

# Representações cinematográficas do êxodo: de Cecil B. DeMille a Ridley Scott

Exodus cinematographic representations: from Cecil B. DeMille to Ridley Scott

**Nuno Simões Rodrigues**

CECH-UC, CH-UL, Universidade de Lisboa  
nonnius@fl.ul.pt

Palavras-chave: Êxodo, Bíblia, Antiguidade e cinema, C. B. DeMille, R. Scott, estudos de recepção.  
Keywords: Exodus, Bible, Antiquity and cinema, C. B. DeMille, R. Scott, reception studies.

## 0. O êxodo como tópico histórico-cultural

O livro bíblico do *Êxodo* é o segundo texto de um núcleo documental conhecido como Pentateuco, tema fulcral no âmbito académico-científico dos Estudos Bíblicos, mas também pilar moral e ideológico das teologias das chamadas religiões do Livro, designadamente do Judaísmo e do Cristianismo.

Enquanto parte do Pentateuco, o *Livro do Êxodo* contribui para a problemática da datação e da autoria desse conjunto de textos, reconhecendo-se nele materiais, extractos e passos que são pluralmente classificados, reorganizados e integrados no conhecido esquema J-E-D-P (i.e. Javeísta–Eloísta–Deuteronomista e *Priestgeschichtler* ou Sacerdotal; Davies, 2001, p. 14). O *Êxodo* em particular terá sido composto por dois autores, o J e o P, o que significa que, como bloco, a sua datação se fixa entre os séculos VII e V a.C. (Davies, 2001, pp. 13-14; Houston, 2001, p. 68; Hendel, 2001).

O género literário a que o livro pertence é igualmente pólo de discussão entre os biblistas. De certa forma, a essência do texto, ou pelo menos de parte dele, é épica, no sentido em que se trata da vivência de um povo em demanda e conquista de uma pátria. No centro do *Livro do Êxodo* há um espírito fundacional essencial. Houve já, aliás, quem o comparasse à *Eneida* (Rodrigues, 2007, pp. 355-356; Kilpatrick, 1998, p. 78), precisamente pela comunhão dessa característica. No entanto, se levarmos em linha de conta a definição aristotélica de *epos*, apesar de com ela partilhar a existência de narrativa, de pluralidade de histórias ou enredos e da extensão considerável a que Aristóteles se refere na *Poética* como elementos característicos da épica (1449b9-15, 1455b15-20, 1456a10-15), o *Êxodo* não foi

escrito em verso, não se lhe reconhecendo, por conseguinte, métrica poética (cf. Arist. *Po.* 1449b10, 1447b14), o que cria obstáculos à sua definição como epopeia.

Por outro lado, dificilmente podemos considerar o *Êxodo* um texto historiográfico. Como observa pertinentemente W. Houston, se, à maneira grega, por história, entendermos uma narrativa cujo principal objectivo é traçar um nexo de causalidade entre acontecimentos a um nível humano ou mundano, então o texto hebraico não pode ser considerado uma obra de historiografia, visto que na sua essência está a apresentação de um conjunto de acontecimentos entendidos como o resultado directo dos objectivos e intenções de Deus. No entanto, se por historiografia entendermos uma narrativa, imaginária ou não, que tem como objectivo a recriação do passado de um povo no sentido de este se compreender no presente, então o *Livro do Êxodo* poderá ser considerado uma obra de História (Houston, 2001, p. 67).

Como se compreenderá, porém, dificilmente esta última acepção poderá ser aceite como cientificamente válida para o entendimento do que hoje consideramos ser a História como ciência, assente em reflexão crítica e métodos heurísticos e hermenêuticos reconhecidos. Isso sem prejuízo para o facto de, em si, o enredo que dá corpo ao *Êxodo*, exceptuando os aspectos maravilhosos claro, não ser inverosímil e haver mesmo quem aponte o Bronze Final como o período em que os acontecimentos que o estruturam poderão ter ocorrido (Houston, 2001, p. 68). Note-se, contudo, que a arqueologia tem tido dificuldades em demonstrar uma eventual origem extra-cananaica dos Hebreus/Israelitas (Houston, 2001, p. 68).

Não obstante ainda, as objecções referidas não anulam, como é evidente, o *Livro do Êxodo* como documento histórico essencial para a compreensão da Antiguidade Pré-Clássica e Clássica em geral, e para o conhecimento da História dos Hebreus, primeiro, e do Judaísmo, depois, quer no mundo antigo quer posteriormente, até aos nossos dias. Até porque o *Livro do Êxodo* é primeiro do que tudo literatura, que enquanto tal se interrelaciona naturalmente com a História, exprimindo uma filosofia e uma teologia.

O tema central do livro, e que ocupa os primeiros quinze capítulos, é a libertação dos Hebreus/Israelitas da opressão egípcia. Essa libertação faz-se através da intervenção do seu Deus, que neste livro é particularmente referido pelo nome: Javé (Ex 3,7-15). A este tema associa-se um outro, que em 25 capítulos conta como Javé se institucionaliza e ao seu culto exclusivista entre o povo hebreu, entretanto instalado no deserto ao oriente do Egipto (Houston, 2001, p. 67). O elo de ligação entre ambos os temas é a figura de Javé e o cumprimento da promessa da terra prometida.

Com efeito, Javé é o protagonista de toda a narrativa. Como nota Houston, mesmo quando o texto se centra nos aspectos mais formais, funcionando como etiologia para a organização jurídico-institucional de Israel, esses elementos são transmitidos sob a forma de discursos de Deus, o que confirma e reforça o Seu protagonismo (Houston, 2001, pp. 67-69). Os Israelitas podem ser considerados a segunda grande personagem do *Livro do Êxodo* e logo a seguir a figura de Moisés, que se destaca como uma espécie de herói da pseudo-epopeia, todavia sempre subordinado à ideia e “figura” omnipresente de Javé (Houston, 2001, p. 67; Gunn, 1982, pp. 72-96).

Ao aceitarmos o período que vai do século VII ao V a.C. como o da datação da composição do livro, estamos também a considerar a hipótese de este documento ser o produto de uma época histórica em que Israel enfrentava a possibilidade de desaparecer como cultura e comunidade autónomas, designadamente por efeito da emergência das potências neo-assíria e neo-babilónica ou caldaica, que tiveram o seu apogeu precisamente durante essa época e uma intervenção significativa nos territórios em que os Israelitas se haviam constituído como Estado (Soggin, 1997, pp. 285-328). Assim sendo, parece evidente que a composição do *Livro do Êxodo* traduz uma necessidade de afirmação político-cultural num período de crise, que se aproxima do que entendemos por emergência de uma “consciência ou identidade nacionais” (Houston, 2001, pp. 68-69). Este parece-nos ser um factor essencial para compreender as funções e objectivos do livro em análise. Até porque uma das ideias-base da narrativa é a de que Israel também se funda num grupo de estrangeiros oprimidos pela servidão que sai do Egipto e firma uma aliança com Javé, colocando-se sob o seu cuidado e a sua protecção e a quem se dedica exclusivamente. São estes os fundamentos de Israel como povo, eventualmente como nação (Houston, 2001, p. 68). A instituição da Páscoa como a grande festa judaica neste contexto não é por isso assunto inocente. O próprio monoteísmo, a que se associa a revelação do nome de Deus, pode ser fortemente explicado por essa necessidade de afirmação e sobrevivência entre potências estrangeiras (Houston, 2001, p. 68).

Pelas características assinaladas, o *Livro do Êxodo* tem tido, ao longo da História, aproveitamentos que se centram especialmente nas ideias de identidade e libertação. Sabemos que os cristãos o usaram, sobretudo o episódio da travessia do mar (Ex 14,15-31), como metáfora para o baptismo, enquanto expressão da aceitação do Cristo e símbolo da salvação (Houston, 2001, p. 69). Para os Judeus, ele é naturalmente tido como pilar da sua identidade e fortalecimento da sua comunidade.

