

# INTRODUÇÃO

---

The Bible was foundational for the western literary canon, and so persists, post-Christendom, as the text that is most widely alluded to in Western literature. Likewise, it is virtually impossible to conceive of a narrative film devoid of *any*<sup>1</sup> trace of the religious impulses that underpin the cultural construction of feelings, institutions, relationships, and so on (Wright, 2007: 7).

Neste trabalho, temos como objetivo analisar, numa vertente comparatista o filme *Os Dez Mandamentos*, na versão de 1956, de Cecil B. DeMille<sup>2</sup>, confrontado com o texto bíblico. Estabeleceremos uma reflexão acerca das relações entre a literatura religiosa e o cinema, centrada nos livros do *Pentateuco*<sup>3</sup>, do *Antigo Testamento*<sup>4</sup>, que narram os factos históricos da vida de Moisés, personagem fulcral do nosso estudo. Numa reflexão comparativa da relação entre os textos bíblicos e o filme *Os Dez Mandamentos* (1956), procuraremos identificar e analisar as transformações a que o texto original é submetido no processo de transposição, em função da mudança de suporte e dos seus diferentes contextos e modos de produção. Para além da reflexão destas vertentes, ou seja, a literatura, o cinema e a religião, atender-se-á à articulação das mesmas sublinhando não somente as convergências evidenciadas entre si, mas também as questões divergentes resultantes da transposição do universo histórico-real para o mundo fictício, sob o olhar comparatista.

---

<sup>1</sup> A palavra em *itálico* é da responsabilidade da autora.

<sup>2</sup> O nome Cecil Blount DeMille será citado ao longo deste estudo, mas por existir uma variação relacionada a seu nome, ora será referido como Cecil B. DeMille, ora será designado por DeMille. A propósito da questão dos nomes de Cecil B. DeMille, veja-se também em *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, Editado por Donald Hayne (1960: 6).

<sup>3</sup> *Pentateuco* – “palavra derivada do grego penta, cinco, e teucos, volume. É o nome sob o qual é conhecida, desde a Antiguidade, a obra literária de Moisés, composta de cinco livros: Génesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuterónimo” (Badenas, 2010: 10).

<sup>4</sup> Devemos notar, antes de mais, que usaremos as seguintes abreviaturas: AT – para o *Antigo Testamento* e NT – para o *Novo Testamento*, relativamente às partes bíblicas.

No primeiro capítulo do trabalho, discutiremos as questões que fornecem o substrato teórico da **mise en scène**<sup>5</sup> fílmica, no cenário histórico da produção cinematográfica do filme, na versão de 1923 e no filme de 1956 e estabeleceremos uma breve reflexão, numa perspetiva comparatista, da *Bíblia* ao filme, assinalando a articulação expressa entre a arte literária e fílmica. Em seguida, procuraremos analisar os conceitos teóricos dos estudos bíblicos, da literatura e do cinema, privilegiando os Dez Mandamentos bíblicos. Analisaremos a presença do dialogismo, da intertextualidade e da releitura no contexto do relato bíblico e na Planificação, cunhados nas conceções teóricas de alguns estudiosos.

Assim, ao longo do segundo capítulo, partindo das questões teóricas preliminares, da representação literária e cinematográfica, num processo de releitura da *Bíblia* à luz do filme, debruçar-nos-emos sobre a transposição da *Bíblia* à Planificação e as marcas reflexivas no enredo do filme. Em seguida, desenvolveremos uma análise sobre a importância da construção de Moisés no campo de ação presente nos textos bíblicos e no filme, estabelecendo aspetos comparativos entre os mandamentos bíblicos e fílmicos. Deste modo, teceremos algumas considerações alusivas às pragas do Egito, do ponto de vista bíblico e cinematográfico, e desenvolveremos uma análise referente à travessia do Mar Vermelho pelo povo de Israel, liderado por Moisés, sob a ótica bíblica e fílmica.

No terceiro capítulo, centrar-nos-emos sobre o estudo das questões relacionadas com a análise da produção do filme, dirigida pelo produtor e diretor, Cecil B. DeMille, que reconstrói a imagem de Moisés no cinema. Procuraremos desenvolver uma comparação a partir dos dados fornecidos pela historiografia no seu percurso de vida, relatada desde o nascimento de Moisés à libertação do povo de Israel. Propomo-nos investigar a maneira como o autor do filme recria a sua personagem (Moisés), com os seus feitos heroicos, políticos e a sua transformação num ícone da nação judaico-cristã, por meio da articulação de imagens, da sonorização e dos diálogos. Procuraremos analisar o seu percurso

---

<sup>5</sup> A propósito, a designação para o termo, **mise en scène** “manteve-se por muito tempo ligado à sua origem teatral, servindo para designar o facto de, também no cenário cinematográfico, ser necessário regular marcações, entradas e saídas, assim como regular os diálogos com origem num texto que é dito num determinado espaço cénico [...]” (Jorge, 2011: 56). A palavra sublinhada a **bold** é da responsabilidade do autor.

de vida, sublinhando também a sua educação no ambiente da realeza, ainda no palácio dos Faraós e analisaremos a sua carreira como príncipe do Egito, incorporando as suas conquistas e o seu êxito junto de Sethi I, o Faraó.

No palácio, Moisés torna-se uma figura especial não somente para Bithiah, sua mãe adotiva, e para Sethi I (que o tem como filho), como também para Nefretiri, a princesa e candidata ao trono egípcio, mais concretamente, a futura rainha do Egito. A partir das implicações amorosas entre Moisés, Nefretiri e Ramsés, desenvolveremos uma análise das relações destas personagens no universo fictício que é transmitido ao espetador pelo processo da (re)leitura e do género romântico. No seguimento do nosso estudo, ainda neste tópico, abordaremos a problemática em torno da identidade paterna e da pátria de Moisés, aludindo à sua relação com o povo hebreu. Relativamente a este assunto, debruçar-nos-emos sobre a questão do seu estatuto como escravo, junto do povo hebreu, que, afinal, era o seu povo. Na sequência da nossa reflexão, analisaremos a personagem Moisés que se afigura como pastor de ovelhas em Midian, após ser exilado para o deserto por Ramsés, destacando a sua atuação como profeta, bem como líder da nação do povo de Israel, precisamente num desafio de o conduzir à Terra Prometida, a Canaã.

Finalmente, numa perspetiva fílmica, pretendemos empreender uma análise da importância da personagem bíblica Moisés no cinema, articulando-a com o estudo da presença feminina na sua vida. Presença esta, que se manifesta, quer através da figura materna, quer através da figura da esposa, observando-se os aspetos presentes no texto bíblico, que foram adaptados à transposição do original para a Planificação.

Em suma, propomo-nos realizar uma investigação sobre o filme *Os Dez Mandamentos* (1956), que constitui a temática basilar deste estudo, salientando-se em particular a construção da personagem Moisés no cinema, na perspetiva de Cecil B. DeMille.

# Capítulo I – Literatura, Religião e Cinema

---

## 1. Mise en Scène Fílmica

### 1.1. Contexto Histórico da Produção Cinematográfica do Filme de 1923 ao Filme de 1956

“A vida de um homem verdadeiramente exemplar deve ser integralmente simbólica.” *Friedrich Novalis*

Ao considerar os textos bíblicos como fonte inesgotável das pesquisas historiográficas, tais textos oferecem-nos os testemunhos escritos dos processos de formação da identidade dos antigos hebreus. Deste modo, defende-se que a construção desta identidade seja o elemento integrante da consciência histórica, logo, a *Bíblia*, por ser a representação escrita deste mesmo processo, deve servir de fonte para a reconstrução da história de Israel, nomeadamente nas artes: literária, pictórica, escultórica, musical, cinematográfica<sup>6</sup>, para além de outros campos do saber.

Neste tópico, debruçar-nos-emos sobre a arte cinematográfica e a sua reconstrução da história do povo de Israel, centrada, sobretudo, na personagem Moisés, nomeadamente no filme *Os Dez Mandamentos*, em ambas as versões, 1923 e 1956, dirigido pelo cineasta Cecil B. DeMille, na análise do contexto histórico de ambas as versões.

---

<sup>6</sup> Para Gilbert Cohen Séat (1946), “devem-se distinguir “fatos fílmicos” e “fatos cinematográficos”: ‘o fato fílmico consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagem (visuais, sonoras e verbais); enquanto o próprio do fato cinematográfico seria colocar em circulação nos grupos humanos uma fonte de documentos, de sensações, de ideias, de sentimentos, materiais oferecidos pela vida e formados pelo filme à sua maneira’. Essa oposição entre “cinematográfico” e “fílmico” é retomada por Christian Metz (1970). O “cinematográfico” designa, a princípio, tudo o que é exterior ao filme, retroativa e prospectivamente, sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público. No entanto, o cinematográfico é também interno ao filme como discurso. Ele designa então, no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade dessa linguagem particular” (Aumont, 2006: 51).

Deter-nos-emos em particular, de um modo breve, sobre o contexto histórico do filme *Os Dez Mandamentos* na versão de 1923. O filme foi produzido, fundamentado numa perspectiva histórica, com imagem em preto e branco, e, para a época, não deixou de surpreender o público. Esta primeira versão do filme (1923) relata<sup>7</sup>, numa releitura, a história do Êxodo, evocando o tema da moralidade e religiosidade.

O filme compreende duas partes, com elenco de distintos períodos históricos. Na primeira parte, respeitante ao relato bíblico, o elenco incluía Theodore Roberts, interpretando Moisés, Estelle Taylor, como a sua irmã Miriam, Charles de Roche como Faraó Ramsés, Julia Faye como a esposa do Faraó, Terrence Moore como filho primogénito do Faraó, James Neill como Arão, Lawson Butt, Clarence Burton e Noble Johnson com participação em outros papéis. Na história moderna que a película integra num segundo momento, Richard Dix e Rod La Rocque atuavam como irmãos e Edythe Chapman, a mãe deles. Leatrice Joy, Nita Naldi, interpretavam papéis femininos. Robert Edeson, Charles Ogle, e Agnes Ayres atuavam como suporte do cenário (Hayne, 1960: 230).

A primeira parte narra os episódios de quando Moisés guiou os filhos de Israel da opressão da escravidão egípcia para a Terra Prometida, culminando com a abertura do Mar Vermelho e a entrega das tábuas de pedra contendo os Dez Mandamentos da Lei de Deus. A seguir, a narrativa prossegue relatando o encontro de Moisés com Deus, no Monte Sinai, sendo aqui interpretado por Theodore Roberts. Tudo isso, num espaço de uma hora de filme.

A segunda parte consiste num conto moral, ou seja, após definir a história da origem de Os Dez Mandamentos, DeMille dá um salto cronológico até ao início do século XX na América, mais concretamente até aos, então, tempos modernos dos anos vinte, para constatar o poder dos Mandamentos. Trata-se de uma história moderna, sobre uma mãe sofredora, Martha McTavish (Edythe Chapman), que tinha dois filhos: um filho bom, obediente, que observa todos os Mandamentos, seu nome John McTavish (Richard Dix), enquanto o outro filho, Dan McTavish, (Rod La Roque) é rebelde e os transgride a todos conforme nos explicita Hayne: “and at the end himself broken by his defiance of the Law”

---

<sup>7</sup> Nesta pesquisa, o processo do desenvolvimento dos textos bíblicos e fílmicos será referido com os verbos “configurar”, “relatar”, “reproduzir”, “narrar” entre outros.

(Hayne,1960: 230). Na verdade, faz-se uma parábola entre o bem e o mal, personificados por dois irmãos, numa evidente alusão a Caim e Abel da *Bíblia*. As consequências dos atos de Dan são inevitáveis, conforme descreve Hayne:

Retribution comes upon him not as a vengeful visitation of an arbitrary God: rather it grows inevitably out of his own acts, for the moral law is as much a part of the structure of the universe as the law of gravity. His mother is killed, for example, in the collapse of a church because he violated the commandment, "thou shalt not steal", by cheating when he built the church of faulty materials (1960: 230).

No desenrolar da narrativa, os dois irmãos amam a mesma mulher (Leatrice Joy). Os episódios servem para questionar a aplicação real dos Dez Mandamentos no mundo moderno e, tendo como pano de fundo este tema, é considerado um clássico sem precedentes, na era do cinema mudo.

No que concerne à estrutura do cenário e à elaboração técnica, a cena mais emocionante da versão de 1923 é a perseguição pelos egípcios dos hebreus após o êxodo. Estes são liderados por Moisés (protagonizado pelo ator francês Theodore Roberts), personagem de aparência selvagem e virulenta, ao contrário de Charlton Heston, que dá ao papel um ar de veemência e virilidade, convencendo o público da época, dado o sucesso do filme. O exército comandado pelo Faraó Ramsés (o ator francês Charles de Roche) persegue os hebreus, culminando com a abertura do Mar Vermelho, sendo esta outra cena de grande imponência artística, como declara Hammond: "The parting of the Red Sea was the greatest film spectacle the world had ever seen" (Hammond, s/d: 52).

Importa realçar que, em 1923, Hollywood estava à beira de uma implosão moral, abalada por tragédias, como o assassinato de William Desmond Taylor e o escândalo de Roscoe Conkling Arbuckle, também conhecido como Fatty Arbuckle, no âmbito judicial, acusado de violação e homicídio culposo. A América ainda estava a recuperar-se da devastação da Primeira Guerra Mundial, encontrando-se de luto pela perda dos seus filhos na guerra (Hammond, 2009: 50). Esta foi, precisamente, uma década marcada pela expansão do consumismo suburbano e redobrados esforços para criar e manter uma identidade unificada dos americanos, que sempre lutaram para acumular bens e

cultivar a generosidade e a bondade. Durante o período pós-guerra, a nação procura retomar forças para manter a sua identidade como um país que apregoava, não somente o sentimento de generosidade, mas também o desejo de igualdade e liberdade, perante outras nações, sempre impregnado de um discurso implícito de religiosidade e nacionalismo. Neste contexto, alguns movimentos surgiram dando início a uma nova era no país, conforme descreve Hayne:

The 1920s were the era of, among other phenomena, the flapper, with her bobbed hair, her short skirts and rolled stockings, her preference for the athletic Charleston over the sedate waltz, she became as much an obsession to the pointers-with-alarm as Hollywood itself. I confess to an old-fashioned belief that bare legs belong in the boudoir or on the beach, not in a business office, and my taste in feminine beauty has never run toward mouths or fingernails that look as though they have been in an accident with an explosive catsup bottle; but I did feel that the flapper was a maligned and plucky little person. Youth always revolts (1960: 227).

Neste ambiente de muita revolução cultural, moral, social, política e até mesmo religiosa, Cecil B. DeMille cria uma versão original de *Os Dez Mandamentos*, como um espetacular evento, diferente de qualquer outro filme antes do seu tempo, a fim de chamar a atenção da nação para uma reflexão de caráter religioso e moral, atenuando, desta forma, os sentimentos de hostilidade impregnados nos dilacerados corações das famílias americanas. Além disso, importa-nos salientar que o mundo, nomeadamente, os Estados Unidos da América do Norte, estavam rodeados de um contexto pós-guerra, que por sua vez invocava respeito, não somente para com as leis civis, mas também para com a Lei Divina. Como afirma Hayne:

There was a sickness in Hollywood, but it was a sickness that infected the whole post-war world. There was throughout the world a crumbling of standards, aggravated in America, I have always believed, by the Eighteenth Amendment and the Volstead Act, by which government attempted to regulate the personal habits of individuals and succeeded only in teaching many of them disrespect for all law (1960: 217- 218).

Ao planificar a produção deste filme na década de 1920, Cecil B. DeMille, obteve sugestões do público como inspiração para uma produção contextualizada. Desta forma, o seu agente de publicidade lançou um concurso para a escolha do tema. A partir dos resultados do concurso publicado por *The Los Angeles Times* e editado por Hallet Abend, a melhor proposta do tema para a produção, seria contemplada com um prémio de 1000 dólares. O tema deveria constituir-se a partir de uma história original. Uma avalanche de cartas chegava de fãs ansiosos para ver uma produção, de preferência, com tema religioso (Hayne, 1960).

O concurso revelava que as pessoas estavam conscientes e ávidas relativamente a um tema que ressaltasse as necessidades emergenciais da vida no contexto social. Por este motivo, na busca de resgatar os principais valores, o tema sugerido, na sua grande maioria, foi religioso, com uma dimensão épica. As cartas vieram de todas as parte do mundo, com esse propósito, conforme sublinha Hayne: "The letters came from men and women of every station, creed, and trade. I was struck by the number that suggest a religious theme" (1960: 228).

DeMille ficou impressionado com o número de cartas que sugeriram um tema religioso. Houve um candidato que, tanto pelo tema como pelo poder de expressão das suas palavras, se manteve indelével na sua mente, bem como na mente de cada membro da equipa da realização, durante o processo de seleção desenvolvido. As palavras da carta vinham-lhe constantemente à mente. E para a sua maior surpresa, não era de um escritor profissional. Era de um fabricante de óleo lubrificante em Lansing, Michigan. O seu nome era F.C. Nelson, e este é o início da primeira página que ele escreveu: "You cannot break the Ten Commandments - They will break you" (Hayne, 1960: 228).

Justifica-se, desta forma, a escolha do título, bem como o tema do filme, com esta preciosíssima ideia que ninguém ainda cogitara colocar nas telas do cinema. As palavras do próprio DeMille eram "a theme that brightened memories of his Reading the Bible aloud to us and teaching his sons that the laws of God are not mere laws, but are the Law" (Hayne, 1960: 229). O título e o tema foram motivo de encorajamento não somente para o produtor do filme, mas também para todos os seus colaboradores.

A popularidade de DeMille foi particularmente notável, pois ele apelou para uma sensibilidade refinada. Com vista a representações realistas socorreu-se de fotografias de Jerusalém, bem como de gravuras de Gustave Doré (Higashi, 1994: 181); com o mesmo propósito efetuou pesquisas em alguns museus, destacando-se o Museu do Louvre, e documentou-se em diversas fontes bibliográficas de historiadores e estudiosos, assim como, evidentemente, na *Bíblia Sagrada* (Hammond, 2009).

Sendo assim, a expressão mais requintada do cinema mudo, nas suas mais diversas vertentes, provinha do alto nível do cineasta Cecil B. DeMille, com *The Ten Commandments* (*Os Dez Mandamentos*, 1923) e *The King of Kings* (*O Rei dos Reis*, 1927), os quais contribuíram para o progresso estético do cinema, embora dependessem totalmente dos líderes empresariais dos estúdios e da receita das bilheteiras. Os recursos técnicos nesta época não eram muito avançados como seriam tempos depois, quando o cineasta realiza a *reprise* em 1956. Contudo, não deixou de ser interessante que obras-primas como estas não fossem inteiramente esquecidas. A narrativa inicial, que foi a única parte refeita por DeMille na versão de 1956, possivelmente é melhor que a segunda parte da película, pois funciona melhor para os espetadores modernos, sobretudo se atendermos ao facto de que a versão de 1956 foi reproduzida, com um enredo mais dinâmico, e recursos tecnológicos mais avançados.

Um facto muito curioso aconteceu nas vésperas do início da rodagem da primeira versão do filme. Na preparação para as filmagens de *Os Dez Mandamentos* (1923), DeMille enviou uma cópia da *Bíblia* a todos os funcionários com as palavras: “As I intend to film practically the entire book of Exodus [...] the Bible should never be away from you. Place it on your desk, and when you travel, stick in your briefcase. Make reading it a daily habit” (Higham, 1973: 111-114).

Desta maneira, DeMille confere a importância ao facto de todos estarem imbuídos de um mesmo espírito: salienta e divulga, por meio das mensagens bíblicas a paz, a harmonia, o amor e unidade entre as pessoas, entre as nações, posteriormente, até onde o seu filme alcançasse. O contexto em que DeMille produziu *Os Dez Mandamentos* (1923) traduz uma interpretação que decorre dos acontecimentos históricos convocando elementos relevantes e nobres para todo o cidadão americano, como o enunciado indica, nas palavras do próprio

Cecil B. DeMille: “what we are ultimately defending is every person's right to freedom of speech” (Hayne, 1960: 220). É notório um discurso permeado de expectativas sublinhadas pelo desejo da (re)conquista dos padrões culturais, sociais e políticos, ou seja, de novas formas de ver o mundo assente não somente em valores morais e étnicos, sobretudo, enquanto nação, estribada nos ditames da Lei Moral, assente na *Bíblia*. Cecil B. DeMille vê no cinema um importante suporte para assegurar através das imagens icônicas a estabilidade da cultura americana, inclusivamente, no que respeita ao solidificar da estrutura da religião, referenciada e fundamentada na história bíblica da libertação dos filhos de Israel sob a liderança de Moisés. Neste contexto Wright declara: “It is impossible to write about particular images of Moses without some acknowledgment of wider discussion about the place of religion in America” (2003: 9). Na concepção de DeMille, a partir da produção metafórica, em *Os Dez Mandamentos* (1923), a sociedade americana assumiria novas proporções culturais, ou seja, “the landscape of American religion and mark the continuing fellowship of national identity and religious practice (Wright, 2003: 10). Sendo assim, num panorama de concepção social e nacionalista, torna-se evidente um interesse do cineasta também centrado numa intervenção com efeitos benéficos para com a sociedade, como afirma Hayne na sua obra de autobiografia de Cecil B. DeMille:

I fully realize the responsibility of my appreciation and of my faith in this picture [...] I believe it will be the biggest picture ever made, not only from the standpoint of spectacle but from the standpoint of humanness, dramatic power, and the great good it will do (1960: 235).

Parece-nos crer que o objetivo do filme é salientar as consequências negativas decorrentes da violação da Lei Divina. Na sequência das considerações tecidas por Wright: “DeMille are more interested in the function of the law than in the content of a particular system of laws” (2003: 74). Conforme o exposto, depreende-se que o filme apresenta um mundo de causa e efeito, ou seja, em face da rebeldia, vem a punição e condenação. Contudo, fica evidente na obra em *Os Dez Mandamentos* (1923), que a Lei é composta de uma estrutura moral cognoscível e sólida para o mundo, o qual permitirá à humanidade viver em paz. É compreensível tal apelo da mensagem, pois o

contexto invoca valores de caráter consistente, a seguir ao caos da Primeira Guerra Mundial e das conseqüentes alterações sociais decorrentes da mesma.

Enfim, o filme *Os Dez Mandamentos* (1923), ainda na era do cinema mudo, apresenta-nos a história do *Êxodo*, que ilustra o valor duradouro dos Mandamentos bíblicos, ou seja, da *Lei Moral*, ou *Decálogo*<sup>8</sup>, como um prelúdio para a história moderna. Também se apresenta como a solução para a moral em deterioração, patenteada no filme, com o comportamento desrespeitoso da personagem Dan, o filho rebelde de Martha McTavish (Edythe Chapman) (*Os Dez Mandamentos*, 1923). As suas atitudes, representadas no universo ficcional, suscitam, no cenário e na ação, a rutura com a Lei. Dan, após vivenciar algumas experiências desagradáveis, compreende a função dos Mandamentos, isto é, o amor ao próximo e a Deus, conforme a sua mãe Ihes ensinara. Desta forma, a narrativa fílmica<sup>9</sup> evoca, *Os Dez Mandamentos*<sup>10</sup> (lei), como fundamento dos princípios e valores, sem os quais a humanidade não poderia viver em sociedade.

Na segunda versão do filme, ao retratar a história do *Êxodo*, DeMille não está preocupado com o caos moral que ameaça a sociedade, mas com a ameaça do regime totalitário, na forma do comunismo. Na introdução do filme, *Os Dez Mandamentos*, versão 1956, DeMille aparece na tela e explica que "The theme of this picture is whether men ought to be ruled by God's law or whether they are to be ruled by the whims of a dictator like Rameses. Are men the property of the state or are they free souls under God?" (*Os Dez Mandamentos*, 1956)<sup>11</sup>. Então, observa: "This same battle continues throughout the world today" (The

---

<sup>8</sup> "O Termo *Decálogo*, de etimologia grega *deka*, dez, e *logos*, palavra, aplica-se aos Dez Mandamentos, prólogo e resumo da Lei dada a Moisés no Monte Sinai, segundo *Êxodo* 20: 1-17 e *Deuterónimo* 5: 6-21" (Badenas, 2010: 55). (os itálicos são da responsabilidade do autor).

<sup>9</sup> "Em seu sentido filmológico geral, o fílmico concerne à obra, projetada diante de um público, no mais das vezes considerado de um ponto de vista estético. Semiologicamente, o filme é a "mensagem" ou discurso fechado percebido pelo espectador. Ele se opõe ao "cinematográfico", aquele que designa, por um lado, o aspecto social, técnico ou industrial do cinema, e, por outro, o que em um filme diz respeito aos meios de expressão próprios à imagem fotográfica móvel, múltipla e sequencial" (cohen Séat in Aumont, 2006: 128).

<sup>10</sup> Os itálicos neste parágrafo são nossos para destacar a diferenciação nas nomenclaturas alusivas aos Dez Mandamentos bíblicos, bem como ao nome do filme.

<sup>11</sup> Pela dificuldade que tivemos em adquirir o Guião, os excertos alusivos às falas das personagens, bem como a dos narradores, no texto, foram retirados do filme: DEMILLE, Cecil B., 1956, *The Ten Commandments*, Motion Pictures Associates, Inc. Technicolor, Paramount Picture. Estão referenciados da seguinte forma: (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

words in the film's prologue, *The Ten Commandments*, 1956 in Wright, 2007: 70).

A década de 1950 foi marcada historicamente pela Guerra Fria. Simultaneamente outorga o contributo da cultura para o desenvolvimento da indústria do cinema de Hollywood. As indústrias de cinema estavam abertas à considerável influência política e recursos produzidos, tais como: documentários, filmes e jornais de cinema que refletiam e projetavam os receios e obsessões dos conflitos<sup>12</sup>. Os estúdios, atuando de forma independente na maioria das vezes, editavam explícitas advertências sobre a ameaça da manifestação Comunista interna. Neste contexto, Cecil B. DeMille, motivado pela reivindicação da sociedade (via cartas), reproduz o filme *Os Dez Mandamentos* (1956), desta vez com outros contornos estéticos, com um elenco renovado, quase na sua totalidade e com novas perspectivas contextuais. Parece-nos, entretanto, possível estabelecer uma relação entre o filme, a narrativa bíblica do *Êxodo* e o contexto da História Universal, inclusivamente da nação norte-americana. Assim, a história do êxodo é apresentada como uma alegoria à Guerra Fria: “The view that biblical epics may be seen as allegories of meanings central to American identity (cf. Wright, 2003: 106). Desta forma, Wright compartilha connosco os valores do género épico nas narrativas fílmicas aplicadas numa abordagem fulcral, relativamente ao contexto histórico da sua produção, como nos declara no seu ensaio *Religion and Film*:

The Cold War, which imposed specific pressures on Hollywood, was an important political context for the production and early viewing of *The Ten Commandments*. On the one hand, the potential for the cinema to communicate a vision was widely recognized (2007: 64).

A propósito do contexto histórico do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), Wright ainda nos esclarece:

---

<sup>12</sup> Veja-se a propósito sobre este assunto no artigo: “Martyrs, Miracles, and Martians Religion and Cold War, Cinematic Propaganda in the 1950s”, de Tony Shaw, Springs, Institute of Technology, 2002, também disponível no site: [http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420\\_NationalisierungDChinKinos](http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420_NationalisierungDChinKinos) Consultado dia 12/01/13.

Above all, though, the film is characterized as presenting a "Cold War Moses", influenced by DeMille's desire to uphold "American values" in the face of Soviet strength and to present the threatened motion picture industry as the true champion of those values. The analysis of the responses to the film indicates that, this was the most widely received the representations of the biblical narrative, statistical popularity is not evidence of any success on the part of DeMille in imposing his reading of the Moses story upon viewers (2003: 5)

Portanto, cremos ser esta uma posição inteiramente adequada a um homem cujos filmes sempre suscitaram a confiança da justiça Americana. Tinha como objetivo não deixar o público na dúvida sobre o significado de cada um dos seus filmes. Em *Os Dez Mandamentos* (1956), DeMille tinha um duplo propósito: denunciar as mazelas resultantes da crise em detrimento do regime governamental vigente e consolidar os valores morais, religiosos e étnicos da nação. Relativamente ao contexto histórico da produção do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), Wright explicita:

In presenting a binary opposition between on the one hand, Israel - America, and on the other hand, Egypt - USSR, *Commandments* reinforces the basic anti-communist premise that communists are inherently disloyal enemies of the nation. Yet a more liberal ideology seemingly underpins the critique of race politics. Each of these 'contradictory' impulses can be understood within the broader context of the film's commitment to the American dream (2007: 67).

Este excerto permite-nos depreender que o filme sugere uma relação com a política externa dos Estados Unidos, ou seja, uma analogia dos eventos da narrativa bíblica com a Guerra Fria. Assim, Cecil B. DeMille, usando recursos tecnológicos bastante avançados para a época, celebra a força política e religiosa americanas numa visão de supremacia temática de maneira a tentar demonstrar com grande perplexidade os problemas internacionais da nação. Simultaneamente procurava reforçar e restaurar a força do cristianismo e da política, ao ilustrar os elementos e forças políticas com as personagens apresentadas no filme. Conforme a afirmação de Wright:

Governed as it is by Hollywood conventions, *Commandments* does not simply re-present the Cold War, it also promises resolution of the conflict between America and the USSR, suggesting that one culture will be triumphant, the other overcome. When a dejected Rameses finally proclaims that 'his [Moses] god is God' the implication is despite current fears (concentrated around the Korean War and the Suez Crises) the Soviet threat will be extinguished. Moses (and America) can win through (2007: 66).

Temas religiosos, políticos e cenas em lugares proeminentes foram figurados em muitos filmes do género épico, um fator que ajudou a explicar o "renascimento religioso" que assumiu o lugar nas telas do cinema americano durante o período de 1950. Desta forma, *Os Dez Mandamentos* (1956) aclamava com uma altissonante e ressonante voz:

*The Ten Commandments* [...] saw in the story of Moses, the prophet honored equally by Moslems, Jews, and Christians, a means of welding together adherents of all three faiths against the common enemy of all faiths, atheistic communism (Hayne and Noerdlinger *in* Wright, 2003: 114).

Com efeito, a maioria destes temas e cenas encorajaram cinéfilos a imaginar a Guerra Fria como um conflito, no qual o anticomunismo e cristianismo eram comparsas. Numa abordagem que pontuava o contexto histórico da produção fílmica, a forma emblemática da narrativa épica cinematográfica evidencia as relações enfáticas do relato bíblico com os aspetos históricos vigentes, num discurso de tom crítico e denunciativo, conforme sublinha Wright:

The autocratic Rameses, who subjects the masses to lives of drudgery enforced by the threat of state-backed terror, stands for the powerful, demonised Soviet enemy. (The casting of Yul Brynner as Rameses is pertinent: his Eastern - European accent hints at parallels between the Egyptian regime and that in the USSR, and his appearance [...]) At various points in the narrative, *Commandments* stresses that, in contrast to the godly slaves, Egypt, like communist Russia, is no nation 'under God' [...] As if to reinforce the political connections stylistically, the scenes depicting Rameses' palace in the wake of the exodus and the failed

attempt to recapture the slaves see the screen flooded with crimson tones. By contrast, the film depicts the biblical Red Sea as deeply blue, and the word 'red'; then synonymous with Communism in popular discourse, was deliberately omitted from the dialogue (2007: 65-66).

Este excerto evidencia-nos a forma como a imagem dos Estados Unidos assumiu proporções épicas, não somente no sentido económico, mas também geopolítico e religioso. Como já mencionámos anteriormente, os Estados Unidos tornaram-se uma nação que procurava referenciar-se como um país religioso, de acordo com a sua promessa de fidelidade a Deus. Sendo assim, para reforçar esta imagem, elaboraram o lema 'Sob Deus', distinguindo-se do regime totalitário e do bloco comunista que assustava o país neste período histórico. Wright ainda assinala:

Produced at the height of cultural anticommunism, in the immediate aftermath of the Korean War, DeMille's 1956 *The Ten Commandments* is very much an anti-Soviet film [...]. *The Ten Commandments* was a film that took the cinematic portrayal of the life and person of Moses to its logical Cold War conclusion. Put simply, Moses, as instigator and guardian of a divinely willed and ordered freedom, became representative of the American nation and the identity of the United States as Israel, in the sense of both Promised Land and light for the nations. Pharaoh Rameses, whose autocracy attempted to deny the divine order and subjected countless masses to lives of meaningless drudgery enforced by the threat of state backed terror, functioned as his powerful yet eventually defeated Soviet enemy (2003: 105-106).

Verifica-se neste excerto uma alusão à ideologia política dos americanos. Na transposição do texto bíblico para o filme, DeMille retrata a vida e a pessoa de Moisés como o representante da nação e da identidade dos Estados Unidos. Esta analogia remete para a liberdade e o desejo pela Terra Prometida, para ambas as nações. Por outro lado, Wright faz um paralelo da personagem Ramsés com a União Soviética, assumindo-a como inimiga derrotada. Podemos, pois, presumir que *Os Dez Mandamentos* é um filme que promove os ideais dos Estados Unidos, como nação triunfante.

Uma das relações feitas por Wright relativamente ao contexto histórico da produção do filme *Os Dez Mandamentos* (1956) refere-se a um tema considerado muito atual nos nossos dias: o da discriminação étnica, ou seja, a exclusão social. Refere-se ao episódio quando Memnet interfere no plano de Moisés subir ao trono como príncipe do Egito, por saber que a sua origem étnica e modesta não condizia com o requisito do posto que estava a ocupar. Esta atitude de Memnet resultou numa tragédia, que culminou na sua própria morte, conforme nos declara a autora:

It is not only international politics that surface in *The Ten Commandments*. As highlighted early, the film identifies slavery as unnatural and contrary to God's purposes. ('God made men [sic]. Men made slaves', says Joshua.) In 1950s America, when racial segregation (part of the aftermath of African American slavery) was a live social and political issue, Moses' denunciation of 'the evil that men should turn their brothers into beasts of burden [...] only because they are of another race, another creed' is not simply a declaration of an abstract principle. Discrimination against individuals on racial grounds is specifically rejected in the Memnet subplot. It is Memnet's (the royal nurse-maid's) misplaced belief in the importance of the racial purity of the Egyptian ruling class (the influence of modern eugenics and Nazi ideology appears reflected in the 'blood' of Rameses and Moses) that leads her to plot against Moses and reveal his secret of his Hebrew origins. Her actions bring exile and grief into the lives of Nefretiri, Moses, Seti and Bithiah, and lead to her own death. They contrast sharply with the attitudes and behavior of Bithiah, whose early willingness to incorporate Moses within the royal household implies a differently based and positively sanctioned construction of social organization and leadership. Whereas Bithiah's convictions are a route to life (the infant Moses is rescued from the Nile; Bithiah joins the exodus), the film suggests that prejudice such as Memnet's can engender only violence and death, and will eventually destroy even that which it misguidedly seeks to preserve (2007: 66 - 67).

*Os Dez Mandamentos* (1956), filme realizado numa releitura da história dos antigos hebreus, reproduziu, sob um olhar cinematográfico, comparativamente com referências literárias, uma nova visão sobre a

confluência da tecnologia, da literatura e da religião. Deste modo, DeMille, o pioneiro do épico bíblico dos Estados Unidos realizou esta produção, *Os Dez Mandamentos* (1956), onde, de maneira apropriada, análoga e dialógica, pôde articular a literatura, o cinema e a religião com profundo sentimento de responsabilidade, respeito e aclamação de conquistas dos considerados valores da etnia americana, nos seus mais variados âmbitos sociais, políticos e religiosos. Salienta-se ainda o seu contributo cultural no universo religioso, cinematográfico e literário, com um património riquíssimo de informações sobre a vida da personagem fulcral deste estudo: Moisés. Pensamos, pois, refletir com atitude de apreciação e elevado senso nas lições de vida das personagens, em particular de Moisés, presentes não somente nas passagens bíblicas, mas também nas narrativas fílmicas veiculadas sob a adaptação textual e a sua surpreendente repercussão. Devido a este conjunto de componentes, esta produção fílmica foi considerada uma das que alcançou maior êxito de bilheteira nesse período.

### **1.1.1. Da *Bíblia* ao Filme**

Uma das maiores histórias do AT foi trazida para as telas com um domínio e com uma força impressionantes, exibindo o êxodo cujo o relato se inicia no final do livro de *Génesis*, prosseguindo nas páginas do *Pentateuco*. Esta é a história espetacular de Moisés, o seu nascimento, a sua educação, os seus fracassos, a sua queda, a sua sobrevivência, a passagem pelos caminhos do deserto, e a sua devota e inabalável fé no futuro que, de acordo com o relato bíblico, estava sob a direção divina. A *Bíblia*, analisada como um conjunto de narrativas nas quais se encerram as figuras, as personagens e as tipologias, configura-se a base para o nosso estudo, mais especificamente no *Pentateuco*, do AT. Nas suas páginas, estão os registos dos episódios que narram a história de Moisés, a quem se atribui a autoria dos referidos livros do *Pentateuco*. Podemos, assim, dizer que se trata de uma autobiografia, onde Moisés cita a sua genealogia, a sua vida como o príncipe do Egito, as suas atitudes como filho e na sua família, o seu exílio e o seu chamado por Deus a liderar os hebreus na fuga da escravidão do Egito. Em suma, os seus feitos até à sua morte.

A *Bíblia* apresenta-nos um painel de géneros literários e discursivos: poesia, crónica, fábula, oráculo profético, épico, romance, narrativa histórica, profecia, entre outros, o que constitui uma fonte de inspiração para muitos artistas em vários âmbitos da arte. O nosso estudo privilegia a arte cinematográfica e literária com a sua imbricação religiosa, centrada na personagem Moisés, que é uma figura cercada de dúvidas e interrogações, desde o seu nascimento à sua morte.

De acordo com Keller, a incerteza expressa pelos cétricos é um dos motivos para duvidar dos relatos bíblicos sobre a história de Moisés. O argumento reside no facto da história de Moisés, salvo do Rio Nilo, se assemelhar muito com a saga de outro herói da antiguidade: “Sargão, o poderoso rei de Acad” (Keller, 1980: 108).

De qualquer modo, no texto fílmico, após descobrir toda a problemática da origem de Moisés e do assassinato do egípcio, que perpetra, o Faraó pronuncia o seu veredito: “Que o nome de Moisés seja apagado de todos os livros e tabuletas. De todos os obeliscos, e de todos os monumentos do Egito”. E, ainda prossegue: “que o nome de Moisés [...] não se oiça nem se pronuncie. Que se apague da memória dos homens para todo o sempre” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Neste sentido, podemos entender que a sua configuração mitológica afasta os seus ensinamentos, o comprometimento para com o povo de Israel, bem como as discussões teológicas em torno dos seus feitos e da sua própria pessoa. Sobretudo, existe um vasto campo de estudos e pesquisas sobre a sua (de Moisés) história, a começar pelo *Decálogo*, ou seja, o conjunto de ordenanças que Moisés recebeu de Deus para a orientação do povo e de todas as nações. Estas ordenanças incluem elementos basilares das constituições de cada país ao redor do mundo, tais como: não matar, não roubar, não praticar adultério, não falar falsidade contra o próximo, honrar o pai e a mãe, enfim, amar a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a nós mesmos. Estas ordenanças transpostas para as telas, e contidas nos Mandamentos bíblicos, fazem eco no próprio título do filme, bem como no desenrolar da narrativa, implícita ou explicitamente. Desta forma, funcionam como pilares do “viver bem”, tanto ao nível comunitário, como individual. Assim, no discurso inicial do filme (1956), Cecil B. DeMille apresenta a temática da produção como “a história da origem

da liberdade” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Esta liberdade é traduzida “no âmbito da reflexão intersemiótica” (Jorge, 2011: 128), com imagens em movimento, num processo de (re)criação ou (re)produção originada da literatura religiosa, postulando as relações das artes: literatura e cinema e a sua articulação com a temática religiosa.

A forma mitológica da personagem Moisés não suprime o sentido primeiro dele, ou seja, o sentido bíblico. Empobrece-o apenas, e afasta-o. Porém, a sua configuração como personagem histórica, reforça a sua imagem na conceção do sentido religioso. No entanto, quer como mito, quer como personagem histórica do cristianismo, judaísmo e islamismo, no decorrer da história, é possível atribuir, dependendo da situação cultural, política, social e económica, vários significados, várias interpretações, mas sem perder a força do seu significado bíblico.

