

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v16i28.710>

O ENSINO DE HISTÓRIA E O INFINITO BANCO DE IMAGENS: Êxodo, Deuses e Reis (2014)¹

TEACHING HISTORY AND THE NEVERENDING IMAGE BANK: Exodus, Gods and Kings (2014)

LA ENSEÑANZA DE HISTORIA Y EL INFINITO BANCO DE IMÁGENES: Éxodo, Dioses y Reyes (2014)

JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO
Pós-Doutor/UPE
Recife/PE/Brasil
zemariat@uol.com.br

Resumo: Há muito o cinema vem impactando a compreensão histórica, especialmente entre os mais jovens, uma realidade que só fez se intensificar na última década, com o recurso quase infinito à internet, a ampla circulação de arquivos *torrents* e a proliferação de páginas de *streaming*. Esta realidade oferece um banco de ideias sobre a Antiguidade que precisa ser pensado, e neste artigo oferecemos uma proposta metodológica a partir da análise do filme *Êxodo: deuses e reis* (2014).

Palavras-chave: Antiguidade. Cinema. Ensino de História.

Abstract: Movies have long been impacting historical understanding, especially amidst the younger generations, a reality that has only been intensified in the last decade with the almost infinite access to the internet, the broad circulation of torrent files and proliferation of streaming pages. This reality offers a bank of ideas about the Antiquity that needs to be thought of, and in this paper we offer a methodological proposal from the analysis of the film *Exodus: gods and kings* (2014).

Keywords: Antiquity. Cinema. Teaching of History.

Resumen: Hace mucho el cine viene impactando la comprensión histórica, especialmente entre los más jóvenes, una realidad que sólo se ha intensificado en la última década, con el recurso casi infinito a internet, la amplia circulación de archivos *torrents* y la proliferación de páginas de *streaming*. Esta realidad ofrece un banco de ideas sobre la antigüedad que necesita ser pensado, y en este artículo ofrecemos una propuesta metodológica a partir del análisis de la película *Éxodo: dioses y reyes* (2014).

Palabras clave: Antigüedad. Cine. Enseñanza de Historia.

Décadas atrás, uma *boutade* do intelectual norte-americano Gore Vidal alertava para uma incômoda realidade: a televisão daquele país funcionava como uma escola noturna, na qual os filmes continuamente reprisados formavam “um grande repositório de consciência histórica em nossos Estados Unidos da Amnésia. Para muitos”, afirmava, “a História Hollywoodiana é a única história que existe”². Vidal deu-se conta de que uma mudança

¹ Artigo submetido à avaliação em fevereiro de 2019 e aprovado para publicação em junho de 2019.

² Apud CARNES, Mark C. (Org.). *Passado Imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 9.

insidiosa ocorrera: a fonte de informações históricas havia se transformado. Gerações de pessoas educadas haviam se acostumado a recorrer à autoridade, aos livros, em busca da compreensão e da narrativa do passado, sem perceber que as multidões trilhavam um caminho diverso. O cinema, desde sua tenra origem, propunha-se, declaradamente, a ser o contador de histórias para as massas³, e a popularização da televisão nos Estados Unidos deixou acessíveis reconstituições fantásticas do passado no conforto das residências, sem o inconveniente do professor e das obrigações escolares.

Algo semelhante ocorreu no Brasil a partir dos anos 1970: a expansão do acesso à televisão passou a formar a compreensão do passado, e períodos como a Semana Santa eram especialmente construtores dessa imagética. Como colocou Maria Wyke,

[...] no século XX o cinema foi crucial para a formação e ampla disseminação de uma consciência histórica da antiga Roma, e que operou, ora em consonância, ora em oposição ao acesso direto aos monumentos existentes e aos textos literários da Antiguidade para ressuscitar um passado vívido e intimamente conectado com interesses contemporâneos.⁴

O que foi dito sobre Roma, estende-se, de fato, para todo mundo antigo: o Egito, o antigo Israel, o Cristianismo primitivo, as incursões “bárbaras”, não eram fatos verdadeiramente desconhecidos que somente podiam ser acessados através dos livros, mas antes sólidas memórias construídas nas salas de projeção e, posteriormente, nas residências, constituindo assim uma consciência histórica⁵.

Nas últimas décadas, esse banco de imagens, informações, conceitos, modelos expandiu-se monstruosamente: a primeira década do novo milênio trouxe a internet para os bolsos de todos, manifestada em inúmeros avatares, do WhatsApp ao Facebook; a indústria do audiovisual experimentou uma mudança brutal, que primeiro matou os CDs, depois, DVDs e locadoras: sites (o mais famoso deles o Piratebay) oferecem arquivos *torrents* com filmes, séries, espetáculos e legendas, isso sem falar em páginas de *streaming* online, nas quais nem sequer é necessário fazer o download do programa para assisti-lo.

Esse acesso ilimitado transforma a esbórnica profetizada por Vidal em algo ainda mais incontrolável: filmes, documentários, séries, mapas, ou mesmo simples memes, tornam-se tijolos construtores da consciência histórica, e trazem novos problemas para os

³ Cf. WYKE, Maria. *Projecting the past: Ancient Rome, history and cinema*. New York: Routledge, 1997. p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ “O que se quer frisar aqui é que a formação de uma consciência histórica, individual per se, embora atravessada de inúmeros vetores de formação social, é construída não apenas nos bancos escolares, mas, na verdade, e em grande medida, pelos meios de comunicação, nas relações familiares e em grupos intersubjetivos como comunidades militantes, religiosas e de outros escopos.” MOERBECK, Guilherme. História Antiga no ensino fundamental: um estudo sobre os mitos gregos. *Revista História Hoje*, v. 7, n. 13, p. 225-247, 2018. p. 228.

profissionais da História, dentro e fora da sala de aula, algo muito bem situado por Guilherme Moerbeck:

Como lidar com alunos que trazem para a sala de aula uma consciência histórica em parte formada pela grande tela hollywoodiana a partir de filmes como Hércules, última versão de 2014, ou Fúria de Titãs, que teve um remake em 2010? Embora não se possa responder especificamente a essas indagações aqui, elas são absolutamente legítimas a uma pesquisa aplicada. O que se quer enfatizar é que existe uma relação reflexiva entre a vida cotidiana e a visão que se pode ter da produção científica, inclusive a histórica. Que peso o ensino de História pode ter em relação às formas de se dar sentido e orientar a ação no mundo?⁶

Esses jovens a que se refere o autor, espectadores do remake de 2010, assistiram a uma produção com efeitos visuais marcados pelo gigantismo, pela velocidade irrefreável e pela sanguinolência, elementos próprios da estética no nosso tempo, que passaram a fazer parte da ideia que construíram do passado antigo. Seus pais e tios mais velhos, todavia, que nos anos 1980 viram a versão original de *Fúria de Titãs* (1981), elaboraram visões sobre “Grécia” e “mitologia” assentadas nas animações *stop-motion* de Ray Harryhausen, um trabalho de transposição da Antiguidade bastante diverso em seu ritmo e, conseqüentemente, em seus resultados⁷. Um mesmo enredo, encarnado com velocidades, imagens e sons diferentes, produz percepções do passado igualmente díspares.