## 1. O cinema chama o êxodo

Mas o segundo livro da Bíblia tem também sido utilizado como base ideológica e política, nem sempre dissociada da religiosa, claro. No quadro da formação dos EUA, isso é particularmente evidente, sendo de trazer para esta reflexão ainda a ideia de que, tal como o judaísmo, nesse contexto histórico, o protestantismo teve um papel significativo, se não essencial. Ora, há que não esquecer que a hermenêutica bíblica deve, e muito, aos exegetas de origem protestante, os quais não deverão ter sido estranhos aos elos então criados entre a ideologia política da América nascente e as tradições e estudos bíblico-religiosos (Davies, 2001, pp. 12-14). A este propósito, H. S. Noerdlinger recorda, na sua introdução ao filme *The Ten Commandments* de Cecil B. DeMille (1956), que no próprio dia da Declaração da Independência das Colónias, 4 de Julho de 1776, foi nomeada uma comissão constituída por John Adams, Benjamin Franklin e Thomas Jefferson com o objectivo de propor uma efígie para o Grande Brasão dos EUA. A 10 de Agosto desse mesmo ano, a referida comissão apresentou um desenho no qual se via o faraó do Egipto sobre um carro de guerra, de coroa na cabeça e espada

na mão direita, passando por entre as águas divididas do mar, em perseguição dos Israelitas. Na costa, via-se Moisés, tocado pelos raios emanados da coluna de fogo, qual expressão do poder de Deus, estendendo a mão para o mar, para que este se fechasse sobre o faraó. Ao desenho juntar-se-ia o lema inspirado nas palavras de Cromwell ou, segundo outros, de John Bradshaw: *Rebellion to Tyrants is Obedience to God* (Noerdlinger, 1956, p. 37).

A proposta de Adams, Franklin e Jefferson não vingou, tendo o brasão norte-americano assentado numa outra imagem, adoptada em 1782. Mas não deixa de ser absolutamente significativa a ideia dos três homens para o assunto em análise, confirmando a relação íntima entre o documento/tema bíblico em causa com a ideologia político-religiosa norte-americana.

Na mesma linha, o celebrado *Liberty Bell*, forjado em 1751 para comemorar o cinquentenário da constituição da Pensilvânia, inclui uma inscrição tida como parte da lei dada a Moisés no Monte Sinai, instituindo o jubileu em Israel (“proclamando na vossa terra a liberdade de todos os que a habitam”, Lv. 25, 10). O sino, com a sua inscrição, acabou por se tornar um símbolo da independência dos EUA, mas também dos abolicionistas que lutavam contra a escravatura (Kooseed, 2016, p. 66).

Não será, portanto, de estranhar que também o cinema, desde cedo, tenha olhado para o *Êxodo* como fonte de inspiração e criatividade. Antes de nos centrarmos nas representações cinematográficas do episódio, quer como tema literário quer como “acontecimento” histórico, há que referir que, desde o início, a chamada sétima arte demonstrou propensão para os temas históricos, nomeadamente os da Antiguidade Pré-Clássica (entenda-se a bíblica sobretudo) e Clássica. Como nota E. Mendes, para os primeiros realizadores de cinema, a apresentação da História foi sempre óbvia, na medida em que ela se afirmava como um “suporte da cultura, da arte e da educação no Ocidente” (Mendes, 2015, p. 49). E a História da Antiguidade revelou-se particularmente útil para essa função. As três primeiras décadas do século XX mostram-no além de qualquer dúvida, sendo que os primeiros ensaios se fizeram ainda no século XIX (Mendes, 2015, p. 50).

Com o desenvolvimento tecnológico, o interesse pelas temáticas da Antiguidade e pelas potencialidades da sua adaptação ao ecrã foi-se também intensificando. Temas bíblicos, como a criação de Eva, a arca de Noé, Sodoma e Gomorra, José do Egipto, a vida de Moisés, Sansão e Dalila, a rainha de Sabá, Daniel na cova dos leões, o banquete de Baltasar, Judite e Holofernes, a dança de Salomé e, naturalmente, a Paixão de Cristo aparecem desde o início ao lado dos temas clássicos como Eros e Psique, o julgamento de Páris, Helena de Tróia, a guerra de Tróia, as errâncias de Ulisses, as fábulas de Esopo, a lenda de Midas, o assassinio de Júlio César, António e Cleópatra, Ben-Hur, o incêndio de Roma, os últimos dias de Pompeios e a perseguição dos primeiros cristãos. O final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX estão repletos de exemplos desta natureza<sup>1</sup>. Na verdade, o interesse por estes temas no período referido por parte do cinema era também uma continuação da atracção que esses mesmos

<sup>1</sup> Uma análise muito completa pode ler-se em Michelakis & Wyke, 2013.

assuntos tinham suscitado entre pintores, dramaturgos, romancistas e respectivas audiências do final do século XIX<sup>2</sup>.

É, pois, nesse contexto que, em 1923, Cecil B. DeMille realiza a sua primeira versão de *The Ten Commandments*<sup>3</sup>. Esta, porém, pouco se foca no tema do êxodo em si mesmo. Na verdade, ela é essencialmente um diálogo entre o património bíblico e a modernidade. DeMille concretiza-o fazendo dos episódios bíblicos um longo prólogo para uma narrativa que se quer centrada sobretudo na contemporaneidade. Assim, depois de um conjunto de quadros em que o espectador assiste aos episódios da subjugação dos Hebreus no Egipto, às advertências de Moisés ao faraó, às pragas, ao êxodo, à travessia do mar, ao episódio do bezerro de ouro representado na forma de uma divindade hedonística e caracterizado em tom orgiástico (indo ao encontro de uma certa sensibilidade contemporânea) e à fixação das tábuas da lei, o filme transfere-se para um ambiente hodierno, no qual uma típica família norte-americana se debate com as vicissitudes de uma mãe piedosa, cujos filhos são como que a reencarnação do bom e do mau ladrão do Gólgota. Um deles cumpre os mandamentos de Deus à risca, o outro não. Cabe à mãe tentar chamar este à razão, evocando o fundamento bíblico.

O ponto de vista de DeMille é assim o cristão, de extracto essencialmente evangélico-protestante e de raízes judaicas, que coloca a Bíblia no centro da posição religiosa<sup>4</sup>. Nessa linha, o que se reconstituía do passado era usado para moralizar directamente o presente, através da história central do filme, que se passava nos tempos modernos<sup>5</sup>. Há, contudo, que referir que os objectivos de DeMille foram, em parte, gorados, pois a recepção do filme junto do público fez-se numa dicotomia entre o mau acolhimento do episódio moderno, por oposição a uma excelente reacção relativamente ao episódio bíblico, sugerindo que “o público estava receptivo a incorporar a aplicação de mecanismos de intertextualidade à narrativa sobre o passado” (Kooseed, 2016, pp. 67-68; Mendes, 2015, p. 114).

O êxito do episódio bíblico ter-se-á devido aos ecos da mensagem num público fortemente cristianizado ou até judaizado, mas também aos revivalismos orientais que os anos 20 do século passado conheceram. Descobertas arqueológicas significativas, como a do celebrado túmulo de Tutankhamon em 1922, pela aristocracia inglesa, tiveram eco profundo no grande público aos mais diversos níveis. Veja-se, ainda, como a escritora e arqueóloga Agatha Christie aproveitou o tema no romance de 1937, *Death on the Nile*. Mas esse êxito deveu-se também a uma “reconquista” do Próximo Oriente, impulsionada pelas necessidades económicas derivadas sobretudo da importância crescente do petróleo, que se

<sup>2</sup> Ver e.g. Hales & Paul, 2011; García Gual, 1995.