Sendo assim, em *Os Dez Mandamentos* (1956), entrecruzamos elementos profundamente religiosos e históricos em todas estas temáticas com um leque de diálogo intertextual, (assunto que abordaremos mais adiante no tópico 2.2.). Com efeito, o filme *Os Dez Mandamentos* (1956) possui uma expressão religiosa devido ao seu conteúdo, ao mesmo tempo que, ao longo do seu desenvolvimento, estabelece uma articulação com os elementos da contextualização histórica, com o panorama da narrativa romanceada em torno dele. Também evidencia uma manifestação epifânica apresentada em algumas cenas, tal como a aparição de Deus a falar com Moisés no meio da sarça-ardente (*Êxodo* 3), ou no encontro de Deus com Moisés no Monte Sinai (*Êxodo* 19). Desta forma, encontramos-nos com o transcendente, à medida que a história é narrada. É justamente neste sentido que se justapõem e convergem os diversos géneros instaurados na narrativa cinematográfica, na literatura, e na religião, como nos declara Wright:

In keeping with its wider goals, the definition of films in which religion is 'dominant or significant' is determined with reference to aspects of film narrative, but also the important issue of whether or not religious qualities may be located is a given film's visual style... Although religious studies are a less tightly structured field, both (religious and film studies), disciplines have historically privileged literary texts, or more accurately, certain kinds of literary texts, over other media (2007: 19-21).

Esta, de certa forma, advogando uma posição pós-moderna, embora ainda suscite muitas críticas e questionamentos, parece admitir uma convergência entre cinema e literatura, articulados com os textos bíblicos. Segundo a própria Wright, esta conexão já tem sido admitida: “since both religion and film [...] conceive of themselves as interdisciplinary practices” (2007: 12).

Temos vindo a sublinhar que, a partir das passagens bíblicas, nomeadamente o *Pentateuco*, Cecil B. DeMille produziu uma primeira versão de *Os Dez Mandamentos* em 1923, conduzida pelo teor moral e religioso. Após 33 anos, reproduziu *Os Dez Mandamentos* numa nova versão que se assumiu como uma elaborada superprodução Hollywoodiana, num cruzamento entre religião, literatura e cinema, tecendo teias com a contextualização histórica numa vertente comparatista que envolveu as artes, com uma implicação política, social e económica. Esta versão inicia-se, conforme os textos bíblicos no livro do *Êxodo*, (Capítulos 1: 15), até *Deuterónimo*, isto é o *Pentateuco*, AT, com o relato do nascimento do bebé e o seu resgate do Rio Nilo pela princesa, filha do Faraó. Esta dá-lhe o nome de Moisés, segundo os relatos bíblicos. A criança tem como ama, a sua própria mãe biológica, até uma certa idade. Quando já está crescida, vai morar com a sua mãe adotiva, no palácio real, onde recebe educação de toda a cultura egípcia (*Atos* 7:22). Há uma sequência espetacular, mas dramática. O então Moisés adulto, movido por senso de justiça própria mata um egípcio para defender um Hebreu. A partir deste episódio, o desenrolar do filme prossegue com o recurso linguístico de releitura, com ricas informações acrescentadas. Cecil B. DeMille, no filme, declara que a *Bíblia* omite cerca de 30 anos da vida de Moisés. Por conseguinte, acrescenta e preenche esta lacuna da vida de Moisés, com conteúdos extrabíblicos, conforme declaração de Cecil B. DeMille na introdução do filme:

Para preencher os anos que faltam, recorreremos aos antigos historiadores, tais como Philon e Josephus. Philon escreveu na altura em que Jesus de Nazaré caminhou pela Terra, e Josephus cerca de 50 anos mais tarde, e presenciou a destruição de Jerusalém pelos romanos. Estes historiadores tiveram acesso a documentos há muito destruídos ou talvez

perdidos, como os Pergaminhos do Mar Morto (Prólogo do filme *Os Dez Mandamentos*, 1956)<sup>13</sup>.

Na realidade, a *Bíblia*, não revela muitos detalhes relativamente aos primeiros anos de vida e da juventude de Moisés. A descrição, nos textos, da sua primeira aparição como adulto, revela que ele saiu para ver o seu povo e viu o trabalho forçado que eles realizavam. Também viu um egípcio a agredir um hebreu, um dos seus parentes. Imaginando não ter sido visto por ninguém, matou o egípcio e escondeu-o na areia (*Êxodo* 2:11- 12). A narração da ação é bastante simples, e os detalhes são escassos, deixando subsistirem algumas interrogações cujas respostas uma passagem para filme não pode deixar de exigir. Por exemplo, onde aconteceu? O que Moisés usava como arma? Como foi que ele fez isso? Ele estrangulou o egípcio? Como foi que este reagiu? Ele tentou lutar? Estas lacunas são preenchidas pela imaginação de quem lê o relato escrito. No cinema, porém, tais lacunas são preenchidas, pelo que aparece na tela refletindo a visão artística do cineasta.

Com efeito, no filme, DeMille sempre deixa evidente as características da personalidade e do caráter de Moisés. O jovem possuía senso de justiça, era honesto, verdadeiro, empreendedor, corajoso, valente, filho amoroso, entre outras qualidades e virtudes de uma personagem da realeza. Em contraste com a personagem Moisés, Dathan (Edward G. Robinson), que acabaria por denunciar o homicídio, também era um hebreu, mas um homem ávido, que ambicionava o poder e a mordomia de uma vida luxuriosa. Dathan traía o seu povo em troca de favores. Por isso, espreitava-o durante todo o tempo. O episódio que mostra a cena do crime apresenta Moisés, já identificado como um hebreu que ao presenciar o egípcio, mestre-construtor, Baka (Vincent Price) espancar um escravo hebreu, Josué (John Derek), indignou-se muito, e, com grande ira, arremeteu contra Baka que não teve a oportunidade de se defender. Neste momento, Dathan que observava tudo à distância, sem ser notado por mais ninguém, ouviu um diálogo entre Moisés e o hebreu. Assim, Moisés para justificar o crime em favor de um escravo, confessou a sua origem étnica. Desta forma, Josué, o hebreu, ficou convencido que se tratava do líder tão esperado

---

<sup>13</sup> A tradução do excerto indicado é da nossa responsabilidade. Extraído do Prólogo do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), narrado pelo próprio Cecil B. DeMille.

pelos hebreus. Embora, no filme, Moisés desconhecia esta suposição. Dathan aproveitou o momento oportuno para denunciar o crime a Ramsés, em troca da escrava Lilia e da posição de governador de Gósen.

Acedendo ao património literário bíblico que encerra uma variada riqueza de géneros que incluem o épico, o drama, o erótico, a saga, o conto maravilhoso, os cineastas assumem liberdades ousadas e criativas para aumentar a teatralidade incluindo a sensualidade, a violência, os conflitos políticos, sociais e religiosos.

Ao longo das nossas leituras e estudos, observámos que, nas últimas décadas, Moisés e o Êxodo têm sido objetos de investigação entre os pesquisadores (arqueólogos e historiadores) e produto de uma série de filmes. Embora estes filmes se baseiem no texto bíblico, todos eles fazem mudanças do texto original quando o transpõem para o texto fílmico e introduzem acréscimos extrabíblicos. Estas mudanças revelam a flexibilidade do texto bíblico nas mãos dos cineastas que o reconstróem em diversos géneros, com o fim de atender à expectativa dos espetadores. Cecil B. DeMille apropriou-se da genologia dramática e transcendeu o texto bíblico numa (re)produção cinematográfica romanceada concentrando “elementos formais do conteúdo da estrutura mítica para desenvolver a caracterização” (Jorge, 2011: 91) da película cinematográfica. Além de se apoiar no texto bíblico, a sua criação num enquadramento épico baseou-se ainda nos escritos da antiguidade judaica, em particular na produção literária do historiador Flavius Josephus (37 – 100? AD), uma vez que ele se fundamentou nos Registos Hebreus. Outras fontes importantes de informação para DeMille e para a sua equipa foram: Eusébio de Cesareia (260 – 340? AD), Midrash<sup>14</sup> nas duas formas: Midrash Haggadah e Midrash Rabbah, e uma outra fonte foi Philon Judeus de Alexandria. Além da *Bíblia*, estas foram as principais fontes de pesquisas (Noerdlinger, 1956). No

---

<sup>14</sup> Em *Moses and Egypt*, Noerdlinger sublinha a definição e explicação de “Midrash”: “is interpretation and explanation of certain Old Testament books [...] It contains many valuable traditions told with religious devotion. In addition to the laws contained in written form in the Old Testament, oral legal traditions came about. These were transmitted in a work known as the Talmud, which consists of two parts. The first, called Mishnah, was compiled and edited about 200 A.D. The commentaries to the Mishnah form the second part of the Talmud. They are the Gemaras, of which there are two, the Babylonian and the Palestinian (also called Jerusalem) Gemara. The Babylonian work is the commentary of rabbis and Jewish scholars who lived in Babylonia. It was compiled about 500 A.D. The Palestinian (Jerusalem) Gemara is a similar record executed in Palestine around 400 A.D”. Em suas pesquisas, Cecil B. DeMille e sua equipa consultaram o Mishnah, para obter informações sobre Moisés (Noerdlinger, 1956: 16).

entanto, centrado nos feitos heroicos da personagem Moisés, o filme apresenta toda uma dinâmica, com novos contornos transpostos para os nossos dias, alinhando-se também pelos imaginários do autor.

Nesta vertente, os fragmentos do filme apontam para o entendimento de textos de múltiplas materialidades, ainda que a partir deste ponto, o produtor do filme passe a combinar nas suas obras artísticas os recursos literários e os recursos linguísticos como: (re)leitura, (re)escrita e dialogismo, além de outros processos, como os tecnológicos, para realizar a sua produção. Com efeito, o filme ao utilizar este conjunto de fenómenos, prioriza a importância do texto original em favor da cultura contextualizada, estabelecendo sempre um paralelo entre a *Bíblia* e o filme, que compreende uma manifestação da cultura em processo.

No Cinema, Moisés representa, em princípio, uma imagem fragilizada decorrente da problemática da identidade genealógica e, posteriormente, da sua identidade nacional. Torna-se, aqui, o fator central da narrativa, pois deste incidente emergem situações intrincadas, ou melhor, um drama para as personagens femininas (a mãe biológica, a Yochabel; a mãe adotiva, a Bithiah; Nefretiri, a princesa e Memnet, a serva de Bithiah), à volta do desenvolvimento da narrativa.

Quando cresce, vê-se confrontado com inúmeras circunstâncias que o faziam oscilar, ora como um imponente e competente príncipe, ora como um humilde servo de Deus. Ainda na corte, como príncipe, uma cena de sucesso, foi a sua vitória sobre a Etiópia. Ao regressar com êxito, recebeu condecoração do Faraó, Sethi I, num ambiente sobremodo festivo e entusiasmante. Os sucessos e fracassos de Moisés como príncipe e profeta serão abordados no próximo capítulo.

Portanto, ambas as versões do filme *Os Dez Mandamentos* (1923, 1956) estabelecem o padrão do épico bíblico para os seus respetivos dias e a sua influência ecoa num mundo pós-moderno, repleto de filmes de ressonância bíblica onde são evidenciadas claras reminiscências religiosas. Reminiscências estas, às quais Cecil B. DeMille, de maneira apropriada, atribuiu considerável valor, recuperando a merecida reputação artística do género que o credencia como o orador, ou melhor, o pregador de Hollywood. Conforme sublinhado por Wright:

The Hollywood epic has typically been categorized as superficial and banal by biblical scholars and film critics alike, but the study argues for the rehabilitation of DeMille's Moses as a complex example of innovative biblical interpretation (2003: 5).

Ainda, fazendo referência a Cecil B. DeMille, a autora declara: "The gods of screen were Valentino and Garbo, and the high priest of the religious genre was Cecil B. DeMille" (Wright, 2003: 122). Cecil B. DeMille na sua produção (1956), numa realidade contextualizada, procurava, naturalmente uma transformação da sociedade americana. Evidencia na sua narrativa uma mensagem que invoca e reafirma os valores e as ideologias da sociedade. A interpretação do mesmo compreende um vasto sistema de ideias político-religiosas contra o comunismo. De certa forma, a história do êxodo constitui uma relação com a história americana naquela altura, tal como a conceberemos mais à frente, no tópico 2.2. A partir das nossas análises e estudos, reiteramos que é possível a confluência da literatura, cinema e religião.

## 1.2. Contextualização Teórica

"As old as the cinema itself is its relationship – or more accurately, relationships – with religion" (Wright, 2007: 1)

Ao refletir sobre o processo da reconstrução da personagem Moisés no filme *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*<sup>15</sup>, 1956), dirigido por Cecil Blount DeMille verificámos uma relação intrínseca estabelecida entre as artes, literária e cinematográfica, em articulação com a religião. O próprio título da obra fílmica é uma referência reiterada dos textos do AT, contidos no *Pentateuco*, cuja autoria é atribuída ao próprio Moisés. Não é nosso propósito, neste momento, desenvolver uma análise pormenorizada respeitante a este assunto, no entanto, parece-nos relevante sublinhar que, ao longo do nosso estudo verificámos uma discussão, colocando em causa a autoria do *Pentateuco*. Na conceção de alguns estudiosos e críticos literários, bem como alguns arqueólogos, Moisés não poderia ter sido o autor de todos os livros do

---

<sup>15</sup> Utilizamos aqui o título original do filme, citado na língua inglesa, por se tratar de uma obra internacional conforme demonstrado nas obras fílmicas nas duas versões, ou seja, na versão de 1923 e 1956. Porém, no decorrer do nosso estudo optamos por utilizar o título na versão traduzida para a língua portuguesa: *Os Dez Mandamentos*.

*Pentateuco*. Porém, esta problemática não invalida o valor religioso, moral e literário dos cinco primeiros livros da *Bíblia* mencionados como *Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*. Neste sentido, Badenas tece um valioso comentário que fornece referências sobre este questionamento. Afirma ele:

Como os primeiros testemunhos sobre Moisés são precisamente os seus cinco livros, alguns questionam quase tudo o que se refere a ele, desde a cronologia até ao itinerário do Êxodo, e desde a travessia do Mar Vermelho até à passagem pelo Sinai [...] As opiniões sobre a autenticidade do Pentateuco têm variado consideravelmente nestes últimos anos. Ainda que estejamos longe dum consenso, muitas das ideias que pareciam seguras estão a ser revistas em favor duma maior confiança na realidade histórica de Moisés. Isto não impede que a sua biografia tradicional roce, em certos pontos, os limites da lenda e permaneça envolta em mistérios (2010: 9-10).

Não obstante, muitos estudiosos duvidarem da autoria mosaica, notadamente a partir do século XIX, altura em que várias teorias são questionadas e colocadas em discussão sobre a formação do *Pentateuco*. Uma delas desenvolveu-se na obra de Jean Astruc (Charles W. Carter in Livingston, 1969: 1- 4) e principalmente na teoria das fontes de Julius Wellhausen (Honeycutt, 1986: 369-370). A partir daí, podem classificar-se a, visões modernas em duas vertentes: (1) o ponto de vista conservador, que credita a Moisés a autoria do *Pentateuco*; e (2) o ponto de vista crítico, que afirma que o *Pentateuco* seja resultado da compilação de documentos narrativos e legais (Champlin, 2001: 299). Essa compilação teria sido paulatina e ocorrida entre os séculos IX e V, AC<sup>16</sup>.

A história da formação do *Pentateuco* e os seus aspetos literários merecem uma análise mais completa e alargada, com o fim de analisar pormenorizadamente a diversidade de elementos propostos nesta narrativa, por se tratar de uma composição complexa e rica em recursos linguísticos, literários e culturais. Porém, pretendemos aqui, neste tópico, delimitar algumas

---

<sup>16</sup> Para aprofundar este ponto de vista crítico referente à autoria do *Pentateuco*, veja-se Archer Jr. 1991: 507.

abordagens de características gerais concernentes à formação, à estrutura e estilo literário do *Pentateuco*, bem como a relação deste com o cinema, especificamente, no filme *Os Dez Mandamentos* (1956), que narra a vida da personagem Moisés.

Iniciámos a nossa reflexão procurando aqui introduzir e destacar alguns elementos literários e realizar de forma modesta uma breve análise da sua diversidade literária. Nesta análise, não podemos ser insensíveis ao facto de que, a sua diversidade literária não pode ocultar a sua unidade histórico-teológica.

O académico Jean J. Waardenburg, na sua obra *Classical Approaches to the Study of Religion: Aims, Methods, and Anthology*, Volume I, desenvolve a teoria, ensinada nos Cursos de estudos religiosos, na maioria das universidades, de que o *Pentateuco* é um trabalho constituído por quatro vertentes literárias. Às quatro vertentes têm sido atribuídas as seguintes letras: J, E, D e P; cada letra representando um documento ou uma fonte diferente desenvolvida na narrativa bíblica. Este conjunto de pressupostos passou por uma série de nomes, incluindo o documentário da teoria de Karl Graf e Julius Wellhausen. De acordo com este ponto de vista, a letra "J" representa o javista "J" do Jahweh, narrativa que vem do período da monarquia judaico-primitiva, cerca de 950 AC; a letra "E" representa a narrativa eloísta da região do Reino do Norte, data de cerca de 750 AC; a letra "D" é mais bem representada pelo livro de *Deuterónimo* e é dito ter-se originado no Reino do Sul, cerca de 650 AC ou mais tarde; finalmente, a letra "P" é o documento sacerdotal (Priester, do alemão), que vem do período após a queda de Israel em 587 AC. Segundo a teoria, o *Pentateuco* chegou à sua forma atual em torno da época de *Esdras* ou cerca de 400 AC (1999: 144-145).

Contudo, a tradição cristã e rabínica sempre creditou a autoria do *Pentateuco* a Moisés, o grande legislador que libertou Israel da escravidão do Egito. Desta forma, tanto no judaísmo, quanto no cristianismo, credita-se a autoria mosaica a Moisés, com apoio no cenário dos fios narrativos do próprio *Pentateuco*: “Escreveu Moisés as suas saídas, segundo as suas jornadas, conforme o mandado do Senhor [...]” (*Números* 33:2). Outro trecho apresenta-nos mais uma evidência: “E aconteceu que, acabando Moisés de escrever as palavras desta Lei num livro, até de todo as acabar [...]” (*Deuterónimo* 31: 24). No entanto, ressalva-se que, o teor de *Deuterónimo* capítulo 34 aponta para a

autoria não mosaica. Não faz sentido Moisés escrever o seu próprio epitáfio, um pouco antes de sua morte (Nichol, 1979: 1077). Assim, é possível atribuir a escrita desta passagem a Josué, o seu sucessor à frente do povo de Israel. Além disso, algumas expressões nesse capítulo 34 apontam para outra mão, que não a de Moisés. São exemplos: 1. A informação de que “ninguém sabe, até hoje, o lugar de sua sepultura” (*Deuteronômio* 34: 6) demonstra o interesse “da parte dos que sobreviveram a Moisés quanto ao local da sua sepultura” (Nichol, 1979: 1077). 2. Os elogios contidos nos versos 10-12, como, por exemplo, “Nunca mais se levantou em Israel profeta algum como Moisés, com quem o Senhor houvesse tratado face a face [...]” (*Deuteronômio* 34: 10), parecem bem mais apropriados se feitos “por Josué ou alguma outra pessoa do que por Moisés mesmo”, como já referimos acima (Nichol, 1979: 1077). Mas “isto de modo algum levanta dúvidas quanto à autoria mosaica do restante de *Deuteronômio* que é declaradamente da sua lavra” (Archer, 1991: 465).

Por todo o AT está presente a tradição mosaica. É possível verificar a presença dos textos mosaicos nos livros de: *Josué* 8: 31, que enuncia: “Como Moisés, servo do SENHOR<sup>17</sup>, ordenou aos filhos de Israel, conforme o que está escrito no livro da Lei de Moisés [...]”<sup>18</sup>.

Para evidenciar e argumentar a sua autenticidade, o NT testifica e atribui a autoria mosaica ou o *Pentateuco* a Moisés. Eis dois textos: “Porque, se, de fato, crêsseis em Moisés, também crêreis em mim; porquanto ele escreveu a meu respeito. Se, porém, não credes nos seus escritos, como creereis em minhas palavras?” (*João* 5: 46 e 47); “Ora, Moisés escreveu que o homem que praticar a justiça decorrente da lei viverá por ela” (*Romanos* 10: 5). A propósito, o apóstolo Paulo, relatando sobre a fidelidade de seus antepassados, retirado do AT, reserva um espaço e faz referência à personagem Moisés. O autor referencia Moisés como exemplo de fé de entre as demais personagens mencionadas <sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Quanto a palavra com letra maiúscula, encontra-se no próprio texto bíblico.

<sup>18</sup> Ainda em *Josué* capítulo 23: 6, diz: “Esforçai-vos, pois, para guardardes e para fazerdes tudo quanto está escrito no livro da Lei de Moisés [...]”; Os livros dos Reis delineiam de forma referenciada as ordenanças estabelecidas por Deus a Moisés presentes no *Pentateuco*, bem como o livro de *Neemias* (Cf. I *Reis* 2: 3; II *Reis* 18: 12; *Neemias* 7: 8).

<sup>19</sup> A propósito, valerá a pena abordar as passagens bíblicas tecidas na carta aos *Hebreus* por Paulo: “Pela fé, Moisés, já nascido, foi escondido três meses por seus pais, porque viram que era um menino formoso; e não temeram o mandamento do rei. Pela fé, Moisés, sendo já grande, recusou ser chamado filho da filha de Faraó, escolhendo, antes, ser maltratado com o povo de Deus, do que por, um pouco de tempo, ter o gozo do pecado; Tendo, por maiores riquezas, o vitupério de Cristo do que os tesouros do Egito; porque tinha em vista a recompensa. Pela fé,

Neste sentido, “é difícil compreender como alguém pode aceitar a Teoria Documental (que Moisés não escreveu uma palavra sequer da Lei) sem atribuir ou falsidade ou erro tanto a Cristo como aos Apóstolos” (Archer, 1991: 498). Jesus Cristo e seus discípulos concordam nas referências que fazem à origem mosaica do *Pentateuco*<sup>20</sup>. Ainda no Evangelho de João, temos uma citação de Jesus: “Moisés escreveu a meu respeito” (*João* 5: 46), e Ele explicou a seus discípulos no caminho de Emaús o que as Escrituras diziam dele, “começando por Moisés” (*Lucas* 24: 27)<sup>21</sup>.

Segundo o próprio relato bíblico, Deus autorizou o registro da sua revelação numa forma escrita diversa e complexa que preserva fielmente os seus atos históricos, o seu caráter, e que comunica a sua vontade para o povo<sup>22</sup>.

Para além dos elementos históricos e teológicos, no decorrer do nosso estudo, verificámos uma fabulosa estrutura literária, evidenciada nas narrativas do *Pentateuco*, desenvolvida em estilos literários diferentes, que atrai a atenção do leitor, tanto pela sua beleza quanto pelo seu conteúdo. O *Pentateuco* é uma rica coleção de géneros ou tipos literários. Essa diversidade de tipos realça a natureza artística da obra e dos temas históricos e teológicos, principais géneros narrativos e unificadores da antologia. Justamente por isso, essas formas literárias múltiplas e complexas foram diretamente responsáveis pelo debate contínuo sobre a composição e a data do *Pentateuco*. Em termos gerais, o conteúdo é composto na sua grande maioria por narrativas histórico-prosaicas, narradas de forma simples, mas direta e expressiva, que relatam eventos por ordem cronológica, compostas de personagens que se relacionam entre si, com propósitos específicos (cf. Dillard e Longman, 2005: 27-33).

---

deixou o Egito, não temendo a ira do rei; porque ficou firme, como vendo o invisível. Pela fé, celebrou a páscoa e a aspersão do sangue, para que o destruidor dos primogênitos lhes não tocasse. Pela fé, passaram o Mar Vermelho, como por terra seca; o que tentando os egípcios, se afogaram” (*Hebreus* 11: 23-29).

<sup>20</sup> A este respeito, é impossível ler passagens como as de *João* 1: 17; 5: 45-47 e 7: 19-23 sem reconhecer a real autoridade de Moisés nos escritos da Lei.

<sup>21</sup> Parece-nos relevante sublinhar os episódios dos textos mosaicos narrados em alguns *Salmos*, de entre eles, o *Salmo* 106: 7-47; 136: 4-24, de entre outros.

<sup>22</sup> Parece-nos pertinente citar apenas alguns excertos do *Pentateuco* que relatam a exortação de Deus a Moisés a que escrevesse e relatasse os seus feitos a seu povo: *Êxodo* 17: 14 diz: “Então disse o Senhor a Moisés: Escreve isto para memória num livro e relata-o aos ouvidos de Josué [...]”. *Êxodo* 24: 4 diz: “E Moisés escreveu todas as palavras do SENHOR [...]”. *Êxodo* 34: 27 “Disse mais o SENHOR a Moisés: escreve estas palavras, porque, conforme o teor destas palavras, tenho feito concerto contigo e com Israel”. Em *Deuterónimo* 31: 9: “E Moisés escreveu esta Lei, e deu aos sacerdotes, filhos de Levi, que levaram a arca do concerto do SENHOR, a todos os anciãos de Israel”.

A estrutura textual é construída, na maior parte das vezes, como um relato histórico registado na terceira pessoa. Os exemplos da beleza da narrativa direta do *Pentateuco* podem ser lidos nos seguintes textos: na intercessão de Abraão pelos moradores de Sodoma, em *Génesis* 18: 23-33 e no discurso de Deus a Moisés, em *Êxodo* 3: 7-12.

O conjunto dos textos bíblicos do *Pentateuco* apresenta, no âmbito literário, o género<sup>23</sup> heroico, evidenciado nas lutas, conflitos e conquistas que protagoniza as narrativas épicas, de entre elas, a que ocorre entre Moisés e Faraó (*Génesis* 50 em diante). O género épico é abordado nas narrativas, em larga escala, com interesses nacionalistas, como os episódios que narram a saída dos israelitas da escravidão do Egito, de maneira triunfante, mas conturbada, sob a liderança de Moisés<sup>24</sup>. Episódio este que foi capaz de influenciar cineastas, pintores, músicos, escritores e escultores ao redor do mundo, com efeito intertextual, contribuindo efetivamente para estabelecer relação com as obras de autores diversos, pressupondo diferentes interpretações, numa reflexão moral, cultural, política e religiosa. Neste aparato de contextualização, numa proposta inovadora para a contemporaneidade, o cineasta Cecil B. DeMille traduziu o *Pentateuco* numa magnífica produção cinematográfica, relacionando duas artes: a literária e a cinematográfica, numa narrativa romanceada, apontando para uma estrutura intertextual de cariz religioso.

O outro estilo literário que se encontra no *Pentateuco* é a lírica. A lírica hebraica é caracterizada pela sua estrutura e ritmo e não pela sua rima. A característica mais comum é o paralelismo, isto é, a reiteração de temas e de categorias gramaticais, visando obter efeito de comparação. Com este recurso estilístico literário, o autor bíblico pretende estabelecer comparações entre Deus (o Eu Sou, *Êxodo* 3: 14), e os deuses dos povos vizinhos, com o propósito de reconhecer a soberania e o poder da Divindade. As declarações do povo israelita, através de tais comparações, são ricas em detalhes sobre o verdadeiro Deus, bem como o seu agir através da história de um povo, a saber, Israel. Os

---

<sup>23</sup> A propósito, da definição da palavra “género” na conceção de Carlos Jorge: “o termo “género” pode perfeitamente servir para “fenómenos históricos” como “a epopeia” ou o “soneto”, todos eles baseados em “constrangimentos temáticos, verbais, etc.”(Todorov in Jorge, 2011: 93).

<sup>24</sup> Vejam-se as considerações tecidas pelos textos bíblicos narrados pelo autor que indicam a importância histórica, privilegiando o género épico, que tem início: *Êxodo* 12: 37 e prossegue até que alcançam a Terra Prometida, no final do êxodo.

seus conteúdos refletem a vida comunitária do povo de Israel e preservam as mais antigas expressões literárias artísticas dos hebreus (Hill e Walton, 2000). As poesias são variadas e incluem cânticos como o cântico de Moisés, registado em *Êxodo* 15: 1-18. Juntamente com Moisés, Miriam, a sua irmã, entoava o cântico em gratidão a Deus pela libertação da opressão escravizadora, bem como a proteção concedida ao povo de Israel no trajeto para a Terra Prometida, Canaã, narrado em *Êxodo* 15: 20-22<sup>25</sup>. O texto poético sugere discursos com mensagens proféticas como as descritas em *Gênesis* 12: 2-3, e as bênçãos proferidas em *Números* 6: 24-26<sup>26</sup>. Estes textos mostram que a linguagem poética era utilizada para expressar a comunhão entre o adorador e Deus. Neste caso, a poesia lírica, interpretada em forma de cântico, revelava uma expressão de gratidão a Deus, quando todo o povo celebrava um evento histórico: a libertação da escravatura egípcia. Os hinos de adoração celebravam a Deus por várias causas: o seu papel como Criador, o seu domínio sobre a história, a sua soberania, a superioridade de poder e a sua excelência em todas as coisas.

É importante assinalar que estas composições poéticas expressam, de maneira lírica, a resposta dos filhos de Israel aos eventos que aconteceram na praia do mar, após a exitosa e triunfante libertação por Deus, durante o êxodo do povo de Israel sob a liderança de Moisés. Torna-se notório, assim que, o ponto focal dos cânticos é a vitória do Senhor sobre os egípcios.

Ao analisarmos os textos sagrados como obra literária, deparamos com uma riqueza de elementos que possibilita uma adaptação às mais variadas artes numa intensa relação entre toda a pintura ocidental, com a música clássica, com o teatro, com textos da ópera, bem como a literatura e o cinema. Neste intercâmbio de linguagem enuncia-se uma exuberante manifestação de propostas que possibilita ao universo artístico, uma transposição do texto literário, das páginas sagradas, numa adaptação, ao texto fílmico. Como resultado desta transformação, ou melhor, adaptação, parece-nos importante

---

<sup>25</sup> Cf. *Êxodo* 15: O texto do Cântico de Moisés e especificamente no versículo 21 o cântico de Miriam, sua irmã, exaltando a soberania e o poder de Deus por tê-los salvos da perseguição do exército do Faraó durante a travessia no Mar Vermelho.

<sup>26</sup> *Gênesis* 12: 2-3, Deus pronuncia uma profecia e ao mesmo tempo uma promessa: “Far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei, e engrandecer-te-ei o teu nome, e tu serás uma bênção [...] em ti serão benditas todas as famílias da terra”. Em *Números* 6: 24-26, “O SENHOR te bençoe e te guarde; o SENHOR faça resplandecer o seu rosto sobre ti e tenha misericórdia de ti; o SENHOR sobre ti levante o seu rosto e te dê a paz”.

integrar elementos visuais, verbais, sonoros, ações e espaços delineando uma produção artística no mundo da investigação, da cultura e da religião.

Nesse sentido, a contribuição dos textos bíblicos<sup>27</sup> aponta para uma comparação apresentada entre o contexto histórico bíblico com o contexto histórico associado à época da produção do filme *Os Dez Mandamentos*, tanto na versão de 1923, quanto na versão 1956<sup>28</sup>. Uma relação conferida à reiteração dos textos que relatam os episódios do povo de Israel em busca da liberdade da escravidão do Egito, em direção à Terra Prometida, Canaã. No filme, *Os Dez Mandamentos* (1956), o texto proclama a liberdade que evoca os direitos humanos. A académica Wright, numa conceção comparatista desenvolve uma análise da unidade ideológica de ambas as nações, israelita e americana, em busca de liberdade e identidade como nação em questão:

Produced at the high point of Cold War hysteria, *Commandments* is an avowedly anti-communist film. Moses, as guardian of a divinely willed freedom, becomes a cipher for the American nation, and more specifically, its self-understanding as a second Israel (in the sense of both Promised Land and light for the nations). The (unseen) Promised Land is characterized as an ordered but open society, where individuals will be free to pursue their own happiness in the form of acquisition and ownership. Moses tells the slaves, 'tomorrow we go forth a free nation where every man shall reap what he has sown' (2007: 65).

A atmosfera que envolvia a história na década de 1950 afetou de maneira considerável a sociedade norte-americana. Aproveitando este momento, Cecil B. DeMille, de maneira criativa e inovadora, planeou refilmar *Os Dez Mandamentos* (1956), porém com uma roupagem diferenciada da primeira versão, voltada para a realidade histórica contextualizada, como temos frisado. O cineasta concebeu uma parábola que estabelece uma analogia com a Guerra Fria, entre a União Soviética e os Estados Unidos. Desta forma, nesta versão,

---

<sup>27</sup> A propósito indicaremos alguns textos bíblicos alusivos a este assunto: “Portanto, eu disse: Far-vos-ei subir da aflição do Egito [...] a uma terra que mana leite e mel” (*Êxodo* 3: 17); “Então, disse o SENHOR a Moisés: [...] porque, por mão poderosa, os deixará ir, sim, por mão poderosa, os lançará de sua terra” (*Êxodo* 6: 1). “Assim, partiram os filhos de Israel de Ramessés para Sucote [...] E aconteceu, naquele mesmo dia, que o SENHOR tirou os filhos de Israel da terra do Egito, segundo os seus exércitos” (*Êxodo* 12: 37 e 51).

<sup>28</sup> Note-se que concernentes aos dois filmes, ou seja, *Os Dez Mandamentos* (1923 e 1956), retomámos com algum pormenor, na parte 1.1. deste capítulo do nosso trabalho.

*Os Dez Mandamentos* (1956), DeMille evoca o anseio de libertação nacional, tal como os escravos no Egito, na *Bíblia* e no filme.

Assim, na multiplicidade de acontecimentos históricos conturbados pelas crises políticas, sociais e económicas, da década de 1950 (conforme abordámos no tópico 1.1.), a comunidade norte-americana vivia num contexto histórico de muita tensão. Este conjunto de circunstâncias criou na população, o desejo de mudanças no sistema governamental vigente no país. O cenário abre espaço para a participação efetiva do cidadão americano na produção do filme. Desta forma, as pessoas começaram a enviar cartas endereçadas a Cecil B. DeMille solicitando-lhe para refilmar *Os Dez Mandamentos*. Ancorado numa fundamentação bíblica, DeMille, que partilhava o mesmo anseio dos seus compatriotas, justificou, diante da sua equipa, a sua motivação pelo *remake*<sup>29</sup>, bem como pela escolha do título do filme reprisado, tendo argumentado:

For more than twenty years, and increasingly in the years since World War II, people had been writing to me from all over the world, urging that I make *The Ten Commandments* again. The world needs a reminder, they said, of the Law of God; and it was evident in at least some of the letters that the world's awful experience of totalitarianism, fascist and communist, had made many thoughtful people realize anew that the Law of God is the essential bedrock of human freedom (Hayne, 1960: 376).

O excerto ajuda-nos a entender a pretensão do cineasta, Cecil B. DeMille: examinar cada um dos Mandamentos sob a perspetiva de um dilema social, moral, político e religioso que envolvia os valores subjacentes da vida dos cidadãos comuns que desejavam conquistar a liberdade naquele país. À semelhança do que ocorreu no Egito, o povo hebreu, também, vítimas da injustiça social, lutavam pelos valores morais, bem como religiosos, em busca da liberdade numa terra, a prometida, onde pudessem usufruir o prazer em venerar e adorar livremente o “Deus de Abraão, Isaac e Jacó” (cf. *Êxodo* 3: 6 e 16).

---

<sup>29</sup> Na conceção de Higashi (1994: 202) e de Britt (2004: 45).

Parece-nos, no entanto, possível estabelecer uma relação entre o texto e o contexto bíblico com o texto fílmico e o contexto histórico da produção fílmica. De um lado, no texto bíblico, está Moisés como líder de um povo que procura não somente a liberdade da escravidão, mas de um povo que anseia por uma identidade como “propriedade peculiar e nação exclusiva de Deus” (Cf. *Êxodo* 19:5-6; I *Pedro* 2:9-10). Por outro lado, no filme, Cecil B. DeMille emprega os recursos artísticos cinematográficos, para proclamar acerbamente o brado de liberdade da escravidão, da opressão política seguida pela injustiça social. Como demonstra a incursão de Melanie Wright:

When DeMille has Moses urge the Israelites (and the audience) "Proclaim liberty throughout all the land unto all the inhabitants thereof" (*Leviticus* 25: 10), he is announcing a specifically American model of freedom (the words are taken from the liberty Bell in Philadelphia) - a freedom from slavery and racial discord, defined by shared belief in one supreme God, and obedience to a set of divine norms (2003: 106).

O excerto acima transcrito dá-nos evidências de que, a nação estava a lutar para resgatar os valores fundamentais ao seu bem-estar. Desta forma, usando como base textual a *Bíblia*, DeMille utiliza a crítica no cinema humanista como a lente analítica. A sua produção exigiu um aprofundamento da investigação sobre os campos emergentes de indescritível teor histórico e cultural, num processo interdisciplinar entre a Religião, o Cinema e a Literatura, num processo de comparação e reflexão.

Nos seus primórdios, o cinema não poderia ser considerado como narrativo e o seu objetivo seria apenas servir como forma de registo. No entanto, com o passar dos anos, o cinema foi em busca da sua legitimação enquanto arte. Para isto buscou formas mais elaboradas de expressão e recorreu então à literatura e ao teatro, artes estas, consolidadas há bastante tempo. Será, portanto, legítimo afirmar que o cinema, ao longo de sua história vem se servindo da literatura e tem-no feito não apenas a partir das suas obras, mas também dos seus procedimentos narrativos (Aumont **et alii**: 2002: 89).

Assim, para compreender melhor a relação entre a literatura e o cinema, bem como o imbricamento dessas duas artes com a religião, num processo de adaptação, faz-se indispensável listar brevemente os conceitos em que se

baseia este estudo. Começamos pela definição da palavra literatura numa conceção teórica, bem como etimológica. Aguiar e Silva desenvolve algumas aceções da palavra literatura, no entanto, vamos fazer referência somente à algumas relacionadas com o nosso tema:

Conjunto da produção literária de uma época – literatura do século XVIII, literatura victoriana, ou de uma região [...]. Conjunto de obras que se particularizam e ganham feição especial quer pela sua origem, quer pela sua temática ou pela sua intenção: literatura feminina, literatura de terror, literatura revolucionária, literatura de evasão, etc.; Literatura pode significar ainda conhecimento organizado do fenómeno literário. Trata-se de um sentido caracteristicamente universitário da palavra e manifesta-se em expressões como literatura comparada, literatura geral, etc. (1976: 24-25).

A literatura sofreu igualmente transformações sem precedentes nos últimos séculos, aceitando novos géneros e presenciando a criação de novos meios de veiculação, como o cinema e a internet, de entre outros recursos mediáticos. Todos esses fatores acabaram diluindo a definição clássica de literatura, gerando, desta forma, novas atribuições ao longo de seu desenvolvimento e receção. Podemos verificar estas transformações conceituais apresentadas no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, que desenvolve várias aceções da palavra literatura do ponto de vista etimológico, porém, aludiremos apenas as que estão relacionadas à temática em reflexão:

*s.f.* (Do lat. *Litteratúra* 'instrução'). *Desus.* Os conhecimentos, a cultura de uma pessoa. Arte que consiste no uso estético da linguagem, na produção de obras literárias. Conjunto de obras literárias de um escritor, de uma época, de um país [...] Literatura de combate [...], Literatura de Cordel [...], literatura de ficção [...], literatura oral [...], Literatura comparada, a que faz um estudo comparativo de duas ou mais produções literárias, analisando as influências e as relações entre elas (2001: 2284).

A literatura que conhecemos não é a mesma concebida há pelo menos duzentos anos quando, na Europa, o género literário romance<sup>30</sup> era inicialmente a tradução, em prosa, das narrativas clássicas. Com efeito, surgiu e desenvolveu-se precisamente, graças ao desenvolvimento dos jornais, que possibilitou uma maior divulgação desse género, mudando o que se entendia a respeito deste tema. Se, antes, as belas letras eram compostas por composições em verso que seguiam uma estrutura formal de acordo com critérios estabelecidos desde a antiguidade, agora, com o advento e a popularização do romance<sup>31</sup>, a forma de se entender a literatura foi modificada e novos géneros textuais foram ganhando espaço. A partir do século XX houve a atribuição de novos géneros referenciados à categoria literária, como: as cartas, as biografias, os diários, etc., evidenciando o seu teor literário (Nicola, 1998).