É possível, ao profissional de História, desconhecer essa nova realidade? Desconsiderar esse patrimônio/desafio que os alunos trazem à sala e que, decerto, irá formatar sua recepção do conteúdo escolar e a decorrente construção do conhecimento? Acreditamos que não. “O historiador”, afirma Serge Noiret, “deve se oferecer como intermediário nas atividades do grande público com a história e a memória na rede. [...] Educadores e historiadores públicos têm o dever de interpretar criticamente a narrativa falsamente

⁶ Ibid., p. 229.

⁷ A diferença na velocidade das produções cinematográficas é fundamental para compreendermos o impacto que elas vêm gerando em suas audiências, e embora este não seja o espaço para tal discussão, é essencial citarmos Ollivier Purriol, que em seu livro *Cine Filô: as mais belas questões da filosofia no cinema* (Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 86) escreveu: “O filme é um bom meio para treinar a perceber [...] simulador que permitia aprender a perceber de maneira distraída e indireta movimentos mecânicos cada vez mais rápidos, o que combinava com a agressividade do modo de vida moderno, urbano e industrializado. Aquele que não é capaz de perceber muitos movimentos rápidos ao mesmo tempo, por assim dizer, com o rabo do olho, arrisca a vida em cada esquina na hora de atravessar a rua [...] O ritmo médio da montagem dos filmes aumentou imensamente desde a criação do cinema. Da montagem histórica de alguns filmes de ação às imagens quase subliminares de alguns clipes, passando pelas elipses cada vez mais numerosas no interior mesmo da narração dos filmes, o espectador moderno mudou de estilo de percepção [...] Treinar para perceber é ser capaz de desprender-se do que percebemos. É permitir ao espírito depender menos do corpo, aprender a governar-se, tornar-se senhor de si mesmo.”

“objetivante”⁸. Numa palavra: organizar esse universo histórico, conferir-lhe marcos, discutir-lhe os valores que imbuem, historicizar esses novos “lugares da memória”.

Se acreditamos que “a cultura histórica é a própria memória histórica, exercida na e pela consciência histórica”⁹, não há como não estabelecer o diálogo com as referências externas ao nosso *métier*, e isso significa armar-se de um conteúdo histórico-metodológico apropriado para tal.

Tomemos o exemplo de uma película relativamente recente, *Êxodo: deuses e reis*¹⁰, uma opção que ecoa as questões que vimos trabalhando até aqui: embora seja uma produção internacional, esteticamente é um produto hollywoodiano, indicado não apenas por estar próximo ao gosto médio brasileiro (acostumado desde os anos 1930 a apreciar esse cinema) bem como por desfrutar da vantagem tremenda da ampla distribuição nacional.

Êxodo: deuses e reis se insere em um subgênero cinematográfico chamado Pepló, “filmes de aventura situados na Antiguidade – donde provém esta denominação, bem como a congênera norte-americana, *sword-and-sandal* (espada e sandália)”¹¹. Já na década de 1910, a Itália produziu películas dessa natureza, como *Quo Vadis?*¹², *Marco Antônio e Cleópatra*¹³ e *Cabíria*¹⁴, muitas das quais consagraram-se sucessos mundiais e influenciaram a então nascente indústria cinematográfica hollywoodiana, a mesma que, nos anos após a II Guerra, passou a produzir seus próprios épicos, agigantados pelas novas tecnologias disponíveis e pelos recursos financeiros de que dispunham os estúdios: filmes como *Quo Vadis*¹⁵, *Ben-Hur*¹⁶ e *Spartacus*¹⁷ formataram a compreensão do passado romano por gerações inteiras no mundo inteiro, seja nos cinemas, seja nas intermináveis reprises televisivas.

A partir dos anos 1960, o impulso para produção deste gênero arrefeceu significativamente em Hollywood, embora ainda sobrevivessem elementos esteticamente

⁸ NOIRET, Serge. História pública digital. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 28-51, maio 2015. p. 39- 40.

⁹ SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. Cultura histórica, ensino de aprendizagem de história: questões e possibilidades. In: OLIVEIRA, Carla Mary; MARIANO, Serioja (org.). *Cultura histórica e ensino de história*. João Pessoa: UFPB, 2014. p. 40.

¹⁰ *Exodus: Gods and Kings*. Dir. Ridley Scott. Reino Unido; Espanha; Estados Unidos, 2014.

¹¹ SOUZA NETO, José Maria Gomes de; POSSAMAI, Paulo César. Teodora, Imperatriz de Bizâncio: leituras românticas e imperialistas do mundo bizantino. In: SOUZA NETO, José Maria Gomes de; LEÃO, Karl Schurster de Sousa; RICON, Leandro Souto Carreira (org.). *Imagens em movimento: ensaios sobre cinema e história*. Rio de Janeiro: Autografia, 2016. p. 121.

¹² Com duas versões, em 1913 e 1924.

¹³ *Marcantonio e Cleopatra*. Dir. Enrico Guazzoni. Itália, 1913.

¹⁴ *Cabíria*. Dir. Giovanni Pastrone. Itália, 1914.

¹⁵ Dir. Mervyn LeRoy. EUA, 1951.

¹⁶ Dir. William Wyler. EUA, 1959.

¹⁷ Dir. Stanley Kubrick. EUA, 1960.

vinculados a eles¹⁸. Em finais do século passado, contudo, teve início uma nova onda de filmes de ação passados na Antiguidade, os chamados Neo-Peplum, cujo início é possível situar no *Gladiator*¹⁹, e que não tem demonstrado sinal de cansaço, de que são prova lançamentos recentes como *Ben-Hur* e *Deuses do Egito* (ambos de 2016). Todos recriam o mundo antigo “com mais fantasia do que realismo, fundindo o imaginário mitológico com a linguagem da banda desenhada [quadrinhos] e da *graphic novel*, através de uma estética *playstation* que transformou os efeitos gerados por computador (CGI) no elemento central da *mise-en-scène*”²⁰.

Êxodo: deuses e reis estreou nos EUA em 12 de dezembro de 2014, e no dia 25 desse mesmo mês fez seu ingresso nas salas de exibição brasileiras, e embora tenha ocupado o primeiro lugar nas bilheteria em seu país de origem, ao longo das semanas em que ficou em cartaz foi perdendo popularidade, até sair dos cinemas em fevereiro²¹, um percurso muito semelhante ao ocorrido no Brasil: até 4 de janeiro, *Êxodo: deuses e reis* liderou as preferências dos espectadores²², mas seu fôlego consumiu-se rapidamente, como se vê na tabela a seguir:

Semana	Ranking	Perda de renda na bilheteria	Semanas em cartaz
9-11 janeiro	2º	-42%	3ª
16-18 janeiro	2º	-38,2%	4ª
23-25 janeiro	3º	-43,6%	5ª
30 janeiro-1 fevereiro	7º	-51,7%	6ª
6-8 fevereiro	14º	-82,9%	7ª

Claro está que sua carreira nas bilheteria não foi das melhores, dando azo a uma questão pertinente: por que o discutir? Em primeiro lugar, como bem coloca o historiador

¹⁸ “Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone, têm vindo a desenvolver *screen personas* que, surgindo numa linha de continuidade com o herói de ação clássico, em particular a figura individualista do cowboy e do polícia justiceiro (definidos por John Wayne e Clint Eastwood), assimilaram características dos heróis do peplum (denominados de *muscleman epics* nos EUA), em particular a hipertrofia muscular que, desde a era Reagan, caracteriza o herói do filme de ação contemporâneo.” CARREGA, Jorge Manuel Neves. O Neo-Peplum: Hollywood e a herança do cinema popular europeu no século XXI. *Revista Tropos*, v. 5, n. 1, p. 1-16, jul.2016. p. 6.