<sup>3</sup> Antes do primeiro filme de DeMille sobre o tema, tinham sido produzidos *Moses and the Exodus* (1907), *The Life of Moses* (1909), *Pharaoh or Israel in Egypt* (1910), *Infancy of Moses* (1911), películas que o realizador decerto conhecia. Ver Solomon, 2001, pp. 330-331; Shepherd, 2013; Kooseed, 2016; Kozlovic, 2016; Burnette-Bletsch, 2016. Sobre a primeira versão de *The Ten Commandments* em concreto, ver Kozlovic, 2016, pp. 572-576.

<sup>4</sup> DeMille dizia-se de confissão episcopal, mas recordamos que a mãe de DeMille era uma judia sefardita de nacionalidade inglesa, o que fazia dele tecnicamente judeu, sendo assim considerado por muitos em Hollywood. Ver Kozlovic, 2016, p. 570; Nadel, 1993, p. 426.

<sup>5</sup> Kooseed, 2016, p. 71 (que refere de modo pertinente que se o Decálogo condena e pune, o cristianismo garante a salvação do crente); Mendes, 2015, p. 106.

expressiu nas mais variadas formas, desde o sugestivo *Nilotic Style*, que marcou a moda feminina da época, à chamada egiptomania que, na perspicaz visão de E. Mendes, jamais morrerá enquanto houver interesses norte-americanos naquela região (Mendes, 2015, p. 102; cf. Curl, 2005, pp. 347-396).

Projectos como o de DeMille derivaram e alimentaram esta conjuntura, oferecendo ao público visões de cidades colossais, como a de Ramsés, e de quantidades maciças de figurantes humanos e animais (desprezando conscientemente eventuais anacronismos, como o do recurso a camelos, inexistentes no Egito na Antiguidade), e imagens de luxo patente nos *décors* e no guarda-roupa sofisticado, acompanhado de uma sugestão de luxúria, claramente visível na sequência da adoração do bezerro de ouro e sintomaticamente atribuída aos pagãos da Antiguidade (Koosed, 2016, pp. 69-70; Mendes, 2015, pp. 102-103; Rodrigues, 2013). Uma visão do Próximo Oriente, portanto, para consumo ocidental (Mendes, 2015, p. 101).

A estes elementos juntava-se o tema da catástrofe como espectáculo, recorrente não só na História do Cinema como também na das artes visuais em geral, e que neste caso se manifesta no episódio da travessia do mar, identificado com o Mar Vermelho desde a versão septuagíntica dos livros de *Judite* e dos *Maca-beus*, em que se lê sobre a *erythra thalassa*<sup>6</sup>. Convém frisar, de facto, que o mar que o *Livro do Êxodo* refere é tão-somente um *yam suph*, i.e., “o mar das canas” ou “mar dos juncos”, designação que nos obriga a reconfigurar o nosso imaginário contemporâneo do episódio, mitigando as possibilidades do milagre a ele associado e aumentando a verosimilhança dos acontecimentos nele narrados, mas num outro cenário.

De qualquer modo, é naturalmente com a herança helenística que DeMille joga, sentindo-se na sua filmografia a necessidade de frisar o historicamente verosímil dos textos bíblicos, de modo a dar-lhes uma consistência que vá além da mera ficção literária e meta-literária. O êxodo e a travessia do Mar Vermelho, todavia, constituíam um tema incontornável, passível de se tornar um dos grandes momentos do filme. Para o concretizar, DeMille recorreu às suas memórias de infância, recriando no ecrã a imagem que a *Bíblia Ilustrada* de Gustave Doré tão cedo lhe imprimira na memória e no imaginário. Com efeito, basta compararmos a gravura de Doré para o episódio bíblico em referência com o *storyboard* e planos do filme de 1923, e depois com o de 1956, para percebermos qual foi a fonte de inspiração do realizador<sup>7</sup>. Deste modo, o projecto de DeMille tinha eco tanto no público religioso como no laico, tanto no popular como no erudito.

## 2. O êxodo revisitado por DeMille

Aparentemente, em DeMille ficou desde 1923 o desejo de regressar ao tema do Êxodo, o que fez em 1956. Com efeito, esta segunda versão, que não é um

<sup>6</sup> A *Vulgata* traduz por *Mare Rubrum*. Noerdlinger, 1956, p. 36; Soggin, 1997, p. 179; Mendes, 2015, p. 114.

<sup>7</sup> Mendes 2015, p. 112; Orrison, 1999, p. 70. Note-se, porém, que nas opções dos artistas, Doré e DeMille, a representação do mar partido em dois e subido em paredes laterais corresponde em pleno ao que vemos em Ex 14,22.

*remake*, foi concebida como o culminar da carreira cinematográfica do realizador (Kozlovic, 2016, p. 582; Mendes, 2015, p. 296). E esta é de facto a sua obra-prima, apesar de não ter sido com ela que DeMille arrecadou o óscar da Academia<sup>8</sup>. Convém ainda recordar que DeMille morreu apenas três anos depois da estreia de *The Ten Commandments*.

Entre a primeira versão e a segunda, DeMille explorou a Antiguidade em vários filmes: em 1927, *The King of Kings*; em 1932, *The Sign of the Cross*; em 1934, *Cleopatra*; e em 1949, *Samson and Delilah*<sup>9</sup>. DeMille estava, portanto, longe de ser um inexperiente a filmar a Antiguidade em geral, os textos bíblicos em particular. A este propósito, A. Malone afirma: “In the beginning was the epic, and the epic was with DeMille and the epic was DeMille”<sup>10</sup>. A versão de 1956 de *The Ten Commandments* ficaria para a História como uma espécie de “testamento de DeMille” (Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 144) e a importância que o realizador daria a esta produção fica, aliás, bem patente no prólogo que ele fez questão de protagonizar pessoalmente para a introduzir bem como no facto de ter emprestado a sua própria voz à representação de Deus na abertura do filme (Nadel, 1993, p. 420).

Além da experiência pessoal, DeMille teria agora também a possibilidade de colocar ao serviço da sua perspectiva os mais recentes avanços tecnológicos. A Bíblia funcionava de novo como pedra de toque. Desta vez, contudo, o foco da atenção seria não apenas a ética a ela associada, mas também a figura do herói que passaria a ser encarnado por Moisés. Com efeito, este carácter reunia todas as potencialidades para se constituir desse modo, não apenas porque o *Livro do Êxodo* lhas oferecia, mas sobretudo porque as características da personagem bíblica podiam ser enriquecidas com as fontes complementares ao texto-base (aliás referidas nos créditos de abertura do filme de modo a enfatizar a credibilidade histórica que com ele se pretende), a saber: Filon de Alexandria, o Pseudo-Filon, Flávio Josefo, Eusébio de Cesareia e, naturalmente, o *Midrash* e o *Talmude* (cf. Koosed, 2016, pp. 71, 74; Nadel, 1993, p. 417). Como refere Koosed, “the movie, like the Bible, is a patchwork of different sources from different eras” (Koosed, 2016, p. 75).

Deste *corpus* suplementar, Josefo em particular era a prova de que a vida de Moisés podia ser contada de uma forma suficientemente atractiva para um público mais alargado e não exclusivamente místico-religioso. O próprio Josefo fizera-o quase dois mil anos antes, ao recriar a personagem bíblica como um general corajoso, um artífice engenhoso e um amante fervoroso, tal como se de um herói grego se tratasse, bem ao gosto de uma audiência helenística (Feldman, 1992-1993). Digamos que, aí, residiu parte considerável da genialidade

<sup>8</sup> DeMille conseguiu-o com *The Greatest Show on Earth*, em 1953; *The Ten Commandments* ainda assim foi nomeado para sete óscares da Academia, incluindo o de Melhor Filme, tendo conquistado o de Melhores Efeitos Especiais.