Partimos aqui do pressuposto de que, a literatura, como manifestação artística, tem por finalidade (re)criar a realidade a partir da visão de determinado autor (o artista), com base nos seus sentimentos, nos seus pontos de vista e nas suas técnicas narrativas. Para conferir esta informação veiculada, José de Nicola declara que o que torna um texto literário é a função poética da linguagem, que “ocorre quando a intenção do emissor está voltada para a própria mensagem, com as palavras carregadas de significado” (1998: 24). Além disso, Nicola enfatiza que não é apenas o aspeto formal que é significativo na composição de uma obra literária, como também o seu conteúdo. Depois de analisarmos, até o momento, algumas conceções basilares alusivas à arte literária, a nossa reflexão debruçar-se-á sobre os conceitos teóricos do cinema numa conceção etimológica e do ponto de vista de alguns estudiosos. Entretanto, antes de passarmos à definição de cinema, importa ressaltar e reiterar que a natureza da literatura não passou ilesa às gradativas e profundas transformações que se

---

<sup>30</sup> Julia Kristeva define “ROMANCE como estruturas narrativas muito diferentes: há «romances» gregos, «romances» cortesões, «romances» picarescos, «romances» psicológicos – para mencionar apenas algumas das variedades que a palavra engloba. Todas as narrativas que saíssem do esquema da epopeia ou do conto popular recebiam o nome de romance desde que fossem suficientemente extensas, sem que se tivesse dado às suas particularidades uma definição precisa e satisfatória” (1984: 15). (A palavra com letra maiúscula é da responsabilidade da autora)

<sup>31</sup> Note as valiosas considerações que Georg Lukács sublinha: “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos [...]” (2009: 71).

efetivaram como resultado das técnicas introduzidas pelos novos modos de produção da cultura, baseados, sobretudo, na imagem.

Valendo-nos do embasamento teórico de alguns académicos, realizaremos algumas abordagens conceituais do cinema. Começamos por tecer considerações sublinhadas por Carlos Jorge Figueiredo Jorge que, recorrendo ao argumento de Epstein, desenvolve o conceito de cinema, ao defender que “O cinema é o meio mais poderoso da poesia, o meio mais real do irreal, do «surreal» [...] «a poesia, por tudo isso, é verdadeira e existe com a mesma realidade que o olhar»” (Epstein in Romaguera in Ramio e Alsina Thevenet cit. por Jorge, 2011: 45). Assim sendo, nesta vertente, a poesia no cinema, sugere, presente, estabelece associações e correspondências que fazem parte da natureza do pensamento primitivo, mágico, mítico, religioso, e, finalmente, artístico. Embora, a poesia lírica, seja, de entre as artes, aquela que mais parece distanciar-se do cinema, ela integra, porém, elementos interativos e linguagens diversas, num processo de montagem, de uma relação intersignica e intermédia, mediante a fusão de signos<sup>32</sup>.

Na sequência da nossa reflexão, numa postura teórica, Pasolini sugere que o cinema apresenta uma relação profunda e complexa com o mundo, permanecendo real e, portanto, simplificável, pela sua maneira de ver a realidade, ou melhor, de interpretá-la. Na sua perspetiva filosófica, ao definir o cinema como a língua escrita da ação, apresenta-nos a seguinte afirmação:

O cinema não evoca a realidade como a língua e a literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som! Expressa a realidade [...] expressa-a através da própria realidade [...]. O cinema é, por conseguinte, virtualmente um “plano-sequência” infinito, como a

---

<sup>32</sup> “Noção básica da teoria e análise semiótica, a noção de signo é, no entanto, difícil de definir de forma unívoca, devido à multiplicidade de abordagens que o termo tem suscitado ao longo dos séculos [...] Assim, signo é geralmente designado por veículo de um qualquer fenómeno de semiose. Objecto perceptível que funciona como substituto representativo de algo distinto dele mesmo, o signo, é pois, originariamente duplo, ao mesmo tempo marca e ausência [...] No campo linguístico, a reflexão saussureana em torno do signo, veio acentuar o seu carácter diferencial e opositivo: o signo é parte integrante de um sistema, isto é, de um conjunto finito de elementos interdependentes que se delimitam reciprocamente, sendo sempre relativo o seu valor. Por outro lado, deve sublinhar-se a natureza bifacial do signo, unidade fundada na solidariedade convencional entre forma da expressão (significante) e forma do conteúdo (significado)” (Reis, s/d: 363-365).

realidade que pode ser reproduzida por uma câmara invisível (Pasolini, 1982: 107).

Neste excerto, Pasolini observa que o filme sendo um produto artístico é algo que, embora derive do real, da experiência direta com o mundo, é também fruto da imaginação do seu criador, que, a cada momento, intervém sobre o real. Os cinemas, isto é, os objetos representados num plano cinematográfico qualquer, postulados, enquanto as unidades mínimas do filme, seriam imagens primordiais, mónadas visuais, inexistentes ou quase inexistentes na realidade, mas que, coordenadas, formariam a imagem, o fenómeno de uma outra língua que tem o seu fundamento sobre um novo sistema de signos. Esta verdade, pura e simples, deita por terra todas as veleidades de encontrar e codificar uma linguagem cinematográfica que não seja a da própria realidade.

Notemos agora a perspetiva conceitual que Carlos Reis desenvolve. O estudioso apresenta-nos uma definição bem mais alargada de cinema, que confere uma excelente identidade à sétima arte, ao definir de maneira incontestável a constituição de várias vertentes deste género artístico, de entre as quais serão consideradas as seguintes:

O **cinema** constitui um fenómeno artístico complexo e diversificado nas práticas que historicamente se lhe conhecem, de tal modo que são indispensáveis especificações prévias que delimitem as áreas predominantes de reflexão que numa perspectiva narratológica devem ser contempladas. Tais especificações são requeridas, desde logo, pela multiplicidade de perspectivas em que o **cinema** pode ser estudado; tal como outras práticas artísticas (p. ex., a literatura), ele pode ser dimensionado em termos históricos, sociológicos, psicológicos, económico-sociais, puramente estéticos ou semióticos [...] No termo e conceito de **filme** ou até no de **narrativa fílmica** [...] o termo **cinema** se apresenta como mais abrangente, como o próprio campo da semiótica fílmica não dispensa uma sua acepção por assim dizer técnico-artística: diz-se que o **fílmico** compreende o **cinematográfico**, no sentido em que este, sem prejuízo daqueloutra acepção mais vasta, designa também uma **linguagem**, tal como falar em semiótica literária exige a ponderação do literário (ou da linguagem literária), como referência a um policódigo que se actualiza no plano discursivo. Por outro lado, mesmo aspectos do

**cinema** que aparentemente não interessam à **semiótica fílmica** acabam por nela convergir; por exemplo: a passagem do mudo ao sonoro e do preto e branco à cor, sendo mutações que em primeira instância respeitam à História e à técnica do **cinema**, projectam-se no plano do **fílmico** como processo semiósico, uma vez que tais conquistas introduziram ou reforçaram nesse processo semiósico signos e códigos até então inexistentes ou subalternos” (Reis, s/d: 55-56)<sup>33</sup>.

Apresentaremos, em seguida, as aceções conceituais contidas no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*:

Cinema, [sinéma]. *s.m.* (Red. de *cinematógrafo*). 1. Espectáculo que consiste na projecção sucessiva de fotogramas causando a ilusão do movimento da imagem. 2. Arte de compor e realizar filmes cinematográficos ou o produto resultante dessa arte; conjunto de processos e métodos que permitem registar fotograficamente e projectar cenas ou imagens com movimento. **Cinema de animação**, aquele que recorre à técnica de animação. = Bonecos animados, desenhos animados. **Cinema falado**, aquele em que a projecção é acompanhada de uma banda sonora, ouvindo-se as vozes dos actores, música e outros sons. **Cinema mudo**, aquele em que a projecção não é acompanhada de banda sonora, sendo, eventualmente, o apoio musical ou os comentários feitos por pessoas exteriores à realização do filme. 3. Carreira profissional, no âmbito da arte cinematográfica. 4. Sala de espectáculos onde se projectam filmes cinematográficos. 5. Edifício em que existe uma ou mais salas de projecção de filmes. 6. Indústria cinematográfica [...] (II Volume, s/d: 818).

Importa-nos agora desenvolver ainda algumas reflexões alusivas à religião, fundamentadas a princípio numa estrutura teórica. Posteriormente, situá-la numa análise relacional com as duas artes analisadas acima, a partir do filme *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. DeMille (1956), possibilitando um estudo comparativo entre ambos os campos.

---

<sup>33</sup> Nos conceitos citados, o *itálico* e sublinhado (a **bold**) é da responsabilidade do autor. O mesmo acontece na citação do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (s/d: 818).

Sublinharemos, por agora, a definição teórica de religião atribuída a Marguerite-Marie Thiollier. A palavra religião,

Do lat. *Religare*, ligar, e *religio*, cuidado, culto. Culto prestado a uma divindade. A religião implica, por um lado, uma procura da verdade sobre a origem e finalidade do mundo, sobre a origem do homem e sobre as suas relações com a divindade; por outro lado, um conjunto de crenças, uma necessidade de amor e emoção, uma relação harmoniosa do microcosmo com o macrocosmo; é a expressão do sagrado e a organização institucional de ritos individuais e sociais. Diz-se, por vezes, *religião natural*,<sup>34</sup> no sentido de uma vaga “religiosidade”, inerente à natureza do coração humano e que implica uma moral natural. Mas fala-se mais frequentemente das *religiões* que são tão diversas como são diferentes os povos da terra no tempo e no espaço; na maioria dos casos, situam-se num quadro social histórico e geográfico e conservam assim os seus aspectos particulares, mesmo se tendem para uma unidade dogmática (Thiollier, s/d: 306-307).

Conforme expresso no próprio Livro Sagrado, a *Bíblia*, “A religião pura e imaculada diante de nosso Deus e Pai é esta: Visitar os órfãos e as viúvas nas suas aflições e guardar-se isento da corrupção do mundo” (*Tiago* 1:27). Assim, entendemos com esta declaração que a ênfase apresentada na carta de *Tiago* está numa exposição clara e simples da vivência prática do Evangelho e da prática dos Mandamentos. Esta reflexão parece convergir com uma leitura reiterada no *Decálogo* registado em *Êxodo* (capítulo 20: 1-17), dado a Moisés no Monte Sinai, num célebre encontro, como uma aliança, entre Deus e o povo. O evangelho de São *Marcos*, no NT, bem como *Deuterónimo*, no AT, reiteram os Mandamentos, resumidos por Jesus Cristo com apenas uma palavra, ou melhor, com um verbo: num duplo “amarás”, aplicada às Tabuas dos Dez Mandamentos, como se segue:

Amarás, pois, ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu entendimento, e de todas as tuas forças; este é o primeiro mandamento. E o segundo, semelhante a este, é: Amarás o teu

---

<sup>34</sup> Itálico da responsabilidade do autor.

próximo como a ti mesmo. Não há outro mandamento maior do que estes (Marcos 12: 30-31; cf. *Deuteronómio* 6: 4 - 5).

Portanto, diante do exposto, a religião irrepreensível da alma, perante a Divina Providência, repousa, acima de tudo, no serviço ao próximo, na caridade incessante e na tranquilidade da consciência.

Nesse sentido, estas definições teóricas oferecer-nos-ão subsídios para a nossa reflexão que emerge da análise das relações entre a literatura, o cinema e a religião sob um olhar articulado das artes literárias e cinematográficas num processo de imbricamento com a religião, como já dissemos anteriormente.

Centrar-nos-emos agora sobre as relações entre a literatura, o cinema e a religião. No panorama do século XX, muitos foram os diretores de cinema que tiveram o seu ponto de partida, no texto literário, contribuindo para as articulações entre a literatura e o cinema. Idealista, irrequieto, Cecil B. DeMille observou que a relação entre as duas artes, a literária, bem como a cinematográfica, articuladas com o universo religioso, ofereceria ao cinema um vasto referencial basilar, sobretudo, a partir dos textos bíblicos, para o cinema. Utilizando vários géneros fílmicos, ainda que fortemente atraído pela diversidade da linguagem, foi ele denominado mestre do épico americano, tendo sido posteriormente considerado “King of the epic Biblical spectacular” (Finler, 1985: 32). DeMille era merecedor de tais palavras elogiosas, não somente pela sua conduta cristã, mas também pelas espetaculares produções de cunho moral, social, político e religioso, tais como: *Joan the Woman*, *The Ten Commandments* (1923), *The King of Kings*, *The Sign of the Cross*, *The Crusades*, *Samson and Delilah* and *The Ten Commandments* (1956).

Começemos por refletir sobre as problemáticas culturais artísticas, sobretudo as relações entre a literatura e o cinema. É possível, pois, ler a obras literárias na contemporaneidade sem refletir sobre a preponderância e a abrangência da cultura da imagem? O avanço dos meios de comunicação contribui para a construção e o desenvolvimento das relações entre o cinema e a literatura. Os estudos comparatistas, ao incorporarem as técnicas, as ferramentas e os métodos de outras artes, nomeadamente, da Semiótica, não se limitam mais às meras análises comparativas de adaptações do texto escrito para o texto que migra para a tela. Há que se levar em consideração importantes

pontos de convergência entre a palavra, a imagem e a figura do recetor. Neste sentido, Carlos Jorge Figueiredo Jorge afirma:

“Não podemos ignorar que, com a *adaptação*, o fenómeno da transtextualidade [...], assume novas proporções e tende a aparecer naturalizado pela própria apetência de fruição cultural [...]. ‘Dado que’ [...] ‘o processo de comunicação não se esgota em «circuito fechado» de emissão-mensagem-recepção’, porque, [...] ‘«os textos literários transcendem constantemente as barreiras dos actos de linguagem individuais e entram dentro das cadeias de transmissão»” (2011: 24).

A relação dialógica entre as referências literárias e as fílmicas, ou vice-versa, numa dupla interferência, (re)criam um repertório no imaginário do espetador. Desta forma, a adaptação de uma linguagem para a outra (da literatura para a tela, por exemplo), possibilita ao cinema (re)produzir e (re)construir imagens, sobretudo, de maneira questionadora, a partir das narrativas textuais e fílmicas. É por meio desse conhecimento dialógico (texto, imagem, recetor, etc.), associado à mensagem veiculada, aliado aos recursos estéticos do texto, seja ele literário ou fílmico, que se receciona e que atribuímos sentido àquilo que lemos e vemos.

Com o impacto dos meios de comunicação das formas literárias sobre os sentidos, é possível destacar também a interferência das funções dos processos comunicativos nas mentalidades daqueles que estão envolvidos nestes processos. Um olhar sobre os aspetos gerais do desenvolvimento e expansão dos elementos de multimédia, uma contemplação aperfeiçoada da evolução cultural e tecnológica, aponta-nos, na contemporaneidade, para a utilização de um conjunto de recursos que possam preencher as lacunas no processo da (re)produção e (re)construção dos factos históricos, como acontece no filme *Os Dez Mandamentos*, 1956. Neste sentido, uma retoma da literatura desdobra-se como que num movimento cultural e nova atribuição na ressignificação de valores existenciais e estéticos de um outro espaço-temporal e histórico, no que se refere à visão do mundo e das experiências humanas, de ordem individual ou coletiva que se textualizam a partir de obras literárias. Nestes termos, numa abordagem cultural, pensou-se numa reinvenção da linguagem por meio da habilidade de uma nova construção textual, que poderíamos chamar, se nos

permitem a imprecisão conceitual, a narrativa cinematográfica. A partir de então, celebra-se uma nova fase cultural mundial. E não demorou muito para que a criatividade exacerbada dos pioneiros desta nova arte, diversificassem não somente os géneros, mas também as temáticas, e, de entre elas, com grande desafio, o tema religioso. Nesse contexto, o cinema: “proporcionou à literatura teóricas possibilidades de teóricos novos géneros’ [...]: filme-romance, cinedrama, poema cinematográfico” (Sánchez *in* Jorge, 2011: 15).

Acrescentaríamos ainda ao campo de investigação, por sugestão do mesmo autor, a adaptação do cinema à literatura do género religioso. Curiosamente, as obras literárias foram e ainda continuam a ser revisitadas por vários cineastas que materializaram os textos na tela, sem necessariamente serem fiéis ao original. A realização dessas produções destaca uma aproximação de pontos em comum entre o cinema e a literatura, mesmo apesar das diferenças estruturais de cada uma das linguagens e géneros. Sendo a literatura uma modalidade artística anterior ao cinema e levando em consideração que os primeiros relatos escritos sobre o cinema tenham sido elaborados por expoentes do mundo literário, parece natural o apoio do cinema nos elementos do sistema literário e uma relação de troca entre esses meios. Ao considerar a aproximação destas artes, literatura e cinema, vejamos o seguinte excerto:

Reflectir na adaptação de texto literário ao cinema tem interesse pelo que permite compreender da arte da narração em si mesma e ver como se desenrola através de dois meios fundamentais [*cinematográfico e literário*] e conhecer com maior profundidade os textos concretos (literário e fílmico) ao descobrir novas perspectivas (Sanches *in* Jorge, 2011: 20).

A adaptação literária marca presença no mundo do cinema há décadas. Com efeito, desde os primeiros tempos que a arte cinéfila se apropria dos conteúdos diegéticos da literatura para contar histórias no grande ecrã, como é o caso dos primeiros filmes adaptados a partir de textos bíblicos. Posteriormente, esta prática continuou, surgindo a matriz literária como uma espécie de elemento legitimador dos filmes. Apropriando-se das ideias do académico Maisto, Melanie J. Wright sublinha:

The conflation of story with film, or of techniques of literary interpretation with approaches to film, is typical of many efforts in Religion and Film [...] in some cases, treatment of the film and the story combine so seamlessly that it is difficult to tell which is being discussed. This has the effect of denying the particularity of each form, and erroneously equating the two media [i.e. literature and film] (2007: 21)

Esta concepção da adaptação da narrativa textual à fílmica é compreensível, tendo em vista que, a maioria dos religiosos, do cinema (com tema religioso), está originalmente versado em teologia e estudos religiosos. Embora, os estudos religiosos sejam um campo bem menos estruturado, ambos os campos (literatura religiosa e cinema), têm historicamente privilegiado certos textos literários, ou mais precisamente, alguns tipos de textos literários, em detrimento de outros modos de comunicação. O problema é que a leitura de um texto literário é uma experiência bem diferente de "ler" um filme. Num texto escrito em sistemas de signos verbais, a leitura é realizada utilizando os elementos sensoriais visuais, verbais e cognitivos para a compreensão dos léxicos. Porém, o texto fílmico apresenta a possibilidade de múltiplos significados, múltiplas interpretações por meio dos elementos sensoriais (auditivo, visual e verbal), contidos no espaço de um único quadro ou de uma série de quadros de imagens.

Com efeito, a literatura e o cinema, embora numa relação ainda muito questionada, constituem dois campos de produção sógnica distintos, cuja relação pode tornar-se possível pelo facto de a visualidade presente em determinados textos literários permitir a sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios mas também os valores subjetivos, culturais e políticos do produtor da película, numa conjugação dialógica, constituída de elementos históricos, religiosos, sociais e culturais, numa concepção romanesca, como se veicula no filme *Os Dez Mandamentos* (1956). Além disso, a linguagem de cada meio deve ser respeitada e apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores de outro campo (Johnson, 2003: 42). Corroborando da observação de cineastas, sobre a visão das relações entre cinema e a literatura, o estudioso literário Sanches Noriega afirma:

As adaptações, transposições, recriações, versões, comentários, variações ou como quer que se denominem os processos pelos quais uma obra artística se transforma noutra, a inspira, a desenvolve, comenta, etc., tem uma tradição nada depreciável na história da cultura, particularmente no século XX (Sanches in Jorge, 2011: 23).

Nesta conceção que se aplica à relação entre a literatura e o cinema, Carlos Jorge sublinha:

Refletir [...] na linguagem do cinema ajuda-nos a compreender certos aspectos do próprio funcionamento do literário, sobretudo os fenómenos que, na literatura, embora usando como matéria os signos, os tratam como elementos de uma segunda articulação, unidades mínimas que estão para o literário, de algum modo, como os fonemas estão para as línguas naturais. Ou, mais correctamente, elementos que se comportam, nos textos literários, como significantes, muito embora sejam signos de outros sistemas (designadamente os linguísticos), funcionando neles com o estatuto de unidades complexas de nível lexemático, frásico e mesmo supra ou transfrásico (Jorge, 2011: 32).

Desta forma, ao verificar-se a existência de relações entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito as características peculiares de cada um deles, uma vez que, ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; o seu objetivo é, evidentemente, o literário. Sendo assim, a possibilidade de transformação de um texto literário para o cinema é uma forma de interação entre as artes e as linguagens inerentes a elas, as quais dão espaço a interpretações, apropriações, releituras e redefinições de sentido. O filme passa a ser, então, uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [...], mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (Xavier, 2003: 62).

Como campo de excelência da interação entre as vozes de um diálogo idealmente cada vez mais abrangente e o discurso literário pode ser também considerado o espaço da manifestação de ainda outros influxos, inspirados da literatura, das ciências e das artes. Sendo assim, interessa-nos abordar, em

especial neste trabalho dissertativo, um aspeto fulcral da obra cinematográfica romanceada de Cecil B. DeMille, privilegiando a personagem central da película: Moisés.

Muito se discute sobre as relações existentes entre a literatura como arte e a sua relação com as outras artes, tais como: a escultórica, a pictórica, e a cinematográfica, além de outras. Mas também se relaciona interativamente com a ciência (como acontece com a religião), num processo de (re)construção, de (re)criação, de expansão, de transposição e de uma realização repleta de inventividade na (re)significação dos sentidos. Como exemplo desta interatividade artística, no contexto temático da nossa pesquisa, podemos retomar a figura de Moisés retratada na escultura produzida numa das principais obras do artista renascentista Michelangelo<sup>35</sup>.

Nas suas pesquisas, DeMille visitou o Vaticano<sup>36</sup>, inclusive a famosa estátua de Moisés. Observando minuciosamente a obra, ele pôde asseverar a ligeira semelhança entre a famosa escultura renascentista com a fisionomia do ator Charlton Heston<sup>37</sup>. Com efeito, a semelhança impressiona, conforme sublinha Wrihgt:

After a title card, the first image is a close-up of a reproduction of Michaelangelo's famous statue of Moses, from the Church of St. Peter in Chains, Roma. The camera then pulls back, to reveal that the statue is standing on a desk in a study. The suggestion is that DeMille's room: he appears on the screen to negotiate the viewer around the space, and to introduce the film. His first move is to explain Michaelangelo's work (2007: 68-69).

---

<sup>35</sup> A propósito, o nome de Michelangelo, abordado neste comentário apresenta variações, uma vez que, estas variações dependem em grande medida do idioma e editor. Mas optamos por utilizar a versão da obra *Classic Art An Introduction to the Italian Renaissance* (Wölfflin, 1994: 70-71).

<sup>36</sup> Sublinhamos a localização do Vaticano, pois as obras de artes contidas nos seus recônditos foram reproduzidas por vários artistas, tendo como referência e fonte basilar, o *Antigo Testamento* e o *Novo Testamento*, inclusivamente, a história da personagem Moisés, por Michelangelo, de entre outros.

<sup>37</sup> "Cecil B. DeMille transformou Charlton Heston numa estrela de primeira grandeza do cinema. A partir dali, seu porte ereto, sua altura e o perfil musculoso, lhe dariam os papéis mais simbólicos nas superproduções dos anos 50 do cinema norte-americano. Assim, DeMille convidou-o para interpretar Moisés, em *Os Dez Mandamentos*, 1956" (Orrison, 1999); (tradução nossa).

Na escultura, o Moisés de Michelangelo tornou-se objeto de admiração estética ao longo dos séculos. A estátua representa Moisés segurando as tábuas dos Dez Mandamentos. Moisés está sentado; o corpo está de frente, a cabeça ostenta os cornos míticos, que representam a luz radiante que veio ao rosto de Moisés, após ter visto Deus. Ostenta também uma barba possante. Moisés olha para a esquerda, o pé direito apoia-se na base (solo), e a perna esquerda está levantada de tal modo que apenas os artelhos tocam o chão. A expressão facial de Moisés caracteriza-se por uma mistura de ira, sofrimento e desprezo, o que leva a maioria dos críticos a considerar que retrata o momento em que Moisés desce do Monte Sinai, onde recebe de Deus as Tábuas da Lei, e se depara com o povo a rejubilar-se com o Bezerro de Ouro. Esse é o espetáculo que evoca os sentimentos representados no seu semblante: sentimentos que no instante seguinte transformar-se-ão em reação e em ação violenta. No momento seguinte, Moisés erguer-se-á. O seu pé esquerdo elevar-se-á do solo e ele arremessará as Tábuas da Lei por terra. Posteriormente, desferirá toda a sua cólera sobre o povo de conduta desleal para com Deus<sup>38</sup>.

Como podemos verificar, a semelhança dos elementos caricaturais entre a escultura de Michelangelo e a estrutura fisionómica do ator Heston, no filme, corresponde às expectativas do diretor, que apresenta, na tela, uma recriação memorável produzindo um conjunto de expectativas, que permite ao espetador refletir, questionar e reconstruir o género romanceado nas telas. A semelhança entre a estátua e o ator, Charlton Heston, despertou a atenção do próprio ator. Este concedeu uma entrevista à produção do filme, para um documentário, e afirmou que na rodagem o seu rosto transfigurava aquela escultura gradativamente. Com efeito, na película, a fisionomia da personagem Moisés modificava-se, à medida que o tempo passava, principalmente após o seu encontro com Deus na sarça que ardia e a inclusão da barba. Ao comungar com o pensamento de Sheen, Melanie Wright, ainda sobre a semelhança fisionómica do ator com a escultura de Michelangelo, afirma:

'one of the most important features of this film [...] is the way Moses' face *keeps changing, keeps changing, keeps recording* for us the presence of that absolute other outside the frame [...] after his commission at the

---

<sup>38</sup> Este episódio da narrativa bíblica encontra-se em *Êxodo* 32: 19-24.

burning bush. From this point onwards, his hair ('Moses, your hair!' exclaims Sephora, in an illustration of the knowingness of DeMille's style) is styled to resemble the Michaelangelo statue used in the film's publicity (Shenn in Wright, 2007: 77)<sup>39</sup>.

Deste modo, Michelangelo criou não uma figura histórica, mas um tipo de caráter encarnando uma força interior inesgotável, capaz de domar o mundo recalcitrante, configurado não apenas na narrativa bíblica de Moisés, mas nas suas próprias experiências internas e nas suas impressões dos eternos conflitos políticos e religiosos naquela altura. Do mesmo modo, as cenas descritas pelo produtor Cecil B. DeMille reiteram, por meio de recursos linguísticos, gestuais e intertextuais, os conflitos sócio-político-culturais no contexto histórico da produção de sua película em *Os Dez Mandamentos* (1956).

Ainda, neste contexto, Henry S. Noerdlinger analisa a obra escultural do Moisés de Michelangelo considerando que ela e outras artes convergem na definição da aparência física de Moisés. O estudioso, sublinha:

The famous statue of Moses by Michelangelo (tomb of Pope Julius, San Pietro in Vincoli, Rome) shows his head with horns. Many other painters and sculptors have pictured Moses similarly. Among unsuspecting viewers these horns can cause consternation (1956: 79).

A este respeito, Wright elucida-nos que se trata de um processo de interpretação, como exposto no excerto que se segue:

The famous horns on the statue are, he reveals, the result of a misinterpretation of the Hebrew term Keron, which early scholars translated as 'horns' but which we now know refers to 'rays of light' surrounding Moses' head as he descended from Sinai. Only then is a photograph of Charlton Heston, posed with the Rome statue, shown to the viewer, who is advised to 'notice the likeness' between the two profiles. In this way, DeMille establishes himself as the personality behind *Commandments*, and aligns the film with high culture, suggesting that it, like Michaelangelo's statue, is informed by the best available scholarship of its day (2007: 69).

---

<sup>39</sup> Nesta citação as palavras em *itálico* são da responsabilidade da autora.

Esta conceção especulativa, observada tanto por Wright, como por Noerdlinger, procura o significado dos chifres sobre a cabeça da escultura do Moisés de Michelangelo. Assim, Noerdlinger afirma: “The original Hebrew word translated in this fashion is *Keren*. It has two possible meanings: “horn” and “beam (or ray) of light”, i.e. shining with light. Under the circumstances the latter is the true meaning of the word” (1956: 80). Nas Escrituras, no livro do *Êxodo*, lemos:

E aconteceu que, descendo Moisés do monte Sinai (e Moisés trazia as duas tábuas do Testemunho em sua mão, quando desceu do monte), Moisés não sabia que a pele do seu rosto, resplandecia depois que o Senhor falara com ele (*Êxodo* 34: 29).

Estes excertos evidenciam e apresentam-nos a versão mais plausível no sentido de compreender o mal-entendido semântico, sobre a problemática dos “chifres” da cabeça do Moisés bíblico e do Moisés de Michelangelo. Então, a nosso ver clarificador, as citações acima pressupõem a tradução bíblica da Vulgata<sup>40</sup>. A escultura de Moisés é considerada um dos marcos da arte renascentista. Michelangelo conferiu ao personagem bíblico uma postura que muito instigou os estudiosos das artes. Os traços heroicos do patriarca serviram de tema para muitos debates sobre a intencionalidade do Criador (Wölfflin, 1994: 39 – 72).

A imensa importância de Michelangelo não só fascinou e impressionou os seus contemporâneos da arte italiana, como também é atestada na pós-modernidade, pelo seu estilo e a sua prodigiosa habilidade. Além disso, a sua produção artística serve de inspiração a artistas de outras nações e culturas, capaz de expressar todas as emoções, com tema real das artes visuais (Wölfflin, 1994: 39-72).

Na pintura, a presença da personagem Moisés faz-se notória na Capela Sistina<sup>41</sup> (em italiano: Cappella Sistina), situada no Palácio Apostólico, que é a

---

<sup>40</sup> Parece-nos ainda relevante citar o texto bíblico segundo a Vulgata Latina. *Êxodo* 34:29: “E descendo Moisés do Monte Sinai, trazia as duas Taboas do testemunho; e não sabia que do seu rosto saíam uns raios, que lhe tinham ficado da conversação com o Senhor”. (*Bíblia Sagrada*, traduzida para o Português, segundo a Vulgata Latina, por António Pereira de Figueiredo, 1867).

<sup>41</sup> A Capela Sistina foi mandada construir pelo papa Sisto IV, entre 1473-81, encontra-se no Vaticano (Roma). Mede 49 m de comp., 13 m de larg. E 18 m de alt. Ali decorre a eleição do papa. Famosa, sobretudo, pelas pinturas de Miguel Ângelo: na abóboda (1508-12), com cenas do *Génesis* e na parede do fundo, onde pintou (1534 – 41) o Juízo Final; contém obras-primas

residência oficial do Papa, na Cidade do Vaticano. É famosa pela sua arquitetura, inspirada no Templo de Salomão do AT, e pela sua decoração de frescos, pintada pelos maiores artistas da Renascença, incluindo Michelangelo, Rafael, Bernini, Sandro Botticelli, Pietro Perugino de entre outros. Uma equipa de pintores que incluiu Pietro Perugino, Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio criaram uma série de painéis de frescos que retratam a vida de Moisés e de Jesus Cristo, juntamente com retratos papais e da ancestralidade de Jesus. Cenas da vida de Moisés estão presentes em frescos entrelaçando os diversos episódios figurados e narrados no livro do *Êxodo*, numa narrativa bem articulada. Os frescos inspirados em cenas do AT e do NT decoram as paredes laterais, assim como o teto. Precisamente, na parede esquerda, a partir do altar, estão as cenas do AT<sup>42</sup>.

A partir das nossas pesquisas, parece-nos possível depreender que o cinema envolve a arte, o entretenimento, as individualidades e a convivência, a realidade e a fantasia, o mito e a vida particular, como talvez nenhuma outra manifestação da cultura popular o faz. Pelo seu potencial de construção de sentido, tende a transcender a expectativa do público, numa sociedade pós-moderna, inserida num contexto informatizado e mediatizado, que busca cada vez mais inovações no universo literário, bem como no universo cinematográfico. Neste contexto de reformulação cultural que aflora o crescimento tecnológico num ritmo alucinante, o universo religioso, tem sido utilizado como recurso didático e pedagógico, pelos meios tecnológicos, articulando-se a genialidade das imagens com o género literário, privilegiando o cinema (dantes considerado suspeito pelas instituições religiosas), pulverizado de temas bíblicos, como no caso do filme, *Os Dez Mandamentos* (1956), de Cecil B. DeMille. Wright olha de forma especial para a relação entre o cinema e a religião, abordando a relevância da integração da cultura e a sua relação com os estudos fílmicos e os estudos religiosos. Nesta conceção ideológica a autora explicita-nos:

---

da pintura universal (Referência Enciclopédica: 1998, Lisboa, Temas e Debates). Também disponível no site: [http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina\\_vr/index.html](http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html) Consultado dia 21/10/12.

<sup>42</sup> A nossa reflexão sobre pintura, a propósito veja-se no Dicionário de PINTURA, Séculos XIV – XVIII, (2005: pp. 210-212; 250-251). (As maiúsculas são da responsabilidades dos autores).

During a time of growing calls for censorship and regulation (in which the voices of some Christian clergy were prominent) pictures with biblical subjects reflected the need to realign a medium often regarded as morally suspect with the symbols of respectability, decency and high culture. When [...] stories from the Bible are used as a basis for moving pictures (2007: 57).

### 1.2.1. Estudos Bíblicos e Cinema

Tendo em vista o imbricamento dos fatores culturais, literários e tecnológicos que o filme, *Os Dez Mandamentos* (1956) nos apresenta, poder-se-ia aludir a presença de fortes implementos, tais como: o som, o processo de cores, os efeitos especiais e a cenografia colossal, constituintes que tornam o filme uma produção que parece à frente do tempo. Por outro lado, o épico bíblico significa um retorno à tradição, ao civismo na sua representação de valores morais, culturais e religiosos, bem como na liberdade de expressão num período de grande crise sociopolítico no país. O senso de comunidade, associado à realização do espetáculo, evoca uma restauração dos valores sociais, morais, da religiosidade, inseridos numa cultura de consumismo do período moderno. Conforme argumenta Melanie Wright: “[...] for practitioners of religious studies, religion cannot be separated from culture. There is no culture-free mode of religious experience or expression” (2007: 171).

Curiosamente, verificamos de entre o conjunto de excertos anteriormente citados, que o imbricamento da literatura, cinema e religião, antes considerados incongruentes, na atualidade, ainda que com ressalvas, ostentam um desafio de inter-relação, em virtude do avanço e desenvolvimento cultural e tecnológico. Deve-se considerar, que este fator, sem dúvida, contribui para a ascendência do movimento da cultura de imagem, que se manifesta não somente a partir da literatura, mas também da religião. De acordo com a concepção teórica de David Jasper, “increasingly we live within a culture that is visual as much (or perhaps more) than it is verbal, and we can now speak of “reading” the texts of film” (2004: 127).

Portanto, para acompanhar o ritmo da aceleração do desenvolvimento cultural e tecnológico, não é de admirar, que ao longo dos séculos XIX e XX, as

instituições religiosas se tenham familiarizado, lentamente, com todos os veículos de comunicação existentes, bem como com a manipulação dos recursos mediáticos. Se antes elas se comunicavam via púlpito, pela palavra escrita e pelas imagens nas igrejas e na arte em geral, souberam também apropriar-se das gravuras, da reprodutibilidade técnica das imagens, do Cinema, da rádio, da TV, da internet, para além de outros, acompanhando desta forma, a evolução da tecnologia.

Além disso, de forma cada vez mais frequente, verificamos que a geração contemporânea vive rodeada dos meios de comunicação, nomeadamente, a geração do vídeo, do cinema popular, dos telemóveis, dos tablets, de entre outros elementos tecnológicos inseridos no contexto social nas várias camadas da sociedade. Diante desta realidade, que privilegia a cultura da imagem, a religião, como instituição, lança mão desses recursos modernos da multimédia, empregando novas formas de leitura textual (fílmica), ou ainda mais além, digital, para realizarem os seus ensinamentos. Desta forma, os seus membros e seguidores praticam a leitura dos textos bíblicos. Sendo assim, lê-se o filme e vê-se o Livro, a *Bíblia Sagrada*, sem romper a relação com o texto literário. Realiza-se, desta forma, um dos propósitos vaticinado pelas palavras do próprio Cecil B. DeMille: “*my*<sup>43</sup> ministry was making religious movies and getting more people to read the Bible than anyone else ever has” (Orrison, 1999: 108). Conferindo o reconhecimento da enorme importância do gesto de Cecil B. DeMille, Tremper Longman teceu esta consideração: “Even in an age of rapidly decreasing biblical literacy, most people have heard of the *Ten Commandments*. Perhaps Cecil B. DeMille is more responsible for this than are today's preachers” (1998: 111). De acordo com os múltiplos contextos sociopolíticos da realidade vigente, no período da produção cinematográfica, DeMille imprime, implicitamente, vários tipos de leitura, com as múltiplas formas de interpretação, destacando não somente a expressão social, cultural, religiosa, mas também a tecnológica num processo da evolução da mediatização. E como expressão da cultura, o cinema não teria como não ser religioso. Como sublinha Tillich:

A religião, considerada preocupação suprema, é a substância que dá sentido à cultura, e a cultura, por sua vez, é a totalidade das formas que

---

<sup>43</sup> Itálico da responsabilidade do autor.

expressam as preocupações básicas da religião. Em resumo: religião é a substância da cultura e a cultura a forma da religião (2009: 83).

Neste sentido, o cinema, como arte, opera, pois, na cultura de uma forma que não destoa da própria cultura, ou seja, através da vivência, da experiência, da narrativa, da *catarsis*, do espetáculo, do individual, da coletividade, do entretenimento, ou seja, por meio dos elementos muito caros à contemporaneidade. O cinema reúne todos esses elementos de uma só vez, orienta de forma descontraída, conta uma história interessante de forma simples, e, ao mesmo tempo, impactante (Herrmann, 2001). Na tela de cinema, é possível encontrar informações, enunciados e orientações de teor moral e religioso, de forma significativa e prazerosa, envolvidas em histórias com narrativas de vários gêneros, inclusivamente de episódios bíblicos. Para esclarecer melhor esta interação, Melanie J. Wright afirma:

The Bible continues to exercise tremendous influence in the popular culture [...] In films, novels, and music, its language, stories and metaphors, types, and figures provide a vast resource, which is drawn on in a variety of ways, both consciously and unconsciously. The biblical narrative has been appropriated [...] at work in our own day, in the election speeches of political candidates, in contemporary Hollywood productions, or in academic debate (2003: 6).

Este excerto faz-nos entender, que tanto no Cinema como na Literatura, nos seus mais diversos gêneros, estas artes não concorrem entre si, mas que se mostram intrinsecamente relacionadas, inclusivamente com a literatura religiosa, onde os textos são confrontados numa profícua troca de reflexões. De uma maneira bem cuidadosa, a mesma autora afirma nesta vertente, a necessidade de profissionais que conheçam melhor o gênero religioso cinematográfico, e que se informem e reflitam sobre os textos e os contextos das suas produções e utilizações, de maneira mais acurada: “Even today most biblical professionals still view as peripheral activities the study of art, film literature, or music that retells or depicts biblical stories and themes or the historiography of biblical studies” (Wright, 2003: 9).

Wright também questiona a posição dos pesquisadores ligados à Teologia, e de alguns teóricos que não dominam a cinematografia. Além disso, ela mostra-

se contra os exercícios intelectuais dos académicos, que procuram descobrir metáforas e figuras escondidas nos filmes, para simplesmente discuti-las, como sublinha:

Addressing the limitations of current work in religion and theology and film requires a willingness to listen to and debate with others engaged in serious writing on the cinema. As the tendency to elide film meaning into narrative illustrates, few writers on religions (and theology) and film address theoretical questions. Some ignore mainstream writing on film; others address it inconsistently [...] but the issues raised are not really followed through into actual analyses. Amongst some scholars there is open resistance to film studies (Wright, 2007: 22-23).

A seguir, Wright sugere a ideia de vincular os estudos de filmes e religião na teologia. A autora reconhece também a necessidade dos teólogos estudarem os filmes e se adequarem a estes, teoricamente. No entanto, cremos que abordar os estudos apenas do ponto de vista da teologia é um equívoco. O processo da interatividade entre os campos analisados, facultá-nos a possibilidade de visitar espaços de novos saberes e conhecimentos por meio de uma viagem imaginária, num processo de (re)construção e de (re)leitura, que nos permite convocar e estabelecer simultaneamente uma comparação do texto escrito (bíblico), com o texto fílmico (filme, película) evocando-se, deste modo, não somente a essência do aspeto cultural contextual, mas também no sentido da implicação religiosa. Conforme afirma:

It is also a mistake to hold that cultural studies does not analyse film 'texts', or that a study of the popular necessarily implies popularism. Nevertheless, about cultural-studies approaches to film are pertinent. I suggest, then, that the territory of cultural studies, into which much of film studies has been shifting, offers a discursive space in which the oft-touted dialogue between religious (or theological) studies and film studies is perhaps newly possible. For religion specialists, there is an opportunity to engage with film criticism in a way that not imply a subordinate relationship, in which the exchange of insight is not one-way process from film studies to religion (and theology) (Wright, 2007: 27).