¹⁹ *Gladiator*. Dir. Ridley Scott. EUA; Reino Unido, 2000.

²⁰ CARREGA, op. cit., p. 7.

²¹ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=exodus.htm>

²² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bilheteria_dos_cinemas_no_Brasil_em_2015

²³ Disponível em <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=BR&id=exodus.htm>

Robert Rosenstone²⁴, a influência de determinada película na construção de uma concepção de passado não é diretamente proporcional à sua qualidade – mesmo filmes ruins, afirma, podem deixar marcas significativas na consciência histórica. Por outro lado, a arrecadação nos cinemas deixou de ser o único, e mais seguro, parâmetro para medir esse impacto, precisamente porque as plataformas nas quais permanece disponível se multiplicaram – em pouco tempo, passa a fazer parte daquela massa disforme de passados imageticamente possíveis que povoa a nuvem. Há, porém, um outro elemento, que afligiu a película desde sua pré-produção, feriu sua bilheteria, e que nos interessa mais diretamente: a polêmica.

Há “distantes” cinco anos, um comentarista e colunista conservador norte-americano chamado Todd Starnes afirmava que a “América é uma nação em guerra [...] uma guerra cultural”²⁵. Em sua narrativa, este comunicador apontou um progressivo abandono de costumes que considerava essenciais à formação mesma dos Estados Unidos, processo de que a produção cultural “elitista”, *mainstream*, era um dos principais motores, propagando valores “globalistas” eivados de uma ideologia politicamente correta que supostamente tolhia a liberdade de expressão ao coibir a utilização de certos fraseados ou palavras. Nesse contexto, cada filme, cada música, é uma trincheira de guerra, em que da escalação do elenco aos efeitos visuais, escrutina-se tudo para que se saiba de qual lado este ou aquele produto se situa, um combate sem quartel que põe em risco milhões de dólares de investimento financeiro.

Aparentemente, a opção por uma história tão conhecida, oriunda da Bíblia, e com um público cativo relativamente amplo, parecia financeiramente segura. Todavia, desde o início da produção, a controvérsia marcou as opções estéticas: o diretor Ridley Scott, um veterano do cinema de arte, criador de *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982), e impulsionador da atual retomada dos épicos antigos com *Gladiator*, buscou se distanciar da transposição clássica da história de Moisés, *Os Dez Mandamentos* (1956), e em entrevista declarou:

‘Não dá para, simplesmente, fazer uma separação gigante, com muralhas de água tremendo e o povo passando pelo meio [...] eu não acreditei nisso (em 1956) quando era apenas uma criança sentada na terceira fila do cinema. Me lembrei daquele sentimento e pensei que seria melhor utilizar uma explicação mais científica ou natural’. A solução de Scott veio com um mergulho profundo na história egípcia, c. 3000 AEC. Depois de ler que um imenso terremoto subaquático nas costas italianas causou um tsunami; ele pensou como as águas teriam recuado como prelúdio para

²⁴ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

²⁵ STARNES, Todd. *God less America*. Lake Mary, Florida: Charisma Media, 2014. p. XI.

tais desastres: acho que, logicamente, (a separação) teria sido uma drenagem, e depois (quando as águas) retornaram, vieram como uma vingança²⁶.

Argumentações dessa natureza são, conhecida e reconhecidamente, causa de desconforto entre os grupos religiosos fundamentalistas, e em especial quando se trata de um épico bíblico, apontam para uma carreira de arrecadação pouco tranquila: a leitura rigorista que advogam não tolera desvios àquilo que consideram como verdade revelada²⁷, ainda mais quando sujeitos à necessidade da explicação de base científica.

Esse ambiente aziago, que tomava corpo muito antes da estreia do filme, foi acentuado pelas palavras do ator principal, o inglês Christian Bale, que considerava seu personagem um “provável esquizofrênico, um dos indivíduos mais bárbaros” sobre os quais ele havia lido em toda vida²⁸. Declarações dessa natureza provocaram a ira de grupos cristãos norte-americanos, que revidaram de imediato:

O site multi-fé *Pantheos* ofendeu-se com os comentários de Bale porque ele ‘especulava sobre ou que se passava pela cabeça de Moisés’ [...] Chris Stone, diretor-presidente do *Faith-Driven Consumer*, que se define como uma organização sem fins lucrativos que ‘conecta consumidores cristãos com companhias alinhadas à sua visão de mundo bíblica’ informou ao *International Business Times* qual seria, segundo ele, a resposta dos consumidores cristãos aos últimos comentários de Bale. ‘Os indicadores que vem se revelando’, disse, ‘incluindo a postura anti-milagre [do diretor] e os comentários de Bale, apontam para o fato de que as pessoas envolvidas no filme ‘não compartilham do nosso entendimento básico da razão da história’, e que como resultado, os cristãos o irão ‘buy-cott’, mais do que boicotar – ou seja, simplesmente permanecerão afastados dos cinemas. Segundo a visão de Stone, ‘Deus libertou os israelitas do Egito, usando para tanto suas habilidades soberanas e supernaturais’.²⁹

Percebemos, então, que o público que, em teoria, seria o alvo mais direto da película, já estava a rechaçá-la antes mesmo de vê-la, e, não por acaso, diretor e atores principais ressaltavam em suas entrevistas que não se tratava, necessariamente, de um “filme bíblico” ou um “épico”, mas antes do drama de dois homens que, criados como irmãos, acabam por afastar-se na vida adulta. Geralmente, versões menos rigoristas da narrativa bíblica possuem penetração maior junto ao público mais liberal (a outra ponta do cabo de

²⁶ VILKOMERSON, Sara. How Ridley Scott looked to science -- not miracles -- to part the Red Sea in ‘Exodus: Gods and Kings’. *Entertainment*, 23 out. 2014. Disponível em: <https://ew.com/article/2014/10/23/ridley-scott-red-sea-exodus/> Acesso em: 16 mar. 2019.

²⁷ Cf CRUZ, N. Q. M. Tanakh: a epopeia no Cânone Judaico. In: SANTOS, Dominique (org.). *Grandes epopeias da Antiguidade e do Medievo*. Blumenau: Edifurb, 2014. p. 92.