<sup>9</sup> Kozlovic, 2016. Relativamente a *Samson and Delilah*, J. C. Exum afirma tratar-se de “a masterpiece of biblical film making”, Exum, 2002, p. 225. Sobre o êxito do épico bíblico na América dos anos 50 do século XX, ver Nadel, 1993, p. 416.

<sup>10</sup> Malone, 2010, p. 2. De igual modo, houve quem chamasse o realizador de 13º apóstolo, Kozlovic, 2016, p. 570.

de DeMille e do êxito que a película acabou por ter. O realizador aproveitou o hiato proporcionado pelos textos bíblicos quanto à biografia de Moisés e apostou nesse factor, recriando uma história com os ingredientes necessários para agradar a um público mais vasto (Koosed, 2016, p. 65). Com efeito, o produto final foi um filme com um herói romântico, uma linha “de *love interest*, momentos de grande espectacularidade e aromas de santidade no final”, acompanhados de efeitos especiais moderníssimos, de cenários e guarda-roupa profundamente inspirados na tradição pictórica e operática do século XIX e de uma música de tonalidade wagneriana da autoria de E. Bernstein (De España, 1998, p. 41; Mendes, 2015, p. 304). A receita perfeita, apesar das quase quatro horas de duração que o filme acabou por ter. Como nota J. L. Koosed, “the power of the drama lies more in how it captures the concerns and values of the audience and less in accurate portrayal of biblical story” (Koosed, 2016, p. 66). De igual modo, o escritor Terenci Moix afirmou que o filme bem poderia ter-se chamado *Todo lo que usted quiso saber sobre Moisés y no encontró en la Biblia* (apud Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 148). Ainda assim, como nota J. L. Koosed, há que não esquecer que temas mais problemáticos dos textos bíblicos são absolutamente omitidos da produção de DeMille, designadamente a gaguez de Moisés (Ex 4,10), o episódio em que Deus tenta matar Moisés e Séfora intervém a favor do marido (Ex 4,24-26), e o protagonismo de Aarão (Ex 32,21-22), de Miriam (Nm 12,1-15) e de Jetro (Ex 18,14-23; Koosed, 2016, p. 74).

O projecto ganhou consistência com a escolha do elenco. Charlton Heston para o papel principal. De imediato, o *marketing* de Hollywood entrou em funcionamento, chegando a associar o perfil de Heston à célebre escultura concebida por Miguel Ângelo para o túmulo de Júlio II<sup>11</sup>. Heston personificava o típico *American guy*, quase um *westerner*, encarnando valores e ideais da classe média americana de então: jovem, belo, forte, poderoso, perspicaz, corajoso e, claro, *sexy*, mas também com perfil estadista e guerreiro e ao mesmo tempo cristológico. DeMille ia assim ao encontro das aspirações de espectadores de variadas origens e estatutos, novos e velhos, homens e mulheres, cristãos e judeus<sup>12</sup>. Ao lado do Moisés de Heston, perfilavam-se um vilão de ar exótico (Yul Brynner) e uma *femme fatale* de voz inesquecível (Anne Baxter) a darem vida ao casal Ramsés II e Nefertari. O contraponto ao triângulo amoroso que se percebia nestas três personagens era feito por Séfora, interpretada pela canadiana Yvonne de Carlo, cuja composição encaixava perfeitamente na da *American housewife*, tão desejável para a tal facção e visão do *main stream* norte-americano de meados do século XX<sup>13</sup>. Além disso, DeMille mantinha uma política que acabou por se instituir em Hollywood, sobretudo durante a II Guerra Mundial: a de contratar actores britâ-

<sup>11</sup> Koosed, 2016, p. 72; Koosed, 2016, p. 584; Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 141; cf. Orri-son, 1999, pp. 48-49, 66. Em 1965, Heston viria a interpretar o próprio Miguel Ângelo em *The Agony and the Ecstasy*, de C. Reed.

<sup>12</sup> Kozlovic, 2016, p. 582; Koosed, 2016, p. 73 (como nota esta autora, o Moisés de DeMille chega mesmo a inventar o Sábado); Alonso, Mastache & Alonso, 2010, pp. 141; Nadel, 1993, pp. 423-424.

<sup>13</sup> Mendes, 2015, p. 326; Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 141, que afirmam que toda a obra de DeMille está ao serviço da América; Nadel, 1993, pp. 421-422, que analisa esta problemática com profundidade.

nicos para interpretar as grandes figuras aristocráticas do filme e não raramente associadas ao poder ou à vilania, como Cedric Hardwicke, na interpretação de Seti I, e Judith Anderson, como Memnet<sup>14</sup>. O conjunto completava-se com outras personagens que viriam a ter papéis fundamentais na construção de um enredo que iria ao encontro dos desejos do público ou que possibilitaria mensagens fundamentais ao filme. Assim acontece com Josué (John Derek) e Lília (Debra Paget), que concretizarão a tão publicamente desejada história romanesca que acaba por ser interdita a Moisés (Mendes, 2015, p. 306); com Datan, interpretado por Edward G. Robinson, curiosamente o único actor de origem judaica no filme, e que aparece como um vilão de traços ateus que sugere as características de um soviético, pertinentemente chamado à colação em tempos da Guerra Fria (não deixa de ser pertinente que Robinson fosse suspeito de simpatias comunistas)<sup>15</sup>; e com Bítia (Nina Foch), a princesa egípcia e mãe adoptiva do hebreu que acabará por personificar os gentios justos (*ger toshav*) que com seus servos – sintomaticamente negros – acabarão por ser salvos durante o êxodo<sup>16</sup>. Esta será, eventualmente, uma das mais importantes sublimaridades da película.

Há ainda que levar em conta o exaustivo trabalho de reconstituição fundamentadamente histórica, visível nos vários aspectos do filme – ainda que nem sempre fiel e nem sempre levada a sério pelos críticos e analistas (Alonso, Mastache & Alonso, 2010, pp. 143-144) –, e que sustentou aquele que, quanto a nós, é o seu tema principal: o êxodo em si mesmo e a libertação do povo oprimido em direcção à Terra Prometida sob a égide da Lei (cf. Nadel, 1993, p. 417). Desse trabalho de investigação resultou um livro de H. S. Noerdlinger (Noerdlinger, 1956), com prefácio do próprio B. DeMille. E apesar do alegado trabalho de pesquisa, não faltam no filme incongruências e anacronismos mais ou menos conscientes ou inconscientes que se evidenciam sobretudo aos especialistas mais avisados, como o recurso a camelos (tópico de que DeMille tinha consciência ser um anacronismo desde a primeira versão do filme – visto esses animais serem desconhecidos no Egipto do Império Novo –, na qual tinha já usado esse recurso, mas que o realizador considerava impor-se, visto que o público contemporâneo simplesmente desejaria ver camelos no ecrã<sup>17</sup>), o aparecimento de um trono do tempo de Tut-ankh-amon na cena em que Ramsés I ordena o extermínio das crianças hebreias, a introdução da embaixada da Etiópia (ainda que referida por Josefo, há que notar que os Egípcios contactaram com o Sudão, a antiga Núbia,

<sup>14</sup> Sobre esta pertinente questão, ver Wyke, 1997, pp. 139-140.

<sup>15</sup> A este propósito, convém salientar o facto de se ter escolhido uma substância de cor verde, a evocar uma espécie de nevoeiro que se espalha por todo o Egipto, para representar a passagem do Anjo da Morte na noite de Páscoa. A escolha foi intencional, de modo a associar a imagem àquele que eventualmente seria o maior dos medos no mundo dos anos 50 do século XX e da Guerra Fria: a Guerra Atómica e a radioactividade; cf. Mendes, 2015, p. 347; cf. Alonso, Mastache & Alonso, 2010, pp. 164-165.

<sup>16</sup> Mendes, 2015, pp. 337, 349. Já na sequência da apresentação da embaixada da Etiópia (leia-se Núbia) a Seti I, se destacava o elemento negro como próximo de Moisés. A designação “Etiópia” é usada por Josefo e é neste autor que assenta a essência dessa sequência no filme, nomeadamente a insinuação erótica da princesa etíope Tárbis a Moisés. Cf. J. AJ 2.250-253.