Creemos, pelo que aqui foi exposto, que os estudos culturais defendem inerentemente a relação dialógica de estudos religiosos (ou teologia) com o cinema, com certo intuito de desenvolver competências ideológicas, possibilitando o aprofundamento da investigação sobre o campo religioso e a sua articulação com a arte cinematográfica, considerando o diálogo entre ambas frutuoso e benéfico. Com esta abordagem inovadora, as instituições religiosas valer-se-ão de novos elementos (recursos da mídia), associados ao contexto cultural, tecnológico e literário. Como argumenta o estudioso John C. Lyden:

The dialogue between religion and film is really just another form of interreligious dialogue [...] Rather than assume that religion and culture are entirely different entities, or that religion can assume a hegemonic position in relation to culture, perhaps traditional religions might benefit from learning to listen to the religions of popular culture just as they are learning to listen to one another (2003: 26).

Note-se ainda que, no universo da literatura, os textos transferem ao leitor a tarefa de construir imagens mentais do que é contado. No cinema, as imagens são transmitidas ao espectador, que as deve assimilar e dar-lhes a sua interpretação. A primeira arte, tão antiga quanto o homem, dá suporte à segunda, num contínuo diálogo. Desta forma, as duas artes articulam-se com o campo de ação religioso, abrangendo os vários géneros inerentes à arte cinematográfica. Muitos são os filmes relacionados com a religião, com forte base bíblica, que as telas de cinema explicitamente já mostraram e ainda hoje continuam a mostrar. Com efeito, o cinema, desde a sua génese, tem evoluído como um fenómeno mundial, na cultura popular e nos últimos tempos tem conquistado espaço no mundo religioso de forma implícita e subtil, envolvendo todas as questões pragmáticas relativas à divulgação audiovisual de histórias sagradas relatadas nos textos bíblicos.

Deste modo, a partir do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), o espectador ao viajar “no limiar do universo fictício” (Jubilado, 2010: 21), faz uma (re)leitura imaginária das cenas, transporta-as ao seu universo real e cultural por meio de uma análise reflexiva e imaginária, sem invalidar a essência da mensagem. No caso, cabe tanto o âmbito cultural, como o social e o religioso. Assim, o recetor certificar-se-á da evidência e das características distintas dos géneros, bem como

suas relações, com a possibilidade de articular e aproximar um do outro. Como observa Wright:

Conversely, audiences themselves may seize upon a film as being expressive of religious sentiments and needs [...] The film [...] illustrates the capacity for religious adherents to experience images as embodiments of the divine, and even for film to 'create' or 'manifest' a deity [...] at times, then, film can assume a sacramental quality (2007: 4).

Ainda segundo a mesma autora, o cinema bíblico, como expressão das necessidades e dos sentimentos religiosos, deve obedecer também a uma forma sagrada de representação e estar salvaguardada de interpretações bastante radicais.

Assim, ao estribarmos-nos nas obras cinematográficas do cineasta Cecil B. DeMille, parece-nos relevante caracterizá-las, em parte, como arte sagrada, pois as suas narrativas evocam o diálogo do sagrado, quer quanto aos textos bíblicos, quer quanto aos espectadores, por meio das suas mensagens, tornando possível a relação do homem com Deus. Desta forma, há uma clara relação entre os produtos mediáticos e o filme religioso evidenciado pelas séries de produções com cenário religioso, com fundamentação no AT e no *Pentateuco*.

Entretanto, cremos que evocar as relações entre cinema e literatura é festejar apoios e apropriações que ambas realizam reciprocamente, com a condição de continuarem a existir nas suas especificidades. Nessa perspetiva, vale ressaltar a busca da literatura e do cinema de qualidade num processo artístico de articulação e de congruência com a religião. Enfim, visitaremos os labirintos de espaço e tempo que a literatura nos apresenta nos seus mais variados géneros e temas, não nos eximindo de procurar outros mundos nas palavras dos textos bíblicos transpostos para as telas em *Os Dez Mandamentos* (1956).

### **1.2.2. Os Dez Mandamentos**

No plano cinematográfico, Cecil B. DeMille era o “homem certo como pioneiro do épico Bíblico na idade do ouro em Hollywood” (Hammond, 2009: 4). Segundo o autor, o sucesso da sua carreira profissional e pessoal como produtor

e como diretor de cinema, bem como o seu equilíbrio, nas atitudes e comportamento, fundamentava-se no exercício dos princípios, tal como aparecem, por exemplo, no filme que levou o nome dos dez preceitos divinos. Para fortalecer a ideia da interação com os Dez Mandamentos bíblicos, Hommond afirma: “By applying all ten Cecil B. DeMille’s commandments for success, I see my dreams coming true more each day” (Hammond, 2009: 7).

Numa abordagem reflexiva, o livro do *Êxodo* 20:1 – 17 enuncia os princípios “da Lei Moral, isto é, os Dez Mandamentos”. Analisando as “implicações destes princípios ancestrais”, (Wade: 2007: 11) o autor afirma:

Os Dez Mandamentos não são meros artefactos, colocados algures numa vitrina. Sendo uma fonte, que jorra sabedoria prática, eles oferecem soluções reais para problemas e situações reais, com as quais lidamos todos os dias. Eles são princípios que têm uma aplicação sensata na vida diária e a sua verificação está na sua aplicação<sup>44</sup> (2007: 11).

Neste contexto, aferimos que este código moral, conhecido como Dez Mandamentos, fornece uma orientação de imenso significado na sociedade do século XXI. Ao lermos e confrontarmos analogicamente o texto bíblico, que compreende os Mandamentos, com os factos que ocorrem diante dos nossos olhos, no quotidiano, teremos a oportunidade de verificar.

O primeiro Mandamento: “Não terás outros deuses diante de Mim.” (*Êxodo* 20: 3). No sentido mais amplo de amor e adoração, implica:

Oferecermos a Deus Sua posição como verdadeira divindade [...] Dar a Deus a primazia e colocar de lado qualquer ideia, interesse ou pensamento que venha competir com Ele ou que diminua Sua soberania sobre a nossa vida. Este conceito é a base, o princípio subjacente, da verdadeira moral e da vida espiritual (Wade, 2007: 19-20).

Muitas vezes, as pessoas podem até mesmo acreditar na existência de Deus intuitivamente, mas não O colocam como Primeiro nas suas vidas. Por esta razão este princípio está em destaque no primeiro lugar. Paraphraseando o texto do primeiro mandamento, Wade comenta:

---

<sup>44</sup> Os itálicos são da responsabilidade do autor.

É um aviso, oferecido a partir de uma profunda preocupação. Significa: Não rendas a tua lealdade e a tua devoção a 'deuses' que, na verdade, não o são. Não concedas o lugar supremo na tua vida a alguma coisa ou a alguém que, no final, só te irá desapontar e ferir (2007: 14).

O segundo Mandamento encontra-se em *Êxodo* 20: 4–6:

Não farás para ti imagens de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás a elas, nem as servirás: porque eu, o Senhor, teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a maldade dos pais nos filhos, até a terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem, e faço misericórdia, em milhares, aos que me amam e guardam os meus mandamentos.

Não caberá neste trabalho uma análise exaustiva do significado deste princípio, mas importa salientar que nos tempos antigos, a idolatria existia e o povo adorava muitos deuses, ou seja, o politeísmo estava muito presente. As pessoas criam que apenas um Deus era insuficiente para conceber cuidados a todos ao mesmo tempo, então inventaram deuses e havia a crença na existência de vários deuses, cada um com seu atributo (Wade, 2007: 24). Este mandamento, resumidamente, evidencia que nenhuma coisa criada deve ocupar o espaço que pertence ao Criador.

O terceiro Mandamento encontra-se em *Êxodo* 20: 7 e diz: “Não tomarás o nome do Senhor, teu Deus, em vão; porque o Senhor não terá por inocente o que tomar o seu nome em vão.”

O quarto Mandamento encontra-se: *Êxodo* 20: 8–11 e diz:

Lembra-te do dia do sábado, para o santificar. Seis dias trabalharás e farás toda a tua obra, mas o sétimo dia é o sábado do Senhor, teu Deus; não farás nenhuma obra, nem tu, nem o teu filho, nem a tua filha, nem o teu servo, nem a tua serva, nem o teu animal, nem o teu estrangeiro que está dentro das tuas portas. Porque em seis dias fez o Senhor os céus e a terra, o mar e tudo o que neles há e ao sétimo dia descansou; portanto, abençoou o Senhor o dia do sábado e o santificou.

Pode-se verificar que estes versículos bíblicos retomam a criação do mundo relatada em *Génesis* Capítulos 1 (um) e 2 (dois), e diante do ritmo acelerado e conturbado com a exigência de uma vida que nunca se satisfaz, o Criador do Universo oferece-nos o Sábado para o descanso físico, pois de acordo com Wade, “Aquele que nos criou sabe que as nossas ambições egoístas, e, por vezes, até o nosso desejo sincero de fazer o melhor, pode levar-nos à intemperança e aos excessos” (2007: 44).

O quinto Mandamento em *Êxodo* 20: 12 nos diz: “Honra a teu pai e a tua mãe, para que se prolonguem os teus dias na terra que o SENHOR<sup>45</sup>, teu Deus, te dá.” Fica claro que este Mandamento tem a ver com o relacionamento entre pais e filhos mas, dirigindo-se aos filhos, centra-se numa atitude de relacionamento fraternal. Segundo a passagem bíblica, é o único Mandamento que emana uma promessa: a longevidade, caso seja cumprido (*Efésios* 6: 1– 3). “Isto significa que uma relação saudável com os nossos pais é a base para os bons relacionamentos, a paz de espírito e o sucesso pela vida fora” (Wade, 2007:54).

O Sexto Mandamento descrito em *Êxodo* 20: 13: “Não Matarás.” Este princípio do Decálogo reporta-se à ação e à reação num contexto de relacionamento. Existe uma norma que faz toda a diferença a este Mandamento, para evitar tragédias que têm atingido e afligido pessoas, lares, igrejas, enfim em todas as latitudes sociais: “Portanto, tudo o que vós quereis que os homens vos façam, fazei-lho também vós” (*Mateus* 7: 12). Esta tem sido considerada a regra áurea nos relacionamentos, e o verdadeiro princípio de vida por excelência.

Sétimo Mandamento: *Êxodo* 20: 14: “Não adulterarás.” Este Mandamento refere-se aos valores comportamentais dentro do matrimónio. Estamos inseridos num mundo atingido pela revolução sexual. Crianças e adolescentes usufruem de certas “liberdades” como resultado de vários incidentes no contexto familiar, causando-lhes problemas emocionais, comportamentais, etc., como consequência da quebra desse princípio divino. Para elucidar sobre este preceito, Roberto Badenas afirma:

O sétimo mandamento exige o respeito dos nossos compromissos afectivos e os dos outros. Segundo o pensamento bíblico, o adultério

---

<sup>45</sup> As maiúsculas são da responsabilidade da editora.

revela uma falta de respeito tanto à família, como projecto divino, como ao casal na sua vocação de se tornarem e permanecerem ‘uma só carne’, *Génesis 2: 24* (2010: 75).

O oitavo Mandamento: *Êxodo 20: 15*: “Não furtarás.”

O ato de furtar algo dos outros implica numa atitude desrespeitosa para com os pertences do próximo. Para explicitar o versículo acima, Badenas comenta:

O oitavo Mandamento exige o respeito por tudo o que pertence ao outro. A Bíblia ensina, por um lado, o direito à propriedade privada, e, por outro, os limites deste direito, dado que todo o proprietário é responsável diante de Deus pela utilização dos seus bens [...] Nenhum ser humano tem o direito de atentar, seja de que modo for, contra a propriedade alheia, nem tão pouco tem o direito de fazer uso da sua, em detrimento dos outros (2010: 76).

O nono Mandamento descrito em *Êxodo 20: 16*: “Não dirás falso testemunho contra o teu próximo”. Resumindo a descrição sobre o assunto, Wade destaca os aspetos que envolvem o mal da mentira:

A mentira destrói a liberdade das nossas vítimas, porque é sempre manipuladora; A mentira danifica a liberdade individual da pessoa que mente [...] A mentira destrói a confiança [...] A mentira destrói a auto-estima do mentiroso [...] A mentira destrói o nosso relacionamento com Deus e com nosso próximo (2007: 101-102).

A sinceridade das palavras que evocam a verdade é reconhecida como um valor incalculável, pois ao compará-la, o AT tem-na como algo “mais precioso do que o ouro e a prata” (*Jó 28: 15*).

O décimo Mandamento *Êxodo 20: 17*: “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo”.

Este preceito está relacionado com as nossas atitudes mentais, pois trata de valores e atitudes. Para Wade,

A avareza e a cobiça são o amor desproporcionado, desordenado, deslocalizado. Significa dedicar a nossa devoção ao que não a merece – colocando as “coisas” – dinheiro, sucesso, realização pessoal – no centro

da nossa existência, e acreditar que elas são a fundação na qual podemos construir a felicidade. As “coisas” tornam-se mais importantes do que as pessoas e as suas necessidades (2007: 112-113).

### **1.3. Dialogismo, Intertextualidade e Releitura**

“O artista não imita a natureza, mas sim outros textos, pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas” (Stam, 2008: 44).

A literatura está repleta de obras permeadas de signos, dialogismo<sup>46</sup>, intertextualidades e releitura capazes de apresentar uma mobilidade discursiva que propõe o cruzamento com outras artes. Isso instiga-nos a refletir sobre a interatividade entre as diversas linguagens artísticas numa concepção comparatista a fim de expressar e significar as representações que a abarcam. A literatura, em especial o romance, é a forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois existe uma estreita relação estrutural, em alguns aspetos, entre ambos. Entre as páginas e as telas assinalam-se laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens. A tela abriga imagens em movimento, que serão decodificadas pelo espetador por meio de palavras. Ambas proporcionam investigações e reflexões sobre esses diálogos nos mais diversos aspetos. Pela importância da abordagem referida, fundamentada nos conceitos de Vanoye sobre os campos conceituais das bases comparativas dos elementos narratológicos patenteados entre as artes, cinema e literatura, Carlos Jorge argumenta que há “várias diferenças existentes entre a base material segundo a qual trabalham os significantes verbais, no literário, e a base icónica (visual e sonora, sobretudo) a partir da qual se constrói o relato fílmico” (2011: 103). Segundo ele, é preciso:

---

<sup>46</sup> Cf. Julia Kristeva, Intertextualidade, isto é, cruzamento da modificação recíproca das unidades que pertencem a textos diversos... para estudar a estruturação do romance como transformação, encará-la-emos como um DIÁLOGO de vários textos, como um DIÁLOGO TEXTUAL ou, para melhor dizer, como uma INTERTEXTUALIDADE (1984: 69). (As letras maiúsculas são da responsabilidade da autora).

procurar semelhanças, diferenças, equivalências e divergências entre ambas as modalidades de narrativa, sobretudo no que respeita à história contada, aos modos de se processarem os diálogos, à pontuação ou marcas limitadoras das unidades do enunciado que determinam os segmentos narrativos, mas que também podem assumir funções mais específicas, à descrição, às personagens; aos pontos de vista narrativos, ao tempo na narrativa e à problemática da narração (2011: 103).

Este excerto propõe-nos que a linguagem literária transmite uma magia com maior amplitude e profundidade, numa dimensão de tempo, espaço e transcendência, que se renova a cada leitura, a cada imagem sugerida, a cada parágrafo, a cada oração, e a cada geração de leitores. Por mais pormenorizada que seja a descrição dos textos literários, cada leitor estará recriando, na sua mente, um tipo físico, psicológico, seja por se projetar nesses personagens, seja por idealizar as emoções que gostaria de viver. Em contrapartida, o cinema apresenta a vantagem de jogar simultaneamente com o espaço e o tempo e busca mostrar ao espetador os factos ocorrendo naquele mesmo instante. Abre-se o leque de espaço para uma (re)interpretação, uma (re)leitura sem qualquer esforço do espetador. Ele não precisa empertigar-se, nem usar binóculos ou lunetas para ver o que está mais distante, porque os seus olhos veem com o olhar da câmara, com o poder do plano geral, do conjunto, médio ou primeiro plano, ou não precisa de olhar para trás ou para os lados, porque a câmara focaliza as imagens nos mais variados ângulos, produzindo emoção de quem as está admirando.

Assim, verificámos uma variedade de reiteraões textuais, ou melhor, intertextuais encontradas no filme *Os Dez Mandamentos* (1956), num processo de analogia e imbricamento, na reconstrução da personagem Moisés. Na realidade, o diretor do filme, Cecil B. DeMille, estabelece um elo de ligação entre a Bíblia e o filme. É possível encontrá-lo, na introdução ou apresentação do filme, onde DeMille profere as palavras de Deus contidas no *Génese* por ocasião da criação: “And God said, ‘Let there light’ [...] And man was given domination over all things upon this earth, and the power to choose between good and evil” (*Génese* 1: 3, 4 e 15) (Wright, 2007: 61). Porém, como apresentado na tela, o discurso de Cecil B. DeMille assinala a exatidão do domínio do homem sobre o

homem, não o domínio do homem sobre a natureza, orientado por Deus, na criação.

Nesta concepção, DeMille prossegue: “But each sought to do his own will because he knew not the light of God’s Law. Man took dominion over man [...] the weak was made to serve the strong. Freedom was gone from the world” (Wright, 2007: 61). Em essência, DeMille reconta as histórias bíblicas numa visão religiosa e utiliza métodos históricos e literários que incidem sobre a retórica dos textos religiosos, literários e dos seus contextos históricos. Cremos, pelo exposto no filme, que esta técnica empregada pelo cineasta seja um fio condutor para a aproximação do texto literário para o texto fílmico. Por outro lado, permite-nos estabelecer uma relação entre a ficção e a realidade, como uma forma de referenciar factos contextualizados sobre o momento histórico vivenciado em ambas as narrativas: a bíblica e a fílmica. Neste contexto, Wright sublinha: “The hebrew Bible story of the revolt and exodus of Israel is the history of a revolution [...]” (Wright, 2003: 18). Num cenário análogo, a autora ainda ressalta: “The dominant political context in which *The Ten Commandments* was produced and screened was the Cold War opposition between the United States and Soviet Union” (Wright, 2003: 105). Na verdade, a autora apresenta-nos com muita apropriação o retrato do momento histórico dos Estados Unidos da América do Norte na década de 1950. Assim, a passagem bíblica do êxodo, tem o propósito de contribuir para uma aclamação da liberdade da sociedade norte-americana, onde a personagem Moisés representa os anseios de todo o povo norte-americano.

Deste modo, por meio das artes literárias e/ou cénicas eram entoadas vozes: “It is in the light of this 1950s context that *The Ten Commandments* is here examined” (Wright, 2003: 92). Isto, referindo-se à realização do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), não somente para reforçar os ensinamentos das Sagradas Escrituras, mas também estabelecer uma análise intertextual, relacionando-as com o contexto sociopolítico no período da produção (Wright, 2003).

Foi neste cenário histórico que DeMille se apropriou dos textos bíblicos do AT para as telas, com a produção do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), num épico bíblico maravilhoso, numa proposta reflexiva sugerindo uma analogia contextualizada e servindo de forma significativa como uma exegese bíblica. Desta forma, o cineasta recontou uma das histórias mais fascinantes do AT de

Moisés, utilizando a criatividade de uma maneira brilhante. A veracidade, a igualdade, a dignidade, entre outros eram conceitos importantes durante a década de 1950 por causa da sua relação com os momentos conflituosos, uma vez que a atmosfera anunciava o anseio de partilhar a ideologia da cultura, dos valores, das verdades, da liberdade e da igualdade. Apenas um ousado sonhador poderia com valentia, confiança e lealdade nacional representar o seu povo reproduzindo um épico bíblico, numa fusão cultural múltipla: de política, economia, literatura e religião. Portanto, onde *Os Dez Mandamentos* (1956) começou a sua primeira corrida no ecrã, não apareceram créditos ao filme, mas uma cortina projetada por aqueles sôfregos cidadãos que esperavam alcançar um milagre em direção a um caminho que superabundasse em novas perspectivas assinaladas pela tão imaginada e sonhada liberdade, na Terra Prometida. Tal como o povo de Israel, sôfregos da servidão, ou melhor, trabalhos escravizados, que esperavam por um líder que os libertasse e os conduzisse à Terra Prometida, Canaã.

Assim, neste contexto, estamos diante de uma comparação histórica numa referência de cumplicidade cuja narrativa fílmica é marcada não somente por uma riqueza de recursos linguísticos, mas também carregada de recursos tecnológicos adaptados numa configuração romanceada que ostenta tramas, intrigas, luxo, sensualidade, poder, opressão, com uma proposta de análise análoga que decorrerá no confronto de ambas as narrativas (literárias e fílmicas), bem como de ambas as realidades históricas, numa proposta intertextual.

Neste processo da evolução dos estudos da linguagem, nas últimas décadas, temos testemunhado uma série de inovações teóricas no meio académico, com repercussões nos estudos literários. Contribuições de pensadores contemporâneos como Julia Kristeva, Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Matei Calinescu, de entre outros, aplicados aos estudos literários, revitalizando-os a partir de um pensamento culturalista e interdisciplinar. De entre os conceitos-chave que emergiram no recente movimento, denominado estudos culturais, a *Releitura*<sup>47</sup> desponta como um instrumento para se compreender um fenómeno de mobilidade linguística. Sob uma nova configuração da competência do ato de ler, a releitura se apresenta numa forma para além de um simples

---

<sup>47</sup> O itálico é nosso para ressaltar o termo em estudo.

significado da leitura de narrativas textuais. Desta forma, assentada num processo de revisitação crítica de um texto para outros textos, nos parâmetros da interpretação intertextual, parece-nos, entretanto, aferir que um texto narrativo não permanece o mesmo, dado à multiplicidade de significados manifestados no contexto destes. Neste sentido, Maria Odete Santos Jubilado afirma: “a multiplicidade de um texto manifesta-se na (re)leitura porque um texto se refere a ou cita sempre outros” (2010: 283).

Sendo assim, no que diz respeito à intertextualidade e, especialmente, à (re)leitura, importa-nos ressaltar alguns excertos encontrados no ensaio intitulado *Rereading*<sup>48</sup> de Matei Calinescu (1993), para a nossa reflexão, na medida em que reiteram e suplementam os aspetos atinentes ao nosso estudo. Ao apresentar a sua reflexão numa vertente teórica, o autor declara no prefácio:

When I think of rereading I often turn to a metaphor of haunting. First, There are texts that haunt us, that cannot and will not be forgotten, texts that seem to have strong if often mysterious claims over our memory, attention, and imagination and that urge us to reread them, to make them present to our mind again and again. I often speak of reading and rereading as a single (if double-faced) entity, and that I occasionally use what might look like an orthographic oddity or manneristic affectation: the word (re)reading. In this second sense, is just one instance - but a very important one - of the large phenomenon of intertextuality. The third meaning of my metaphor suggests that it is we, active rereaders, who are haunting the texts. We revisit them to understand why they attract us or to enjoy the surprise of rediscovering them, of reexperiencing their ability to come alive and renew themselves (1993: XI).

Nesse processo de mobilização literária, emerge um viés textual que pode favorecer a migração de novos géneros, estilos e temáticas literárias. Sendo assim, a literatura, o cinema e a religião atuam como o elo entre a história presente, que está a ser documentada e a história do passado que se filma, através do halo que as aproxima e afirma no próprio tempo. Nesta perspetiva, ao falar de leitura e releitura, John Ruskin, afirma:

---

<sup>48</sup> O itálico é nosso, pois designa o título do ensaio de Matei Calinescu.

There are circumstances in which reading and rereading conflict in that they demand different modes of attention, motivation, and goals of the reader. Switching from one to the other, while not unnatural, may give rise to tricky problems of intellectual adjustment or tuning. Sacred texts, which are paradigmatically repeatable (rereadable), create the "habit of awed attention" [...] one can of course read the Bible as literature, no less than one can read literature - literature that we cherish and revere deeply - as the Bible (in Calinescu , 1993: 79).

Entendemos que é possível fazer a leitura e a releitura dos textos bíblicos, como literatura, ainda que com objetivos e motivações distintos, sobretudo, porque os mesmos possuem um voluptuoso acervo de poemas, histórias, contos épicos, como o épico de Moisés, de entre outros géneros. Portanto, o cinema de DeMille, para ilustrar as suas produções apropriou-se deste recurso, ou seja, desta conexão intertextual, para justapor o cosmos com a realidade vigente dos Estados Unidos. Nesse cruzamento, o filme *Os Dez Mandamentos* (1956) de DeMille como género épico-bíblico, incorpora uma realidade contextualizada e simultaneamente em diálogo com o texto bíblico do *Pentateuco*. Entretanto, utilizando o veículo popular das ideias do povo, reporta-se sempre aos textos bíblicos, para denunciar, no seu filme, as circunstâncias da sociedade do momento.

Cecil DeMille realizou uma releitura do *Êxodo* centrada na personagem Moisés, narrando a sua história e os grandiosos feitos realizados em nome de Deus diante do Faraó, com o propósito de libertar o povo de Israel da servidão do Egito. O texto fílmico, amiúde considerado bem elaborado, reconstruído numa versão do género épico, transborda de dramas, intrigas articuladas, teias e tramas, reproduzindo a interação entre os componentes da narrativa literária e o diálogo entre as artes, como ressaltamos anteriormente.

Relativamente à questão do fenómeno da tensão entre a leitura e a releitura, argumenta Calinescu:

Along the axis of protension (or anticipation) the reader's expectations are constantly modified in light of what he or she has just read; along the axis of retention (memory), the inscribed images resulting from the first, as yet incomplete, reading are subject to a permanent revision or transformation in light of what is being read, of the new (unexpected) information provided

by the text [...]. On the other hand, rereading does not exclude the “linear” attention and involvement characteristic of the first reading, as in the rereading of a work of fiction [...] (1993: 45).

Este enunciado postula que a primeira leitura de um texto provoca no leitor imagens que podem ser transformadas, numa releitura, com o olhar modificado, ou seja, reconstruído à luz do que a princípio foi lido. No filme, *Os Dez Mandamentos*, (1956), observa-se a transposição dos textos bíblicos para as telas. DeMille evoca o recurso da releitura, num processo da reconstrução da figura imagética de Moisés, bem como do enredo, para atribuir uma certa vitalidade, um dinamismo, um colorido e um movimento à narrativa cinematográfica.

A elaborada versão de 1956, retrata os episódios da vida de Moisés, com várias tramas paralelas, erotismo e drama, empregando abordagens linguísticas. DeMille inseriu elementos básicos de um épico: a epifania, os feitos grandiosos, os milagres, a ação ostentada nos confrontos entre Moisés e Ramsés, Moisés e o Faraó, e até mesmo com Deus e o povo de Israel. No filme, *Os Dez Mandamentos*, (1956), a sedução e a sensualidade coube a Anne Baxter, enquanto princesa Nefretiri, que, com a sua beleza e o seu talento, transmitia a exuberância de uma mulher encantadora e apaixonada<sup>49</sup>.

Como afirma Graham Allen (2000:175): “Films [...] just like literary texts, constantly talk to each other as well as talking to the other arts”. Portanto, Cecil B. DeMille, em *Os Dez Mandamentos*, (1956), reitera constantemente diálogos com a pintura, com a escultura, com algumas de suas obras fílmicas e apropriase da *Bíblia* para reproduzi-la em episódios cinematográficos, empregando os recursos tecnológicos e linguísticos com efeitos espetaculares.

DeMille transforma os eventos apresentados no livro do *Êxodo* num novo e inesperado texto visual de grande proporção fílmica. O filme reporta-nos a uma narrativa histórica de ampla divulgação no meio judaico-cristão e contém inúmeras cenas memoráveis, tais como a da abertura do Mar Vermelho para a passagem dos hebreus e as que revelam as diversas pragas que assolaram o

---

<sup>49</sup> Esta sensualidade de Nefretiri, também está patente na personagem Delilah, no filme *Samson and Delilah* (Hedy Lamarr / Victor Mature, 1949), que Cecil B. DeMille, num uso recorrente da intertextualidade, destaca em cenas que evocam sensações eróticas afloradas e audaciosas, provocando a curiosidade e o interesse do espectador.

Egito, incluindo a morte de todos os primogênitos do povo egípcio. Desta forma, esses episódios são reproduzidos com liberdade de movimentos, acrescentando e omitindo informações que, mesmo quando comparados ao texto bíblico, não perdem o sentido emblemático da obra, o *Êxodo*. A exemplo deste processo criativo e transformador, Cecil B. DeMille, na abertura do filme, declara-nos:

A *Sagrada Bíblia* omite cerca de 30 anos da vida de Moisés, desde que era um bebê de três meses e foi encontrado nos juncos por Bithiah, filha do Faraó e adotado pela corte do Egito, até descobrir que era hebreu e ter assassinado o egípcio (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

É a partir deste momento, que o texto “fonte” vai adquirindo novas ressignificações e não cabe a nós exigir um resultado fiel ao original. Entendemos a adaptação cinematográfica como uma transposição, uma (re)leitura e uma (re)escrita de uma obra literária para um filme. Estes recursos linguísticos permitem comparações entre as artes, em diferentes contextos históricos, com observações implícitas sobre questões políticas, culturais, sociais, ideológicas, etc., chegando na pós-modernidade, com múltiplas combinações e interseções das artes com a tecnologia, conforme expusemos anteriormente. Neste sentido, em *Os Dez Mandamentos*, os textos bíblicos combinam elementos religiosos e históricos com elementos ficcionais, numa (re)construção magnífica. DeMille, na sua produção, preenche de forma inovadora os anos que faltam no relato textual com os elementos narrativos numa linguagem específica do cinema, abundante em dramaticidade, constituindo um bem elaborado projeto cinematográfico.

A respeito da intertextualidade, seguindo Bakhtin, Julio Plaza declara, que os discursos modernos e pós-modernos tendem a ser polifônicos e se relacionam com o presente e o passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio da fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem contudo, perder a singularidade de cada um, afirmando, assim, o seu caráter intertextual, para atingir os seus objetivos. Nesta linha de pensamento, Júlio Plaza reporta-nos à polifonia e ao dialogismo de Bakhtin ao explicitar:

Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais de que simples sucessão de estados reais, é

parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (1987: 2).

DeMille reconstrói a história de Moisés sempre “adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmara: o ritmo [...] que vai entrar em interação (a vida como ela é)” (Deleuze, 1983: 49). Esta reflexão permite-nos considerar que estas duas artes se fundem para se tornarem perenes e célebres, a fim de assegurar o valor do cinema como manifestação cultural em qualquer época. Lotman propõe acentuar a marca da construção textual e argumenta: “[...] De todas as artes que se servem de imagens visuais, só o cinema pode construir uma personagem humana como uma frase disposta no tempo [não estando]” (Lotman in Jorge, 2011: 32).

Nesta ótica, os fragmentos do filme apontam para o entendimento de textos de múltiplas materialidades, ainda que a partir deste ponto o produtor e realizador do filme passe a discorrer sobre o que tem sido o principal objeto das suas criações artísticas e das suas pesquisas: a leitura, a escrita e a pesquisa de outras fontes.

O filme, ao ser considerado como uma reescrita, subverte a importância do texto original em favor da cultura contextualizada e é compreendido como um fenómeno da cultura. Desse modo, Lefevere (2007) advoga que toda a reescrita, seja qual for a sua intenção, reflete uma certa ideologia e como tal, tende a manipular e a ajudar no desenvolvimento da literatura e da sociedade.

As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos géneros, novos artifícios da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra. Mas [...] pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos (Lefevere, 2007: 12).

Esta visão de Lefevere parece-nos ser uma visão que compreende a evolução das línguas e do mundo. Assim, para ele, a reescrita tem uma importância singular no ambiente da arte literária, pois é a partir da reescrita que a obra artística consegue um maior alcance, além de produzir novos conhecimentos e inovações literárias.

Ainda numa abordagem teórica do dialogismo, da intertextualidade e da reescrita, Bakhtin, afirma que o outro é imprescindível na construção da linguagem que adotamos na relação entre os interlocutores a partir de uma conceção dialógica:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão de um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 1981: 113).

Nesta perspectiva, as estratégias dos discursos envolvidos no filme, ocorrem num processo de persuasão das vozes existentes. É possível verificar no filme de DeMille, o processo dialógico, quando a personagem Moisés exige do Faraó a liberdade do povo de Israel da servidão do Egito. O clamor de Moisés ao Faraó, “Let my people go” (*Os Dez Mandamentos*, 1956), evoca, numa referência dialógica, “Deixa passar o meu povo”, no poema de Noémia de Sousa<sup>50</sup> que, por sua vez dialoga com o *spiritual Let my people go*<sup>51</sup>, interpretado na talentosa voz de Louis Armstrong na década de 1950<sup>52</sup>.

No prólogo do filme, a descrição bíblica é aclamada, com as suas referências aos intertextos culturais a transcender as barreiras do espaço e do tempo, em busca da identidade americana, a nação que funciona como força

---

<sup>50</sup> Veja-se ainda a propósito sobre Noémia de Sousa, no artigo: “Poesia Moçambicana e Negritude: Caminhos Para Uma Discussão”, de Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, 2011. Também no site: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>

<sup>51</sup> O tema do *spiritual* simboliza o cativo de Moisés e do seu povo no Egito dos faraós.

<sup>52</sup> A propósito do nosso estudo, remetemos sobre esta temática para o artigo: “As balas começam a florir”, de Jorge Rebelo, *Moçambique, 1940*. Também poderá ser encontrado no site: [http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS\\_EMERGENTES:\\_NACIONALISMOS\\_E\\_IDENTIDADE](http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS_EMERGENTES:_NACIONALISMOS_E_IDENTIDADE) LUSOFONIA, Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa, José Carreiro, Lisboa, 23-04-2008. Consultado dia 16/05/13.

motriz dos ideais democráticos conquistados e autenticados pela Declaração da Independência dos Estados Unidos. Afigura-se, assim, a possibilidade de uma reflexão sugestiva, acerca da aproximação e da igualdade, respeitante ao género, classe, etnia, religião e região geográfica do país.

Apoiado nos conceitos teóricos do discurso dialógico, o seguinte excerto comenta:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem auto-suficientes, conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos que lhes determinam o carácter. O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunidade verbal (Bakhtin, 2000: 317).

O aspeto mais importante da constituição do enunciado é a possibilidade de resposta que ele proporciona, uma vez que se elabora em função do seu destinatário. A partir dos episódios do enredo fílmico, é necessário que os atos comunicativos e cognitivos estejam sempre ligados ao cenário ou à situação histórica e político-social, na qual acontecem, dado que eles também apresentam aspetos culturais e visões de mundo. Identidades culturais falam através dos atores individuais. Consideremos o que Melanie J. Wright refere a propósito da intertextualidade:

DeMille's film finds a special relevance in the Bible story. Ancient and modern concerns blend to create a new American narrative with profound religious and political implications. For DeMille the religious and political aspects of the Moses story were inextricably linked. The dominant political context in which *The Ten Commandments* was produced and screened was the Cold War opposition between the United States and the Soviet Union (2003: 104-105).

A partir do texto fílmico, DeMille traça um paralelo com o momento sociopolítico do seu país, Estados Unidos, e atribui uma imbricação deste, ao contexto associado à religião da nação. Como nos assegura Wright: "The Cold War counterpart of ideal America, the demonized Soviet regime, is evoked in several ways in *The Ten Commandments*" (2003: 106). Lançado num período de contexto político de Guerra Fria, o filme encena um poderoso retorno ao

otimismo do mito dos primeiros ascendentes da América, proclamado pelos puritanos. Com efeito, para alguns estudiosos, *Os Dez Mandamentos* (1956) abre um diálogo entre América/Israel e União Soviética/Egito, precisamente pela abundância de elementos intertextuais, manifestados no cenário histórico da produção<sup>53</sup>.

Vejam algumas comparações entre o êxodo dos judeus e o êxodo dos puritanos:

Êxodo dos judeus	Êxodo dos puritanos
Vivendo em escravidão e sob uma forte opressão ( <i>Êxodo</i> 1: 14).	Perseguição religiosa, crescimento das cidades inglesas, pobreza e escassez de trabalho (Karnal, 2007).
O desejo de conquistar a Terra Prometida, a Canaã ( <i>Êxodo</i> 33: 1-2).	O desejo de ir em busca de um Novo Mundo, a América (Karnal, 2007).
A promessa do Senhor de uma terra boa e espaçosa, “uma terra que mana leite e mel” ( <i>Êxodo</i> 3: 8).	“A ideia de uma terra fértil e abundante”, um mundo imenso e a possibilidade de enriquecer a todos (Karnal, 2007).
A expansão territorial dos judeus: “E enviarei um anjo adiante de ti, e lançarei fora os cananeus, e os amorreus, e os heteus, e os perizeus, e os heveus, e os jebuseus” ( <i>Êxodo</i> 33: 2).	A expansão territorial dos puritanos no Novo Mundo (Karnal, 2007).
O povo judeu atravessou o Mar Vermelho ( <i>Hebreus</i> 11: 29).	Os puritanos, “tal como os hebreus, atravessaram o longo e tenebroso oceano” (Karnal, 2007: 47).

Quadro 1

Não esgotando todas as comparações possíveis, estas exemplificam a intertextualidade a que aludimos.

Outro paralelo pode ser identificado entre os israelitas e os americanos. Verifica-se no momento da travessia do Mar Vermelho, após uma intensa batalha de Moisés e Arão, pela liberdade do povo de Israel da escravidão do Egito, nas margens do Mar. Os israelitas entoam o Cântico de Moisés, pela vitória sobre os egípcios e a esperança da posse da Terra Prometida, Canaã (cf. *Êxodo* 15). À semelhança dos textos bíblicos, o texto fílmico (re)produz os factos e o sentido da personagem Moisés e da nação americana, como os símbolos ideais, fundamentados nos princípios da liberdade e da igualdade, mostrados na tela. Assim, estes princípios fazem eco na canção da promessa de libertação dos

<sup>53</sup> Para mais informações sobre o paralelo entre a história dos hebreus com a história dos puritanos, evocado em *Os Dez Mandamentos* (1956), veja-se o artigo “Go Down to L.A. Land Hollywood and God’s New Israel”, escrito por Glenn Whitehouse, Florida Gulf Coast University, Vol. 3, 2001. Também disponível no site: <http://moses.creighton.edu/jrs/2001/2001-9.pdf>

americanos: “E este é o nosso lema: ‘Em Deus está a nossa confiança’ [...] Sobre a terra dos livres e o lar dos valentes”<sup>54</sup>.

O filme produz ações que se desenvolvem numa configuração de grande êxtase. O seu enredo agrega muito movimento, ação e encantamento do maravilhoso. Analisando-o, é possível encontrar um discurso intertextual dos textos bíblicos com os textos fílmicos. Estes discursos, ainda que distintos, imbricam-se na narrativa cinematográfica e configuram-se num somatório de elementos próprios do cinema. Merece a nossa atenção mais um excerto para explicitar o recurso intertextual empreendido no filme, *Os Dez Mandamentos* (1956):

Remaking *The Ten Commandments* suited DeMille’s needs in the mid-1950s. The repressive political climate pushed Hollywood generally back to its familiar forms. The biblical epic, the Western, and the musical all enjoyed revivals at this time. More specifically, as a genre film treating the story of a people who escape the wrath of a dictator in order to become free under God, *The Ten Commandments* was an ideal vehicle for the expression of anticommunist sentiment and, as such, both insurance against personal attack and defense against the blanket charges of pro-Communist sympathies levied at the film industry as a whole. More pragmatically, it was also a means of demonstrating the special effects and other technological capabilities. [...] DeMille used the story and the argument for American orthodoxy (“faith” and “freedom”) to demonstrate the merits of the storyteller (himself) and the medium (cinema) in a time when both were under suspicion (Wright, 2003: 116).