²⁸ HERMAN, Barbara. ‘Exodus’ Controversies: Christian Bale’s ‘Barbaric’ Moses and all-white cast stir up critics. *International Business Times*, 28 out. 2014. Disponível em: <https://www.ibtimes.com/exodus-controversies-christian-bales-barbaric-moses-all-white-cast-stir-critics-1714839> Acesso em: 16 mar. 2019.

²⁹ Aqui o diretor faz um jogo de palavras entre a palavra inglesa *boycott* (ou seja, tentar impedir algo) e a expressão *buy-cott*, que se refere a não gastar dinheiro com algo – no caso, o filme. HERMAN, op. cit., grifo do autor.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

guerra a que nos referimos antes), mas também este último começou a rejeitar o futuro filme graças a um elemento: a escolha de elenco.

“Há já cerca de duzentos anos”, ensina Elikia M’Bokolo³⁰, “a questão das relações entre o Egito faraônico e a África Negra se tornou um dos problemas mais tratados na historiografia africana e um dos pontos de fixação privilegiados pela memória negro-africana”; logo, dado que o filme se dispunha a recontar a narrativa do Êxodo, história obviamente passada no País do Nilo, seria de se esperar que ao menos parte dos atores principais fosse composta por não-brancos, mas foi justamente o oposto: todos os personagens principais eram brancos de olhos claros (sobre os demais, falaremos mais adiante): além do já mencionado Bale (Moisés), o australiano Joel Edgerton (Ramsés), além dos norte-americanos Sigourney Weaver e John Turturro, dentre outros.

Não sem razão, o diretor Scott foi acusado de “embranquecer” (*whitewashing*, em inglês) o Egito, um movimento não exatamente inédito na representação daquele país³¹ mas que afrontava diretamente a interpretação emergente dos intelectuais africanos pós-coloniais, em especial Cheikh Anta Diop, para quem “os egípcios tinham apenas um termo para designar a si mesmos: kmt= ‘os negros’ (literalmente). Esse é o termo mais forte existente na língua faraônica para indicar a cor preta”, e acrescentou mais adiante: “foi necessário distorcer os fatos para fazer com que essa raiz atualmente signifique ‘branco’ em egiptologia, enquanto, na língua-mãe faraônica de que nasceu, significava ‘preto-carvão’”³². Em entrevista à revista *Variety*, Scott deixou evidentes os motivos que o haviam levado à escolha dos atores:

Eu não posso montar um filme com esse orçamento, para o qual preciso me basear em incentivos fiscais da Espanha, e dizer que meu ator principal é um tal de Mohammad que veio não sei de onde. Eu não iria conseguir o financiamento. Logo, a questão nem sequer foi levantada.³³

A esse debate Tariq Nasheed, diretor norte-americano do documentário em série *Hidden Colors* sobre a história não contada dos negros ao redor do mundo, acrescentou: “todos os reis e deuses africanos são retratados por atores brancos, e todos os escravos,

³⁰ M’BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Salvador: Edufba; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009. p. 53.

³¹ “a historiografia europeia” estabeleceu “os supostos laços de continuidade entre o Egito antigo, a “Antiguidade clássica” e a Europa, fornecendo o primeiro, de certa forma, a “pré-história” da “civilização” e dos “grandes séculos” que iam se expandir nos dois outros...” M’BOKOLO, op. cit., p. 58.

³² DIOP, Cheikh Anta. Origem dos antigos egípcios. In: Mohktar, G. (org.). *História Geral da África, vol. II: a África antiga*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1983. p. 56.

³³ FOUNDAS, Scott. ‘Exodus: Gods and Kings’ Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses. *Variety*, 25 nov. 2014. Disponível em: <https://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/> Acesso em: 17 mar. 2019.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

ladrões e a ‘classe inferior’ por atores negros”³⁴. Assim sendo, está claro que a obra perpetua uma certa imagem da Antiguidade, segundo a qual os elementos criativos/soberanos daquelas sociedades teriam sido compostos por pessoas brancas, enquanto a massa submetida e escravizada, teria a tez escura. Ainda que a controvérsia sobre a etnicidade egípcia permaneça permeando os debates atuais (e esteja fora dos limites desse texto³⁵), é ponto pacífico considerar que a população do vale do Nilo não era formada de brancos de olhos azuis, que houve um intenso incurso de populações de diversas origens (africanos negros, asiáticos) e que, sim, o Egito fica na África.

Cena 1: Os escravos na casa do vice-rei (a ‘classe inferior’)



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

Cena 2: a corte real egípcia (os ‘reis e deuses’)



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

³⁴ BEGLEY, Patrick. Ridley Scott's Exodus film cops complaints about 'racist' casting of Joel Edgerton and Sigourney Weaver. *The Sydney Morning Herald*, 29 jul. 2014. Disponível em <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/ridley-scotts-exodus-film-cops-complaints-about-racist-casting-of-joel-edgerton-and-sigourney-weaver-20140729-zxxqh.html> Acesso em: 16 mar. 2019.

³⁵ “[...] é preciso sair de uma visão monolítica da África negra e levar em conta que, no caso específico do Egito antigo, ele não ocupou, como querem muitos pesquisadores adeptos do afrocentrismo, um lugar especial, em mais de 3000 anos de história (BAINES apud LEFKOWITZ, 1996, p. 21), diante de seus vizinhos. Se o afrocentrismo coloca a origem de toda a civilização na África, contribuindo para uma revisão de paradigmas que, ou excluem ou relegam à África a situação de “contribuidor”, falha ao pressupor que toda a África era negra, inclusive os egípcios.” SILVA, Thaís Rocha da. O sorriso da esfinge: reflexões sobre o ensino do Egito antigo no Brasil. In: LEMOS, Rennan de Souza (org.). *O Egito antigo: novas contribuições brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 288.

Em seu livro *Projecting the past: Ancient Rome, Cinema and History (New Ancient World)*, a classicista Maria Wyke defende claramente a análise das representações da Antiguidade no cinema, estudando como o mundo antigo foi recebido e utilizado pelas produções cinematográficas e expondo os interesses ideológicos (elitismos, misoginias, etnocentrismos, imperialismos) nas fontes antigas bem como em suas apropriações subsequentes. Sob tal perspectiva, trabalhar *Êxodo: deuses e reis* é um momento fundamental desse exercício historiográfico, e abordar o filme (ou, eventualmente, a consciência histórica nele inspirada) em sala de aula é igualmente relevante no atual contexto da educação para as relações étnico-raciais no Brasil, pois como bem colocou Julio Cabrera, o cinema “não é apenas lazer, ou uma “experiência estética”, mas uma dimensão compreensiva do mundo”³⁶.