<sup>17</sup> Sobre esta questão da verosimilhança para o espectador, ver as pertinentes reflexões de Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 143.

e não com a Etiópia), a alusão à Meritocracia da administração de Seti, a dança realizada pelas bailarinas na corte do faraó (apesar de alegadamente inspirada em pinturas egípcias antigas, a forma como é apresentada ao espectador sugere mais os carnavais cariocas contemporâneos; Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 146), ou o momento em que Nefertari escolhe vestidos feitos de seda, tecido absolutamente desconhecido no Egito do Império Novo, já para não falar da própria atitude da princesa que, como notam Alonso, Mastache & Alonso, “nos recuerda el mundo de *Los Picapiedra*, que viven en la Edad de Piedra pero con mentalidad contemporánea: tecnología antigua y mentalidad occidental del siglo XX” (Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 158).

Note-se como, na película, tal como no *Livro do Êxodo*, predomina uma estrutura maniqueísta em que ou se é bom ou se é mau, sendo essencial que o espectador se identifique com o lado positivo (Mendes, 2015, p. 308). Esta seria, sem dúvida a mensagem central a levar em conta, sobretudo pelo público norte-americano. Os EUA são uma nação construída na sequência de um êxodo contínuo, realizado ao longo dos séculos XIX e XX, sobretudo. Dificilmente, portanto, esta deixaria de ser a temática por excelência do filme de DeMille. Neste sentido, a trama individual, construída à custa de vários elementos, desde o romanesco ao trágico (Mendes, 2015, pp. 307, 312-313), ainda que essencial, acaba por ser suplantada e absorvida pela mensagem colectiva, estruturalmente épica. A este propósito, note-se como, na cena final, Moisés aparece no Monte Nebo com as tábuas da Lei numa pose que evoca de imediato a da Estátua de Liberdade em Nova Iorque, ao mesmo tempo sugere o já mencionado versículo inscrito no *Liberty Bell* da Pensilvânia (Lv. 25,10)<sup>18</sup>. Esta é, evidentemente, uma mensagem mais ou menos subliminar, com um público-alvo bem definido.

Assim se deverá entender também a centralidade da sequência do êxodo em *The Ten Commandments*, filmada tanto *on location*, no Egito<sup>19</sup>, como nos estúdios, em Hollywood, em que a imagem da multidão, conseguida através do papel de extras e figurantes, é particularmente significativa. Na sequência, as câmaras, estrategicamente colocadas de modo a dar ao espectador a perspectiva do geral, do grupal e do particular ou individual, mostram centenas de figuras, representando objectos e animais e personificando homens e mulheres, crianças e velhos, ricos e pobres, judeus e gentios, brancos e negros, civis e soldados, todos unidos sob a liderança de Moisés em demanda da Terra Prometida. Todos exibem rostos de esperança e de felicidade. O sentido desta sequência, porém, completar-se-á apenas com a cena da inscrição das tábuas da Lei pelos dedos de Deus no Monte Sinai, tida como essencial para a organização do Seu Povo e tipologias correspondentes, como a sociedade norte-americana do tempo de DeMille. A. Nadel salienta mesmo o facto de a estrutura narrativa do filme se organizar de modo a apresentar até o Egito como a América do pós-guerra, marcada pela expansão, como se de uma grande empresa de construção regida

<sup>18</sup> Kozlovic, 2016, p. 584; Koosed, 2016, p. 74; Mendes, 2015, p. 348; Reinhartz, 2013, p. 37; Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 178. Nadel, 1993, pp. 417, 424-425, autor que também afirma que o tema central do filme é o nascimento da liberdade.

<sup>19</sup> Com efeito, DeMille insistiu para que parte do filme fosse filmada *on location*, no Egito e no Monte Sinai. Ver Kreitzer, 1994, pp. 24-25.

pela já aludida Meritocracia se tratasse. Assim se justifica, por exemplo, que Seti prefira o sobrinho para lhe suceder e não o filho, pois considera Moisés mais bem preparado para a função do que Ramsés<sup>20</sup>. Na mesma linha de pensamento, a forma como o Egito é representado sugere várias plataformas e espaços da sociedade americana: a corte simboliza as classes altas; a casa de Baka, o arquitecto, evoca as classes médias e habitantes dos subúrbios das grandes cidades americanas; e a terra de Goshen remete para o mundo da *working class* ou classe operária (Nadel, 1993, p. 421). Tudo parece convergir para uma identificação do espectador com o mundo que vê no ecrã e que é suposto representar a sociedade egípcia do Império Novo. De igual modo, segundo o próprio DeMille, Ramsés II personificava a ideia do comunismo totalitarista, tema bem actual na América da Guerra Fria (Nadel 1993, 420). Note-se como, aquando das pragas, o faraó prefere explicações alternativas, totalmente racionais e fisiológicas, para as ditas à ideia de milagre divino (Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 164).

Para mais, em 1956 tinha passado apenas pouco mais de uma década sobre o holocausto do povo judeu. O mundo estava ainda a começar a ter consciência do que tinha sido esse acontecimento e, nos EUA em especial, onde residia uma das maiores comunidades judaicas do mundo, particularmente aumentada na sequência da Guerra, esta produção de DeMille viria a ter uma repercussão sem precedentes. Apesar das evidentes conotações cristãs, *The Ten Commandments* era uma história essencialmente judaica, pelo que, também nesse âmbito, o filme teria um impacte significativo (cf. Pardes, 1996).

### 3. O êxodo depois de DeMille

O tema do êxodo voltou a ser filmado em 2014, desta vez por Ridley Scott, vencedor do óscar para melhor filme em 2000, precisamente com um *Sword & Sandal film*, *Gladiator*. Entre a última produção de DeMille e a de Scott, porém, o êxodo passou ao ecrã pelo menos mais quatro vezes<sup>21</sup>. Em 1974, numa adaptação televisiva da ITC/RAI, o papel de Moisés foi entregue ao veterano Burt Lancaster, pela mão de Gianfranco de Bosio, em *Moses, the Lawgiver*. Esta versão caracterizava-se pelo foco na figura titular, que se destacava sem que houvesse recurso excessivo a enredos paralelos além dos do *Livro do Êxodo* propriamente dito, num espírito quase ortodoxo, textual e arqueologicamente bíblico. Neste sentido, as personagens egípcias, por exemplo, diluíam-se perante o protagonismo das figuras hebreias, designadamente Moisés, Aarão (Anthony Quayle), Miriam (Ingrid Thulin) e Séfora/Zípora (Irene Papas). A versão de De Bosio contou com a participação de técnicos posteriormente envolvidos em séries televisivas de referência, como *Jesus of Nazareth* de F. Zeffirelli (1977) e *A. D. – Anno Domini* de Stuart Cooper (1985), o que explica as semelhanças estéticas entre as três produções, e caracterizava-se ainda pela centralidade dos exteriores filmados em Mar-

<sup>20</sup> Nadel 1993, 418. O autor refere, inclusive e de modo pertinente, que até os penteados das princesas egípcias no filme recordam o de Mamie Eisenhower, a Primeira-Dama norte-americana de 1953 a 1961.

<sup>21</sup> Koosed, 2016, p. 65, chama a nossa atenção para o facto de o tema de Moisés não ter, ainda assim, sido dos mais filmados, em parte porque o filme de DeMille, em 1956, o terá em grande medida desgastado.

rocos e Israel, em detrimento das reconstituições de estúdio. Verificava-se ainda a importância dada pelo argumento aos 40 anos de deambulação pelo ermo e à conquista de Canaã, tudo sob um tom “etno”, quase pasoliniano, que contrasta com os vectores pictóricos e operáticos oitocentistas, que predominam na caracterização das personagens, guarda-roupa e cenários das produções de DeMille. O êxodo tinha aqui, fundamentalmente, um papel desencadeador da acção, que se demorava sobremaneira na pós-travessia do mar. Neste caso, é de salientar o facto de os autores do guião e restante equipa técnica preferiram seguir outra leitura dos Egiptólogos (com muitos adeptos na comunidade académico-científica, aliás) e identificar o faraó do êxodo com Merneptah e não com Ramsés II<sup>22</sup>.