A narrativa fílmica em *Os Dez Mandamentos* (1956) é mesclada de intertextualidades. O filme apresenta diálogos entre os factos históricos relativos ao momento da sua produção, com os factos descritos nos relatos bíblicos. Esse diálogo e entrecruzamento dos textos, no filme, são fundamentais para o seu entendimento como objeto da cultura, e para o seu processo de produção de sentido. Deste modo, se estabelece uma interação entre o cinema e os factos históricos, ou seja, entre o texto visual (imagem) e o texto verbal (escrito), numa combinação harmoniosa, desenvolvidos numa abordagem analógica.

---

<sup>54</sup> Referimo-nos ao Hino Nacional dos Estados Unidos da América do Norte.

Observemos uma consideração intertextual entre a vida de Moisés e de Jesus Cristo que nos propõe Melanie J. Wright:

DeMille utilizes language and narrative from the New Testament extensively, and Moses's quest for self-discovery reveals a distinctly Christianized identity [...] Later by the attempt of Nefretiri, who beseeches Moses to rescue her (from Ramses), himself (from drudgery), and the slaves by returning to Royal Palace. Are they not all his people? She asks. These temptation scenes evoke the testing of Jesus in Luke 4 and Matthew 4. Effectively, they serve the same purpose as the New Testament story, expressing the dilemmas faced by Moses and presenting him with a number of ways in which he may choose to live his new life. Like Jesus, DeMille's Moses must decide the perimeters of his new sphere of activity and has to consider whether he is willing to compromise with evil (Egypt) to achieve his goals (2003: 102-103).

Parece-nos que o processo das relações intertextuais implica, antes de qualquer outra coisa, a sobreposição de um texto a outro; isto é, a relação que se estabelece entre dois textos, uma vez que um realiza uma citação do outro, como se verifica dos textos bíblicos para o filme. Neste caso, fica evidente o diálogo intertextual entre o AT e NT nas pessoas de Moisés e de Jesus Cristo relativamente à tentação. Nefretiri utiliza a sensualidade por meio de gestos e atitudes, para tentar persuadir Moisés a desistir dos seus objetivos, libertar os Israelitas da escravidão do Egito. Por outro lado, no NT, Jesus Cristo também é seduzido e tentado pelo diabo a desistir do seu objetivo: libertar os escravizados do pecado. Parece, pois, inegável que esse processo de construção artística (a intertextualidade) constitui, hoje, um dos traços das produções da modernidade. Sabe-se que, a rigor, sempre houve releituras, quer realizadas entre os mesmos gêneros, ou nas mesmas naturezas de arte, quer entre os diversos procedimentos de criação. Assim, ao deparar-se com tais procedimentos numa determinada arte, há no recetor, no leitor e espetador a sensação de vivenciar a impressão de já tê-la visto antes. Este critério leva em conta as relações entre um determinado texto e os outros textos relevantes, já encontrados em momentos anteriores, com ou sem mediação. Verifica-se, assim, na relação entre a personagem Dathan e Judas Iscariotes uma estrutura semelhante, de

acordo com o modo seguido pelos evangelhos de Marcos e Lucas, configurado na narrativa fílmica, em *Os Dez Mandamentos*. Observa Wright:

Like Judas, Dathan seeks and receives financial reward for betraying Moses to Ramses (compare *Mark* 14: 10 – 11 and parallels). When Moses is charged with being the deliverer of the slaves, his response, “I am the son of Amram and Yochebel, Hebrew slaves,” evokes both the language and the enigmatic nature of Jesus replies at *Luke* 22: 66 – 23: 9 (and parallels). Seti, like Pilate, realizes that in the face of Moses’ intransigence he must order his death, but he cannot bring himself to pronounce the sentence and hands him over to Ramses for punishment (*Matthew* 27: 24 – 26 especially) (2003: 103).

Uma das cenas mais marcantes do filme ocorre quando Moisés é levado ao deserto por Ramsés, onde permanece durante quarenta anos. Em certo sentido, segundo a crença entre os cristãos, as experiências de Moisés no deserto (lugar, onde os homens santos e profetas são purificados para grandes propósitos a serviço de Deus) preparam-no para libertar o povo de Israel da escravidão. Este fragmento associa-se à narrativa de Jesus Cristo no deserto (num período de quarenta dias), local que este visita a fim de preparar-se para cumprir a sua missão nesta terra: libertar da escravidão do pecado, a humanidade. Neste quadro das relações de um texto com outro, Wright enuncia:

The film' most striking use of the New Testament occurs in the scene in which Moses is cast into the wilderness by Ramses. In one sense, Moses' experiences in the desert, the place "where holy men and prophets are cleansed and purged for God's great purpose," recall once more the synoptic temptation narrative. His survival in the desert without sustenance (he is given only a single day's rations) will be like that of Jesus, miraculous<sup>55</sup> (2003: 103).

Parece-nos legítimo entender que, por reiteradas vezes ao longo do filme, o cineasta procurou também estabelecer a relação entre Moisés e Jesus Cristo. Presumivelmente porque, como pesquisador e profundo estudioso, o próprio

---

<sup>55</sup> A propósito, parece-nos relevante a indicação do texto bíblico da citação acima: cf. *Mateus* 4: 2; *Lucas* 4: 2.

produtor se fundamentou na precedência bíblica<sup>56</sup>. Com efeito, o filme *Os Dez Mandamentos* (1956) de DeMille, implicitamente funciona, até certo ponto, como um fio teológico incluído nos estudos das *Sagradas Escrituras* (AT e NT) conforme propõe Wright:

Just as the biblical Jesus is mocked as “King of the Jews” and dressed to parody regal wear (*Mark* 15: 16 – 20 and parallels; *John* 19: 2, 5), so Rameses taunts Moses as “the slaves who would be King” and Prince of Israel.” Rameses has him dressed in a Levite cloth, “his robe of state” handing Moses a binding pole, he tells, “Here is your king’s scepter, and here is your kingdom. You have the scorpion, the cobra, and the lizard for subjects. Free them as you will: leave the Hebrews to me.” The irony here is that these comments are close to the truth than Ramses imagines. DeMille’s Moses will prove to be the Hebrews’ true leader, just as for the New Testament Writers Jesus really was king of the Jews (2003: 103).

Outra reminiscência importante do NT é a que se encontra no livro de *Mateus*, que narra o nascimento de Jesus Cristo e refere a ordem de Herodes para se proceder à matança das crianças. "Então Herodes mandou matar todos os meninos que havia em Belém, e em todos os seus contornos, de dois anos para baixo" (cf. *Mateus* 2:16). Também, o nascimento de Moisés ocorreu num tempo de massacre de crianças, resultante de um decreto, oficialmente sancionado pelo Faraó. Essa matança remete para o nascimento de Jesus Cristo num outro tempo de massacre de crianças. Na tela, esses, bem como outros, fortaleceram o paralelo entre Moisés e Jesus Cristo.

DeMille continuou a explorar a analogia entre Moisés e Jesus Cristo na cena em que Moisés, como príncipe egípcio, encontra a sua mãe biológica, Yochabel (Martha Scott). Ela, emocionada e comovida, reverentemente, como ato de gratidão, diz: "Deus de nossos pais, que destinaste pôr-se fim à escravidão de Israel, abençoada seja eu entre todas as mães desta terra, pois os meus olhos contemplaram o Vosso Salvador" (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Esta bem-aventurança DeMille ecoou do cântico da Virgem Maria (cf. *Lucas* 1:46-55): “E Maria disse: A minha alma engrandece ao Senhor, E o meu espírito

---

<sup>56</sup> Optamos por citar em nota a referência do texto bíblico, conforme se verifica em *João* 5:46-47: "Porque, se vós crêdes em Moisés, crêdes em mim (Jesus): porque de mim escreveu ele. Mas, se não credes nos seus escritos, como creereis nas minhas palavras?"

se alegra em Deus meu Salvador, porque atentou na humildade de sua serva; pois eis que desde agora, todas as gerações me chamarão de bem-aventurada”.

Consistindo, assim, num processo de atribuição de sentidos, de intertextualidade, releitura e dialogismo de vivências simultaneamente individuais e coletivas (re)significadas, o filme, *Os Dez Mandamentos* (1956), revela uma dinâmica de construção social, política e religiosa, numa relação historicamente tecida num espaço simbólico de interseção de múltiplos vetores. Neste seguimento, se entrecruzam agentes sociais, religiosos, políticos, temporalidades e espacialidades, dimensões orais e escritas, intencionalidades, registos e ocultações. Envolvendo elementos como valores, factos e signos, o filme *Os Dez Mandamentos* (1956) impregna um significado memorável na lembrança de cada espetador.

Outras abordagens teriam sido possíveis, mas, no âmbito deste trabalho de investigação limitado no tempo e no espaço, encerramos esta reflexão com a seguinte alusão de Melanie J. Wright: “Like his Moses, in *The Ten Commandments* DeMille offers liberty on his own terms, on or off the screen” (2003: 109).

# Capítulo II

## Reler a *Bíblia* à Luz do Filme (1956) de Cecil B. DeMille

---

### 2. A Adaptação da *Bíblia* à Planificação

#### 2.1. A Importância de Moisés na *Bíblia* e no Filme

Na sequência da nossa reflexão, centrar-nos-emos agora numa análise da personagem Moisés, sob a ótica das passagens bíblicas, em particular, no *Pentateuco*, numa confrontação com o filme, ponderando a equivalência entre as duas linguagens, ou seja, observando a transposição da *Bíblia* para a planificação fílmica.

Debruçar-nos-emos sobre a importância de Moisés na *Bíblia* e no filme, numa análise das relações que se estabelecem entre os episódios bíblicos, aludido mais especificamente, no livro *Êxodo* e nos episódios correspondentes presentes no filme *Os Dez Mandamentos* (1956). Deste modo, focar-nos-emos na vida da personagem Moisés, adaptado para as telas, destacando a rememoração das narrativas épicas clássico-religiosas transpostas para o filme.

Os cinco primeiros livros da *Bíblia* fornecem-nos um substrato da vida e dos feitos de Moisés, por meio do qual poderemos verificar e analisar os elementos relacionados com a literatura da tradição Judaico-cristã, ou seja, a *Bíblia*, para com a ficção cinematográfica. Trata-se de uma análise de forma pragmática, com o propósito de localizar as semelhanças e as diferenças, investigando o que é original e o que é ficcional.

Com esta análise, pensamos facultar a possibilidade de captar o diálogo do roteirista, com os textos bíblicos, observando o que foi adaptado e o que foi interpretado, bem como verificar os valores outorgados pelo diretor às transposições textuais, sem que o texto original perca a sua importância. A nossa reflexão está construída a partir dos episódios bíblicos (*Êxodo* 1-2; 4,10-17; 34, 29-35 até *Deuteronómio* 31-34), e trata-se de um processo de comparação de

fragmentos do filme com partículas do relato bíblico que alude a história de Moisés, observando as relações estabelecidas entre os textos bíblicos e o filme.

Embora a personagem Moisés, no *Pentateuco*, seja, do ponto de vista de alguns estudiosos, polémica e complexa, procuraremos explorar as implicações desta complexidade, numa alusão axiomática, cotejando as ideias bíblicas da biografia com as do filme.

Abordando agora de modo mais pormenorizado a vida de Moisés, constatamos que o seu nascimento aparece num contexto de opressão e infanticídio contra todos os Hebreus. “A *Bíblia* é silenciosa sobre a sua infância e juventude,” (Cecil B. DeMille em *Os Dez Mandamentos*, 1956), e Moisés só volta a ser visto já como adulto, na cena em que ele mata um egípcio (sem que o texto bíblico identifique a vítima), e foge para Midian. Tal como nos textos bíblicos, o filme omite a infância de Moisés. DeMille mostra-o quando bebé, deixado no Rio Nilo dentro de um cesto, pela sua mãe biológica e salvo pela princesa Bithiah, a sua mãe adotiva. A seguir, o filme apresenta-o como príncipe do Egito, regressado da Etiópia, sendo recebido pela corte com honras e condecorações pela vitória sobre os etíopes. De entre os episódios narrados por ambas as narrativas, bíblica e fílmica, está aquele que havia de mudar a sua vida para sempre. Moisés investe contra o supervisor da corte faraónica do Egito e como consequência disso, assim como de outros atos, Ramsés leva-o até o deserto. De lá, foge para Midian. Na *Bíblia* e no filme, este incidente contribuiu de forma significativa para uma nova direção em sua vida, pois é em Midian que ele se encontra com a jovem que veio a ser a sua esposa. Outro episódio marcante foi o encontro de Moisés com Deus, relatado no livro de *Êxodo* 3 – 4, bem como no filme, numa impressionante manifestação teofânica. Este momento pode mesmo ser considerado o marco da grande e desafiadora missão de Moisés. A presença de todos estes elementos grandiosos, o desenvolvimento dos acontecimentos, tais como os dramas, as tragédias e os confrontos na vida deste homem, torna-o herói de um épico clássico-bíblico, pois os seus relatos transcendem as páginas sagradas e percorrem os mundos da ciência e da arte, inclusivamente da arte cinematográfica. Portanto, podemos dizer que a sua imagem, ao ser construída numa perspetiva épica, como é o caso de *Os Dez Mandamentos* (1956), é possível de ser retratada como um ser imanente,

conforme a completude das formas épicas dos textos bíblicos transpostos para os textos fílmicos, dirigidos por Cecil B. DeMille.

No episódio subsequente sobre as pragas, na Páscoa e na travessia do Mar Vermelho, Moisés apresenta-se não como um protagonista, mas como um agente da vontade divina. A exceção verifica-se no incidente no Monte Horebe que, de acordo com o texto bíblico, se passou a chamar Massá e Meribá, “por causa da contenda dos filhos de Israel [...]” (*Êxodo* 17; *Números* 20). Convém ainda referir o incidente da rebelião de Coré (*Números* 16), e o episódio do bezerro de ouro (*Êxodo* 32-34), quando Moisés parece agir espontaneamente e por impulso, conforme relatado na *Bíblia*, bem como no filme. Esta oscilação na atitude do líder escolhido pela Divindade custou-lhe muito: não pôde entrar na Terra Prometida, a Canaã (*Deuteronomio* 34:1-4).

Brian Britt, na sua obra *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text* declara: “[...] o *Pentateuco* retrata Moisés, como se ele fosse uma figura mítica do passado” (ver, por exemplo, *Números* 12; *Deuteronomio* 34), (Britt, 2004: 6). Contudo, ao contrário da imagem literária ou cinematográfica, Moisés não ocupa o centro do palco na *Bíblia*. O narrador bíblico não faz nenhuma tentativa para estabelecer a proeminência de Moisés, mas parece preocupado em permitir um papel central à Divindade, no *Pentateuco*. De modo distinto, no filme *Os Dez Mandamentos* (1956), a personagem Moisés configura-se um ícone de liderança, legislador, libertador, profeta, mas sobretudo herói, ainda que numa perspectiva histórica, apresente oscilação moral, seja irascível e, por vezes, intransigente. Além disso, parece-nos importante referir que Cecil B. DeMille retrata Moisés não somente como protagonista desta produção, mas como referência da ideologia cultural, política e religiosa da nação norte-americana. Curiosamente, devido aos seus atos impulsivos, o desagrado divino com Moisés aparece em vários lugares nos textos bíblicos (*Êxodo* 4; *Números*. 20; *Deuteronomio* 4: 21). À semelhança dos textos bíblicos, no filme, as suas ações, às vezes, convidam-nos ao opróbrio humano, quando, por exemplo, Moisés comete o assassinato contra um feitor egípcio, ou seja, o mestre construtor, Baka. Este, em primeiro lugar, seduz uma mulher hebreia, para logo a seguir, espancar o hebreu que tenta defendê-la. A indignação de Moisés manifesta-se e, num ato de valentia, usa a sua habilidade de guerreiro atacando o egípcio o qual não conseguiu se salvar. Outro momento ocorre quando, depois de

regressar do Monte Sinai, indignado pela idolatria do povo, que construíra um vitelo de ouro a fim de o adorar e prestar-lhe culto, com grande ira, arremessa contra o chão as tábuas da lei, quebrando-as (*Êxodo* 32: 19 – 24; *Êxodo* 2; *Números* 11 in Noerdlinger, 1956: 21).

Historicamente, a arte narrativa assume-se como um elemento fundamental da vida humana. Atendendo o processo intertextual, entendemos que muitos conteúdos filmicos têm as suas raízes nos romances clássicos, de uma vasta corporação de escritores canonizados como clássicos. Desta forma, a nossa reflexão, ao longo desta pesquisa, privilegia a herança literária bíblica transposta para o filme *Os Dez Mandamentos* (1956), cujo potencial dramático se manifesta nos adereços, cenários e atores expressivamente talentosos.

Ao produzir nova versão de *Os Dez Mandamentos*, Cecil B. DeMille não visava somente os lucros, para ele era também de extrema importância imprimir valores à sociedade americana que, como já referimos anteriormente, vivenciava momentos de crise política, social, moral e religiosa. DeMille expressava através dos *Média* a sua bravura e o desejo de conquistar a liberdade de ser, a liberdade de fazer, o direito de ir e de vir, o direito de vez e de voz do cidadão norte-americano. Aproveitou, assim, o contexto sócio-político-religioso e reproduziu o filme, numa emblemática película, consagrando-se como um dos mais notáveis produtores épico-bíblicos dos últimos tempos.

Questionado sobre a nova versão de *Os Dez Mandamentos*, em sua autobiografia declarou:

I had faith in *The Ten Commandments* [...] we could not wire you before because we were unable to put our real feelings into such words as would express what we felt. *The Ten Commandments* is not a motion picture. It is bigger than all the motion pictures that have been made (Hayne, 1960: 236-237).

Esta recriação, ou, se preferirmos, esta (re)leitura sugere uma reflexão alusiva aos símbolos que se tornaram ícones da história dos Estados Unidos: a liberdade, a igualdade e uma nação sob a liderança de Deus, expressando o sentimento religioso e o nacionalismo. Também por este motivo, é possível considerar ser este o melhor filme já realizado por DeMille.

Embora tenha decorrido já algum tempo desde a produção desta obra, ela continua a ser reconhecida nos tempos modernos. Portanto, se a literatura, incluindo, em especial, a literatura religiosa, colabora estreitamente com o cinema, e sendo esta articulação bem-sucedida, permite e promove, não só a renovação da memória da literatura, como também ajuda na democratização do património cultural literário e perpetua as histórias, que parecem de importância compreensível para as novas gerações.

Desta forma, ao considerar os conceitos teóricos de Genette sobre a questão do estudo das relações da literatura e do cinema, Carlos Jorge declara que, “há uma herança que o cinema recebe da literatura e dos seus mecanismos de *evocação* e *citação* <sup>57</sup> para ilustrar os fenómenos através dos quais eles se manifestam”. (2011: 24). No filme *Os Dez Mandamentos* (1956), Cecil B. DeMille empregando textos bíblicos retrata cenários de grande expressão que evocam nas “formas do cinema” (2011: 26): o confronto, a expressão corporal dos atores, o espetáculo que o “jogo de luz e cores” (2011: 27) reproduzem e outros aspetos do espetáculo que possam interessar ao espectador.

DeMille, na segunda versão do filme (1956), usufruiu das inovações tecnológicas, ao utilizar os efeitos especiais mais avançados daquela altura, que propiciaram um maior intercâmbio entre a literatura, o cinema e a religião, culminando numa monumental produção cinematográfica. Nessa obra grandiosa consegue identificar-se um permanente paralelismo histórico, social e religioso presente na construção da nova versão do filme. Nesta vertente, consideremos o que afirma Carlos Jorge acerca da dimensão narrativa no ato épico, ao referir a tecnologia como novo elemento na narrativa: “Ora, é entre o acto épico de narrar e o procedimento cénico-teatral de mostrar que a actividade cinematográfica parece ter vindo inserir um *novo elemento*<sup>58</sup>, compósito, que produz texto ou discurso.” (2011: 37). Com efeito, contar e narrar histórias é uma forma de arte mais antiga do que a *Bíblia*, que é em si, uma ilustre precursora cultural constituída de narrativas cinematográficas, especialmente neste século (Paglia, 1994: 12), onde o filme se torna a língua franca da geração vídeo. Na verdade, “cinema and television are our culture’s fireside storytellers” (Merryman, 1994: 300). Neste sentido, Chion sublinha que “não se conta uma história de

---

<sup>57</sup> Itálico da responsabilidade do autor.

<sup>58</sup> A propósito, o itálico é da responsabilidade do autor.

forma neutra, mas sim de maneira a que suscite uma participação emocional” (Chion in Jorge, 2011: 22). E ao reconhecer o valor das relações entre a literatura e o cinema num ato da realização no processo de transformação do texto literário para o texto fílmico, Jorge afirma: “os cineastas procuram reforçar o valor do cinema como mensagem cultural, ao mesmo tempo em que lhe asseguram um lugar específico e independente como fenómeno espectacular” (2011: 19). Sendo assim, o cinema, além de ser o herdeiro da revolução industrial, tecnológica de valor cultural indelével, é um recurso interposto de estética, principal portador da nossa era, privilegiando as variedades de géneros, de temas, de formas permeadas de inovações tecnológicas com contornos cada vez mais inovadores, ou seja, é sem dúvida um novo elemento na composição de uma narrativa. Assim, assentado em aparatos repletos de elementos icónicos, os cineastas acabam por se inspirar nos textos bíblicos com um olhar da literatura para o cinema, sobretudo, para (re)construir e (re)produzir narrativas cinematográficas, “reintegrado no horizonte cultural” (Jorge, 2011: 38) e objetivando interessantes questões acerca da contextualização histórica, tendo em vista os aspetos culturais, sociais, políticos e religiosos.

Entretanto, julgamos ser importante analisar as diferenças entre os textos bíblicos e os textos fictícios, para avaliar a imagem da personagem reproduzida pelo produtor no cinema, no nosso caso, o protagonista Moisés, estrelado pelo talentoso ator Charlton Heston. Para elucidar sobre o cruzamento da relação entre o campo religioso e o campo fílmico, Melanie J. Wright afirma:

Studying religion and film provides a route into the examination of various topics of interest to religious studies, including the interpenetration of religious and cultural ideas and forms, and the processes at work in mythopoesis and meaning-making. Despite the many connections between the worlds of religion and film, relatively few extended studies try to tackle the topic systematically. Some works tackle only one aspect of the religion-film nexus, looking at, say, biblical epics or films dealing with other explicitly religious content, such as sainthood. Others studies (typically, edited collections of essays) are broader, but rarely do much to present and defend clearly the approach being taken to a sometimes bewilderingly diverse range of film. It is also accurate to say to say that, for the most part, existing literature on religion-film relationships shows

little or no awareness of critical approaches in film and cinema studies, although it routinely professes interest in these fields (2007: 5).

O percurso da influência dos campos da literatura, religião e cinema, como instrumentos de comunicação por meio de imagens, cores, movimentos e luzes, de entre outros elementos que compõem a arte cinematográfica, contribui para uma produção, que pode exercer uma ação moralizadora, cultural e étnica sobre os seus espetadores. Esta influência objetiva, não somente recrear, mas ministrar novos horizontes e amplos conhecimentos sobre a história que evoca uma atitude de valores morais, sociais, políticos e religiosos. As referências sublinhadas no filme *Os Dez Mandamentos*, a esse respeito, retratam um diálogo constante da junção de todos estes constituintes e componentes que contribuem para estabelecer um elo entre o espetador com a realidade e com a ficção, assumindo diversas vertentes numa abordagem de intercâmbio das “temáticas abordadas: *sexo, género e raça*”<sup>59</sup>, (Jorge, 2011: 63), num complexo de adaptação cultural, político e social. Todo esse compósito hermenêutico resultou num texto cinematográfico. Nesse contexto, Carlos Jorge argumenta:

Se podemos, assim, aceitar que a imagem cinematográfica constitui, de algum modo, um *significante*, diferente daquele que a palavra *ostenta*, (a sua massa fónica e/ou visual [...]), não podemos ser insensíveis ao facto de que, por a imagem existir enquanto matéria expressiva, é possível fazê-la funcionar, ou pressupô-la funcionando, na dimensão da sua materialidade, como um verdadeiro significante – o que permite pensar em semelhanças (2011: 69).

Com base no argumento de que o cinema e a literatura estabelecem uma produtiva relação no contexto da adaptação literária, podemos inferir que a sua imbricação com a religião, ainda que de múltiplas interpretações e complexo assentamento, tem sido objeto de discussão e reflexão entre os estudiosos. Assim, esta discussão ocorre, principalmente quando se trata de despertar e aprimorar a sensibilidade estética nas dimensões cinematográficas, literárias aliadas à aproximação do produto mediático com o universo da literatura religiosa, ou seja, textos bíblicos. Carlos Jorge ao falar da problemática sobre a

---

<sup>59</sup> Os itálicos são da responsabilidade do autor.

relação intersemiótica entre a literatura e o cinema, esclarece-nos quando afirma:

Preliminarmente a um conjunto de reflexões que visam apresentar programaticamente a relação multifacetada e complexa entre a literatura e o cinema, talvez não fosse incorrecto enumerar o conjunto de práticas e de perspectivas que, em nosso entender, constituem o enquadramento dos estudos actualmente existentes de tal relação (Jorge, 2011: 11).

Este excerto é, a nosso ver, esclarecedor quanto à complexidade da relação destas duas artes. Porém, ao mesmo tempo, o autor apresenta-nos um espectro animador quanto à aproximação que se constata designadamente nos estudos culturais e estudos de cinema de âmbito comparatista. No campo dos estudos fílmicos e literários, portanto, verifica-se de extrema relevância “patentarmos, como sendo de extrema importância, a ideia de um cruzamento entre as” (Jorge, 2011: 12-13) artes e suas relações: a literatura e o cinema, emergindo a articulação, o confronto e a dinâmica com os textos religiosos, ou seja, com a literatura religiosa.

Note-se ainda quanto à ideia da relação entre cinema e religião, em sua obra, Melanie J. Wright, afirma:

Conversation relating to religion, theology and film is far from new, but the past ten years or so have witnessed a remarkable growth in scholarship predicated on the religion – film interface [...] Yet close reading of the literature suggests a more diffident attitude on the part of many practitioners of ‘religion and film’ (and practitioners in the related field of ‘theology and film’) than this flurry of activity might at first be thought to imply (2007: 12).

Está-se tornando muito menos surpreendente encontrar os principais livros da *Bíblia* com relatos dedicados a filmes populares, para demonstrar a continuidade cultural da palavra divina através de suas formas orais, textuais e agora audiovisuais (Keene, 2002; Miller, 2003). A sua existência também reflete uma profunda mudança sociocultural no sentido de um subgênero cada vez mais importante dos estudos de teologia e cinema, ou seja, o campo interdisciplinar que engloba o cinema, a religião e a literatura.

Se as várias instituições religiosas conservam um plano de relevância neste período pós-moderno, consideramos que elas necessitam de abraçar proativamente o cinema popular como uma ferramenta pedagógica válida e como forma de comunicar os seus ensinamentos e as práticas religiosas nos moldes de reconhecimento da “sociedade em que se inscreve” como uma civilização da imagem” (Clerc in Jorge, 2011: 13).

Portanto, a história de Moisés, talvez refletindo rivalidades internas no antigo Israel, sugere uma variedade de perspectivas e interpretações. Também hoje, a sua imagem ganha espaço no universo cultural e ficcional, ou seja, no universo da sétima arte, o cinema.

## **2.2. Da Descrição da Figura Feminina à Sua Representação**

É possível verificar tanto na *Bíblia* quanto no filme, no contexto histórico-religioso, a presença de mulheres que desempenharam um relevante papel na vida de Moisés. Ao analisar a presença da figura feminina relatada nos textos bíblicos, que se desenvolve em torno da personagem Moisés, verificamos a importância da participação que elas tiveram, a começar pelo resgate da vida do bebê que encantou a princesa do Egito. Esta, impelida por um sentimento de compaixão, adotou-o, sem preconceito num gesto sublime, projetando sobre a criança, toda a sua expectativa, todo o seu desejo de poder e de realização pessoal. Na realidade, é possível justificar este ato, se tivermos em conta “que embora tenha gerado duas filhas, [...] parece não ter tido nenhum filho homem” (Silva, 2010: 102). Assim, por meio do filho, (Moisés), a princesa assumiria o trono, tornando-o, desta forma, o possível faraó do Egito. Entretanto, com a fuga de Moisés para Midian, “o caminho ficou livre” (Silva, 2010: 102) para o filho do Faraó<sup>60</sup> assumir o trono. Durante a análise do nosso estudo, verificamos que em ambas as narrativas, bíblica e a fílmica, os sentimentos da princesa, transcenderam as questões sobre a identidade e estatuto social da criança, o que constitui, em nossa opinião, um dos fios condutores da narrativa do filme *Os Dez Mandamentos* (1956).

A historiografia descrita na *Bíblia* menciona a participação das mulheres no processo biográfico de Moisés, e assinala a atuação das mesmas em três

---

<sup>60</sup> A *Bíblia* não nomeia o Faraó deste período histórico. No filme, seu nome é Sethi I.

momentos distintos na vida da personagem: antes da concepção, no momento e após o seu nascimento. Estas mulheres não foram simplesmente um enfeite social no percurso das suas vidas. Com efeito, a notável atitude de salvar a vida do menino Moisés assenta precisamente, num desafio que compromete as suas vidas ao contrariar um decreto real. Inicialmente, tratava-se de duas personagens femininas com participação ativa e criativa como relatado nos textos bíblicos, nomeadamente no livro de *Êxodo* 1: 15 – 22. Estas mulheres comportaram-se de uma maneira extraordinária em situações particularmente difíceis, pelo que a passagem bíblica faculta-lhes a identidade nominal: uma chamava-se Sifrá e a outra Puá (Cf. *Êxodo* 1: 15). Embora o filme não revele explicitamente a importância destas mulheres, o seu papel caracteriza-se por um gesto de subserviência para com a família.

É possível verificar nos primeiros capítulos do livro de *Êxodo* uma maternidade extensiva que transcende o componente biológico. No entanto, pode-se constatar, tanto na *Bíblia* como no filme, a imagem protetora, provedora e compassiva de ambas as mães, uma progenitora (Yochabel) e a outra, a mãe adotiva, (Bithiah, no filme). Os relatos bíblicos omitem o nome desta última, referindo apenas “a filha do Faraó” (*Êxodo* 2: 1 – 10). Estas mulheres funcionam como pano de fundo na vida de Moisés e do futuro da nação israelita, cujo povo se encontra escravizado no Egito. Assim, a nosso ver, poderíamos caracterizar as mães de Moisés como as matriarcas de Israel. Num conjunto de expectativas, a atitude destas mulheres, mediante as suas ações de coragem e ousadia, marca o prenúncio ou pré-anúncio da libertação de Israel da escravidão egípcia. Vale a pena salientar que as mulheres acima mencionadas são de etnias e de condições sociais e culturais diversificadas, sobretudo com funções e papéis múltiplos. É relevante assinalar que todas estas mulheres desafiaram o poder do Faraó na *Bíblia* e no filme.

Com base em fontes extrabíblicas pesquisadas pela própria equipa de Cecil B. DeMille, o filme faz menção ainda de outra personagem feminina que participou da vida de Moisés. Trata-se da princesa Nefretiri, graças à qual se consegue uma versão romanesca. A representação da personagem Nefretiri está associada a outras referências discursivas, tais como à histórica, à sociopolítica, ostentada sob a construção de um cenário de erotismo e sensualidade elaborados num veio de estética romanesca, recorrente em várias

cenar do filme. Esta estreita conexão com outros gêneros discursivos num processo análogo, referenciada no capítulo I do nosso trabalho, converge num veio associado de compósitos interartísticos, ou seja, no resultado do cruzamento de vários gêneros artísticos: a literatura, o cinema, a escultura, a pintura, a música, de entre outras artes, articuladas com os textos bíblicos e não bíblicos. Esta conexão é realizada, efetivamente, num espaço do espetáculo e da imagem, que transmite uma profunda reflexão ideológica no universo literário, sociopolítico, cinematográfico e religioso. Sendo assim, a presença feminina, sob uma ótica genérica, funciona como um sustentáculo das ações protagonizadas pelo herói do filme, ora, como o príncipe, ora como o pastor de ovelhas, ora como o profeta de Deus, ora como o líder de uma nação.

Assentado numa análise teórica, Henry S. Noerdlinger<sup>61</sup> sublinha algumas considerações, respeitantes às figuras femininas, para reconstruir o papel e a participação destas, no filme. O autor faz uma abordagem, especialmente a Yochabel, mãe de Moisés, a partir dos relatos das páginas sagradas do AT, e de outras fontes extrabíblicas, relativamente ao nome da personagem, na sua representação.

Por outro lado, Katherine Orrison declara que a atriz Martha Scott foi convidada por Cecil B. DeMille, diretor do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), a integrar no elenco, para interpretar a mãe de Moisés. A sua representação emocionou-a. Para ela, algumas cenas do filme eram impactantes, tais como: a divisão do Mar Vermelho, o irado vulcão no Monte Sinai e a última praga, da morte dos primogénitos. A atriz interpretou uma cena que a encantou. O episódio ocorreu num desenvolvimento épico, marcado por um cenário cinematográfico, como lembra a atriz na obra de Orrison (1999). A cena aconteceu durante a construção de um monumento. A Yochabel encontrava-se entre dois blocos de pedra, presa pela faixa do seu vestido, para morrer, no filme *Os Dez Mandamentos* (1956). “Centímetro por centímetro a pedra movia-se lentamente

---

<sup>61</sup> Henry S. Noerdlinger, autor da obra *Moses and Egypt*, possui a completa documentação para o filme *Os Dez Mandamentos* (1956). Desta forma, o autor analisa cuidadosamente o nome da personagem referida: “She is the mother of Miriam, Aaron and Moses. In the King James Version her name is written Jochebed (Ex. 6: 20). In the Douay Version it is spelled Jochabed (Ex. 6:20. Douay Version). In the Greek text of Josephus the name is, in transliteration, lochabel(e). For reasons of euphony, Cecil B. DeMille decided to use the name given by Josephus. As pronounced at the beginning of a word, the transliterated J or I of the Hebrew or Greek has the sound of Y in English. Hence our use of Y in Yochabel’s name” (Noerdlinger, 1956: 71).

para esmagá-la, como uma mosca!” (Orrison, 1999: 98)<sup>62</sup>. Em desespero, Yochabel suplica a Lilia (Debra Paget), que lhe chame o príncipe Moisés. Nesta cena, Moisés, sem saber que se tratava de sua própria mãe, intercede pela sua vida salvando-a. Numa entrevista concedida à Orrison, a atriz comenta: “Well, that scene was real for me [...] That’s what good acting is all about” (Orrison, 1999: 98). Ela continua: “I became Yochabel [...] I knew I was safe. It’s just that simple and good” (Orrison, 1999: 98).

Debruçar-nos-emos de seguida sobre outra personagem feminina considerada de grande relevância na vida de Moisés tanto no texto bíblico como no fílmico. Destacaremos a figura de Sefhora.

O episódio em que ela surge, apresentado tanto na *Bíblia* como no filme, inicia-se quando Moisés, após cometer o assassinato de um Egípcio, foge pelo deserto e chega a um poço para mitigar a sua sede (*Êxodo* 2: 12). Nesta região, novamente demonstra o seu forte senso do certo e do errado, quando ele age para deter os pastores de comportamento imprudente e intransigente. (*Êxodo* 2: 15 – 21). Desta forma, Moisés altruísta, prestativo, contudo impulsivo, entra em cena em defesa das filhas de Jethro, de entre elas, Sefhora, a sua futura esposa. É notório sublinhar que estas características de Moisés, junto ao poço de Midian, são recorrentes na sua batalha com o Faraó para defender os hebreus da opressão escravagista. Assim, é possível destacar uma abordagem analógica emergente entre os textos bíblicos e o filme, conforme delineamos nos seguintes textos sagrados em *Êxodo* 2: 15 – 17:

Mas Moisés fugiu de diante de Faraó, e habitou na terra de Midian, e assentou-se junto a um poço. E o sacerdote de Midian tinha sete filhas, as quais vieram a tirar água, e encheram as pias para dar de beber ao rebanho de seu pai. Então, vieram os pastores e lançaram-nas dali; Moisés, porém, levantou-se, e defendeu-as, e abeberou-lhes o rebanho.

Apontando para uma narrativa diversa, o filme, ao tratar da mesma temática, procura estabelecer na forma artística uma elaborada produção romanceada, atentando na prática da técnica cinematográfica. No processo da adaptação, realiza-se o “fenómeno reativo do cinema que, pela vontade de se

---

<sup>62</sup> A tradução deste excerto é nossa.

demarcar [...], assume a **mise en scene**<sup>63</sup> como uma prática que tem de tornar sua” (Jorge, 2011: 56). Assim, encontramos a evidência de alguma divergência do texto bíblico para o texto fílmico, como sugerido na Planificação. Conforme descrito anteriormente, o texto bíblico diz-nos que “Moisés fugiu da presença do Faraó”, enquanto o filme diz-nos que Ramsés o leva até ao deserto e lá despede-o, dando a entender que o seu futuro seria incerto e tão obscuro como “a sombra da morte”. A elaboração das cenas ecoa um horizonte impregnado de elementos sombrios, cheio de incertezas e com muitos indícios de poucas esperanças quanto ao futuro. Podemos aferir, a partir desta cena, que ir-se-á dar lugar a um futuro derrotado para Moisés e, posteriormente, para uma nação. Assim, para reforçar ainda mais este panorama, o filme retrata um cenário deserto, num meio com muitas pedras e dunas de areia perfazendo a topografia geográfica. As imagens, indicando os movimentos do tempo, bem como da narrativa, perfazem um quadro tempestuoso, onde a capa de Moisés, e os seus cabelos são agitados pelos fortes ventos da aragem do deserto causticante. O amanhecer com céu azul, em contraste com o seu aspeto de pessoa descuidada, evidencia uma imagem obscura no seu olhar. O viandante desperta com o ruído das ovelhas. Depois de uma longa viagem, vislumbra-se a terra de Midian. O ambiente é bucólico, cercado por arbustos da própria região árida, onde resta uma palmeira para tornar a paisagem mais vívida, entre as montanhas. É neste cenário que ocorre o primeiro encontro de Moisés e Sefhora.

Em conclusão da nossa reflexão, poderemos afirmar que a vida de Moisés esteve intimamente ligada ao mundo das mulheres. Em dois momentos Moisés é descoberto por mulheres nas proximidades da água. O primeiro, no Rio Nilo, quando ainda bebé fora intencionalmente deixado pela sua mãe biológica, sob a vigilância da sua irmã; é a princesa do Egito que o encontra. No segundo momento, é encontrado por Sefhora, num poço em Midian. É de salientar que ambas as mulheres, num certo sentido, salvaram-lhe a vida, com a seguinte diferença: a primeira mulher que o salva, adota-o como filho para libertá-lo da morte. A segunda mulher concede-lhe o abrigo, e o seu pai oferece-lha em casamento. Em suma, cumpre ainda mencionar um excerto, que Wright apresenta relativamente à representação de Sefhora, a esposa de Moisés:

---

<sup>63</sup> A palavra sublinhada a **bold** é da responsabilidade do autor.

The positive expanded of Jethro and of Moses' marriage to Sephora [...] to suggest that *The Ten Commandments* presents the Moses-Sephora-Jethro relationship as a paradigmatic treaty between two peoples [...] The Moses-Sephora alliance is not a simple plea for ethnic cooperation. It is DeMille's own attempt, in an age when regional disputes seemed increasingly to be fueled and sustained by the two superpowers, to promote the argument that as people of faith the place of Arabs and Jews is to unite against "Egypt" – that is, communism – and recognize the United States as the model of a society founded on freedom for all (2003: 113-114).

A autora ainda salienta a presença de um paralelo entre Nefretiri e o Egito:

*The Ten Commandments'* identification of Nefretiri as the essence or epitome of Egypt [...] When she tells a beguiled Prince Moses, 'I am Egypt,' the statement does not simply refer to her constitutional role as throne-princess [...] her lustful desires epitomize what the film terms the 'intoxicating beauty' of Egypt. Nefretiri represents the irreducible, intransigent core of Egypt that must be destroyed. She functions symbolically as that part of Communist identity [...] in particular, Russia (2003: 108).

Por outro lado, na opinião de Wright, o filme sugere "Bithiah's 'conversion' is evidenced by good works"(Wright, 2003: 108) sublinhando ainda a autora:

"The children of Israel are to be defined not by race but by shared beliefs and values. This lesson is reiterated by Bithiah's Nubian attendants acceptance into the company and their pointed inclusion in the party of those who partake of the exodus liberation (2003: 111).