É precisamente por representar tal dimensão que um filme como *Êxodo: deuses e reis* merece a atenção do profissional de história. O Egito tem sido, nos últimos anos, uma questão fundamental ao ensino de História no Brasil, em especial quando a Lei nº 10.639, de 2003, tornou obrigatório o estudo “da História da África e dos Africanos”³⁷, determinação que foi mais bem esclarecida um ano depois, quando da publicação das *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, que reza:

História da África tratada em perspectiva positiva, não só de denúncia da miséria e discriminações que atingem o continente, nos tópicos pertinentes se fará articuladamente com a história dos afrodescendentes no Brasil e serão abordados temas relativos: [...] à história da ancestralidade e religiosidade africana; – aos núbios e aos egípcios, como civilizações que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da humanidade [...].³⁸

Como já afirmamos anteriormente, esta abordagem proposta pela lei gera debates na comunidade acadêmica, mas conforme foi apontado por Viviane Aparecida da Silva Paiva³⁹, passados doze anos dessas diretrizes, o alunado ainda sequer percebe o Egito como uma civilização africana, geográfica ou culturalmente. O jovem que, ocasionalmente, tiver acesso a *Êxodo: deuses e reis* permanecerá construindo uma imagem do país do Nilo absolutamente dissociada desse contexto: numa linguagem familiar à sua geração (a que já

³⁶ CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 21

³⁷ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm

³⁸ BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2004. p. 21-22.

³⁹ PAIVA, Viviane Aparecida da Silva Paiva. *O Egito como componente curricular de História: desafios e possibilidades no Ensino de História da África*. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em História) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2016.

nos referimos como “estética *playstation*”) ele verá romances, batalhas, cerimônias, protagonizadas por pessoas brancas, e os escravos (com exceção dos hebreus) de pele escura, uma cultura histórica que precisa ser trabalhada em sala de aula.

Há, ainda um outro fator que carece de reflexão: a guerra cultural de que falamos não se restringe aos Estados Unidos; antes, desembarcou com armas e bagagens no Brasil, vinculada a um fundamentalismo religioso de caráter predominantemente pentecostal⁴⁰. Nesse contexto, no qual “não é incomum a disputa entre professores e pastores para decidir o lugar do Egito na história da humanidade”⁴¹, o filme faz daquele país um “sinônimo de idolatria e opressão”, perspectiva há muito abandonada pela historiografia, que sequer considera a narrativa do Êxodo como documento histórico válido para a história egípcia – e aí retomamos o desafio proposto por Serge Noiret: é imperativo que o educador/historiador atue como intermediário, criticando e historicizando esses produtos culturais. Para tanto, porém, é necessário um aparato teórico-metodológico, que permita ao profissional saber assistir ao filme e como discuti-lo. Trabalhando diretamente com *Êxodo: deuses e reis*, discutiremos a partir de agora este ferramental.

Ora bem, entre os primeiros aparatos produzidos pela historiografia para analisar o cinema está o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, de Marc Ferro, que compunha o volume *História: Novos Objetos*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora em 1974, tema que seria aprofundado três anos depois quando o autor lançou o livro *Cinema e História*. Para Ferro, ainda que os filmes se constituíssem em jogos de câmera e roteiros amiúde tendenciosos ou ufanistas, era possível estudá-los menos pelo que exibiam diretamente, mas antes pelo que continham intrinsecamente, pelas revelações a respeito da sociedade que o havia criado:

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a história oficial, o filme se torna um agente da história pelo fato de contribuir para a conscientização.⁴²

⁴⁰ “No Brasil e em outros países latino-americanos, o conservadorismo das guerras culturais se enganchou com a [...] disposição violenta e punitiva, de inspiração militar, contra a delinquência pobre e contra qualquer um que desvie da norma – todos chamados de ‘vagabundos’. Ele também encontrou eco no conservadorismo católico e evangélico, sobretudo quando esses religiosos viram os avanços do feminismo e do movimento LGBT como ameaça ao conceito patriarcal e heteronormativo de família.” ORTELLADO, Pablo. Militarismo e religião marcam as guerras culturais no Brasil. *Folha de São Paulo*, 19 ago. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2017/08/1911217-militarismo-e-religiao-marcam-as-guerras-culturais-no-brasil.shtml> Acesso em: 19 mar. 2019.

⁴¹ SILVA, op. cit., p. 289-290.

⁴² FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 11.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

Seguindo o modelo de Ferro, como analisar *Êxodo: deuses e reis*? Esteticamente, o épico de Ridley Scott foi preparado para apresentar uma imagem crível de um suposto antigo Egito; seu roteiro lança mão de parte de um texto antiquíssimo, e se dispõe a recontar essa história – eis a proposta declarada, na qual os artistas e técnicos trabalharam, e que terminou chegando às telas repleta de parafernália cênica, efeitos aurais e visuais. Subjacente a toda essa *mise-em-scène*, todavia, a produção falaria mais da sociedade norte-americana do início do século XXI, e dos conflitos que marcam este momento, algo que pode ser ilustrado com um personagem: Hegep, o vice-rei.

Cena 3: vice-rei Hegep



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

Personagem fictício, ele representa, talvez, o maior vilão do filme – possivelmente até mais que o faraó Ramsés, pois não há à sua volta um histórico de como desenvolveu a sua personalidade; ao fim e ao cabo, é apenas e tão somente um burocrata corrupto que vive uma vida de luxos às custas do cargo que ocupa, supervisionando os escravos hebreus. Moisés, herói inquestionável da narrativa, o confronta logo no início do filme, e o diálogo entre ambos revela a oposição entre os caracteres:

Hegep: Sabe qual o problema? Hoje em dia as pessoas vivem demais. Ano após ano a taxa de mortalidade fica bem atrás da taxa de natalidade. Essa gente se reproduz por diversão.

Moisés: É esse o problema: uma força de trabalho em crescimento?

Hegep: Não, não, claro que não. Isso é ótimo para a produção, óbvio. Mas até um certo ponto. Quando essa população deseja sua morte, aí sim, é um problema. Então das duas, uma: ou recebo mais tropas para manter a ordem, ou começo a reduzir o rebanho.

Moisés: Se você começa a assassinar pessoas, sem qualquer outro motivo que não esta teoria precária, irá provocar exatamente o que está tentando evitar.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

Uma discussão dessa natureza, e da maneira como foi colocada, pode dizer muito sobre a presente situação da força de trabalho nos Estados Unidos, e das posições que a extrema-direita postula em relação a ela. Mas nesse momento nos interessa mais o personagem Hegep em si: ele nos é apresentado numa longa sequência, em seu palácio em Pitom, onde ocorre o diálogo que reproduzimos. Mais do que ideias, a diferença entre ambos também é de postura: Moisés é benevolente, correto, assertivo, masculino, com fala segura, senta-se na poltrona com sua couraça brilhante de militar consagrado. O vice-rei, por seu turno, é cruel, viperino, ostentoso, com vestes diáfanas, maneirismos acentuados e fala ciciante, e... é afeminado.

Não há qualquer interdição à presença de personagens com tal postura no cinema, mesmo quando são vilões – um clichê em diversas cinematografias, a hollywoodiana inclusive –, mas como já afirmamos, não conhecemos o passado de Hegep, somente o seu presente; seu arco tem início nessa sequência, e terá continuidade ao longo do filme, desfilando sua afetação enquanto realiza as maldades, uma postura que interessa à nossa análise.