As duas outras versões que se seguiram, *Moses* de Roger Young (1995), com o também veterano (e quase recorrente), Ben Kingsley no papel titular e a brasileira Sónia Braga como Séfora, e *The Ten Commandments* de Robert Dorhelm (2006), com Dougray Scott no papel de Moisés e Omar Sharif no de Jetro, tiveram também um objectivo televisivo, contudo sem o impacto das grandes produções anteriores. Também nestas, o foco da acção é a figura de Moisés, com especial incidência no período do ermo no deserto e na conquista de Canaã, e para quem os episódios do êxodo e da abertura do mar são meras etapas de um processo mais longo, de que se destaca a biografia do herói bíblico repleta de teofanias.

Mais êxito teve *Prince of Egypt*, da Dreamworks, em 1998 – também conhecido como *The Zion King* –, com realização de Brenda Chapman. Sendo este um filme de animação<sup>23</sup>, é expectável que aspectos mais técnicos possam ser mais facilmente superados e, com efeito, lá encontramos as grandes cenas do êxodo e da passagem do mar como centrais e a servirem de motivo e enquadramento a uma banda sonora ao estilo dos espectáculos da Broadway, desta vez em tom *gospel* e *soul*. É aliás ao som de música desse tipo que assistimos ao momento em que Miriam e Séfora/Zípora encabeçam o povo hebreu no momento do êxodo do Egipto. Há que referir, todavia, que o enredo deste *Prince of Egypt* retomava a essência do argumento criado para o filme de DeMille, em que o centro da narrativa se constrói a partir da interacção de Moisés com Javé, naturalmente, mas sobretudo da relação agónica do herói hebreu com o rei do Egipto, da qual, porém, se destaca uma primeira fase em que o afecto entre os dois jovens é a tónica central. Esse aspecto contribuirá para a definição de trágico que se imporá no decurso da acção (Koosed, 2016, p. 77). Com efeito, esta revelou-se uma receita eficaz e infalível, experimentada por DeMille em 1956, e retomada posteriormente noutras películas e enredos, além do tema de Os Dez Mandamentos, designadamente o famoso *Ben-Hur* de William Wyler. Apesar de outro realizador, não deixa de ser pertinente que o protagonista desse filme seja o mesmo Charlton Heston, agora em *agon* com Stephen Boyd, no carismático papel de Messala. A propósito de *Prince of Egypt*, parece-nos ainda pertinente que o filme busque para título a imagem do Egipto, em detrimento de qualquer referência mais especificamente

<sup>22</sup> Sobre esta problemática, ver Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 148.

<sup>23</sup> Em 2007, surgiu *The Ten Commandments*, também de animação, sob a direcção de B. Boyce e J. Stronach.

bíblica, como “Moisés” ou “Êxodo”, como que acenando a um público mais laico e, preferencialmente, mais jovem e de extracção *pop*<sup>24</sup>.

Quanto ao filme de 2014, Ridley Scott, através de Steven Zaillian (vencedor do óscar da Academia por *Schindler's List*) volta a apostar na trama centrada na relação de amor/ódio entre Moisés (Christian Bale) e o faraó (Joel Edgerton), seguindo na essência, uma vez mais, as personagens definidas por DeMille. Tal como na produção de 1956, o faraó egípcio continua a ser identificado com Ramsés II, filho de Seti I (John Tuturro), seguindo aliás uma posição historiográfica também razoavelmente reconhecida<sup>25</sup>. Já as outras figuras da galeria “bíblico-demilliana”, apesar de presentes, diluem-se, com a eventual excepção de Miriam (Tara Fitzgerald). Por outro lado, Scott como que pretende acentuar a historicidade do enredo ao adicionar ao grupo de personagens a figura da rainha Tíia (Sigourney Weaver), sem no entanto a associar directamente a qualquer carácter do enredo bíblico propriamente dito. Com a introdução de Tíia, tal como com a inclusão da celebrada batalha de Kadesh contra os Hititas (c. 1274 a.C.), que nada tem que ver com o relato bíblico e em que Moisés aparece como general ao serviço do Egipto, na abertura do filme, estamos, parece-nos, numa tentativa de redimensionar historicamente o enredo do *Êxodo*, num esforço de secularização do tema (McGeough, 2016, p. 17). O mesmo se passa com a perspectiva que Scott dá das pragas bíblicas. Nesta nova versão, os relatos bíblicos das pragas não são apresentados como “unambiguous miracles. Rather, naturalistic interpretations of the events” (Koosed, 2016, p. 80). Assim, é um grupo de crocodilos que ataca os pescadores do Nilo e assim transforma as águas em sangue, por exemplo (como também nota Koosed, 2016, p. 80). Esta é, consideramos, a tónica principal desta nova versão.

Também o confronto agónico entre Moisés e Ramsés passa por ser expressão humanizada do debate entre os dois modelos civilizacionais que subjazem às personagens e que se manifestam na religiões e crenças que ambas professam. Deste modo, é difícil não fazermos leituras abrangentes e remissivas para o mundo contemporâneo da metáfora aí implícita e que se reencontra no próprio subtítulo do filme: *Gods and Kings*.

Com efeito, o Moisés composto por C. Bale sob a direcção de R. Scott é um exímio militar, distanciando-se do cada vez mais pacifista Moisés de Heston/DeMille (McGeough, 2016, p. 17). O carácter bélico do filme, aliás, destaca-se de forma evidente. Mencionámos a abertura com a inclusão da batalha de Kadesh (McGeough, 2016, p. 18), impõe-se que destaquesmos a escolha das imagens de promoção do filme. De facto, à imagem do Moisés de Heston, envergando uma túnica de lã e segurando as tábuas da Lei, opõe-se a representação essencialmente

<sup>24</sup> Em 1989 e 1990, o realizador polaco K. Kieślowski dirigiu, para a televisão polaca, uma série chamada *Dekalog*. O tema são os Dez Mandamentos, mas cada episódio apenas os explora em perspectivas e encenações contemporâneas, sem ter o enredo bíblico do êxodo propriamente dito como base de recriação. Sobre esta produção, ver Koosed, 2016, pp. 75-77; Kreitzer, 1994, pp. 27-48.

<sup>25</sup> Alonso, Mastache & Alonso, 2010, p. 148; Tooze, 2003; Hendel, 2001, pp. 606-607; Soggin, 1997, pp. 174-175; Noerdlinger, 1956, p. 8. Alguns investigadores, porém, sugerem que o faraó do êxodo teria sido Merneptah e não Ramsés II. Como vimos, essa foi a hipótese adoptada pelos produtores e realizador da produção de 1974, protagonizada por B. Lancaster.

belicista do Moisés de Bale, com armadura militar e de espada na mão. Já para não referir o Moisés de T. Roberts, na produção de 1923, cuja composição assenta na representação de um velho barbado de aspecto muito pouco heróico e muito menos romântico (cf. Koosed, 2016, p. 68). O Moisés de Scott é sem dúvida um soldado; continua a ser um soldado na linha dos heróis de filmes épicos como *Quo Vadis* (1951) ou *The Robe* (1953) (McGeough, 2016, p. 2). Mas, ao contrário de Marco Vinício (Robert Taylor) e de Marcelo (Richard Burton), heróis desses filmes, ou até do Moisés de DeMille/Heston, este novo Moisés não se converte a um pacifismo de índole filosófico-religiosa. Este Moisés utiliza as suas competências em prol dos seus ideais, lutando pela liberdade do seu povo, a quem ensina inclusive a fabricar armas e técnicas que hoje seriam consideradas de guerrilha (McGeough, 2016, p. 19; Koosed, 2016, pp. 79-80). Mas, se a personagem enceta o seu percurso como alguém essencialmente materialista, quase ateu, que põe em dúvida as capacidades mânticas dos sacerdotes egípcios, acabará por se converter numa fórmula de fanatismo obcecado, na sequência de uma experiência mística, que sustentará doravante a sua causa. Trata-se de uma reviravolta considerável no carácter deste Moisés, a qual dificilmente será entendida sem levar em conta as conjunturas políticas vividas actualmente no espaço siro-palestinense.