A propósito, é de salientar que, a função que estas mulheres exerceram na vida e no futuro deste homem, lhe conferiu titulações, considerações e um alto legado tanto na história, na religião, nas culturas, como nas artes. Desta forma, o poder destas mulheres, ainda que tenha sido momentâneo, foi sobretudo necessário e suficiente para a sobrevivência de Moisés e do futuro de uma nação.

### 2.3. Os Mandamentos Bíblicos e Fílmicos

Como já referimos anteriormente, a narrativa iniciada, em *Génesis*, tem continuidade no livro de *Êxodo* onde encontramos relatos históricos do início da escravidão do povo de Israel no Egito e da sua posterior libertação do cativeiro. Seguindo esses relatos bíblicos, encontramos o registo de três momentos distintos que abordam a receção do Decálogo, isto é, dos Dez Mandamentos. No primeiro momento, Deus pronuncia os Dez Mandamentos para o povo reunido e, conseqüentemente, Moisés escreve todas as palavras que o Senhor lhe diz (*Êxodo* 20: 1-17; 24: 4-8). No segundo momento, Deus dá a Moisés as tábuas de pedra, escritas com o seu próprio dedo, contendo os sagrados preceitos (*Êxodo* 31: 18). Na terceira ocasião, Deus ordena Moisés que lavre duas tábuas de pedra, como as primeiras, para que ele nelas escrevesse as mesmas palavras que estavam nas primeiras tábuas (*Êxodo* 34: 1).

Numa relação retórica com o código da Lei Divina, dada pelo próprio Deus, Moisés evoca, não somente regras como Mandamentos, mas também a expressão da história da escravidão. Portanto, é possível fazer uma relação entre o episódio do Monte Sinai relatado pela *Bíblia* com o episódio correspondente no filme *Os Dez Mandamentos* (1956). No filme *Os Dez Mandamentos* (1956) deve-se assumir a apresentação da entrega da Lei, como descrita em *Êxodo* 20, pois tanto o Mandamento da Lei, registado no livro do *Êxodo*, quanto no filme, ambos evocam a liberdade. Com efeito, o filme retrata particularmente a dádiva das primeiras tábuas de pedra. Porém, o segundo evento, envolvendo a entrega da segunda tábua de pedra não é apresentado no filme.

A entrega da Lei tem estimulado muito o pensamento entre os homens religiosos. Isso fica evidente nas narrativas contidas nos escritos de Midrash e nos escritos dos historiadores, Philon e Josephus. Na leitura dos registos de Philon, é possível verificar, na expressão do misticismo apresentada nos seus escritos metafísicos, soluções para além da palavra claramente escrita na *Escritura*. Neste sentido, os seus registos sugerem a ideia de como materializar essas cenas para o filme (Noerdlinger, 1956).

A transposição da descrição da voz e o dedo de Deus em forma de fogo, da narrativa literária (bíblica e histórica) para o filme, envolve fenómenos que

privilegiam os mecanismos de inovação tecnológica ecoando, desta forma, o espetáculo construído a partir das imagens do filme. Esta Construção manifesta-se na expressão artística com intuito, cremos nós, de tornar a cena, a mais íntegra, real e genuína possível, de acordo com o texto bíblico, bem como com o texto do historiador Philon. Assim, Noerdlinger cita alguns excertos escritos por Philon, onde ele descreve os acontecimentos do *Êxodo* 20:

Devo supor que Deus operou nesta ocasião um milagre de uma espécie verdadeiramente santo, por excelência [...]. Ecoa um som procedente do ar, mais maravilhoso do que todos os instrumentos [...]. Dando forma e a tensão ao ar, transformado em labaredas de fogo [...] em seguida, emerge do meio do fogo uma voz do céu que soou diante de Moisés [...] a voz articulada com a fala e com o fogo [...]. É essa mesma chama divina, que se transforma na nuvem e coluna de fogo para proteger os israelitas das forças do Faraó, no Mar Vermelho e para servir como guia deles na estrada para a montanha de Deus (Philon in Noerdlinger, 1956: 39).<sup>64</sup>

Em *Os Dez Mandamentos* (1956), Cecil B. DeMille, para manter os gestos concernentes à sacralização e tornar as cenas o mais autênticas possível, no que respeita ao texto original, solicita que sejam trazidas pedras de granito vermelho do Monte Sinai, localizado em Israel, para compor no estúdio o cenário correspondente. A letra usada nas tábuas de pedra para escrever os Mandamentos é o modelo do início dos cananeus. É o protótipo da letra precursora e que viria a tornar-se o alfabeto hebraico com o qual o AT hebraico é escrito ainda hoje. Nas suas pesquisas, Ralph Marcus atesta que este tipo de escrita surgiu em Canaã, no fim da Idade do Bronze, que é a época de Moisés (Noerdlinger, 1956: 40).

Ao visitar o Mosteiro de Santa Catherine, ao pé do Monte Sinai, DeMille viu um quadro pintado com uma antiga fotografia de Moisés, sem a identificação da data. O quadro retratava Moisés segurando as tábuas da Lei contendo os Mandamentos, que sugere a divisão das ordenanças em dois grupos de quatro e seis mandamentos, respetivamente. Os quatro primeiros preceitos, escritos numa tábua, referem-se à relação do homem com Deus. Os outros seis, escritos na outra tábua, reportam-se à relação do homem com o homem (Noerdlinger,

---

<sup>64</sup> A tradução deste excerto é da nossa responsabilidade.

1956: 41). Assim, entendemos que este quadro foi um instrumento referencial valioso na disposição dos preceitos do Decálogo nas imagens do filme.

#### **2.4. As Pragas do Egito na *Bíblia* e no Filme**

Werner Keller declara-nos que, por agora, “Não existe nenhum documento extrabíblico que possa aduzir-se em favor das pragas que aconteceram no tempo de Moisés”. No entanto, o autor afirma: “Mas as pragas não são inverosímeis e fazem precisamente parte integrante do colorido local egípcio” (Keller, 1980: 109). A *Bíblia* relata que Deus decide enviar então as dez pragas – Sangue, Rãs, Mosquitos, Moscas, Peste, Feridas, Chuvas de Pedras, Gafanhotos, Trevas e a Morte dos Primogénitos (*Êxodo* capítulo 7 até 12).

O relato bíblico, presente no livro de *Êxodo 7:17*, AT, ao descrever a primeira praga, transcreve o aviso do próprio Deus: “Ferirei as águas que estão no rio, e tornar-se-ão em sangue”. Segundo Keller: “As águas do Nilo converteram-se em sangue. Saltaram rãs e cobriram toda a terra do Egito. Vieram mosquitos e moscas e uma peste sobre os animais e úlceras e finalmente granizo, gafanhotos e trevas” (*Êxodo 7: 10 in Keller, 1980: 109*).

De acordo com o arqueólogo Larry G. Herr, “As pragas desencadearam-se numa ordem que parecia ter como objectivo perturbar os egípcios tanto física como espiritualmente” (Herr, 2009: 07). Por outro lado, se estas pragas tivessem ocorrido com o intuito de contrariar os egípcios, deveriam ser mais numerosas (Herr, 2009). Segundo as considerações de Keller, todas estas coisas que a *Bíblia* refere, ainda hoje se verificam no sofrimento do povo egípcio. Tal acontece, por exemplo, com o “Nilo Vermelho”, cujos materiais de aluvião procedentes dos lagos da Abissínia, dão cor à água do rio especialmente na parte superior do seu curso (Keller, 1980: 109). À semelhança dos relatos bíblicos, esta praga foi a primeira apresentada nas imagens do filme *Os Dez Mandamentos* (1956).

Katherine Orrison relata em *Written in Stone*, como Cecil B. DeMille mostrou as pragas, no filme. As pragas foram descritas literalmente, porque, como a autora nos declara, elas foram factos reais (Orrison, 1999: 39). O filme *Os Dez Mandamentos* (1956) retrata apenas três pragas, das dez descritas nos

textos bíblicos: a primeira, a sétima e a décima. As outras são apenas mencionadas.

No filme, as cenas da primeira praga ocorreram durante uma cerimónia em homenagem às águas do Rio Nilo, junto à sua fonte. Ramsés proferia uma bênção à água do Rio Nilo, chamando-a “água da vida, que dá de beber ao deserto”. Enquanto a abençoava, ele despejava-a, ainda pura, de uma jarra para um reservatório, ao pé da fonte. Ainda falava, quando foi interrompido por Moisés, que lhe solicitava: “Let my people go” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Porém, Ramsés continuou insensível ao pedido. Neste momento, Moisés passou o seu cajado a Arão. Este, ao tocar o cajado na água, transformou-a em sangue. Ramsés, desafiando o poder do Deus de Moisés, invoca o seu deus, derramando a água de uma segunda jarra, ao pé da fonte. A água, inicialmente, saiu limpa, pura, mas logo, foi ficando vermelha, tal como sangue.

Katherine Orrison, em *Written in Stone*, relata para o documentário do próprio filme, a transformação da cor da água. Segundo a autora, DeMille solicitou ao ator William Sapp, que misturasse na água, uma substância corante de tom avermelhado, tornando-a como sangue. Na cena da primeira praga no filme, Sapp introduziu uma tinta corante avermelhada numa mangueira, de onde brotava a água, supostamente, a fonte do Rio Nilo. Esta água, inicialmente, era pura. Tornou-se avermelhada após o discurso de Moisés “let my people go” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Assim, tal como nos textos bíblicos, o filme apresenta a água pura, sendo transformada em sangue. Ambas seriam vistas na cena do confronto, para se poder distinguir e destacar a comparação entre a água normal (pura), da água avermelhada (com sangue). Curiosamente, Arão tocou o Cajado de Moisés, exatamente, onde o senhor Sapp colocou a mangueira, para fazer brotar a água vermelha. As câmaras especiais captaram as imagens do “Rio Nilo”, colorido de vermelho, sugerindo a cena da primeira praga, a transformação da água em sangue (Orrison, 1999)<sup>65</sup>. Verifica-se também aí, analogicamente, um confronto de poder das divindades, isto é, entre o Deus de Moisés com o deus do Faraó.

---

<sup>65</sup> Todas as imagens apresentadas na dissertação, foram retiradas do DVD do filme *Os Dez Mandamentos* (1956), ou do seguinte site, bem como de seus links: [http://www.google.pt/search?q=photos+on+line+of+filme+the+ten+commandments&tbm=isch&tbid=u&source=univ&sa=X&ei=rhWmUbeVASb17Aa7xYHYAQ&ved=0CC4QsAQ&biw=1366&bih=643#imgrc=\\_](http://www.google.pt/search?q=photos+on+line+of+filme+the+ten+commandments&tbm=isch&tbid=u&source=univ&sa=X&ei=rhWmUbeVASb17Aa7xYHYAQ&ved=0CC4QsAQ&biw=1366&bih=643#imgrc=_)



Figura 1 - A primeira praga do Egito, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Como dissemos anteriormente, o filme não demonstra todas as pragas descritas nos textos bíblicos no livro de *Êxodo*, porém, vamos abordar resumidamente as pragas bíblicas e fílmicas.

A praga seguinte: a segunda praga, descrita em *Êxodo* 8:3, “E o rio criará rãs, que subirão e virão à tua casa, e ao teu dormitório, e sobre a tua cama, e as casas dos teus servos, e sobre o teu povo”. Conforme afirma Keller (1980), no período das cheias aumenta o número de rãs e mosquitos, às vezes, de forma tão considerável que se convertem em verdadeiras pragas, tal como quando aconteceram as dez pragas. Semelhante fenômeno também acontece com os gafanhotos. Realmente podem ser tantos a invadir extensas regiões vindo a penetrar nos olhos, nariz, nos ouvidos, provocando fortes dores (Keller, 1980).

A terceira praga – *Êxodo* 8:17, “estendeu a sua mão com a sua vara, e feriu o pó da terra, e havia muitos piolhos nos homens e no gado; todo o pó da terra se tornou em piolhos em toda a terra do Egito”.

A quarta praga – *Êxodo* 8:21, “se não deixares ir o meu povo, eis que enviarei enxames de moscas sobre ti, e sobre os teus servos, e sobre o teu povo, e às tuas casas; e as casas dos egípcios se encherão destes enxames, e também a terra em que eles estiverem”. Segundo estudiosos, as moscas não eram moscas comuns, mas as chamadas moscas de estábulos que voam em enxames, possuem ferrões como pinças, e ao picarem produzem feridas deixando o corpo exposto a infecções, o que veio desencadear a quinta praga.

A quinta praga – *Êxodo*: 9:3, “Eis que a mão do Senhor será sobre teu gado, que está no campo, sobre os cavalos, sobre os jumentos, sobre os camelos, sobre os bois, e sobre as ovelhas, com pestilência gravíssima”. Quanto às pestes do gado, Keller explica que frequentemente existem em todo o mundo. No que diz respeito às úlceras, tanto atingem animais como o homem. Segundo o escritor, trata-se de uma doença chamada fogagem ou sarna do Nilo, que é

contagiosa, provoca comichões e converte-se em chagas horríveis (Keller: 1980).

A sexta praga – *Êxodo* 9: 8 - 9, “Então, disse o Senhor a Moisés e a Arão: Tomai os punhos cheios da cinza do forno, e Moisés a espalhe para o céu diante dos olhos de Faraó; e tornar-se-á em pó miúdo sobre toda a terra do Egito, e se tornará em sarna, que arrebente em úlceras, nos homens e no gado, por toda a terra do Egito”.

A sétima praga – *Êxodo* 9:18, “Eis que amanhã por este tempo farei chover saraiva mui grave, qual nunca houve no Egito, desde o dia em que foi fundado até agora”. Houve uma terrível chuva de granizo, que não era comum naquela região, segundo os dados históricos. De acordo com Werner Keller, “O granizo é verdadeiramente raro no Egito, mas não é desconhecido” (1980: 109). O autor ainda prossegue explicitando que a época mais propícia à queda de granizo é no mês de Janeiro e Fevereiro.

Esta é a segunda praga a ser apresentada no filme: “thunder and hail and fire” (Noerdlinger, 1956: 27).

Pelo documentário do filme, Katherine Orrison informa-nos que Bill Sapp e o seu assistente posicionavam-se nas vigas da varanda, segurando nas suas mãos grandes sacos de pipocas. E, assim que a “chuva” começasse a cair, eles soltariam as pipocas sobre a cabeça de todos. Enquanto o departamento de som faria um ruído semelhante à queda de granizo. Yul Brinner atuaria como se ele estivesse sendo atingido por granizo. Desta forma, a estratégia funcionou perfeitamente. Eles usaram pipocas porque não magoariam as personagens, para além disso, poderiam recolhê-las novamente a fim de serem reutilizadas. Bill Sapp deveria tornar a cena o mais real possível para chamar a atenção dos espetadores.

A oitava praga – *Êxodo* 10:4-5, “eis que trarei amanhã gafanhotos aos teus termos. E cobrirão a face da terra, de modo que não se poderá ver a terra; e eles comerão o restante que escapou da saraiva; também comerão toda a árvore que vos cresce no campo”. De acordo com alguns pesquisadores a eclosão de gafanhotos deu-se pelo ambiente propício do clima seco e árido precedido pela chuva e humidade abundante, e essa grande eclosão fez destruir tudo que houvesse no campo.

A nona praga – *Êxodo* 10:21-22 “ Estende a tua mão para o céu, e virão trevas sobre a terra do Egito, trevas que se apalpem. E Moisés estendeu a sua mão para o céu, e houve trevas espessas em toda a terra do Egito por três dias”. Keller refere esse fenómeno como “O ‘chamsim’, conhecido vulgarmente pelo nome de simum”. Trata-se de um “vento quente que arrasta massas consideráveis de areia, que em pleno dia mal se veja”. De acordo com Keller não há explicação científica para a ‘escuridão egípcia’, visto que somente os egípcios foram atingidos por ela e não os israelitas que lá moravam, conforme declara: “E, naturalmente que a indicação da *Bíblia* de que a praga da «escuridão egípcia» só atingiu os egípcios e não os israelitas que viviam no Egito resiste também a qualquer explicação das ciências naturais [...]” (1980:109) (cf. *Êxodo* 12).

A décima praga – *Êxodo* 11: 5 “E todo o primogénito na terra do Egito morrerá, desde o primogénito de Faraó, que haveria de assentar-se sobre o seu trono, até ao primogénito da serva e todo o primogénito dos animais”. De acordo com o cientista e escritor alemão Keller a morte do primogénito é uma praga sem nenhuma explicação científica (1980:109).



Figura 2 - A última praga do Egito. A morte do primogénito de Ramsés, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

A última praga, a morte de todo o primogénito do Egito, veio da parte de Deus devido à exploração, por este povo, dos israelitas.

Muitos estudiosos consideram estes eventos como fenómenos naturais. Embora, Rabbi Hertz concorde com tal visão, sublinha que a intensificação dos milagres destes fenómenos ilustra a impotência do homem contra Deus e do julgamento de Deus sobre os ídolos do Egito (Hertz *in* Noerdlinger 1956: 27). De

facto, do Faraó e da terra do Egito o Alcorão diz: "Surely their evil fortune is only from Allah (God), but most of them know not" (Alcoran in Noerdlinger, 1956: 28).

À semelhança do texto bíblico, o filme exhibe Ramsés II de coração endurecido. Em ambos os textos, bíblico e fílmico, nem sequer o seu primogénito foi poupado às consequências da última praga. Entretanto, Faraó cedeu aos apelos de libertar o povo, com a morte dos primogénitos dos homens e dos animais do Egito. Talvez por isso, e também devido à insistência dos seus conselheiros, ele considerou o pedido da libertação do povo israelita. Ecoa, desta forma, a frase que serviu de inspiração para emblemas, sermões, frases e músicas: "Let my people go" (*Os Dez Mandamentos*, 1956). No entanto, o que se questiona é: por que razão o povo hebreu, sujeito ao mesmo ambiente e condições climáticas, habitando no mesmo território que os egípcios, não sofreu nenhum dano físico nem material, e foi poupado às consequências de todas as pragas?

Ao constatar-se que cada coisa aconteceu de forma favorável ao povo judeu, para além dos efeitos naturais, constata-se também que cada um dos eventos contribuiu para os propósitos de Deus. Será plausível partilhar da crença de que cada evento tenha acontecido do modo natural como defendem alguns cientistas, crendo igualmente que cada um deles tenha sido dirigido por Deus, que está no comando de todas as coisas.

## **2.5. A Travessia do Mar Vermelho**

A travessia do Mar Vermelho pelo povo hebreu, de acordo com as passagens bíblicas de *Êxodo* 14:15-26, inicia-se do seguinte modo:

Então disse o Senhor a Moisés: Por que clamas a mim? Dize aos filhos de Israel que marchem.

E tu, levanta a tua vara, e estende a mão sobre o mar e fende-o, para que os filhos de Israel passem pelo meio do mar em seco.

Eis que eu endurecerei o coração dos egípcios, e estes entrarão atrás deles; e glorificar-me-ei em Faraó e em todo o seu exército, nos seus carros e nos seus cavaleiros.

E os egípcios saberão que eu sou o Senhor, quando me tiver glorificado em Faraó, nos seus carros e nos seus cavaleiros.

Então o anjo de Deus, que ia adiante do exército de Israel, se retirou e se pôs atrás deles; também a coluna de nuvem se retirou de diante deles e se pôs atrás, colocando-se entre o campo dos egípcios e o campo dos

israelitas; assim havia nuvem e trevas; contudo aquela clareava a noite para Israel; de maneira que em toda a noite não se aproximou um do outro.

Então Moisés estendeu a mão sobre o mar; e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental, toda aquela noite, e fez do mar terra seca, e as águas foram divididas.

E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco; e as águas foram-lhes qual muro à sua direita e à sua esquerda.

E os egípcios os perseguiram, e entraram atrás deles até o meio do mar, com todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros.

Na vigília da manhã, o Senhor, na coluna do fogo e da nuvem, olhou para o campo dos egípcios, e alvoroçou o campo dos egípcios; embaraçou-lhes as rodas dos carros, e fê-los andar dificultosamente; de modo que os egípcios disseram: Fugamos de diante de Israel, porque o Senhor peleja por eles contra os egípcios.

Nisso o Senhor disse a Moisés: Estende a mão sobre o mar, para que as águas se tornem sobre os egípcios, sobre os seus carros e sobre os seus cavaleiros.

Quanto à relação entre este relato bíblico e o fílmico, os vários elementos presentes em ambos, permitem-nos aferir que, após a saída do povo de Israel, quando este já estava nas margens do Mar Vermelho, na praia, o exército do Faraó avançava em sua perseguição. O texto bíblico acrescenta: "E, chegando Faraó, os filhos de Israel levantaram seus olhos, e eis que os egípcios vinham atrás deles, e temeram muito; então, os filhos de Israel clamaram ao Senhor" (*Êxodo* 14: 10). Este relato bíblico está igualmente presente no filme, onde é visível que a alegria da liberdade dos israelitas se transformou repentinamente em desespero, em aflição, quando os carros do Faraó surgiram no horizonte. Ladeados por montanhas, tendo os seus inimigos nas costas e à frente o Mar Vermelho, o povo viu-se sem saída. Nesse contexto, surgiu uma rebelião contra a liderança de Moisés, instigada por Dathan (cf. *Êxodo* 14: 10 - 12). Desde logo, a perseguição dos egípcios foi impedida pela coluna de nuvem, que guiava o povo durante o dia, e pela coluna de fogo, que o guiava à noite (*Êxodo* 14: 19-24). A este respeito, Philon declara-nos: "a luz que durante o dia era como o sol e à noite era como fogo" (Philon in Noerdlinger, 1956: 35). De referir que estas colunas constituem na narrativa bíblica e no filme, a visível manifestação da presença de Deus. Assim, parece-nos possível crer que foi a fé inabalável de Moisés no seu Deus que acabou por salvar o povo, a despeito de si mesmo.

À semelhança do texto nas *Escrituras*, no filme, Deus continua a sua intervenção, por meio de Moisés. Este, tocando o Mar Vermelho com o seu cajado, dividiu as águas do mar, formando duas paredes imensas de água, permitindo ao povo passar em seco. O Faraó aproveitou o ensejo e, movido pelo espírito de ambição, instigou o seu exército para perseguir os israelitas. No entanto, quando estes já alcançavam uma significativa distância da costa, o mar voltou ao seu leito normal, afogando todo o exército do Faraó. Este, ao regressar ao Egito, diante de sua esposa Nefretiri, que exigia vingança contra Moisés, sentou-se desconsolado no seu trono, e, reconhecendo a derrota, bem como a sua impotência, disse: "His God is God" (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Deste modo, verificou-se por meio deste evento a libertação do povo israelita, sob a liderança de Moisés.



Figura 3 - A abertura do Mar Vermelho, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Convém referir que nos textos bíblicos não há referência à sobrevivência do Faraó nem ao seu regresso ao palácio. A passagem bíblica dá conta apenas de que: "As águas, tornando, cobriram os carros e os cavaleiros de todo o exército de Faraó [...] nem ainda um deles ficou [...] e Israel viu os egípcios mortos na praia do mar" (*Êxodo* 10: 28 – 30).

Curiosamente, existem algumas teorias sobre a nomação deste corpo de água, em traduções da *Bíblia*, como "Mar Vermelho." Os primeiros textos em que este mar é chamado de "Mar Vermelho" são os livros de *Judite*, *Sabedoria* e *I Macabeus* na *Septuaginta*. No AT hebraico há passagens em que o mar é chamado *Yam Suph*, o que não significa "mar Vermelho", mas sim "mar de juncos" "mar de algas", "mar de algas marinhas" ou "mar pântano". O nome do *Yam Suph*, também é dado ao Golfo do Atlântico, ou seja, o Golfo de Agaba, no AT, por exemplo, em *Êxodo* 23: 31, ou em *I Reis* 9: 26, onde está escrito: "Salomão fez uma frota de navio em Eziom-Geber [...] na margem do "Mar Vermelho". Estudiosos concordam que a tradução de *Yam Suph* para "Mar

Vermelho" é equivocada. No entanto, este nome está solidamente estabelecido em traduções da *Bíblia*. O geográfico Mar Vermelho é chamado *Ha-Yam Ha-Adom* no hebraico moderno (Noerdlinger, 1956: 36). A respeito destas teorias, Noerdlinger diz-nos:

Nem a tradução correta de *Yam Suph*, nem as colocações geográficas acima indicadas mudam o relato bíblico, no mínimo: um corpo de água é cortado do Egito para a costa leste e o filme *Os Dez Mandamentos* apresenta uma interpretação literal da passagem do *Antigo Testamento* (*Êxodo* 14: 15 – 31 in Noerdlinger, 1956: 37)<sup>66</sup>.

Para a abertura, divisão e fechamento das águas do Mar Vermelho, a técnica foi um processo muito mais complicado do que possamos imaginar. Utilizaram-se alguns recursos técnicos para a realização das sequências das imagens. O processo teve início no departamento de arte no estúdio da Paramount, com os desenhos de Johnny Jensen. Então, foram fotografados tanques e colocaram-se os desenhos sobre a foto, para ver o produto final. Em seguida, construíram-se grandes rampas curvas de maneira que estas formassem uma cascata de água a quedar-se para dentro dos tanques. Era necessário uma grande quantidade de água para torná-la como um oceano e não apenas uma catarata. A sequência final foi fotografada com seis câmaras em seis ângulos diferentes. Houve uma combinação de muitos elementos: óticas miniaturas, pinturas foscas meticulosamente rotoscopiadas e apresentadas em Visão Vista da Paramount. Toda a produção com imagens das pessoas em terra seca, ainda nos Estados Unidos. Assim, uma parte das cenas foi produzida no Egito em 1954 e a outra parte, nos estúdios, em Hollywood, em 1955. As imagens da água foram filmadas lado a lado, em seis ângulos que foram meticulosamente encaixadas em pós-produção. Lembrando que, se trabalhou em technicolor, ou seja, neste caso, existem três faixas diferentes de negativos: amarelo, azul e vermelho. O total de água utilizado para as imagens finais foi de trezentos e sessenta mil litros, completados ainda com máquinas produzindo vento num tanque construído pela Paramount e pelo imobiliário da RKO<sup>67</sup>. Para

---

<sup>66</sup> A tradução deste excerto é da nossa responsabilidade.

<sup>67</sup> RKO (Radio-Keith-Orpheum) Pictures is an American film production company, one of the so-called Big Five studios of Hollywood's Golden Age. It was formed in October 1928 as a combination of the Keith-Albee-Orpheum (KAO) theater chains, Joseph P. Kennedy's Film

a época, foi um grande espetáculo. Centenas de pessoas trabalharam na abertura e no fechamento do Mar Vermelho, à frente e atrás das câmaras (Orrison, 1999). Curiosamente, para conseguirem um efeito idêntico às águas do mar, misturaram à água gelatina, a fim de dar uma textura oceânica. A originalidade das imagens produzidas nesta cena causou bastante admiração, inclusive aos atores coadjuvantes. A magnífica forma de encerrar a parte final do filme é a da cena conjunta de Anne Baxter e Yul Brynner, onde ele pronuncia a frase considerada pela narradora do documentário do filme como a melhor frase do guião, a qual resume não somente todo o filme, mas também a filosofia de DeMille: “His God is God” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

A história prossegue com as colunas de nuvem e de fogo guiando as tribos de Israel em direção à Terra Prometida. O cenário em redor deles era o mais impressionante possível: montanhas áridas, de aspeto desolador, planícies estéreis, e o mar estendendo-se até ao longe, com as praias juncadas dos corpos de seus inimigos. Estavam, contudo, cheios de alegria, conscientes de sua liberdade, havendo silenciado todo o pensamento de descontentamento.

No entanto, enquanto viajavam, não puderam achar água. O suprimento que tinham trazido consigo estava esgotado. Nada havia para lhes acalmar a sede ardente, enquanto se arrastavam fatigantemente pelas planícies queimadas pelo sol. Moisés, que estava familiarizado com esta região, sabia o que os outros ignoravam, ou seja, que em Mara, a mais próxima estação onde se poderiam encontrar fontes, as águas eram impróprias para o uso. Keller atesta que a setenta quilómetros de distância do Mar Vermelho, existe uma fonte denominada *Ain Hawarah*, é uma água salobre e sulfurosa, ou seja, *amarga* segundo a *Bíblia*, Mara (Keller, 1980: 115). Com o coração a abater-se, o povo ouviu a alegre aclamação, de que naquele recinto havia água. Homens, mulheres e crianças em alegre precipitação apinharam-se junto à fonte, quando, eis, irrompe da multidão um grito de angústia: a água era amarga. O povo murmurou contra Moisés e esse clamou ao Senhor “e o Senhor mostrou-lhe um

---

Booking Offices of America (FBO) studio, and RCA Photophone, the new sound-on-film division of the Radio Corporation of America (RCA) [...]. The original RKO Pictures ceased production in 1957 and was out of business as of 1960. In 1981, the name was revived for coproductions by one of RKO's corporate descendants; Site: [http://movies.wikia.com/wiki/RKO\\_Pictures](http://movies.wikia.com/wiki/RKO_Pictures) consultado em 07/06/13.

lenho que lançou nas águas, e as águas se tornaram doces; ali lhes deu estatutos e uma ordenança e ali os provou” (*Êxodo* 15: 24-25).

Mas também o povo queria comer carne, pois sentiam saudades das panelas de carnes do Egito (*Êxodo* 16: 3). Desta forma, mais uma vez, Deus supriu-os com alimentos. Assim, deram-se dois acontecimentos imprevisíveis e bem recebidos: Deus enviou codornizes e mais tarde providenciou o maná, alimento acerca do qual, Moisés lhes disse: “Este é o pão que o Senhor vos dá para comer” (*Êxodo* 16:13-15).

Segundo Keller, tem havido muita discussão em torno da questão das codornizes e do maná. Historiadores e arqueólogos têm tido grandes esforços em busca da veracidade desses factos, mas segundo o próprio autor, “basta perguntar a um professor de Ciências Naturais, ou aos naturais do país que ainda hoje podem observar um fenómeno parecido” (1980: 116).

# Capítulo III

## Análise do Filme “Os Dez Mandamentos” (1956)

---

### 3. A Construção de Moisés Segundo Cecil B. DeMille

Neste tópico procuraremos desenvolver uma reflexão sobre a construção de Moisés na concepção do cineasta Cecil B. DeMille, fundamentada, em particular, no filme *Os Dez Mandamentos*, 1956. A nossa análise retoma algumas considerações tecidas sobre a personagem Moisés, com implicações sublinhadas no filme, ou seja, a sua imagem no universo fictício.

Logo de início, gostaríamos de esclarecer que, devido às grandes dificuldades em conseguirmos o *Guião* do filme *Os Dez Mandamentos* 1956, foi-nos sugerido elaborar a Planificação do mesmo, especificamente dos elementos fulcrais, como o compósito do aparelho textual direcionado para a realização da nossa análise.

Centrar-nos-emos na construção de Moisés como uma personagem notável, nobre e honrosa, mas controversa cujo primeiro relato se encontra patente nas Escrituras, a partir do livro de *Êxodo*. A sua imagem bíblica sugere uma figura de culto de um herói, pese embora a decisão latente de subordinar o seu prestígio à sua notável missão de resolução de crises culturais. Este confronto aparece tanto nas narrativas dos textos bíblicos como nos dos extrabíblicos, inclusivamente no filme, sobre o qual vamos refletir. Na *Bíblia* e no filme, os elementos polémicos são marcas perentórias das suas ações, que o tornam uma figura memorável, desde os tempos remotos. A sua personagem, mesmo que afastemos radicalmente os detalhes da *Bíblia*, serve de fonte de inspiração para muitos escritores e artistas elaborarem escritas e reescritas, leituras e releituras.

### 3.1. O Percurso da Vida de Moisés

Analisaremos a transformação ou a transposição da literatura religiosa, ou seja, dos textos bíblicos, por meio da apropriação de imagens figurativas, de ações e diálogos presentes nos textos fílmicos. Fá-lo-emos, especificamente, a partir do AT, focando a atualização dos mesmos em relação à linguagem fílmica, por meio da Planificação (*découpage*), propostas por Cecil B. DeMille.

Iniciaremos a nossa análise sublinhando uma curiosa questão: Como é que o paradigma de DeMille, reflete a forma e a cultura da imagem de Moisés, inclusivamente no contexto nacional e histórico que se verificava na altura da sua produção? Cecil B. DeMille fez um exame minucioso do momento histórico do seu país, relacionando-o com o contexto histórico da política do mundo. Sendo assim, como cidadão, visionário, herdeiro de uma privilegiada cultura religiosa e étnica, almejava, para a sua nação, um lugar onde a sociedade desfrutasse de liberdade, paz, equidade e um lugar capaz de conjugar as diferenças com os diferentes, até mesmo nas orientações ideológicas, bem como a religião, a cultura e a pluralidade de etnias que migravam para os Estados Unidos da América do Norte. Desta forma, iniciou a sua corrida pelos recursos materiais, humanos, tecnológicos e um grande património historiográfico, bem como artístico, por meio de pesquisas em livros, revistas, museus, etc., com a finalidade de acertar os detalhes, pois a sua decisão relacionada com a produção fílmica já estava formada: lançamento do *remake* de *Os Dez Mandamentos*, 1956, pois a primeira versão, como frisamos no princípio, já havia sido realizado em 1923. Esta versão era uma aclamação popular, pois, naquele momento histórico da nação, a sociedade manifestava um profundo desejo de um épico que evocasse um clamor pela liberdade ideológica, por meio de uma invocação religiosa. E, a propósito da referência a este tema, a história bíblica dos filhos de Israel, tendo como pano de fundo a personagem central e heroica de Moisés, aparece-lhe como alternativa única, pois não aceitou nenhuma outra. Depreendemos, com o filme, que DeMille pretendia harmonizar a humanização e o cristianismo do Antigo Israel, com a humanização do moderno Israel, que evoca o princípio maravilhoso da liberdade da humanidade.

### 3.1.1. Do Nascimento de Moisés à Libertação do Povo de Israel

A genialidade de Cecil B. DeMille como um contador de histórias, o seu inerente talento como dramaturgo e a habilidade no uso da linguagem universal do cinema, são competências reconhecidas e comprovadas.

No entanto, nem DeMille, nem o seu produtor associado, Henry Wilcoxon, nem os seus argumentistas: Aeneas Mackenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss e Fredric M. Frank, não inventaram nada. Tiveram, sim, muito trabalho em realizar imensas pesquisas em fontes, que foram consideradas, na ocasião, as mais assertivas e fidedignas, em relação, aos períodos silentes da vida de Moisés. Assim, alicerçaram os seus escritos nas *Escrituras Sagradas*, na Literatura Antiga dos historiadores Philon de Alexandria, Phlavius Josephus e Eusébio, entre outros (Noerdlinger, 1956: 13). DeMille, ao (re)criar a imagem de Moisés, para o filme em *Os Dez Mandamentos*, não se fundamentou somente na *Bíblia*, considerada a fonte original dos traços fundamentais da sua pessoa e das realizações de destaque da sua vida. Porém, para além das informações obtidas dos textos bíblicos, como já referimos anteriormente, o diretor procurou conhecimentos abarcando eventos que moldaram a vida da personagem Moisés: as alegrias, as dores, as paixões que viveu, as derrotas, as conquistas, o conhecimento adquirido, as pessoas que ele conheceu, os seus sucessos, assim como os seus fracassos, os homens e as mulheres com quem se relacionou. Enfim, o objetivo era assinalar e salvaguardar os vários eventos da história da personagem a fim de perpetuar pelas imagens, nas telas, não somente a vida de um ser humano, mas também os valores e as lições de vida. As narrativas do nascimento de Moisés (*Êxodo* 1-2) sugerem que os episódios registados ao longo da sua vida lembram as lendas de outro herói antigo. Na verdade, pode fazer-se a comparação da história do seu nascimento com a lenda de Sargão, como mencionámos anteriormente.

O filme mostra a vida de Moisés, desde o momento em que a sua mãe o pôs numa cesta, flutuando sobre o Rio Nilo, como bebé, resgatado por Bithiah, uma jovem viúva, sem filhos, e filha do então Faraó Ramsés I, irmã de Sethi I.

Por ocasião do nascimento de Moisés, Ramsés I ordenou, por meio de um decreto, o assassinato de todos os primogénitos, hebreus, do sexo masculino, com o fim de conter a densidade demográfica masculina, evitando que a profecia

do libertador dos israelitas se tornasse realidade. A mãe de Moisés (Yochabel, no filme) planeou uma estratégia para salvá-lo das mãos do Faraó. Como nos mostra o filme, a sua mãe biológica confeccionou um cesto, colocando o seu filho de maneira confortável ali e depois de uma prece, deixou a tenra criança à deriva no Rio Nilo, sob a vigilância de sua irmã Miriam.



Figura 4 - A imagem da Yochabel, mãe biológica do bebê Moisés, em oração, com sua filha Miriam, antes de depositar a criança num cesto, no Rio Nilo, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Miriam observava atentamente o bebê ao longe, escondida para ver o que sucederia. A filha do Faraó, ao ir até o Rio Nilo banhar-se, com as suas criadas e outras jovens, descobre então, a cesta, nas margens do rio. Verificando que se tratava de uma criança hebreia, ela ordena que as outras a deixem. Em seguida, mostra o bebê à sua serva, Memnet. Esta advertiu Bithiah que a fralda era levita. Assim, concluiu que o bebê tinha sido colocado na cesta, para ser salvo do edital do Faraó, o pai de Bithiah. Mas, esta declarou que o bebê seria seu filho. Desta forma, muito feliz, disse à sua serva que o deus das águas do Nilo, atendendo às suas preces, a havia favorecido com um filho a quem dá o nome de Moisés, porque o havia retirado das águas do Nilo. Apesar dos protestos de Memnet acerca de servir um filho de escravos hebreus, Bithiah ordenou-lhe que o servisse e que jurasse segredo, sob pena de morte. Mas Memnet esconde o pano levita sob suas roupas. Bithiah ainda acrescenta que o bebê haveria de ser o príncipe de duas Terras, vaticinando numa afirmação: “Serás a glória do Egito, meu filho, poderoso em palavras e feitos. Reis curvar-se-ão perante ti”. E a princesa Bithiah continua: “O teu nome viverá após as pirâmides se terem feito em pó”. E, agraciada pela dádiva do deus do Nilo, chama pelo seu nome: “Moses! Moses!” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).



Figuras: 5, 6, 7- Imagens sequenciais das cenas do resgate do bebé Moisés do Rio Nilo, por Bithiah, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Figuras 8 e 9 – Memnte argumenta com Bithiah que a fralda da criança é procedente do povo hebreu, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

A partir desta cena, o filme apresenta-nos Moisés, já adulto. DeMille e a sua equipa buscam outras fontes para preencher a lacuna deixada pelos relatos bíblicos sobre a vida de Moisés, nesta fase. DeMille apresenta-o como um príncipe. De facto, o filme apresenta-o como um jovem general, vitorioso, regressando de uma guerra com o povo da Antiga Etiópia. Os egípcios receberam-no com saudações e aclamações, ovacionando o seu ato heroico. O seu entusiasmo e as suas habilidades para com o povo conquistado, impressiona ainda mais Sethi I por ser astuto suficientemente para entrar numa

aliança com os etíopes, conquistando-os, em vez de subjugar-los. Moisés, após o sucesso desta guerra, é incumbido por Sethi I, de construir uma cidade tesouro para o seu Jubileu, a “cidade da glória de Sethi I” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Conforme as palavras de Sethi I, essa incumbência tinha sido dada primeiro a Ramsés, que não conseguira levar a cabo tal intento. E, Ramsés, por inveja usa, como justificativa para os seus fracassos, a existência de um libertador dos escravos israelitas. Isto tanto o incomodava, como ao seu pai, Sethi I. Este pede a Ramsés para descobrir o libertador do povo israelita sugerindo que o traga acorrentado. Seguindo as ordens de Sethi I, Ramsés vai à Gósen e verifica que o príncipe Moisés favorece os escravos com os cereais dos celeiros do templo e um dia de descanso por semana. Esta notícia, quando chega ao conhecimento de Sethi I não o deixa agradado. Então, ele resolve ir à Gósen para averiguar a veracidade dos factos. Ao chegar lá, encontra Moisés ocupado na construção da cidade. Logo, questiona as acusações de Ramsés. Moisés não discorda das acusações contra si, e justifica-as de maneira a convencer Sethi I. A seguir, Sethi I convida Moisés a visitar os monumentos em construção, em especial, o obelisco, uma obra magnífica em homenagem a Sethi I. Este encantado com o empreendimento do príncipe Moisés, conclui que as insinuações de Ramsés, revelam um sentimento de inveja. Sethi I faz-lhe (ao príncipe Moisés) uma homenagem honrosa pelo seu desempenho: “O teu nome será gravado ao lado do meu em cada coluna. O teu, Ramsés, não será gravado em nenhum lugar” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Logo, saem juntos de mãos dadas, a visitar os monumentos da cidade em construção. Enquanto isso, o construtor chefe insulta ao príncipe Ramsés: “perderás o trono porque Moisés construiu uma cidade”? Ao que o príncipe Ramsés, irado responde: “a cidade que ele construiu terá o meu nome. A mulher que ele ama, terá o meu filho”. Então, profere a tão notável frase, registada e reiterada na narrativa fílmica: “So let it be written, so let it be done” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Desta forma, parece-nos possível referir que as insinuações de Ramsés incididas sobre Moisés seriam devido à suspeita que tinha da sua dúbia identidade, o que para Sethi I não fazia nenhum sentido, porque amava Moisés como seu próprio filho.