No documentário *O Outro Lado de Hollywood*⁴³, dedicado a analisar a presença de homossexuais no cinema popular norte-americano, temos a referência ao código moral que regeu a indústria cinematográfica desde 1934 até os anos 60, o Código Hays⁴⁴:

A despeito de todos os seus esforços, o código de produção não apagou os homossexuais das telas. Apenas os tornou mais difíceis de encontrar. Agora eles tinham uma nova identidade: vilões desalmados. [...] Nos EUA dos anos 1950, a masculinidade dominava. Ser visto como gay era quase tão ruim quanto ser gay, tanto que um homem precisava estar atento a cada passo que dava. [...] A maioria das expressões de homossexualidade na maior parte dos filmes é indireta. O interessante disso, claro, é que essa é a maneira como a homossexualidade se expressa na vida. Nós somente podíamos nos expressar indiretamente [...].

Este é, claramente, o caso de Hegep. Em momento algum da produção sua sexualidade é afirmada, mas é claramente exibida (ainda que enviezadamente) pelos maneirismos e joias que compõem sua persona. E, claro, ele é um vilão terrível que, exposto em suas malversações por Moisés, revelará o maior segredo de seu antagonista, sua origem hebreia, destruindo-lhe as chances de suceder ao pai no trono e a harmonia familiar – e claro, há de tornar-se um aliado do novo faraó, Ramsés.

⁴³ *The Celluloid Closet*. Dir. Rob Epstein, Jeffrey Friedman. França; Reino Unido; Alemanha; EUA, 1995.

⁴⁴ “As liberalidades dos anos de 1920-1930 foram reprimidas pelas Igrejas que, preocupadas com a moral, impuseram em Hollywood o Código Hays, impedindo que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana.” NAZARIO, Luiz. O outro cinema. *Aletria*, v. 16, p. 94-109, jul./dez. 2007. p. 97.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

No momento em que Hegep se alia ao novo monarca, sua personalidade se transforma: ele abandona os maneirismos e as vestes vaporosas e desenvolve uma postura mais masculina, condizente com armadura que passou a portar. Contudo, o cinema é uma escola, e o passado do personagem não poderia ser esquecido; segundo um padrão bem estabelecido, figuras com sexualidades questionáveis precisavam sofrer uma morte terrível ao final da projeção. E ele não foi exceção: numa película marcada pela sanguinolenta estética *playstation*, Hegep encontrou seu fim da forma mais horrenda dentre todos os personagens principais: seguindo por uma estrada estreita pelas montanhas, cai de sua biga e é atropelado pela seguinte.

Cena 4: A morte de Hegep



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

Cena 5: A morte de Hegep



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

Não deixa de ser digno de registro que um personagem criado para uma produção de 2014 caiba tão bem nos limites de um código moral que caducou por volta dos anos 1960, o que diz muito a seu respeito: Hegep era um *coded gay*, um vilão sub-repticiamente homossexual, situado numa história bíblica (tropos recorrentes para a representação homossexual⁴⁵) e que pagou pelo seu “vício” com uma morte sangrenta. De acordo com a

⁴⁵ “Nos filmes bíblicos, ousadias ainda maiores eram permitidas: seja pela fonte sagrada das suas inspirações, seja pela qualidade de “pecados” a serem punidos por Deus, como as relações lésbicas da rainha Bera (Anouk Aimée) em Sodoma e Gomorra (Sodom and Gomorrah, 1962), de Robert Aldrich, que excluiu, contudo, a homossexualidade masculina da cidade dos sodomitas.” NAZARIO, op. cit., p. 98.

proposta de Ferro, vemos o retrato de uma sociedade conflitada em termos de costumes, que conta sua história situando-a no passado. Neste ponto, vale lembrar as palavras de Ollivier Purriol: o cinema é “uma escola de atenção. Uma escola de vadiagem, mas uma escola”⁴⁶.

Uma outra possibilidade de análise nos é fornecida por Mark C. Carnes em seu livro, *Passado Imperfeito: a História no Cinema*, no qual pontua um modelo diverso dos usos do passado: a história de Hollywood, afirma, “preenche os irritantes vácuos onde não há registros históricos e elimina as ambiguidades e complexidades difíceis. O produto final, então, brilha e excita a imaginação”⁴⁷. Ora, essa descrição brinca com o próprio título do livro, pois o passado que se apresenta impecável é, em verdade, cuidadosamente maquiado para esconder suas imperfeições, e nisso reside a diferença central em relação ao trabalho do historiador, que “busca nos registros históricos os mais sólidos fragmentos de evidência; depois moldam-nos em significados, e servem-nos em forma de livros que, sempre cheios de notas de rodapé”⁴⁸.

Historiadores como Robert Rosenstone, veremos mais adiante, não distinguem o trabalho do cineasta daquele do historiador. Carnes pensa diversamente, mas reconhece: muitos destes profissionais viram nessas grandes produções o gancho inicial, adolescente, que primeiro os atraiu para a disciplina, e ante esse dilema entre dois passados, perfeito e imperfeito, reflete:

Às vezes os cineastas, totalmente imbuídos de seus produtos, proclamam-nos historicamente ‘precisos’ ou ‘fiéis’, e muitos espectadores os supõem assim. Os espectadores não deveriam endossar tais pretensões nem descartá-las de todo, e sim encará-las como um convite a um aprofundamento posterior.⁴⁹

As possibilidades que esse “aprofundamento posterior” abrem para o professor de História são interessantes: como boa parte dos épicos, *Êxodo: deuses e reis* se afirma como uma reconstrução fidedigna daquele passado, e boa parte dos estimados 140 milhões de dólares gastos na produção⁵⁰ foram canalizados para esse fim. Há, porém, uma série de momentos nos quais as imprecisões desse retrato podem render discussões produtivas em sala:

⁴⁶ PURRIOL, op. cit., 2009, p. 86.

⁴⁷ CARNES, Mark C. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 9.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., p. 10.

⁵⁰ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1528100/?ref_=rvi_tt

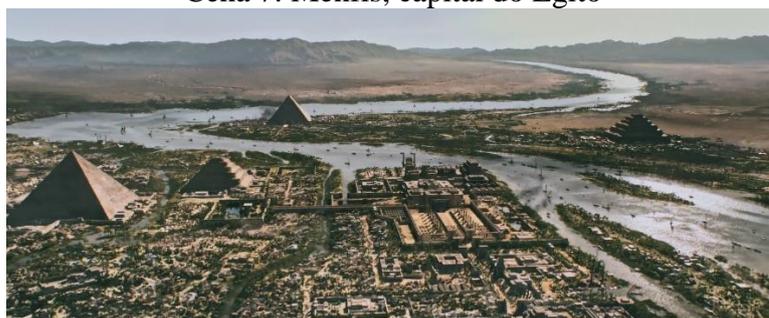
Cena 6: Ramsés dirigindo-se à Batalha de Kadesh



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

A sensação de poder que essa imagem traz é indiscutível, mas perguntaria o professor: é “perfeita”? Já tratamos, anteriormente, do perfil étnico dos atores, e de como um homem branco como Joel Edgerton é uma escolha duvidosa para o papel de Ramsés II, mas as imperfeições vão além dessa discussão: por exemplo, neste frame ele ostenta uma cota de escamas, armadura (*lorica squamata*)⁵¹ tipicamente romana, tornada egípcia através da adição cosmética de adereços como o colar e as asas protetoras de Nekhbet (abutre) e Wadjet (serpente), as “Duas Senhoras”, deusas protetoras do Alto e Baixo Egito. A escolha por essa couraça, porém, não foi casual: ela segue uma tradição cinematográfica que se inicia em 1925, ano do primeiro longa-metragem de *Ben-Hur*⁵², e repetiu-se em outras duas versões do épico⁵³.