Por oposição também ao que seria de esperar, e do que verificamos nesses outros heróis, o Moisés de Scott/Bale assume a sua faceta bélica, indo mesmo ao encontro, até certo ponto, das expectativas de Deus, não se limitando todavia a ser o homem gago do texto bíblico ou um embaixador de Javé na terra. Pelo seu lado, o rei egípcio não deixa de manifestar um carácter ambíguo. No momento em que aparece junto de Moisés com o filho morto nos braços, o faraó diz: “Is this your God? Killer of children? What kind of fanatic worships such a God?” (Koosed, 2016, p. 80). Só no século XXI tais palavras poderiam ser atribuídas ao faraó do Egipto, no contexto em causa. Seria impensável ouvi-las na boca do Ramsés de DeMille, por exemplo. E dificilmente o público contemporâneo deixa de sentir empatia pelo Ramsés de Scott neste momento.

A produção de 2014 impõe-se também pelos efeitos especiais a que recorre. O desenvolvimento tecnológico permite agora uma reconstituição do Egipto do Império Novo, ainda que virtual na sua essência, como nunca antes. Apoiado pelo pilar científico-tecnológico, Scott decide filmar também a totalidade das pragas do *Êxodo*, apostando nos efeitos visuais. O investimento feito na cenografia e no guarda-roupa é assinalável. Estas são, talvez, as mais-valias do filme de Scott, apesar de, eventualmente, a cena da abertura do mar por DeMille não ter sido ainda ultrapassada. De resto, a película teve severas críticas, nomeadamente ao nível dos diálogos e da caracterização dos ambientes e das personagens, sobretudo as bíblicas, como Deus e Moisés<sup>26</sup>. Apesar do tom “etno”, dado sobretudo pela actriz espanhola escolhida para interpretar Séfora (Maria Valverde), também, a esse nível, o filme foi intensamente criticado. Não deixa de ser curioso que um dos motivos de conversação nos *media* anglo-saxónicos fosse o facto de o autor

<sup>26</sup> Ver, e.g., críticas em *5 Big Problems with “Exodus: Gods and Kings”* (<https://churchpop.com/2014/12/19/movie-review-exodus/>).

escolhido para interpretar Moisés, figura central do judaísmo e do islamismo, afinal se chamasse “Christian” e tivesse sotaque britânico<sup>27</sup>.

Mas o que destacamos relativamente ao filme de Ridley Scott é o facto de, apesar de o clímax do enredo continuar a ser o êxodo em si mesmo – a fuga, a saída desesperada em direcção à salvação ou à liberdade, que culmina na passagem do mar, tal como em DeMille –, ele ter agora uma nova tonalidade. Algumas críticas, e.g., salientaram a quase ausência dos Hebreus como personagem, em oposição ao que vemos nos filmes de DeMille, chegando a escrever-se “Whose Exodus are we talking about, anyway?”<sup>28</sup>. Mas o facto é que esse é o tema do filme e que se sobrepõe à contenda entre Moisés e Ramsés. Ou que a culmina, visto que é no êxodo que ambos os homens medem forças, impondo-se o poder de um, de ideais nobres, à fragilidade do outro, de tiques totalitários. A intermediação de Deus é aqui quase excusada, não fossem as pragas e a abertura do mar. É por isso também pertinente que, depois da cena da travessia do mar, o filme poucos minutos mais tenha, não havendo quase lugar para a inscrição divina das tábuas da Lei.

Por sua vez, apresentado como uma aparição que deixa espaço e ambiguidade suficientes para que o espectador se pergunte se não se trata de um produto da imaginação do homem, o Deus de Scott é polémico. Personificado na forma de uma criança caprichosa de 11 anos, chegando a afirmar numa das suas epifanias a Moisés: “I thought you were a general. I need a general.” E quando Moisés lhe pergunta para quê, o Deus-menino responde: “To fight!” (McGeough, 2016, p. 34).

Esta opção do realizador só pode querer problematizar e acentuar a desmistificação do texto bíblico e ao mesmo tempo dizer que esta é uma história secular e que também assim é nosso património histórico, o qual está na base do mundo que conhecemos. Como nota Koosed, será que uma das mensagens de Scott assenta numa pergunta como: “Are religious experiences nothing more than the products of disturbed minds?” (Koosed, 2016, p. 80).

#### 4. Um êxodo camuflado

Apesar de, numa primeira visualização, o filme *Defiance* de E. Zwick (2009) não parecer ter nada que ver com o êxodo, consideramos que a estrutura de base desta meta-narrativa é de facto esse tema maior da cultura judaica. *Defiance* é baseado no livro *Defiance: The Bielski Partisans* de N. Tec (publicado em 1993) e narra a história de quatro irmãos bielorrusos de origem judaica, Tuvia, Zus, Asael e Aron, que resistiram e conseguiram escapar às atrocidades nazis durante a II Guerra Mundial, juntamente com c. de 1200 outros compatriotas seus, através de uma resistência organizada nas florestas do que fazia então parte da Polónia. Durante o tempo em que viveram nessa clandestinidade, os judeus liderados pelos Bielski viveram numa espécie de *kibbutz* secreto, qual alegoria do Israel da segunda metade do século XX. A realidade conhecida acerca do movimento organizado pelos Bielski suscitou comentários e opiniões várias entre a comunidade

<sup>27</sup> Ver *Don't Let Your People Go See Exodus: Gods and Kings* (<http://time.com/3632659/exodus-gods-and-kings-review/>).

<sup>28</sup> Ver, e.g., *5 Big Problems with “Exodus: Gods and Kings”* (<https://churchpop.com/2014/12/19/movie-review-exodus/>).

internacional, visto que nem toda a gente, sobretudo na Polónia, os considera apenas heróis sobreviventes do holocausto e da resistência anti-nazi. Alguns fizeram questão de salientar, através do jornal *Rzeczpospolita*, que os irmãos Bielski foram também autores de crimes de guerra durante o período de resistência<sup>29</sup>. O filme, contudo, centra-se da forma como os irmãos se organizaram e lutaram contra a ameaça genocida.

No centro do argumento estão os dois irmãos mais velhos, Tuvia (Daniel Craig) e Zus (Liev Schreiber), em quem se reconhece uma tensão agónica, pois enquanto um parece preocupar-se sobretudo com a sobrevivência e com a segurança do grupo de que se encarrega perante a ameaça, que não apenas Alemães mas também Russos e Polacos anti-semitas representam, o outro mostra principalmente desejo de vingança e de matar soldados nazis. A comunidade de refugiados cresce e o espectador assiste à emergência de instituições essenciais para a sua manutenção, como um hospital, um tribunal e até formas de indústria.

Com a evolução da narrativa, porém, a comunidade vê-se na necessidade de abandonar o local em que se instalara e fugir aos nazis que os perseguem floresta adentro. A determinado momento, tudo parece convergir para o fim, pois os judeus ficam encurralados entre os seus inimigos e um pântano preenchido por um canal, que parece inultrapassável. Ainda assim, sob o comando dos Bielski, o grupo avança e consegue atravessar o “mar” de canas, indo ao encontro não apenas do tema bíblico do êxodo e da passagem do mar, como mais especificamente da ideia de *yam suph* registada em Ex 15,10, por exemplo. Um dos irmãos Bielski, Asael (Jamie Bell), refere mesmo “God will not part these waters!”