Figuras 10 e 11 – Imagens das cenas do Príncipe Moisés de regresso da guerra contra os etíopes, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Desta forma, como lenda e saga, a personagem histórica ou o ícone nacional de um povo, Moisés foi e é uma personagem de relevante importância e influência ainda hoje, para os judeus, cristãos e islâmicos. Isso justifica que diversos estudiosos, pesquisadores, atores, músicos, pintores, escultores, escritores e cineastas o tenham como objeto fulcral, bem como fonte de inspiração de suas (re)produções, (re)criações, (re)leituras e (re)escritas.

Sendo assim, Moisés assume o controlo do projeto da construção da cidade Tesouro, para o jubileu de Sethi I<sup>68</sup>. Entretanto, um incidente dramático ocorreu, criando assim pistas para o desenvolvimento sequencial das cenas posteriores. Neste episódio, vê-se uma cena de profunda reflexão: Moisés resgatou uma senhora idosa (escrava), que, no filme era para ele desconhecida. Ainda que a desconhecesse, a senhora, que tinha a ocupação de passar a graxa em baixo de uma enorme pedra era a sua mãe biológica, Yochabel. Ao ficar com as suas roupas presas sob a enorme pedra, pede a Lilia que chame o príncipe Moisés para salvá-la, pois sabia que os chefes da construção não o fariam. Desta forma, logo que Moisés soube do incidente, prontamente atendeu, salvando a pobre senhora sem saber até o momento, de quem se tratava. Então, o mestre da construção disse a Moisés que não se preocupasse em salvar a velha, porque se fossem parar a construção para socorrer os idosos hebreus, não eram

---

<sup>68</sup> A atividade de Moisés como arquiteto-chefe da nova Cidade Tesouro no filme *Os Dez Mandamentos* pode ser deduzida não só do texto bíblico, particularmente, em *Atos*, mas também registada numa tradição contida no Midrash Rabbah. Sua formação como um membro da família real compreende todos os campos de aprendizagem, uma declaração que, em essência, é corroborada pelo depoimento do autor do livro de *Atos* "E Moisés foi instruído em toda a ciência dos egípcios, e era poderoso em palavras e em ações" (*Atos 7:22 in Noerdlinger, 1956: 19-20*).

capazes de terminar a obra a tempo. Moisés, indignado com a intervenção do construtor chefe, disse-lhe: “Are you a master builder or a master butcher?” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Além de salvar a senhora idosa, Moisés liberta Josué, o cantoneiro que tentou salvar Yochabel e por isso, um egípcio o deteve. Assim, para defender-se, atingiu este egípcio. Em virtude desta atitude, deveria receber a pena de morte. Moisés ficou impressionado com a coragem, bravura e com as palavras de Josué, pois parecia que “não falava como escravo” (*Os Dez Mandamentos*, 1956), e instituiu algumas reformas relativas ao tratamento dos trabalhadores escravos. Deu-lhes um dia de descanso por semana, e foi mais longe, permitiu a abertura dos celeiros do templo para que houvesse alimentos necessários para os escravos. No decorrer desta cena, Moisés questionou Josué sobre o seu Deus, e Josué declara a sua forte fé, reiterando as palavras introdutórias do filme por DeMille: “Deus fez os homens. Os homens fizeram escravos”. Depois acrescenta que referia-se ao “Deus de Abraão, o Deus Todo-Poderoso” que no momento apropriado, providenciar-lhes-ia um libertador e salvador da escravidão no Egito (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Deste modo, Ramsés usou essas mudanças como prova de que Moisés estava a planear uma insurreição, ao agradar aos escravos, e ressaltou que os escravos chamavam Moisés, o "Libertador" da profecia. No entanto, quando Sethi I confrontou Moisés, este argumentou que estava simplesmente contribuindo para que os seus trabalhadores fossem mais produtivos, tornando-os mais fortes e mais felizes. Com efeito, Moisés demonstrou a sua posição de forma tão impressionante no desempenho do projeto que Sethi I se convenceu de que Ramsés acusara falsamente o seu irmão adotivo. Além disso, Sethi I prometeu que Moisés viria a ter reputação, crédito e confiança na nova cidade. Por outro lado, Sethi I incumbiu Ramsés de descobrir se realmente existia um Libertador hebreu, como frisámos anteriormente.



Figuras 12 e 13 – Moisés apresenta a obra a Sethi I, *Os Dez Mandamentos*, 1956.



Figura 14 – O enquadramento arquitetônico do obelisco de Sethi I, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Enquanto isto, Nefretiri está feliz preparando-se para o seu casamento, imaginando ser com Moisés. Contudo, Memnet alerta-a da identidade de seu pretendente e revela o segredo genealógico de Moisés, informando que o príncipe Moisés não era filho legítimo de Bithiah, logo, não era da linhagem real, mas filho de escravos hebreus. Nefretiri ficou furiosa com a acusação. Assim, para comprovar a veracidade desse facto, Memnet mostra-lhe a fralda levita e ironicamente diz-lhe para embrulhar o seu primogénito nele. Lembramos que esta fralda levita funciona como fio condutor sobre a revelação da identidade pátria de Moisés. Desta maneira, Memnet também acrescenta a informação da menina (Miriam, a irmã de Moisés), que levou o bebé Moisés a Yochabel para amamentá-lo, insinuando ser esta a mãe biológica do menino. Nefretiri, tomada de indignação e muita insegurança, arremete-se contra Memnet, empurrando-a da varanda, matando-a.



Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20 – Composição do plano sequencial da descoberta da identidade de Moisés, a referência do tecido levita, bem como a sua relação com este manto, (nos aposentos de Nefretiri), *Os Dez Mandamentos*, 1956.

No filme, Moisés não tinha conhecimento da sua mãe biológica, tampouco da sua origem e da sua verdadeira história. Então, Moisés descobre e, confuso, dirige-se à sua mãe adotiva, Bithiah, a filha do Faraó, para questioná-la acerca dos factos. Sendo assim, com um misto de sentimentos, mas de maneira muito gentil, pede-lhe que revele a sua verdadeira identidade. A jovem mãe dissimula e lembra-o de quando ela lhe segurou a sua mão para dar os seus primeiros passos. Do mesmo modo, não o enganaria. Disse isto com medo de perder o filho, caso ele viesse descobrir a verdade. Temia também que o seu filho perdesse o trono, como futuro Faraó do Egito. Ora, diz o filho: “foi o teu rosto que vi sobre o meu berço. Foste a única mãe e jamais conheci outra. Por onde quer que me levem, e faça eu o que fizer, amar-te-ei para sempre.” Assim, antes de sair da presença de Bithiah, beija-a ternamente e retira-se com o manto levita nas suas mãos. Entretanto, desesperada, ela vai ao encontro de Yochabel. Moisés segue-a à distância, sem que fosse notado, até à casa de Yochabel, para então a encontrar. Bithiah, muito angustiada, pede a Yochabel para não revelar qualquer coisa sobre Moisés. Na verdade, ela havia colocado o trono do Egito ao seu alcance. Também lhe declara o quanto o amava e se importava com ele. Do mesmo modo, prometeu libertá-los e garantir-lhes segurança. Neste contexto, Bithiah desenvolve a sua argumentação situando o seu discurso num processo de expectativas quanto ao presente e ao futuro de Moisés: ser o futuro Faraó do Egito, contrastando com Yochabel, que nada poderia oferecer ao filho exceto a pobreza, o trabalho escravo, a dramática vida explorada sob os açoites de chicotes e um sol causticante. Então, mediante tais circunstâncias, Yochabel declara que jamais o privaria das riquezas e da glória que Bithiah lhe havia concedido. Seguindo o desenvolvimento da narrativa, a princesa apressa a saída da família para outra região, antes que Moisés o soubesse. Entretanto, a velha senhora disse à filha do Faraó: “não importa para onde me mande, se o Deus de Abraão tem uma missão para o meu filho, ele sabê-la-á e cumpri-la-á”. Enquanto, de forma apressada, Bithiah orienta e prepara a saída da família de Yochabel e propõe a liberdade para toda a família, procurando dificultar a probabilidade de um reencontro, Moisés adentra às portas da humilde casa de sua legítima família e diz à Bithiah: “A minha mãe esqueceu-se que apenas o Faraó pode libertar um escravo?” E Bithiah vai desesperada em direção a Moisés e diz-lhe: “Moisés,

não entres. Aqui só há tristezas”. Moisés, comovido pelas circunstâncias, adianta à sua mãe (adotiva): “E tu, aliviá-las-á, minha mãe”?

Ao aproximar-se da sua mãe biológica ele identifica-a e pergunta-lhe: “És a mulher que ficou encurralada entre as pedras?” O reconhecimento da cena ganha impacto pelo facto de Moisés ter providencialmente impedido Yochabel de ser esmagada sob um bloco de pedras. Ela, meneando a cabeça afirmativamente, responde-lhe: “até tu vires”. Bithiah interrompe o diálogo e, em angústia, abraça o filho e dirige-lhe: “Meu filho, se tu me amas” [...] Moisés interrompe-a e refuta: “Amo-te, minha mãe, mas serei teu filho”? E olhando firmemente para Yochabel continua a frase perguntando: “ou teu”? A pobre escrava, meneando a cabeça negativamente, responde que não, que ele não era seu filho. Ela prossegue com o seu discurso: “Se acreditas que homens e mulheres são como gado, para serem tratados a chicotes, se te curvas perante ídolos de pedras, e imagens douradas de bestas [...] não és meu filho”. Olhando tristemente para o filho, diz-lhe pausadamente: “Meu filho seria um escravo [...] E segurando com as suas mãos as mãos de Moisés continua: “As suas mãos seriam nodosas e quebradas pelas valas de tijolo”, (apontando para suas costas), “nas costas teria as cicatrizes das chicotadas dos capatazes, e no seu coração arderia o Espírito do Deus vivo” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Assim, Moisés ansioso por saber a verdade, pede a Yochabel juramento ao Deus, o qual ela testemunhou. Temerosa de alguma represália, ela declara que nem sequer conhecia seu nome. Moisés, sem acreditar no que dizia, até porque, ao responder-lhe desviara os olhos, tomou-a em seus braços e fitando-a, pediu-lhe: “olha-me nos olhos e diz-me que não és minha mãe.” Aquela pobre senhora, chorando suplicou: “Oh Moisés, Moisés, não posso, não posso” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Neste momento, seus irmãos apresentam-se a ele e, assim, manifesta-se a sua verdadeira identidade. Sua mãe adotiva propõe, mais uma vez, a saída da família de Yochabel de Gósen e que, com eles, também partisse o segredo da sua identidade para que esta “vergonha” fosse velada e mais ninguém o soubesse. Quando Bithiah pronuncia a palavra “vergonha”, Moisés diz-lhe: “que mudança houve em mim, (olha para si e ao seu redor), egípcio ou hebreu, ainda sou Moisés. Estas são as mesmas mãos, os mesmos braços, o mesmo rosto que era o meu há um momento atrás”. Yochabel, vendo que a sua condição social e familiar era acessível ao então príncipe, notificou:

“Há um momento atrás, eras filho dela, o vigor do Egito”. Segurando nas suas mãos, continuou: “Agora és meu, um escravo do Egito. Não encontras vergonha nisso”? E Moisés fitando-a responde-lhe, gentilmente: “Não há vergonha em mim. Como posso ter vergonha da mulher que me deu à luz, da minha raça e do Deus dos meus pais”? (*Os Dez Mandamentos*, 1956). A seguir, Moisés vendo um tecido levita que sua mãe biológica produzia, segurou-o e comparou-o com a fralda que Memnte havia guardado, desde quando ele ainda era bebé, encontrado no Rio Nilo num cesto envolvido nesta fralda. Comparando-os, viu que o manto guardado por Memnte estava desbotado com a ação do tempo e reconhece: “este é o laço que me liga e aqui ficarei, para descobrir quem e o que sou” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Parece-nos possível considerar esse pano levita como o sinal e a evidência da sua identidade hebraica. Esta evidência virá a ser por ele orgulhosamente utilizada mais tarde, enquanto líder dos hebreus (Britt, 2004).

Regressando ao desenrolar da narrativa, vemos Yochabel a evocar uma prece, parte da qual reiterada em Simeão, no NT, pela virgem Maria, mãe de Jesus: “Abençoada seja eu de entre todas as mães desta terra, pois os meus olhos viram o salvador” (Cf. *Lucas 2: 25 – 30*). Assim, Moisés pede perdão a Bithiah pela decisão tomada e acompanha-a até à saída da casa de Yochabel. De volta ao palácio do Faraó, ela caminha, desta vez, sem seu filho Moisés.

Desta forma, é aberta no filme a temática da identidade de Moisés, centrada na dupla genealogia: a identidade da origem humilde, escrava e a genealogia egípcia, nomeadamente, da linhagem real. Por outro lado, termina o drama e o mistério da identidade de Moisés. Contudo, iniciam-se outros dramas: primeiramente entre as duas mães, que pela narrativa fílmica, termina de maneira amistosa. Entretanto, este facto alterou a rotina da mãe adotiva e do filho, na corte, surgindo as dificuldades internas no reino do Faraó. A narrativa desenvolve-se num confronto das realidades. As cenas do confronto das mães sobre a revelação da identidade de Moisés são emocionantes pois, nenhuma delas quer perder o filho. As duas o amam incondicionalmente.



Figura 21 – Moisés nos aposentos de sua mãe adotiva, Bithiah, *Os Dez Mandamentos*, 1956.



Figuras 22 e 23 - Composição do plano sequencial da confrontação sobre a sua identidade, na casa da mãe biológica, a escrava levita, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Curiosamente, a partir deste acontecimento, Moisés passa o tempo de trabalho entre os escravos a aprender com o seu sofrimento. Entretanto, acontece outro evento que marca definitivamente a sua vida. Já referido anteriormente, reporta-se ao momento em que Josué, um cantoneiro hebreu, que é chicoteado por Baka, o mestre construtor. Moisés, para salvar a vida do cantoneiro, mata Baka. Josué, ao reconhecer o príncipe Moisés como o seu defensor, questiona o facto de um príncipe defender um escravo hebreu. Assim, Moisés confessa-lhe ser hebreu e não egípcio. Josué, animadamente, proclama Moisés, o libertador. Dathan, o perverso e ambicioso supervisor hebreu, ao espreitar o ambiente, presencia o facto e ouve o diálogo entre Josué e Moisés. Isto ajudou Ramsés a encontrar o libertador. Embora Moisés o negue, Dathan tem todas as evidências de que precisa para negociar com Ramsés a revelação do libertador dos hebreus e o assassinato de Baka. Então, Dathan barganha a casa de Baka, o cargo de governador de Gósen e a propriedade de Lilia, noiva de Josué. No decorrer do filme, como resultado desta traição, Moisés é preso e levado acorrentado diante de Sethi I. Na sequência do desenvolvimento do filme, ele apresenta-se a Sethi I como filho de escravos hebreus. Este, sem acreditar, pois amava profundamente Moisés, questiona-o sobre ser ele o libertador dos

israelitas. Moisés declara não ser o traidor, tampouco o libertador e salvador dos escravos. Confessa a sua lealdade, o seu respeito e amor por Sethi I, como ele próprio declara: “nenhum filho poderia amar-te tanto”. No entanto, declara que, se pudesse, libertaria os escravos. Sethi I que sentia por Moisés um amor paternal genuíno e muito comovido, não pôde compreender o que teria levado Moisés a voltar-se contra ele. Bithiah intercede por Moisés junto a seu irmão, Sethi I, dizendo-lhe que Moisés nunca o enganou e revela a adoção de Moisés. Desta forma, Moisés tem a oportunidade de justificar-se pelas suas atitudes. O discurso de Moisés evidencia a sua indignação contra a escravidão. Independente da etnia ou crença, ele considera-a uma atitude abominável e de opressão, pois esta, segundo a sua visão, tolhe o espírito, a esperança e a fé das pessoas. Ao longo do seu discurso, prossegue: “Se há realmente um Deus, Ele não quis que assim fosse” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Sethi I sente-se extremamente magoado, e aproveita para oficializar a apresentação do seu sucessor, Ramsés, bem como a indicação da futura rainha, Nefretiri. Sethi I aconselha Ramsés: “Quando eu atravessar o Rio da Morte, serás o Faraó do Egito. Endurece-te contra os subordinados, não tenhas fé no teu irmão, não tenhas amigos, não confies em nenhuma mulher” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Sethi ainda ordena que o nome de Moisés seja apagado para sempre de todos os livros, registos, obeliscos e monumentos. Enquanto Sethi I pronuncia a sentença, Moisés sai lentamente acorrentado. Ouve-se o somido das correntes. Havia uma atmosfera de muita tristeza e tensão. Muita comoção, sofrimento e um silêncio lúgubre pairava.



Figura 24 – A imagem de Dathan, a comprar favores em troca de informações sobre o libertador dos israelitas, no caso, Moisés.

Figura 25 – Numa cerimónia real, Ramsés apresenta a Sethi I, o “libertador” dos escravos israelitas, acorrentado, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

A seguir, Sethi I proclama Ramsés o futuro Faraó do Egito passando, a partir deste momento, a ser designado por Ramsés II. A princesa Nefretiri é levada a casar-se com o arrogante príncipe, Ramsés II, para a sua grande tristeza e angústia. A seguir, Ramsés II realiza o seu primeiro ato oficial como Faraó do Egito: expulsa Moisés para o deserto, com medo de executá-lo, para não fazer dele um mártir.



Figuras 26 e 27- Moisés é levado por Ramsés II ao exílio no deserto, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

No desenvolver do filme, antes de Moisés iniciar a sua solitária jornada, Ramsés II oferta-lhe um bordão e ainda lhe diz: “Aqui está o seu cetro de rei, e aqui é o seu reino, (mostra o deserto), com os escorpiões, as cobras e os lagartos. Liberte-os se quiser. Deixe os escravos para mim” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Inclusivamente, oferta-lhe também uma túnica, confeccionada com listras das mesmas cores do manto levita: preta, vermelha e branca, ao exilá-lo no deserto. À partida, é-nos possível fazer uma leitura irónica desta cena, se tivermos em conta que esta túnica é associada a uma túnica real.

Parece-nos interessante fazer uma comparação entre as circunstâncias sociais dos dois príncipes: Moisés é despojado do seu estatuto de príncipe da corte do Faraó, cabendo-lhe agora assumir um papel de servo, seja de Ramsés II ou de Deus. Por outro lado, o ambicioso Ramsés II assume a posição do estatuto que sempre desejou: a do Faraó do Egito e esposo da escolhida para a função de rainha, Nefretiri.

Moisés trilha solitário o seu caminho através do deserto, quase a morrer de fome e de sede. Após uma longa caminhada, enfrentando dificuldades, chega à terra de Midian. É de manhã. E ele é despertado pelo som de vozes femininas.

Trata-se das sete filhas de Jethro, que vão dar de beber aos seus rebanhos. Os amalequitas aparecem, empurrando as raparigas. Moisés acorda e vai defender as sete irmãs do abuso, constringendo os abusadores a esperar pela sua vez, para que os seus animais pudessem beber da água daquele poço. Assim, Moisés pelo ato de bravura e valentia, é recebido como herói pelas filhas de Jethro e, como ato de gratidão, este convida-o para hospedar-se em sua casa, exatamente, em Midian. No filme, Jethro era um sheik beduíno, mas também sacerdote. Revela-se ser um seguidor "do Deus Desconhecido", que Moisés reconhecia como o Deus de Abraão, de Isaque e de Jacó. Jethro explica que eles são os descendentes de Ismael, primogénito de Abraão.

Moisés, mais tarde, impressiona Jethro e os outros sheiks com sua sábia e justa negociação entre os midianitas. Então Jethro oferece-lhe uma de suas filhas como esposa. Moisés escolhe a filha mais velha, chamada Sephora (no filme, este é o seu nome).

Enquanto isto, no Egito, Sethi I morre de coração partido, com o nome de Moisés em seus lábios, e Ramsés II sucede-lhe. Em Midian, Moisés torna-se pastor de ovelhas no deserto, na terra do seu sogro. A partir deste cenário ocorrem vários acontecimentos extraordinários no filme, que contribuem para evidenciar os fenómenos que marcam o início de uma nova fase na vida de Moisés, assinalando uma significativa transformação no carácter, no ideal de vida, nas crenças, entre outras. Moisés encontra Josué, que escapou do trabalho forçado nas minas de cobre. A cena é marcante, evidenciada com uma série de componentes visuais coloridas e também de vozes, em concreto, a voz de Deus (no filme, o próprio Charlton Heston narrava a voz de Deus). É o momento em que ocorre a epifania. Moisés vê a sarça-ardente no cume do Monte Sinai. Ele ouve a voz de Deus automeando-se "Eu Sou o que Sou" (*Êxodo* 3: 14) e ordenando-lhe para voltar ao Egito e libertar o povo Israelita. Moisés, a princípio, luta com Deus e achando-se incapaz para a missão. Porém, Deus insiste e promete estar com ele a ensinar-lhe tudo o que haveria de dizer. Deus pretenderia implantar e escrever a sua lei nos corações daquele povo.

Convencido, Moisés regressa do encontro que teve com Deus no Monte Sinai com o seu rosto resplandecendo, iluminado com o poder da glória do Eu Sou. Este episódio permite-nos inferir que essa luz implicava uma transformação de alma, de carácter, de ideais e dos projetos de vida daquele que poderia ter

sido o rei do Egito. Agora, um líder carismático, competente e piedoso, imbuído do Espírito do Deus de Abraão, de Isaque e de Jacó, com um firme propósito de ver livres aqueles que, outrora, vira sofrer as consequências da escravidão.



Figura 28 – A imagem do chamado de Deus a Moisés. A cena da queima da sarça-ardente, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

A seguir ao encontro com Deus (o Deus Desconhecido), no Monte Sinai, na condição de seu servo, Moisés parte para dar cumprimento da difícil missão de que fora incumbido: libertar o povo de Israel da escravidão do Egito e encaminhá-los à Terra Prometida.

Inicia-se, assim, uma grande batalha, podemos assim dizer, um jogo de poder. Moisés, em companhia do seu irmão mais velho, Arão, vai ao encontro de Ramsés II, com o propósito de lhe solicitar a liberdade do povo, a fim de que eles pudessem ir para uma terra, desfrutar desta liberdade, não somente para o exercício da cidadania, mas também a fim de poderem praticar as suas crenças religiosas nas formas anteriormente ensinadas pelos seus ancestrais ou seja, voltar às origens na forma de adorar e manter o culto ao Deus Desconhecido.

Assim, na corte do Faraó, Moisés e o seu irmão vão perante Ramsés II pedindo-lhe a liberdade dos escravos. Com uma voz firme e imponente, não como a de um príncipe, mas como de um líder de Deus, Moisés diz: Assim diz o Senhor Deus de Israel, “Let my people go” (liberta o meu povo) (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Porém, de forma arrogante e presunçosa, Ramsés II disse-lhes categoricamente que os escravos eram dele, as suas vidas eram dele também, enfim, tudo lhe pertencia, tampouco os libertaria da escravidão do Egito e que não conhecia o Deus de Moisés. E, na sequência do diálogo, Moisés reitera as palavras proferidas no prólogo do filme: “Os homens serão governados pela lei, e não pela vontade de outros homens” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Desta forma, Moisés inicia uma sequência de sinais com implicações, na construção do desenvolvimento fílmico, bem como na demonstração das culturas egípcias associadas ao poder Divino, com apresentação de um aparato de efeitos visuais e especiais.

Neste sentido, pela resposta negativa de Ramsés, Moisés pede a Arão que atire o seu bordão ao chão. Logo que o bordão caiu ao chão, transformou-se numa serpente, para mostrar a Ramsés II o poder do Deus que eles representavam. Por outro lado, Ramsés II acreditava que o poder de Deus consistia em truques banais de um prestigiador fútil. Então, pede a seu mágico, Jannes, que faça o mesmo. Este consegue-o, mas a serpente de Moisés devora as outras, o que, inclusivamente, amedronta o pequeno filho de Ramsés e Nefretiri, e alarma os que estavam presentes naquele recinto.

A propósito do contexto, vale a pena ressaltar que o bordão usado por Arão diante de Ramsés II é o mesmo oferecido por este a Moisés, para governar escorpiões e serpentes no deserto. Entretanto, “Deus transformou-o num bordão para governar reis” (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Ditas estas palavras, Moisés faz um apelo para que Ramsés II oiça a voz de Deus e o obedeça. Ironicamente, o Faraó respondeu-lhe que daria uma proeza maior ao seu bordão para além das mágicas: “Mostra-o ao teu povo indolente e fá-los fabricar tijolos sem a palha, sobretudo, sem diminuir a quantidade de tijolos fabricados num só dia”. Assim, Ramsés II repete a célebre frase durante todo o filme, pronunciada por ele, desde o reinado do seu pai: “So let it be written, so let it be done”, isto é, “assim seja escrito, assim seja feito” (*Os Dez Mandamentos*, 1956).

Logo que os escravos hebreus souberam da decisão do Faraó, de produzirem tijolos sem palhas, mantendo a mesma quantidade diária, ficaram indignados com Moisés, pois afinal, eles esperavam a liberdade, agora, passariam a trabalhar ainda mais. Efetivamente, a partir deste episódio, os hebreus revoltaram-se contra Moisés, a ponto de desejar apedrejá-lo. No entanto, a comitiva de Nefretiri resgatou-o, evitando, desta maneira, a sua morte. Na realidade, Nefretiri ambicionava retomar o seu relacionamento com Moisés, porque ainda o amava. Porém, pelas circunstâncias do estado civil de ambos e sobretudo, tendo em mente a missão a cumprir, em nome do Deus de Abraão e, por conseguinte, agora também o seu Deus, com quem se havia encontrado no Monte Sinai, Moisés recusa os avanços de Nefretiri.



Figura 29 – Moisés diante do Faraó Ramsés II, como líder, em missão de libertar os escravos israelitas do Egito, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Figura 30 – Em seus aposentos, Nefretiri continua a investir uma relação amorosa com Moisés, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Entretanto, como Moisés continua a desafiar o domínio do Faraó sobre o seu povo, e este, cada vez mais se demonstra resistente à libertação dos escravos, o Egito é assolado por pragas oriundas da Divindade. Na primeira, a água transforma-se em sangue. No entanto, Ramsés II é informado que o ocorrido nas águas tratava-se de um fenómeno natural, em resultado de uma montanha ter lançado lama vermelha. Assim, dada esta explicação, Ramsés II declarou que não se surpreenderia pelas consequências deste fenómeno: que os peixes morreriam, as rãs saíam das águas, e as moscas inchariam nas suas carcaças e haveria a propagação de doenças. Assim sendo, Moisés prevê a queda de granizo e três dias de trevas. O granizo vem, e logo após, explodem chamas no chão. Desta maneira, Moisés adverte Ramsés II que as próximas pragas viriam de seus próprios lábios.

Ora, enfurecidos com as pragas e contínuas reivindicações de Moisés, bem como a insistência dos seus generais e conselheiros, aconselhando-o a libertar o povo, e ainda com os insultos humilhantes sofridos pela sua esposa, Ramsés II ordena que todo primogénito hebreu deveria morrer. Novamente, entra em cena Nefretiri, abrindo o desenvolvimento da ação no filme. Ela, exercendo a influência do seu poder político, aliado ao poder da sedução, dirige-se até à casa onde se hospedavam a esposa e o filho de Moisés e adverte Sephora para fugir com seu primogénito, Géron, numa caravana que passaria pela região de Midian. No filme, temendo o infanticídio, Sephora saiu sem comunicar com seu esposo. Este, ao retornar do palácio para sua casa, encontra-a vazia, mas esperava por ele a rainha, Nefretiri, que investe numa tentativa de reconquistar Moisés. Este mostra-se indignado pela fuga da esposa levando o filho. Porém,

Nefretiri explica-lhe que fez-se necessário para salvar a vida do filho primogénito deles. No entanto, Moisés comenta que serão os primogénitos dos Egípcios que morrerão como consequência da resistência do Faraó a obedecer a Deus. Nesse contexto, ela suplica que Moisés salve o filho dela, uma vez que ela havia salvado a vida do seu primogénito. Para sua angústia e para lamento do palácio, seu próprio filho vai morrer. Moisés não é capaz de salvar o primogénito de Nefretiri, pois esta praga viria do próprio Deus e, assim, Moisés não teria poder para interferir. Em seguida, numa cena estranhamente silenciosa, o Anjo da Morte arrasta-se pelas ruas egípcias como uma nuvem verde brilhante, matando todos os primogénitos do Egito, inclusivamente, o filho adulto do funcionário do alto escalão da guarda real, o general do Faraó. O próprio filho do Faraó não escapou desta última praga. Enquanto isso, Bithiah é libertada e vai até Moisés, que está reunido numa casa para a ceia da primeira Páscoa. Ela participa juntamente com os demais hebreus da ceia e decide juntar-se a eles no êxodo, ao amanhecer, em direção à Canaã, a Terra da Promessa.



Figuras 31 – A imagem da sombra da morte da última praga do Egito.  
Figuras 32 e 33 – Composição do plano sequencial da última praga do Egito. A morte do primogénito de Ramsés II, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Nesta imagem de Ramsés II fazendo as suas orações ao deus Seta, é possível observar a sintonia da percepção visual das cores das suas roupas pretas, um manto púrpura cobrindo o corpo do seu primogénito, bem como o vestido azul-marinho e uma echarpe vermelha de Nefretiri, indicando a aura sombria das personagens, como também do ambiente umbroso, numa penumbra atmosférica, sugerindo o contexto da morte do seu primogénito.

A partir deste episódio, podemos verificar movimentos de ações repletos de efeitos visuais, seguidos de efeitos sonoros nas formas de expressão cinematográfica, num contributo da valorização, pelo filme e pela apresentação histórica, do universo cultural contextualizado.

Desta forma, com a sua poderosa mão, e instigado por Nefretiri que nutria grande ira por Moisés, com o filho nos seus braços, o próprio Faraó convoca o seu exército para perseguir os ex-escravos que se dirigiam à costa do Mar Vermelho. Ao aproximarem-se do Mar Vermelho, subitamente, são retidos por uma espessa nuvem escura e uma coluna de fogo. Enquanto isto, o povo de Israel, ao avistar o exército do Faraó, novamente protesta e revolta-se, reclamando das circunstâncias, numa tentativa de apedrejamento de Moisés. Essa cena de protesto é liderada pelo perverso Dathan

Às margens do mar, sobre uma rocha, presencia-se Moisés a erguer as mãos e a suplicar a Deus, o Senhor das Hostes, a combater por eles, para que seus filhos contemplem a sua poderosa mão. Em seguida, um forte vento move as águas do mar, dando-lhes a forma de grandes ondas a dividir a massa de água, formando duas paredes de água, abrindo caminho para a passagem do povo. Curiosamente, um pormenor desperta-nos a atenção: a terra do leito do mar estava completamente seca, enxuta. Desta forma, o povo pôde passar em segurança até atingir a outra margem do mar. Assim, as forças do exército egípcio só puderam ver como parte das águas do Mar Vermelho se dividiram. Deste modo, o povo de Israel pôde passar em seco e sem perigo, enquanto a coluna de fogo fazia uma densa sombra, impedindo que os seus inimigos os vissem. Após chegar ao outro lado, em segurança, a coluna de fogo retira-se e a expedição do exército do Faraó prossegue em perseguição. Todavia, os soldados egípcios, enquanto atravessavam a mesma rota dos israelitas, foram submersos nas águas do mar. Ao contrário dos textos bíblicos, no filme, Ramsés II salva-se. Olha em desespero e desolação o cenário. Não avistou ninguém da sua comitiva. Tudo o que ele pôde fazer foi voltar para Nefretiri, confessando-lhe: "His God [...] is God" ("O seu Deus [...] é Deus") (*Os Dez Mandamentos*, 1956). O jogo entre Moisés e Ramsés II tem o seu desfecho após esta derrota do exército de Ramsés II, o Faraó do Egito.

Tal como na *Bíblia*, na tela esta manifestação era a evidência visível da presença de Deus. A Divindade Celeste é simbolizada pela coluna de fogo neste episódio, bem como em outras ocasiões (Noerdlinger, 1956: 35). As palavras de Philon ecoam no evangelho de *João*, na afirmação do próprio Jesus: "Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarรก em trevas, mas terá a luz da vida" (*João* 8: 12).



Figuras 34 e 35 – Imagens do plano sequencial da perseguição do exército egípcio aos ex-escravos, diante do Mar Vermelho. A coluna de fogo interposta entre um povo e outro, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Figura 36 – A abertura do Mar Vermelho.

Figura 37 – O regresso de Ramsés II da perseguição aos israelitas. Cena de derrotado, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Esta foi uma cena encantadora e emblemática, no que se refere aos efeitos visuais, sonoros e tecnológicos. Impressiona-nos, pois parece-nos uma cena com um fenómeno de uma dimensão espetacular, de modo ostensivo, perene e profundo, atribuindo uma grande importância no discurso fílmico. Particularmente, ao referir as cenas da formação da coluna de fogo e da divisão do Mar Vermelho, verifica-se, nesta sucessão de imagens, o auge da (re)construção do filme, articulada com o universo tecnológico e linguístico, cujas conotações ideológicas estão patentes no cinema hollywoodiano nos anos cinquenta.

Podemos ainda verificar nos episódios seguintes do filme, outras cenas de rebelião dos israelitas. Uma delas ocorre quando Moisés sobe à montanha do Sinai para lá encontrar-se com o seu Deus ficando ausente por quarenta dias. Considerando que o seu líder Moisés tivesse morrido, os hebreus perderam a fé

em Deus e, induzidos novamente pelo ímpio Dathan, construíram um vitelo de ouro como ídolo, ou seja, um deus visível. Segundo Dathan, não tinham mais um líder que os guiasse como nação à Terra Prometida, onde manaria o leite e o mel. Desta forma, Arão, irmão mais velho de Moisés e sacerdote do povo, é coagido a ajudá-los a moldar a imagem de ouro. Ele também obedeceu às ordens de Dathan no sentido de sujeitar Lilia para ser sacrificada, enquanto prestavam culto ao vitelo de ouro (episódio que excede o relato bíblico). O povo prosseguiu, satisfazendo os seus desejos mais devassos em orgia de pecado. Sefhora, intercedendo pelo marido, diz ao povo que ele subiu ao Monte Sinai para receber a Lei de Deus. Por sua vez, Bithiah, como mãe adotiva de Moisés, em defesa do filho, pergunta: "Será que o Deus que demonstrou tais maravilhas, deixaria Moisés morrer antes de cumprir a sua missão"? Mas as suas defesas foram desconsideradas após as palavras demagógicas e irônicas de Dathan.

Enquanto isso, no alto da montanha, Moisés testemunha a criação das tábuas de pedra, da Lei de Deus, contendo os Dez Mandamentos. Somente após receber de Deus as tábuas da Lei, escrita com o seu próprio dedo, Moisés desce, por ordem divina.



Figura 38 – Moisés assistindo à criação das tábuas da Lei, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Com muita tristeza e pesar, ele contempla a iniquidade do seu povo. Então, movido por sentimentos de muita indignação, sem poder conter as suas emoções e impulsos, arremessa as tábuas de pedra contra o ídolo. Assim, o ídolo explode. Uma fenda abre-se na terra e consome todos os que não se juntaram a Moisés. Dathan e Coré, juntamente com seus seguidores, são mortos. Como consequência dos pecados, dos restantes, Deus fê-los vagar

pelo deserto, durante quarenta anos, até que toda a geração que praticara o mal, aos olhos do Senhor, se extinguisse.



Figuras 39 e 40 – O povo cultuando a imagem do vitelo de ouro. Na sequência, Moisés, após descer do Monte Sinai com as tábuas da lei, encontra o povo em festa diante do vitelo de ouro, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

Finalmente, a sua missão estava prestes a cumprir-se. Moisés subiu das planícies de Moabe até ao Monte Nebo e o Senhor mostrou-lhe toda a terra que ficava para além do Rio Jordão. Contudo, ele não entraria na Terra Prometida. Por este motivo, indigita Josué (com Lília ao lado), como seu sucessor e passa-lhe o seu bordão e a sua túnica, como os símbolos do compromisso de atravessar o Rio Jordão e conduzir o povo à Terra Prometida, Canaã: a Terra que mana o leite e o mel. A seguir, diz um adeus final à sua devotada esposa, Sefhora, e afasta-se de Israel, até o local da sua morte. Finalmente, os hebreus estão nas vésperas de chegar à Terra Prometida.

Desta forma, o filme termina com uma cena enternecedora que envolve Moisés, Sefhora, Eliezer e Josué, acompanhado de Lília. Enquanto o povo, ao pé do Monte, caminha em direção à Terra Prometida, num cenário panorâmico do vale onde correm as águas do Rio Jordão, Moisés afasta-se lentamente, com a câmara a mostrar o desaparecimento dele, paulatinamente, a acenar as mãos em seu último adeus à sua amada esposa e aos seus amigos.



Figura 41 – Imagem dos planos finais do filme, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

O filme *Os Dez Mandamentos* acaba por encerrar com uma esperançosa mensagem de liberdade transmitida por Moisés, não somente aos israelitas, mas a todo o mundo e a todas as gerações vindouras. Do universo literário bíblico às telas, ecoa o clamor pela liberdade, quando Moisés pronuncia a palavra de Deus: "Ide, proclamai a liberdade em todas as terras, a todos os seus habitantes! (cf. *Levíticos*. 25:10 in Noerdlinger, 1956: 47).

### 3.1.2. A Importância da Personagem Bíblica Moisés no Cinema

Nas últimas décadas, Moisés e o êxodo têm sido objeto de uma série de filmes. Ainda que estes filmes sejam fundamentados nos textos bíblicos, na transposição para as telas, todos eles acabam por sofrer algumas modificações. Essas mudanças revelam a maleabilidade do texto bíblico nas mãos de cineastas, pois cada um realiza a construção da(s) personagem(s), à sua maneira. Neste tópico, com um rápido olhar, a nossa reflexão debruçar-se-á de forma muito sintética, sobre a importância da personagem bíblica Moisés, no cinema. É de salientar que a sua imagem é retratada em vários filmes, no entanto, não nos é possível desenvolver uma análise pormenorizada de todos eles. Assim sendo, cabe-nos tecer breves considerações somente acerca de alguns.

Os primeiros filmes sobre Moisés foram produzidos na França. O estúdio *Gaumont* lançou *Moisés nos Juncos*, em 1903. O estúdio *Pathé* lançou *Moisés e o Êxodo do Egito*, em 1907 (Wright, 2003: 115). O filme comportava 478 metros de comprimento e, passava em velocidades típicas da projeção silenciosa da

época. Durava entre cinco e dez minutos<sup>69</sup>. Outros estúdios franceses deram seguimento ao tema com *Israel no Egito* (1910) e *A Infância de Moisés* (1911) (Campbell e Pitts, 1981: 5). Nos Estados Unidos, entre Dezembro de 1909 e Fevereiro 1910, a Vitagraph Company lançou uma coleção composta por uma série de filmes, dividida em cinco partes, sob o título: *The Life of Moses*. Era dirigida por J. Stuart Blackton. Cada filme integrava uma única bobina e contava um episódio diferente, como a abertura do Mar Vermelho ou a entrega das tábuas contendo os Dez Mandamentos (Campbell e Pitts, 1981: 4) da Lei de Deus. Não obstante, *Os Dez Mandamentos*, versão 1923, dirigido por Cecil B. de Mille, foi considerado o primeiro filme verdadeiramente notável sobre o tema<sup>70</sup>.