Cena 7: Mênfis, capital do Egito



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

⁵¹ “Se confeccionaba cosiendo con alambre unas pequeñas placas de metal a una estructura de cuero o tela. A pesar de su menor flexibilidad comparada con la cota de mallas, siempre fue muy popular en época romana, posiblemente debido a su fácil manufactura”. MAESTRE, David Manuel Pérez. *La evolución de las armaduras romanas en el Cine y la Televisión: El caso de Ben-Hur. Roda da Fortuna: Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval, v. 7, n. 1, p. 161-183, 2018. p. 166.*

⁵² Dir. Fred Niblo. EUA, 1925.

⁵³ “Tanto en la versión de 1959 como en la de 2016 este tipo de armadura es utilizada por los portaestandartes, y en esta última además, por los arqueros, ambos modelos con mangas cortas. La presencia y morfología de estas representaciones es totalmente adecuada para la época representada”. MAESTRE, op. cit., p. 167.

A presença de Mênfis como capital egípcia é outro ponto de intrigante debate. Primeiramente, há que situar o momento em que se passa a narrativa. O Êxodo *per se* não fornece qualquer indicação⁵⁴; logo, precisamos nos voltar para os fatos políticos, ou seja, o fim do reinado de Seti I e a transição para Ramsés II, nos inícios da década de 1270 AEC⁵⁵ – período em que a capital havia, de fato, sido transferida desde Tebas para aquela cidade⁵⁶.

A Mênfis do filme, como se vê, foi retratada como uma megalópole, e embora a sua geografia, espreada entre as margens do Nilo, até guarde alguma relação com a realidade arqueológica, sua densidade e grandiosidade estão muito além do que realmente existiu. O palácio imperial, sozinho, tem proporções equivalentes às do complexo de Karnak inteiro.

Como se vê na imagem, nada menos que quatro pirâmides se situam dentro da cidade (duas com lados lisos, as outras escalonadas), uma delas aparece, noutra cena, ainda em construção. Ora, como a história se passa durante o período do Novo Império egípcio, há séculos a construção dessas tumbas já havia sido abandonada por completo. As escalonadas parecem remeter ao monumento funerário do faraó Djoser, construído entre as décadas de 2660 e 2640 AEC, e localizado perto de Mênfis, em Saqara. Já as de lados lisos podem referir-se às três grandes pirâmides, encontradas no complexo de Gizé, sendo que a mais antiga delas, a de Quéops, foi edificada entre as décadas de 2580 e 2560 AEC. – é, precisamente, uma destas que está sendo construída no decorrer do filme. Seja como for, nenhum desses edifícios foi erguido dentro de uma cidade: eles situavam-se na margem ocidental do Nilo, o lado da morte, enquanto as populações concentravam-se na margem oriental, onde nascia o sol.

Cada um dos itens discutidos mostra como o trabalho de reconstituição “perfeita” do passado fílmico hollywoodiano é eivado de imperfeições. Obviamente, é necessário reconhecer que se trata de um produto artístico, sem a obrigação com “complexidades” de que falou Carnes; não obstante, como discurso sobre o passado e construtora de consciência histórica, essa narrativa imperfeita pode ser utilizada para dialogar com a produção historiográfica, com a figura do profissional de história atuando na condição de educador, de

⁵⁴ “[...] a assombrosa obra foi elaborada sob a pressão de um conflito crescente com o Egito no séc. VII a.C. A saga do Êxodo de Israel do Egito não é uma verdade histórica nem ficção literária. É uma poderosa expressão da memória e da esperança, nascida num mundo em plena mudança. A confrontação entre Moisés e o faraó espelhava o significativo confronto entre o jovem rei Josias e o faraó Necau, recentemente coroado”. FINKELSTEIN, Israel; SILBERMAN, Neil Asher. *A Bíblia não tinha razão*. São Paulo: A Girafa, 2003. p. 105.

⁵⁵ Cf CLAYTON, Peter A. *Crônicas dos Faraós: reis e dinastias do Antigo Egito*. Lisboa: Verbo, 2004. p.140.

⁵⁶ BAINES, John; MÁLEK, Jaromír. *O Mundo Egípcio: deuses, templos e faraós*. Madri: Del Prado, 1996. p. 84.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

intermediário entre a memória fílmica dispersa na rede e o conhecimento histórico propriamente dito, um diálogo que pode resultar notavelmente rico.

Um último ferramental teórico-metodológico que pode lançar luz à relação entre o cinema e a história em geral, e a *Êxodo: deuses e reis* em particular, é aquele proposto por Robert Rosenstone em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história*, em que defende a análise das películas como elemento do fazer historiográfico:

Em vez de rejeitar essas obras [...] como mera ‘ficção’ ou ‘entretenimento’, ou de se queixar de suas “imprecisões” flagrantes, parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico [...] se concentrar no que podemos chamar de suas regras de abordagem dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas.⁵⁷

Ao longo dessas páginas já vimos seguindo os três passos básicos da análise historiográfica proposta por esse autor, desde a gênese do filme (fontes, diretores, roteiristas, produtores e suas intenções), passando pela sinopse (apontando personagens e principais desvios em relação ao registro histórico) e, por fim, o julgamento (ou a relevância do filme e por que ele nos faz pensar a respeito do passado⁵⁸). Para além dessas etapas, ele fornece uma distinção relevante para a análise dos filmes de ficção que se voltam para o passado, separando-os em dramas de época (para os quais o passado é um mero cenário para a ação) e o filme histórico (obra que interage com discursos sobre o passado, interroga-os e tenta responder perguntas). *Êxodo: deuses e reis* insere-se, claramente, no primeiro grupo.

Um dos conceitos mais importantes que Rosenstone desenvolve é o das metáforas visuais, construídas a partir das ricas imagens vistas nos filmes, e cujo objetivo não seria “fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionem, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional”⁵⁹. Nesse nosso mundo, cada vez mais midiático, audiovisual, essas metáforas possuem maior alcance que a maioria das obras historiográficas e boa parte das aulas presenciais são fundadoras de uma compreensão, não lida, mas efetivamente vivida, racional e afetiva, um processo que pode ser descrito como “logopático”⁶⁰ e que, amiúde, perpassa e ultrapassa a leitura formal. Uma vez

⁵⁷ ROSENSTONE, op. cit., p. 29.

⁵⁸ Ibid., p. 48.

⁵⁹ Ibid., p. 24.

⁶⁰ “Compreensão ‘logopática’, racional e afetiva ao mesmo tempo [...] por meio dessa apresentação sensível impactante, são alcançadas certas realidades que podem ser defendidas com pretensões de verdade universal,

mais, *Êxodo: deuses e reis* é um local privilegiado para entendermos os usos do passado, e sua retomada como formadora de consciência histórica.