A sequência é dominada pelo confronto entre judeus fugitivos e nazis perseguidores. A maioria dos judeus acabará por ser bem-sucedida na fuga. A forma escolhida para o descrever e representar foi claramente inspirada na narrativa bíblica do êxodo, criando-se assim um elo entre o acontecimento contemporâneo e a história e cultura judaicas.

## 5. Considerações finais

O êxodo confirma-se, portanto, como um dos grandes tópicos da nossa herança cultural. A forma escolhida pelos realizadores de cinema para rotularem a sua história ao longo dos tempos parece-nos, pois, pertinente. Centrado sobretudo nos temas da instituição da lei bíblica, com ecos tanto no judaísmo como no cristianismo, e da concretização da América como a Terra Prometida da modernidade, DeMille chamou aos seus dois filmes *The Ten Commandments*. Já dos anos 70 do século passado ao início do século XXI, produtores e realizadores parecem ter-se centrado sobretudo na figura do homem Moisés, levando-o para a televisão, numa perspectiva claramente antropocêntrica, focada na personagem, no herói, que todavia dera os seus primeiros passos na cinematografia de DeMille, numa evidente tradição helenística. Sem ignorar o herói, qual espinha dorsal da narrativa, a versão mais recente opta pela designação *Exodus*, a qual

<sup>29</sup> Ver *Jewish resistance film sparks Polish anger* (<https://www.theguardian.com/film/2009/mar/05/defiance-film-poland>).

não só vai ao encontro da tradição e património bíblicos, como traz ao espectador coevo imagens que de imediato se relacionam com o que o seu quotidiano lhe dá a conhecer, a partir das fronteiras do México com os EUA, ou das da Síria com a UE, ou das águas do Mediterrâneo, para citar apenas alguns exemplos. As comparações são inevitáveis e o tema ganha aqui uma dimensão e conotação históricas quase incomensuráveis, justificando-se deste modo a sua contínua revisitação enquanto velho tema do nosso património comum. Este novo Moisés é alguém que se debate interiormente com causas e éticas, com fé e violência. Também neste sentido o cinema se confirma como grande expressão cultural do mundo hodierno, à qual não falta não apenas uma boa dose de didactismo e de educação de massas, mas sobretudo de ideologia (Mendes, 2015, p. 327).

## Referências bibliográficas

- Alonso, J., Mastache, E. A. & Alonso, J. J. (2010). *El Antiguo Egipto en el Cine*. Madrid: T & B Editores.
- Burnette-Bletsch, R. (Ed.). (2016). *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film*. Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Curl, J. S. (2005). *The Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. London/New York: Routledge.
- Davies, G. I. (2001). Introduction to the Pentateuch. In J. Barton, J. Muddiman (Eds.), *The Oxford Bible Commentary* (pp. 12-38). Oxford: Oxford University Press.
- De España, R. (1998). *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Exum, J. C. (2002). Lethal Women 2: Reflections on Delilah and Her Incarnation as Liz Hurley. In M. O'Kane (Ed.), *Borders, Boundaries and the Bible* (pp. 254-273). London: Sheffield Academic Press.
- Feldman, L. H. (1992-1993). Josephus' Portrait of Moses. *The Jewish Quarterly Review*, 82 (3-4), 285-328; 83 (1-2), 7-50; 83 (3-4), 301-330.
- García Gual, C. (1995). *La Antigüedad novelada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gunn, D. M. (1982). The Hardening of Pharaoh's Heart. In D. J. A. Clines, D. M. Gunn, A. J. Hauser (Eds.), *Art and Meaning: Rhetoric in Biblical Literature*. Sheffield: Journal for the Study of the Old Testament, 72-96.
- Hales, S. & Paul, J. (Eds.). (2011). *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford: Oxford University Press.
- Hendel, R. (2001). The Exodus in Biblical Memory. *Journal of Biblical Literature*, 120 (4), 601-622.
- Houston, W. (2001). Exodus. In J. Barton, J. Muddiman (Eds.), *The Oxford Bible Commentary* (pp. 67-91). Oxford: Oxford University Press.
- Kilpatrick, E. (1998). Horace, Vergil, and the Jews of Rome. *Dionysius*, 16, 63-84.
- Koosed, J. L. (2016). The Cinematic Moses. In R. Burnette-Bletsch (Ed.), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film* (pp. 65-82). Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Kozlovic, A. K. (2016). Cecil B. DeMille: Hollywood's Lay Preacher. In R. Burnette-Bletsch (Ed.), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film* (pp. 569-586). Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Kreitzer, L. J. (1994). *The Old Testament in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Malone, A. (2010). *Sacred Profanity at the Movies*. Santa Barbara: Praeger.
- McGeough, K. M. (2016). The Roles of Violence in Recent Biblical Cinema: The Passion, Noah, and Exodus: Gods and Kings. *Journal of Religion & Film*, 20 (2), 1-53.
- Mendes, E. M. C. (2015). *A Cruz, o Gládio e a Espada. Representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Michelakis, P. & Wyke, M. (Eds.). (2013). *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: University Press.
- Nadel, A. (1993). God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War Epic. *P. Modern Language Association*, 108 (3), 415-430.

- Noerdlinger, H. S. (1956). *Moses and Egypt. The Documentation to the Motion Picture The Ten Commandments*. Int. C. B. deMille. Los Angeles: University of Southern California Press.
- Orrison, K. (1999). *Written in Stone. Making Cecil B. DeMille's Epic The Ten Commandments*. Lanham/ New York/Oxford: Vestal Press.
- Pardes, I. (1996). Moses goes down to Hollywood: Miracles and Special Effects. In A. Bach (Ed.), *Biblical Glamour and Hollywood Glitz*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Reinhartz, A. (2013). *Bible and Cinema: An Introduction*. New York: Routledge.
- Rodrigues, N. S. (2007). "Iudaei in Vrbe". *Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação Ciência e Tecnologia.
- Rodrigues, N. S. (2013). Roma Antiga no Cinema: Utopia, Distopia e Pornotopia. In M. Acciaiuoli, A. D. Rodrigues, M. J. Castro, P. André e P. S. Rodrigues (Eds.), *Arte & Utopia* (pp. 55-69). Lisboa: FCSHUNL, DINÂMIA'CET-IUL, CHAIA-UE.
- Shepherd, D. J. (2013). *The Bible on Silent Film: Spectacle, Story and Scripture in Early Cinema*. New York: Cambridge University Press.
- Soggin, J. A. (1997). *Nueva Historia de Israel. De los orígenes a Bar Kochba*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*. New Haven/London: Yale University Press.
- Tooze, G. A. (2003). Moses and the Real Exodus. *Journal of Religion and Film*, 7(1). <https://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm>.
- Wyke, M. (1997). *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York/London: Routledge.

## Resumo

O tema do êxodo bíblico tem sido fonte de inspiração para o cinema praticamente desde os primórdios desta expressão artística. Tal como a maioria dos filmes dedicados à Antiguidade, porém, as leituras propostas pelos vários realizadores que a ele se dedicaram variaram de acordo com as épocas de produção. Este ensaio analisa essas formas diversas de abordar e representar cinematograficamente o êxodo, desde C. B. DeMille (1923 e 1956) a Ridley Scott (2014).

## Abstract

The biblical exodus theme has been a source of inspiration for cinema practically since the dawn of this artistic expression. Like most films devoted to Antiquity, however, the readings presented by the several film directors who dedicated projects to it changed, according to the historical context of the productions. This essay analyses those diverse ways of approaching and cinematically representing the exodus, from C. B. DeMille (1923 and 1956) to Ridley Scott (2014).