Em 1924, um distribuidor americano lançou um filme austríaco que havia sido produzido pelo cineasta Michael Curtiz, ou *Moon of Israel*. Baseava-se num romance inspirado no *Êxodo* escrito por H. Rider Haggard. O filme abriu a Michael Curtiz o caminho até Hollywood, onde se tornou um dos diretores mais prolíficos, trabalhando em filmes tão díspares como *Noah's Ark* (1929), *Casablanca* (1942) e *King Creole* (1958) (Campbell e Pitts, 1981: 18). A tensão entre os eventos naturais e sobrenaturais, e a questão da justiça de Deus, são levantadas de forma mais enfática em *Moses the Lawgiver* (*Moisés, o Legislador*). Trata-se de uma minissérie composta de seis partes, que foi transmitida pela CBS<sup>71</sup> em 1975. Mas, em princípio, a filmagem teve lugar em Roma, Marrocos e Israel em 1973-1974<sup>72</sup>. Esta longa-metragem foi dirigida por Gianfranco DeBosio e James H. Hill, estrelado por Burt Lancaster, Anthony Quayle, Ingrid Thulin e Irene Papas, com roteiro de Vittorio Bonicelli e Anthony Burgess, e a música composta por Ennio Morricone.

---

<sup>69</sup> Veja-se, a este propósito: Richard H. Campbell e Michael R. Pitts: 1981, *The Bible on Film: A Checklist, 1897 – 1980* (Metuchen, NJ: Scarecrow), p. 2; Derek Elly, 1984: *The Epic Film: Myth and History*, London: Routledge and Kegan, pp. 35, 188.

<sup>70</sup> Veja-se, a este propósito, o artigo:

“Lights, Camera, Plagues! / Moses in the Movies”, de Peter T. Chattaway, 1999, também disponível no site: <http://www.patheos.com/blogs/filmchat/1999/02/lights-camera-plagues-moses-in-the-movies.html>

<sup>71</sup> Columbia Broadcasting System (CBS). Veja-se referente a este assunto no seguinte site: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/100876/CBS-Corporation>

<sup>72</sup> Veja-se, a este propósito, o artigo: “Lights, Camera, Plagues! / Moses in the Movies”, de Peter T. Chattaway, s/d.

A vida de Moisés foi retratada em dois episódios em *Os Grandes Heróis da Bíblia* (1978-1979), na série da NBC<sup>73</sup>. Mais tarde, assistiu-se ao lançamento da série britânica-russa: *Testament: The Bible in Animation* (1996). Moisés também foi destaque em *Moses* (1995), uma transmissão fílmica adaptada em duas partes, pela TNT<sup>74</sup>, dirigida por Roger Young e estrelada por Ben Kingsley, no papel de Moisés, e David Suchet como Aaron. *Moses* é um, de uma série de filmes lançados em vídeo sob o título *The Bible Collection*.

Como outros filmes da série, Moisés articula-se perfeitamente, nalgum lugar, entre o sobrenatural de DeMille e o naturalismo crítico de DeBosio, enfatizando a humanidade imperfeita do personagem bíblico, mantendo o máximo de reverência para com Deus. De todas as interpretações, na tela da vida de Moisés, Ben Kingsley é considerado o mais emocional, pela forma como ele ri quando o Mar Vermelho se divide e ele chora quando os israelitas são coagidos pelos levitas a adorar o bezerro de ouro. Os gritos de angústia profundos de Kingsley estão longe da altivez, autoridade e imponência de Moisés, na interpretação de Charlton Heston.<sup>75</sup>

Realçamos também uma releitura animada da história da vida de Moisés, intitulada *The Prince of Egypt*, lançado em 1998 (Porter, 2006: 121).

Deste modo, torna-se evidente a importância da personagem bíblica Moisés, não somente no universo da tradição judaico-cristã, como na História Universal, abarcando os diversos campos da arte. Ao longo da nossa pesquisa, verificámos que os filmes sobre Moisés apresentam representações modernas, numa nova forma cultural, verificando-se não somente a influência da tradição bíblica, mas também da arqueologia egípcia e helénica, da biografia, da história da arte e dos estudos bíblicos também. Modernos romances sobre Moisés, por meio de filmes populares, chegam ao público, como forma de cultura moderna, equilibrando as pretensões da história, com a tradição e o entretenimento.

---

<sup>73</sup> NBC (National Broadcasting Corporation) rede de comunicação (televisão) americana.

<sup>74</sup> TNT: Turner Network Television, conhecido por TNT, é um canal de televisão por assinatura especializado em filmes e séries.

<sup>75</sup> Parece-nos relevante salientar sobre os filmes anteriores às séries que mostravam a vida dos patriarcas: um deles, *Joseph* (1995), ganhou um Emmy de Melhor Mini-série. Posteriormente, ainda apoiados nos textos bíblicos no AT, foram lançados os filmes *Salomão*, *Jeremias* e *Ester*.

## **3.2. A Presença Feminina na Vida de Moisés**

Na nossa pesquisa acadêmica, há um assunto específico que nos chamou a atenção: o papel dramático das várias personagens femininas que fizeram parte da vida de Moisés. Nos primeiros capítulos do livro do *Êxodo*, é-nos mostrada a eficiência destas brilhantes mulheres que, mesmo sob pressão, atuaram de maneira significativa para fazer avançar a linha da história da nossa personagem central. Procuraremos desenvolver uma breve reflexão sobre algumas mulheres, que de forma direta ou indireta, no contexto bíblico e extrabíblico, deram o seu contributo para a construção da história de Moisés. Pensamos que a presença dessas mulheres, na história de Moisés, era absolutamente necessária e essencial para o seu êxito e sucesso, bem como para o desenvolvimento do relato bíblico e fílmico.

### **3.2.1. Da Figura Materna à Esposa**

As primeiras personagens femininas a atuarem como uma equipa para a construção da personagem Moisés são as duas parteiras que, como a história do êxodo relata, abrem o caminho para iniciar a temática do nascimento de Moisés. Conforme os registos dos textos bíblicos, trata-se de Sifrá e Puá (*Êxodo* 1: 15). Ao referir-se ao comportamento destas duas mulheres, ao seu carácter astuto e valente, Buckenmaier chama-lhes “mulheres inteligentes” (2010: 19), pois, apesar das condições sociopolíticas do país, fizeram todo o possível para preservar o povo hebreu, culminando num desfecho vitorioso desta nação. No entanto, o filme não incorpora a representação destas duas mulheres no elenco em *Os Dez Mandamentos*.

O filme permite ao produtor criar ações que desenvolvem as intrigas numa perspetiva de suspense e de drama, a fim de despertar a curiosidade do espetador. É exatamente sobre a personagem feminina que deu início à intriga em ambas as narrativas (a bíblica e a fílmica) que refletiremos agora. Iniciaremos a nossa análise por Yochabel, a mãe biológica de Moisés. Como mãe zelosa, dedicada e que buscava a orientação de Deus, Yochabel preocupou-se em proteger a vida do seu bebé, bem como a sua própria, e de sua filha Miriam.

Assim, conseguiu manter o infante sob sigilo, mas não por muito tempo; o relato bíblico diz que "escondeu-o durante três meses" (*Êxodo* 2: 2). No entanto, sabendo que já não era possível proteger e esconder o seu filho por mais tempo, planeou uma estratégia: confeccionou uma cesta de juncos, betumou-a e nela, depositou a criança, envolta num manto, (o manto levita, conforme já mencionamos anteriormente), para preservá-la com vida. Sobre a pessoa da mãe de Moisés, Noerdlinger declara: "Ela é a mãe de Miriam, Arão e Moisés. Na versão da *Bíblia* King James, o seu nome está escrito Jochebed (*Êxodo* 6: 20) [...] Cecil B. DeMille decidiu usar o nome dado por Josephus [...] de Yochabel" (Noerdlinger, 1956: 71).

Outra personagem feminina muito influente na vida de Moisés: Bithiah (Nina Foch). *Os Dez Mandamentos* retrata-a como a filha de Ramsés I e irmã do Faraó egípcio, Sethi I, que criou Moisés como seu próprio filho. Como o seu marido havia morrido, antes que pudessem ter filhos, ela adota-o. Cecil B. DeMille apresenta-a como uma mulher compassiva e heroica, que amava profundamente Moisés e desejava-lhe a herança do trono para que ele pudesse fazer o bem. Quando Moisés se encontra junto do seu povo hebreu, Sethi I proíbe-a de vê-lo. Ela sente-se inconsolável. Porém, durante a primeira Páscoa, quando o Anjo Destruidor passa, matando os primogénitos do Egito, ela é libertada e participa da primeira ceia da Páscoa com os hebreus. Por outro lado, ao ouvir os rogos das mães que perdiam os seus filhos, ela aflige-se e comove-se com o sofrimento do seu povo, mas prefere estar com o povo de Israel e juntar-se ao êxodo. À semelhança dos registos bíblicos, no filme, o seu marido é Mered (I *Crónicas* 4: 18). O filme relata que, quando o exército egípcio se afoga no Mar Vermelho, a sua reação foi de luto, ao invés do canto e dança do povo, liderada por Miriam, como relatado no livro de *Êxodo*. Mered conforta-a na sua tristeza. Mais tarde, durante o culto do Bezerro de Ouro, Bithiah é vista entre os poucos que se recusam a participar e fielmente espera pelo retorno de Moisés, do Monte Sinai, com os Dez Mandamentos. Relativamente a Bithiah e à sua participação na ceia da Páscoa e do êxodo, sem preconceito, Noerdlinger afirma-nos:

O Midrash Rabbah conduziu-nos até à *Bíblia* para nos dar o nome da mãe adotiva de Moisés: "Bithiah, a filha do Faraó, que Mered tomou".

Bithiah significa "filha de Deus". Ainda que os rabinos tenham dado a Moisés vários outros nomes, entretanto, o nome pelo qual ele é conhecido ao longo dos tempos é o que Bithiah, a princesa egípcia, lhe deu. Era incomum um estrangeiro participar da ceia da Páscoa (*Êxodo* 12: 48). A participação de estrangeiros está exposta no Midrash Rabbah. De acordo com estes textos, o filme apresenta Bithiah, a princesa egípcia a participar da primeira Páscoa na casa juntamente com Moisés. Nesta ocasião também, ela encontra o seu marido, Mered. A referência no Livro de *Crônicas* leva-nos à conclusão lógica de que Bithiah participou do Êxodo (1956: 65)<sup>76</sup>.

No filme, outra personagem de grande influência na vida de Moisés foi Sefhora<sup>77</sup>. Era midianita, filha mais velha de Jethro. O seu pai era um Sheik em Midian. Casou-se com Moisés durante o seu exílio em Midian. Ela era fervorosa para com Deus e ajudou Moisés a desenvolver a sua fé neste mesmo Deus. Eles habitavam nas encostas do Monte Sinai, local onde aconteceu o episódio da sarça-ardente e, conseqüentemente, onde Deus fez o convite a Moisés para libertar o povo da escravidão do Egito. Ela acompanhou-o até ao Egito, mas foi enviada de volta para Midian, juntamente com o seu filho primogênito, numa caravana, a pedido de Nefretiri. Deste casamento, nasceram dois filhos: Gérson e Eliezer. Houve poucas atuações de Sefhora no filme, entretanto, sempre que entrava em cena, a sua postura revelava uma personagem corajosa, dedicada, prudente e fiel.

Se por um lado, o caráter de Sefhora, demonstrado nas telas, evidencia um perfil de múltiplos atributos efetivamente atinentes à sua prudente conduta, por outro lado, a sua rival, Nefretiri<sup>78</sup>, a princesa, e então a futura rainha do Egito, apresentada por Cecil B. DeMille, demonstra um caráter austero, é inconsequente, iracunda, arrogante, etc., sendo em grande medida responsável pela rigidez do coração de Ramsés II. Os seus irónicos insultos demonstram a sua forte influência sobre o marido, bem como nas suas decisões.

---

<sup>76</sup> A tradução deste excerto é da nossa responsabilidade.

<sup>77</sup> Em *Números* 12: 1, Moisés disse ter casado com uma mulher etíope. O texto hebraico e revisado refere-se a uma mulher etíope. Do ponto de vista bíblico, Cuxita e Etíope são sinónimas. Este versículo tem dado origem a várias interpretações. Portanto, no que diz respeito à sua aparência na tela, mostramos Sefhora, segundo a tradição rabínica (Noerdlinger, 1956: 70).

<sup>78</sup> Parece-nos relevante explicitar que a personagem Nefretiri não está incorporada nas narrativas bíblicas, somente na narrativa fílmica.

Nefretiri é uma bela mulher cujo desejo impulsiona a trama, incluindo a libertação dos hebreus. Ela encarna o exótico Oriental. No enredo, a atitude de libertar os escravos hebreus acende a ira de Nefretiri, uma mulher poderosa, que se sente desprezada por “um escravo”, (Moisés), quando lhe declara: "Quem mais poderia abrandar o coração do Faraó [...] ou endurecê-lo?" (*Os Dez Mandamentos*, 1956). Quando Moisés transcende o reino das paixões humanas, no pós-teofânico, Ramsés II torna-se uma presa para ela. Por isso mesmo, a sua própria fraqueza leva-o à queda (Britt, 2004: 45).



Figura 42 - Yvone De Carlo com Charlton Heston, *Os Dez Mandamentos*, 1956.

O casamento infeliz de Nefretiri com Ramsés II, de certa forma, torna-se o ponto significativo do mal no filme, representando tanto a causa da queda do Egito, como a subversão no campo dos hebreus. Em contraste, o casamento de Moisés com Sefora é mostrado como o ideal. É-nos possível comparar Sefora com a mulher da classe média norte-americana da década de 1950, quando expressa valores como: fervorosa ao seu Deus (devoção religiosa), esposa, mãe dedicada (família) e ainda pastora de ovelhas (colaboradora e doméstica). Neste sentido, na sua conversa com Moisés argumenta:

Our hands are not so soft but they can serve, our bodies not so white but they are strong. Our lips are not perfumed, but they speak the truth. Love is not an art to us; it's life to us. We are not dressed in gold and fine linen; strength and honor are our clothing. Our tents are not the columned halls of Egypt, but our children play happily before them. We can offer you little, but we offer you all we have.<sup>79</sup>

No filme, o Maior defeito de Nefretiri é que ela valoriza em extremo os seus próprios desejos acima dos do seu marido, nomeadamente, o representante de

---

<sup>79</sup> A propósito, sobre esta questão, veja-se o artigo intitulado: "God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War "Epic", de Alan Nadel, 1993. O artigo também está disponível no site: AssociationStable: <http://www.jstor.org/stable/462612> - Consultado dia 20/03/12.

uma nação. Quando os seus desejos eram frustrados, ela, inconsequentemente, subordinava tudo à vingança, incluindo o seu primogénito. Portanto, não foi Ramsés II que provocou as pragas e as mortes no Egito, sim Nefretiri, porque as suas insinuações provocavam e instigavam as ações do seu marido. Ele subordinava-se aos seus caprichos e apelos. Ela, muitas vezes, manipulava-o, para ganhar no jogo do poder.

Apenas para finalizar a nossa análise das personalidades femininas presentes na vida de Moisés, vale a pena mencionar a figura de Miriam, a sua irmã, a que cuidara dele no Rio Nilo, quando a princesa Bithiah o resgatou das águas. Ao descrever Miriam, Noerdlinger sugere-nos:

Miriam é a irmã mais velha de Arão e Moisés. Existe uma lenda que a menciona como uma parteira. No filme, *Os Dez Mandamentos*, DeMille apropriou-se desta informação, fazendo Miriam atuar como enfermeira e parteira durante o êxodo. Josephus descreve-a como a esposa de Hur. Ela é também chamada de profetisa no *Antigo Testamento*. Os rabinos consideravam-na uma das libertadoras dos Israelitas (1956: 70).

Por meio do nosso estudo, verificámos que, desde o início do filme, a mulher é apresentada como propriedade e subordinada aos homens. Na trama, elas alcançam o estatuto de poderio ou do objeto do seu desejo, por meio do engano. Como foi apresentado, acontece com todas as mulheres presentes na história da vida de Moisés. Nas telas, a mãe biológica, estrategicamente esconde o filho por medo de sofrer a sua perda, tendo como sua cúmplice e conivente, a sua filha, Miriam, na altura ainda uma jovem. A princesa Bithiah, esconde do Faraó a paternidade e a verdadeira identidade do filho que adota. Memnet, por trinta anos, esconde sob juramento o manto que relaciona Moisés ao povo hebreu. Nefretiri, enquanto princesa e pretendente, procuraria enganar a todos, se possível, para ter para si o amor do homem desejado.

Assim, a participação da representação feminina nas telas em *Os Dez Mandamentos* (1956) marca uniformemente o seu estatuto de subordinação. Esta característica de submissão pode ser vista quer na classe servil, no caso da mãe biológica de Moisés, até às mulheres que tinham o estatuto de "primeiras damas", como no caso da rainha Nefretiri (Nadel, 1995). Mesmo assim, no jogo da distribuição implacável de poder entre os géneros, sob o olhar

cinematográfico, o desenvolver do filme, permite-nos aferir que a narrativa construída no mundo ficcional, utiliza as mais variadas informações, as quais funcionam como pontos de referência para o espetador extrair a sua própria visão e conclusão numa relação, ou não, de reciprocidade (texto e contexto – realidade e ficção), para o objeto do olhar, que é construído como o feminino.

# CONCLUSÃO

---

A nossa pesquisa consistiu numa investigação do filme *Os Dez Mandamentos*, versão de 1956, tendo como objeto fulcral deste estudo a História de Moisés, quer no texto bíblico quer no filme, produzido pelo diretor Cecil B. DeMille procurando aferir o valor do cinema para a interpretação dos textos bíblicos, a saber, especificamente, do AT. Considerando o desenvolvimento desta metodologia de análise, verificámos que o uso dos elementos que compõem a estrutura da narrativa permitiu-nos extrair do texto bíblico para o filme muitas informações importantes para interpretação da adaptação. A aproximação do espetador no texto bíblico e fílmico condu-lo à reflexão, no âmbito moral, político e ético, bem como no aspeto religioso. A comunicação entre esses elementos estabelece-se pela relação do espetador com a história de Moisés, que traz como significado a passagem da escravidão para a liberdade.

Desta forma, de acordo com os nossos estudos e o demonstrado neste trabalho, foi-nos possível observar que a história de Moisés privilegia não somente a sua representação como um ícone bíblico, voltado para o campo religioso, como também, pela relevância da sua estruturação, convoca indícios preciosos do género épico. Sendo assim, a sua personagem, não só permanece apresentada numa referência à tradição da Literatura Religiosa, como também à Épica Clássica, aproximação essa que parece ter mais sentido quando construída numa vertente comparatista.

Diante das reflexões apresentadas, foi-nos possível detetar que o êxodo, inicialmente assumido como uma narrativa de cariz religioso, se manifesta com características épicas ao tecer acontecimentos de grandes feitos, abarcando elementos que colocam em cena seres e ações sobre-humanos. Assim, na transposição, os acontecimentos históricos, tanto no contexto bíblico, como no contexto fílmico, ou seja, da conjuntura real (história), para a conjuntura mito-religiosa e para a representação fílmica (ficção), é apresentada numa vertente complementar. A adaptação centrada na personagem projeta determinados contornos complexos sobre a identidade individual e coletiva de duas nações em confronto: de um lado, o Egito e o povo de Israel (narrativa bíblica), do outro lado,

os Estados Unidos e a União Soviética (narrativa fílmica). Este compósito de elementos, bem como determinadas estruturas subjacentes das relações culturais do momento decorrido, também funcionam como um elo de comparação entre a produção mitopoética e o cinema e sua articulação com o universo religioso.

Ao longo do nosso estudo, verificámos, a partir dos textos bíblicos, a configuração de uma teia semiótica que se desenvolve num processo de adaptação de narrativas diferenciadas permeando contextos históricos distintos, originando novos signos que tenham como objeto os relatos sobre o percurso da vida de Moisés: o seu nascimento, a sua figura como príncipe do Egito, a sua imagem como escravo hebreu e a sua representação como pastor de ovelhas junto do seu sogro, em Midian (quando acontece o episódio da sarça-ardente). A análise prossegue a retratar Moisés, o profeta; aqui destacamos a realização dos sinais e o episódio das pragas evidenciados tanto nos textos bíblicos como nos textos fílmicos. Evidentemente, salientamos o papel de Moisés como líder, não somente enquanto príncipe do Egito, mas também líder de uma nação, a do povo israelita, numa implicação da sua função como legislador, dado o facto de ter recebido do próprio Deus, as tábuas de pedra, contendo os dez preceitos da Lei de Deus.

Sobre este tema, evidentemente, tentamos desenvolver uma análise numa proposta comparativa da personagem Moisés construída a partir dos textos bíblicos para as telas. Entretanto, à medida que desenvolvíamos as nossas pesquisas e avançávamos nas leituras, tivemos dificuldade em encerrar o nosso trabalho, por achar que era excessivamente ambicioso para o inserir no espaço limitado deste estudo. Sendo assim, admitimos que a proposta deste programa seja orientada para a construção de novas vertentes, permitindo novos horizontes, num leque reflexivo à continuidade de uma investigação a apontar outras sugestões alusivas a este tema. Para finalizar a nossa reflexão, ressaltaremos algumas sugestões que poderiam ser enquadradas num futuro trabalho de investigação científica: uma análise estética e técnica da narrativa fílmica, numa abordagem da iconicidade, no âmbito do cinema e da literatura; uma análise comparativa do filme *Os Dez Mandamentos* com outro filme sobre a vida de Moisés, inclusivamente *Os Dez Mandamentos*, 1923; uma análise reflexiva e comparativa da historicidade da personagem Moisés com as obras de

escritores contemporâneos como: Thomas Mann, *The Tables of the Law* (Das Gesetz, 1943); J.H. Ingraham, *Pillar of Fire* (1859); Thomas Keneally, *Moses the Lawgiver* (1975); Zora Neale Hurston, *Moses, Man of the Mountain* (1939), de entre muitos outros. Além destas vertentes, referimo-nos ainda à abordagem da vida de Moisés da narrativa bíblica e à sua relação com outras artes como, a pintura, a escultura, a música, entre outras, convocando o leitor/espetador para uma viagem intertextual, motivando-o a (re)criar, (re)ler e (re)interpretar construções inovadoras do saber, numa proposta de aceitar o desafio de novas possibilidades culturais dos compósitos veiculados neste trabalho, evocadas na articulação entre a literatura, o cinema e a religião.

## Referência Bibliográfica

### Bibliografia ativa:

ANTIGO TESTAMENTO: 1995, *Livros de Êxodo a Deuteronomio* – Tradução: João Ferreira de Almeida – São Paulo – SP, Sociedade Bíblica do Brasil.

\_\_\_\_\_:1995, *Êxodo* – Moisés - Tradução: João Ferreira de Almeida – São Paulo – SP. Sociedade Bíblica do Brasil.

DEMILLE, Cecil B: 1956, “Os Dez Mandamentos” (*The Ten Commandments*), USA, Motion Picture Associates, Inc. Technicolor, A Paramount Picture.

PLANIFICAÇÃO, cf. Versão 1956 – Hollywood, Paramount Pictures.

### Bibliografia passiva:

ALLEN, Graham: 2000, *Intertextuality*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

ANDERSEN, V.M.: 1970, Arnold Friberg, *Artist: His Life His Philosophy and His Work*, MA dissertation, Brigham Young University.

ARCHER JR., G. L.: 1991, *Merece Confiança o Antigo Testamento?* São Paulo, Vida Nova.

AUMONT, Jacques e outros: 1995, *A estética do filme*, Campinas, Papirus Editora, Trad. de Marina Appenzeller.

\_\_\_\_\_: 2006, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Campinas, Papirus, 2ª ed., tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Também disponível no site:

<http://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>

\_\_\_\_\_: 2009, *A Análise do Filme*, Lisboa, Edições Texto & Grafia Lda., Trad. Marcelo Félix.

BADENAS, Roberto: 2010, *Para Além da Lei*, Lisboa, Publicadora Servir, S.A., Trad. de António F. Narciso.

BAKHTIN, Mikhaïl: 1981, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, Trad. de Paulo Bezerra.

\_\_\_\_\_: 2000, *A Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes.

BAZIN, Germain: 1976, *História da Arte: Da Pré-História Aos Nossos Dias*, Lisboa, Livraria Bertrand, Trad. de Fernando Pernes.

1867, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, traduzida para o Português, segundo a Vulgata Latina, por Antonio Pereira de Figueiredo.

BRITT, Brian: 2004, *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, London, Continuum imprint Forthcoming Publications.

BUCKENMAIER, Achim: 2010, *MOISÉS História de um Salvamento*, Lisboa, Paulus Editora, Trad. de Ana Varela.

CALINESCU, Matei: 1993, *Rereading*, New Haven & London, Yale University Press.

CAMPBELL, Richard, Michael R. Pitts: 1981, *The bible of film: A checklist 1897-1980*, Metuchen NJ and London, Scarecrow Press.

- CAPUTO, Simone: 2009, "Poesia Moçambicana e Negritude: Caminhos Para Uma Discussão", in *Universidade de São Paulo*, nº 16, <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>
- CHAMPLIN, Russel Norman: 2001, *Antigo Testamento Interpretado Versículo por Versículo*, vol. VII, São Paulo, Hagnos, 2ª ed.
- CHATTAWAY, Peter T.: 1999, "Lights, Camera, Plagues! / Moses in the Movies", in *Patheos Library*, site: <http://www.patheos.com/blogs/filmchat/1999/02/lights-camera-plagues-moses-in-the-movies.html>
- COMPAGNON, Antoine: 2001, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Belo Horizonte, UFMG.
- DELEUZE, Gilles: 1983, *Cinema1: A Imagem-movimento*, Editora Brasiliense S.A., Trad. Stella Senra.
- DILLARD, Raymond e Tremper Longman: 2005, *Introdução ao Antigo Testamento*, São Paulo, Editora Vida Nova.
- DIX, Andrew: 2008, *Beginning Film Studies*, Manchester, USA, Manchester University Press.
- DUFLOT, Jean e Píer Paolo Pasoline: 1983, *As Últimas Palavras do Herege*, São Paulo, Brasiliense.
- DULLAC, G.: s/d, "Le cinéma d'avant-garde", In *Marcel L'Herbier, L'intelligence du cinématographe*, Paris, Editions Corrêa.
- FABRIS, Annateresa: 1987, "Futurismo: Uma Poética da Modernidade", São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, nº 94.
- FÁVERO, Leonor Lopes: 2003, "Paródia e dialogismo", in: Barros, D.L.P. & Fiorin, J.L. (orgs) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em Torno de Bakhtin*, 2 ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- FINLER, J. W.: 1985, *The movie directors story*, London, Octopus Books.
- GLENN, Whitehouse: 2001, "Go Down to L.A. Land Hollywood and God's New Israel", in *Journal of Religion & Society*, Vol. 3, nº ISSN 1522-5658, Florida Gulf Coast University, <http://moses.creighton.edu/jrs/2001/2001-9.pdf>
- GOMBRICH, E. H.: 1999, *A História da Arte*, Rio de Janeiro, LTC.
- HAMMOND, Robert: 2009, *Ready when you are: Cecil B. DeMille' The Ten Commandments for success*, [http://www.cbdemille.com/uploads/ready\\_when\\_you\\_are.082909.pdf](http://www.cbdemille.com/uploads/ready_when_you_are.082909.pdf)
- HAYNE, Donald: 1960, *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, London, W.H. Allen.
- HERR, Larry: 2009, *Arqueologia e Bíblia, O Egito*, Lisboa, Instituto Bíblico de Ensino à Distância, Trad. de Débora Suzana L. Ferro.
- HERRMANN, J.: 2001, *Sinnmaschine Kino: Sinndeutungen und Religion im populären Film*, Gütersloh, Kaiser.
- HIGASHI, Sumiko: 1994, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.
- HIGHAM, Charles: 1973, *A Biography of the Most Successful Film Maker of Them All*, New York, Charles Scribner's Sons.
- HILL, Andrew E. e John H. Walton: 2000, *Panorama do Antigo Testamento*, São Paulo, Editora Vida, 2ª ed., Tradução de Lailah de Noronha.

- HONEYCUTT JR., Roy L. e Clifton J. Allen: 1986, *O Êxodo no Comentário bíblico*, São Paulo, Junta de Educação Religiosa e Publicações, vol. I pp. 367-554.
- JASPER, D.: 2004, *A short introduction to hermeneutics*, Louisville, Westminster John Knox Press.
- JOHNSON, Randal: 2003, *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas, Literatura, cinema e televisão*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural.
- JORDAN, W.G.: 1929, *The Old Testament an Science*, in *Abingdon Bible Commentary*, New York, Ed. F. C. Eiselen.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo: 2011, *Histórias, Imagens e Letras, Literatura e Cinema numa Perspectiva Comparatista*, Lisboa, ed. Apenas.
- JUBILADO, Maria Odete Santos: 2010, *OLHARES CRUZADOS: a Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, Lisboa, Nova Vega Limitada.
- KARNAL, Leandro, Sean Purdy, Luiz Estevam Fernandes, Marcus Vinícios de Moraes: 2007, *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI*, São Paulo, Contexto.
- KEENE, M.: 2002, *The Bible*, Oxford, Lion.
- KELLER, Werner: 1980, *E a Bíblia Tinha Razão...*, Rio de Mouro, Printer Portuguesa, Trad. Adriano Zilhão e Vasco Miranda.
- KRISTEVA, Julia: 1974, *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Perspectiva, Trad. Lúcia H. F. Ferraz.
- \_\_\_\_\_ : 1984, *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de Uma Estrutura Discursiva Transformacional*, Lisboa, Livros Horizonte, Trad. Manuel Ruas.
- LASKY JR., J.L.: 1973, *Whatever Happened to Hollywood*, London, W.H. Allen.
- LEFEVERE, André: 2007, *Reescrita e Manipulação da Fama Literária*, Bauru, Edusc, Trad. Cláudia Matos Seligmann.
- LEICHT, Hermann: 1967, *História Universal da Arte*. São Paulo, Melhoramentos, cap. 20 e 21.
- LIVINGSTON, George H.: 1969, *General Introduction to the Pentateuch*, in *The Wesleyan Bible Commentary*, William B. Eerdmans, Publishing Company, vol. I, pp.1-5.
- LONGMAN, Tremper: 1998, *Making Sense of the Old Testament: Three Crucial Questions*, Baker Books, Grand Rapids.
- LOPES, Ana M. de Souza: s/d, “As Dez Pragmas do Egito: Fenómenos Naturais”, in *Departamento de Fisiologia e Biofísica do Instituto de Ciências Biomédicas*, Universidade de São Paulo, <http://analopes.com.br/blog/religiao-e-ciencia/>
- LUKÁCS, Georg: 2009, *A Teoria do Romance*, São Paulo, Duas Cidades Editora 34, 2ª Edição, Trad. de José Marcos Mariani de Macedo.
- LYDEN, J. C.: 2003, *Film as religion: Myths, morals, and rituals*, New York, New York University Press.
- MERRYMAN, M. and P. J. Creedon: 1994, *Women, media and sport: Challenging gender values*, Thousand Oaks, Sage, P. J. Creedon Ed., pp. 300-313.
- MIGUEL, Júlio Arrechea, Constanza Nieto Yusta, Francisco Javier Caba, Victoria Soto Caba: 2005, *Dicionário de PINTURA: Séculos XIV – XVIII*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MILLER, Stephen M. e Robert V. Huber: 2003, *The Bible: A history: The making and impact of the Bible*, Oxford, Lion.

- NADEL, Alan: 1993, "God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War "Epic", O artigo também está disponível no site: AssociationStable: <http://www.jstor.org/stable/462612> - Consultado dia 20/03/12.
- NADEL, Alan: 1995, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, United States of America, Duque University Press.
- NICHOL, F. D.: 1979, *Seventh-day Adventist Bible Commentary*, Mountain View, vol. 8, Pacific Press Publishing Association.
- NICOLA, José de: 1998, *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*, São Paulo, Scipione.
- NOERDLINGER, Henry S.: 1956, *Moses And Egypt: The Documentation to the Motion Picture The Ten Commandments*, Los Angeles, University Of Southern California Press.
- ORRISON, Katherine: 1999, *Written in Stone: Making Cecil DeMille's Epic, The Ten Commandments*, Inc., Boston Way, Maryland, Lanham, Vestal Press.
- PAGLIA, C.: 1994, *Vamps & tramps: New essays*. New York: Vintage Books.
- PASOLINI, Pier Paolo: 1982, *Empirismo Herege*, Lisboa, Assírio & Alvim, Trad. Miguel Serras Pereira.
- PLAZA, Julio: 1987, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, nº 93.
- PORTER, E. Satanley: 2006, *Dictionary of Biblical Criticism and Interpretation*, London, Routledge & Taylor Francis Group.
- RANK, Otto: 1961, *El Mito Del Nacimiento Del Héroe*, Buenos Aires, Paidós, Trad. de Eduardo A. Loedel.
- REBELO, Jorge: 2008, "As balas começam a florir", de Jorge Rebelo, in *Cadernos de Literatura da Língua Portuguesa*, Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa, Moçambique, Cadernos de Literatura 10º Ano, Livro do Professor, Cristina Duarte, Amadora, Raiz Editora, [1993], pp.76-77, [http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS\\_EMERGENTES:\\_NACIONALISMOS\\_E\\_IDENTIDADE\\_LUSOFONIA](http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS_EMERGENTES:_NACIONALISMOS_E_IDENTIDADE_LUSOFONIA), Lisboa, 23-04-2008. Consultado dia 16/05/13.
- REIS, Carlos, Ana C. M. Lopes: s/d, *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina.
- ROEN, P.: 1994, *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films*, San Francisco, Vol. 1, Leyland Publications.
- RYKEN, L., WILHOIT J.C. & LONGMAN T.: 1998, (eds), *Dictionary of Biblical Imagery*, InterVarsity Press, Downers Grove, IL, pp.442-443.
- SHAW, Tony: 2002, "Martyrs, Miracles, and Martians Religion and Cold War, Cinematic Propaganda in the 1950s" in *Journal of Cold War Studies* nº 2, Spring, Institute of Technology - Site: [http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420\\_NationalisierungDChinKinOS](http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420_NationalisierungDChinKinOS).
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e: 1976, *Teoria da literatura*, São Paulo, Martins Fontes, Ed. Braileira, 1ª ed.
- SILVA, Rodrigo P.: 2010, *Escavando a Verdade: a Arqueologia e as Incríveis Histórias da Bíblia*, Tatui, Casa Publicadora Brasileira, 2ª ed.

STAM, Robert: 2008, *A Literatura Através do Cinema: Realismo, Magia e Arte da adaptação*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

THIOLLIER, Margarite Marie: s/d, *Dicionários das Religiões*, Porto, Editorial Perpétuo Socorro.

TILLICH, P.: 2009, *Teologia da cultura*. São Paulo, Fonte Editorial.

USSHER, James: 1658, *Annals of the World*, London, s/e.

WADE, Loron: 2007, *Os Dez Mandamentos*, Lisboa, Publicadora Servir, S.A.

WAARDENBURG, Jean Jacques: 1999, *Classical Approaches to The Studies of Religion: Aims, Methods and Theories of Research, Introduction and Anthology*,

New York, de Gruyter. Encontrado também na versão on line pelo site:

[http://books.google.pt/books?id=VjUO4bfHP8sC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=julius+wellhausen+biography&source=bl&ots=cGoYyzm4Pm&sig=QpIMPzqU767b\\_Uo3RJ2WiyKIUqU&hl=pt](http://books.google.pt/books?id=VjUO4bfHP8sC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=julius+wellhausen+biography&source=bl&ots=cGoYyzm4Pm&sig=QpIMPzqU767b_Uo3RJ2WiyKIUqU&hl=pt) Consultado em 10/12/2012.

WRIGHT, Melanie: 2003, *Moses In America: The Cultural Uses of Biblical Narrative*, New York, Oxford University Press.

\_\_\_\_\_: 2007, *Religion and Film: An Introduction*, London, I.B. Tauris & Co Ltd.

WÖLFFLIN, Heinrich: 1994, *Classic Art, An Introduction To The Italian Renaissance*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, Transl. by Peter and Linda Murray.

\_\_\_\_\_: 2000, *Renascença e Barroco*, São Paulo, Perspectiva.

XAVIER, Ismail: 1983, (Org.). *A experiência do cinema: Antologia*, Rio de Janeiro, Graal.

XAVIER, I.: 2003, "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema", Pellegrini, Literatura, cinema, televisão, São Paulo, Senac/ Itaú Cultural.

### **Filmografia:**

DEMILLE, Cecil B.: 1923, *Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments)*, USA, Motion Picture Associates, Inc. Technicolor, A Paramount Picture.

DEMILLE, Cecil B.: 1956, *Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments)*, USA, Motion Picture Associates, Inc. Technicolor, A Paramount Picture.

### **Netografia:**

CAPUTO, Simone: 2009, "Poesia Moçambicana e Negritude: Caminhos Para Uma Discussão", in *Universidade de São Paulo*, nº 16, <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572> Consultado dia 03/05/2013.

CHATTAWAY, Peter T.: 1999, "Lights, Camera, Plagues! / Moses in the Movies", in *Patheos Library*, site: <http://www.patheos.com/blogs/filmchat/1999/02/lights-camera-plagues-moses-in-the-movies.html> Consultado dia 02/10/2012.

Columbia Broadcasting System (CBS). Veja-se no site: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/100876/CBS-Corporation> Consultado dia 19/02/2013.

GLENN, Whitehouse: 2001, "Go Down to L.A. Land Hollywood and God's New Israel", in *Journal of Religion & Society*, Vol. 3, nº ISSN 1522-5658, Florida Gulf Coast University, <http://moses.creighton.edu/jrs/2001/2001-9.pdf> Consultado dia 25/02/2013.

HAMMOND, Robert: 2009, *Ready when you are: Cecil B. DeMille' The Ten Commandments for success*, s/e, consultado dia 08/04/2012. [http://www.cbdemille.com/uploads/ready\\_when\\_you\\_are.082909.pdf](http://www.cbdemille.com/uploads/ready_when_you_are.082909.pdf)

LOPES, Ana M. de Souza: s/d, "As Dez Pragas do Egito: Fenómenos Naturais", in *Departamento de Fisiologia e Biofísica do Instituto de Ciências Biomédicas*, Universidade de São Paulo, <http://analopes.com.br/blog/religiao-e-ciencia/> Consultado dia 10/09/12.

NADEL, Alan: 1993, "God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War "Epic", site: <http://www.jstor.org/stable/462612> Consultado dia 20/03/12.

PAIVA, Samuel, Laura Cánepa e Gustavo Souza (organizado por): 2010, "Estudos de Cinema e Audiovisual", São Paulo, SOCINE, 1ª ed., Consultado dia 23/04/2012, site: [http://www.socine.org.br/livro/XI\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/XI_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf)

REBELO, Jorge: 2008, "As balas começam a florir", de Jorge Rebelo, in *Cadernos de Literatura da Língua Portuguesa*, Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa, Moçambique, Cadernos de Literatura 10º Ano. Livro do Professor, Cristina Duarte, Amadora, Raiz Editora, [1993], pp.76-77, [http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS\\_EMERGENTES:\\_NACIONALISMOS\\_E\\_IDENTIDADE](http://lusofonia.com.sapo.pt/LA.htm#LITERATURAS_EMERGENTES:_NACIONALISMOS_E_IDENTIDADE) LUSOFONIA, José Carreiro, Lisboa, 23-04-2008 Consultado dia 16/05/13.

<http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm> Consultado dia 10/12/2012.

SHAW, Tony: 2002, "Martyrs, Miracles, and Martians Religion and Cold War, Cinematic Propaganda in the 1950s" in *Journal of Cold War Studies* nº 2, Spring, Institute of Technology

Site: [http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420\\_NationalisierungDChinKinos](http://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK420_NationalisierungDChinKinos) . Consultado dia 12/01/13.

Site: [http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina\\_vr/index.html](http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html) Consultado dia 14/10/12.

Site: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2p300573/> Consultado dia 18/09/12.

Site: [http://books.google.pt/books?id=VjUO4bfHP8sC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=julius+wellhausen+biography&source=bl&ots=cGoYyzm4Pm&sig=QpIMPzqU767b\\_Uo3RJ2WiyKIUqU&hl=pt](http://books.google.pt/books?id=VjUO4bfHP8sC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=julius+wellhausen+biography&source=bl&ots=cGoYyzm4Pm&sig=QpIMPzqU767b_Uo3RJ2WiyKIUqU&hl=pt) Consultado em 10/12/2012.

Site: [http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina\\_vr/index.html](http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html) Consultado dia 21/10/12

Site: RKO (Radio-Keith-Orpheum), [http://movies.wikia.com/wiki/RKO\\_Pictures](http://movies.wikia.com/wiki/RKO_Pictures) Consultado em 07/06/13.