As metáforas visuais, como o próprio termo já indica, não são necessariamente verbais (muito embora os diálogos também as componham); antes, são um conjunto de cenário, alegorias, adereços, atuações, efeitos aurais e sonoros, ângulos de câmara, edição, etc., que, em conjunto, são cerzidos entre si e formam uma tessitura, cuja impressão deixada não deve ser subestimada: quando toda a escravaria da casa de Hegep é formada por atores negros, que permanecem calados, servindo aos protagonistas, uma metáfora visual foi construída, e ligou-se a muitas outras, como a representação da corte real egípcia, onde só há brancos. Unidas, estas e inúmeras outras cenas compõem um tecido imagético do passado, uma compreensão atraente e marcante, e é precisamente neste campo que o profissional de história deve atuar.

Se o filme é uma releitura do passado, ele pode ser analisado pelo historiador, entendido em seus propósitos e questionado em suas metáforas. Vejamos a cena a seguir, que mostra um chefe hitita e sua escrava no acampamento em Kadesh.

Cena 8: o chefe hitita e sua escrava na tenda



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

Ocorrida em 1275 AEC, a Batalha de Kadesh foi um dos momentos definidores do reinado de Ramsés II, quando o então jovem faraó encaminhou seu exército para a Síria, numa disputa com a outra grande potência da época, o Império Hitita, um choque bélico entre dois poderosíssimos estados, tão igualmente relevantes do ponto de vista político-militar que

sem se tratar, portanto, de meras 'impressões' psicológicas, mas de experiências fundamentais ligadas à condição humana". CABRERA, op. cit., p. 20.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

o embate não deu em vitória para qualquer um dos lados, e resultou, alguns anos depois, em reconhecimento mútuo de fronteiras e esferas de influência.

Esta batalha foi tão significativa que o faraó mandou-a recordar nos monumentos mais importantes do seu reinado: relevos nos muros do Ramesseum, seu templo memorial, nos santuários de Abidos e Luxor, no complexo de Karnak, e no grande templo de Abu Simbel, dedicado a si mesmo na Núbia. Em todos esses registros, o monarca fora o vencedor incontestado, mas os hititas foram mostrados como inimigos temíveis: etnicamente diversos (com nariz adunco e cabelo longo, trançado), mas não inferiores – seu poder, inclusive, valorizava a suposta vitória faraônica.

Em *Êxodo: deuses e reis* ocorreu algo bem diferente: para retratar a diferente etnicidade hitita, o filme retratou-os com aspecto mongólico, rosto largo, olhos puxados, e claramente barbáricos, muito mais próximos dos hunos que atacaram Roma do que dos construtores de império que controlaram vastas áreas do Oriente Médio. Seu acampamento militar não evoca um potente e disciplinado exército da Antiguidade, mas um amontoado de tendas, semelhantes às iurtas centro-asiáticas. Tão significativo quanto, muitas mulheres acompanham os guerreiros hititas, todas negras, e usam elementos estéticos cronicamente tidos como exóticos: penteados moicanos, escarificações rituais na face. As metáforas que essa sequência evoca não são banais.

O Egito foi representado como um bastião ocidental, governado por homens brancos, que usam armaduras romanas, possuem hábitos e valores semelhantes aos romanos. Ali está a civilização, o início da longa sequência que teria chegado até o século XXI, incorrupta, do império ao império, da Antiguidade ao Tempo Presente. E os hititas? Eles são os bárbaros da hora, os ameaçadores da cultura, as gentes pretas e amarelas, que eventualmente são bem-sucedidos em sua ameaça, mas não dessa vez:

Cena 9: o ataque egípcio ao acampamento hitita



Fonte: *Êxodo: deuses e reis*, 2014.

As forças egípcias avançam contra o acampamento como a cavalaria atacava os “peles-vermelhas” nos antigos faroestes, bandeiras azuis, brancas e vermelhas incluídas, faltando apenas o toque das cornetas. É esse o conceito-imagem que essas sequências individuais, e o filme como um todo, instauram, eficientes “no contexto de uma experiência que é preciso ter, para que se possa entender e utilizar [...] uma linguagem instauradora que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada”⁶¹.

Poderíamos abordar aqui a distância que separa os antigos hititas, uma população etnicamente bastante diversa e cuja compreensão desafia os estudiosos⁶², mas nesse momento já não mais importa: os retratos fílmicos não precisam necessariamente lidar com aquilo que a história e a arqueologia retratam, eles refazem seus próprios passados, de maneira coerente com o objetivo a que se destinam. A Antiguidade é evocada para conferir historicidade a um contexto contemporâneo, a perpetuação de um estado de coisas na medida em que se ensina que sempre foi assim, desde o início dos tempos, e trabalha em relação a e a despeito das informações que a historiografia produziu.

Em 1956, Marion T. Dimick escreveu: os dois soberbos monarcas, Seti I e Ramsés II, cujo brilho cintila eras afora, eram guerreiros de coragem pessoal, que lideraram seus exércitos em combate e, no decorrer dos anos, recuperaram muito do território que havia sido perdido⁶³. Essa descrição grandiloquente dos dois faraós cairia como luva no filme *Êxodo: deuses e reis*, e não por acaso: este filme é um produto invulgar, atípico do cinema hollywoodiano, pois agrega duas vertentes bastantes distintas. Esteticamente falando, está absolutamente contido no século XXI, com ritmo, sanguinolência e violência dignos do modelo *playstation* que seguem. Na perspectiva social, contudo, é contemporâneo da citação que colocamos acima: divindades e monarcas são, todos, brancos; os demais povos, cuja tez reluz outros padrões, são subalternos, inimigos, escravos, mudos, figurantes.

A pergunta que resta não é se os jovens brasileiros entrarão em contato com este conjunto de significados e imagens. Sim, eles terão acesso a ele. A verdadeira questão é como

⁶¹ CABRERA, op. cit., p. 21.

⁶² “The above discussion has hopefully demonstrated the methodological difficulty of an etic definition of ethnicity in pre-Hittite and Hittite Anatolia. One may divide it into ethno-cultural or ethno-political divisions – or distinguish between ‘Hittite’ and ‘Hattic’ city-states – by interpreting the linguistic or cultural evidence in terms of ethnicity, but whether the use of this term really illuminates the social and cultural complexity of the period must remain questionable.” GILAN, Amir. Hittite Ethnicity? constructions of identity in Hittite literature. In: COLLINS, Billie Jean et al. (ed.). *Anatolian Interfaces: Hittites, Greeks and their Neighbours*. Oxford: Oxbow Books, 2010. p. 110.

⁶³ DIMICK, Marion T. *Memphis: city of the White Wall*. Philadelphia: The University Museum; University of Pennsylvania, 1956. p. 17.

Outros Tempos, vol. 16, n. 28, 2019, p. 162 - 183. ISSN: 1808-8031

ele será trabalhado, em sala de aula e fora dela, pelos profissionais de História. Este artigo se destinou a fornecer alguns instrumentos para esta atuação.