

A RECEPÇÃO DA ANTIGA MESOPOTÂMIA NO CINEMA: UMA VIAGEM PELO UNIVERSO DA ESCRITA EM MOVIMENTO E SEUS ANTEPASSADOS ARTÍSTICO-LITERÁRIOS

Maria de Fátima Rosa¹

Resumo

Este breve estudo pretende analisar a forma como a antiga Mesopotâmia foi recebida no cinema norte-americano e europeu do séc. XX, tendo em conta as suas múltiplas influências artísticas e literárias. Através de curtas e longas metragens, sobretudo das décadas de 10, 20, 50 e 60 da passada centúria, analisar-se-ão algumas das personagens e episódios mais importantes que foram retratados nas telas cinematográficas referentes à Assíria e Babilónia. O estudo terá em conta o facto de o cinema não ser alheio a outras formas de expressão visual ou literária, recolhendo destas vários elementos. De entre as suas influências, destacam-se os quadros de Pieter Bruegel, Gustave Doré ou John Martin, ou as composições literárias de Voltaire, Pietro Metastasio ou Lord Byron. Por outro lado, o cinema também não foi alheio ao seu próprio contexto sociopolítico, estando os filmes produzidos intimamente dependentes dos seus contornos sociais e ideológicos. São aspectos como estes que propomos analisar.

Palavras-chave

Filmes; Babilônia; Assíria; Sardanápalo; Torre de Babel.

¹ Professora Auxiliar Convidada, Universidade NOVA de Lisboa.

Abstract

This brief study intends to analyse the way Mesopotamia was received in 20th century North-American and European cinema, having in mind its multiple artistic and literary influences. Through short and feature films produced essentially in the decades of 1910, 1920, 1950, and 1960, important characters and episodes associated to ancient Babylonia and Assyria will be carefully analysed. This study will have in mind the fact that cinema is not strange to other forms of visual and literary expression, collecting from these different elements. Amongst such influences are paintings by Pieter Bruegel, Gustave Doré or John Martin, and literary compositions by Voltaire, Pietro Metastasio or Lord Byron. On the other side, cinema was also dependent from its own socio-political context, being the movies produced intimately connected with its own social and ideological contours. This are the aspects we propose to analyse here.

Keywords

Movies; Babylon; Assyria; Sardanapalus; Babel Tower.

Foi nos finais do séc. XIX que surgiu, a partir de dois vocábulos do antigo léxico grego, o então neologismo *Kinétographe* (cinematógrafo), que dava nome a uma invenção de Thomas Edison² que viria a mudar o mundo das artes. Juntando os termos “movimento” e “escrita” criava-se assim não só uma nova palavra como todo um novo universo visual e artístico, que foi, até à invenção da televisão, o meio de entretenimento de massas mais popular e o responsável, durante longo tempo, por trazer a antiguidade de volta à *vida*. De facto, poderíamos afirmar que o próprio nascimento do cinema está intimamente associado ao mundo antigo, sendo um dos géneros mais apreciados, desde os seus primeiros tempos, as reconstituições históricas, muitas delas ambientadas na antiguidade oriental ou greco-romana (Michelakis e Wyke, 2013: 6; Bertellini, 2014: 11).

O passado constituía o veículo ideal para expressar os anseios e as demandas políticas, religiosas e sociais que preocupavam a sociedade contemporânea. Por meio de uma identificação com os fenómenos sociais de um tempo de antanho apelava-se à sensibilidade dos espectadores, criando uma simetria entre os *quotidianos* do passado e os do presente. No cinema, tal como noutras formas de expressão artística ou literária, a antiguidade foi metáfora, foi analogia, foi hipérbole, foi eufemismo, cativando o olhar e a reflexão dos frequentadores de teatros e salas de espectáculo. Como exemplo, bastaria mencionar que a produção norte-americana de 1953 *Slaves of Babylon*, lançada após a IIª Guerra Mundial e a criação do Estado de Israel, faz transparecer na tela as adversidades suportadas pelos judeus durante o grande conflito bélico do séc. XX, equiparando-as àquelas que foram sofridas pelo povo de Judá durante o cativeiro da Babilónia, no período de Nabucodonosor II. Muito sintomática desta identificação é a inserção, nas vestes dos cativos que habitavam na capital do Eufrates, da célebre estrela de David, um símbolo associado ao martírio dos judeus na passada centúria. Desta forma anulavam-se as discrepâncias temporais e a antiguidade tornava-se contemporaneidade.

De facto, num estudo que pretende, como o presente, analisar a forma como a antiguidade mesopotâmica foi recepcionada no cinema, não basta apenas compreendermos o aspecto mais imediato dessa recepção (a imagem) mas sim todo o seu entorno sociológico (a mensagem). A película atendia tanto ao desígnio dos seus produtores, quanto às expectativas que os mesmos estabeleciam para os seus espectadores e às reacções que a mesma despertava nos últimos, estimulando sensibilidades, provocando

² O termo foi cunhado por Léon G. Bouly em 1892 (Michelakis e Wyke, 2013: 9).

atitudes³. Com isto queremos dizer que uma vez imposta, a película tomava *vida* própria, reflectindo o gosto e a interpretação dos seus observadores. Ademais, devemos ter em conta que a substância dessa imagem e dessa mensagem, i.e., a narrativa (visual, discursiva) constante no filme constituía o resultado de um longo processo construtivo. Ou seja, a narrativa era construída sobre um conjunto signifiante de outras tantas narrativas que se haviam formado ao longo de décadas ou de séculos, num universo espaço-temporal amplo e difuso. Antes de chegar ao espectador, a mesma já havia sido sujeita a outras sensibilidades e suscitado outras identidades. Efectivamente, o que é a Babilónia senão uma teia indiscernível de história e de mito, um novelo de ideias e noções sobrepostas estabelecidas numa dispersa *longue durée*? Não é a Babilónia de *Slaves of Babylon* (1953) aquela que chegou até nós através do relato veterotestamentário?⁴ E não constitui esta um olhar sobre o *outro*, uma narrativa, uma ideia, uma fantasia, um discurso?

Este aspecto é mais do que perceptível no que respeita à recepção da Mesopotâmia no mundo cinematográfico. Com efeito, na forma como foi recebida a civilização mesopotâmica, a cujos registos físicos e linguísticos só se acedeu em meados do séc. XIX⁵, transparece todo um fenómeno palimpséstico de concepções e percepções, de cruzamentos e de interligações, de sincretismos e osmoses, que se iniciaram desde o primeiro milénio a.C. e desde a remota época clássica, com o célebre historiador de Halicarnasso. Algumas personagens protagonistas de películas cinematográficas surgiram precisamente com os historiadores gregos, sendo alvo de diferentes adaptações, recriações e apropriações ao longo dos séculos subsequentes. Semíramis e Sardanapalo, sobre os quais nos ocuparemos adiante, são disto um exemplo.

³ Segundo Martindale, a recepção pressupõe a participação activa do leitor (i.e. do espectador), esboçando-se esta em dois sentidos complementares, estando o presente e o passado em constante diálogo (2007: 298).

⁴ O filme assenta no relato do Livro de Daniel, que coloca Baltasar no trono aquando da derrota da Babilónia pelo exército do rei aqueménida Ciro, o Grande.

⁵ Este facto é importante no sentido em que, até Paul-Émile Botta iniciar escavações em Khorsabad, em 1842, nada se sabia verdadeiramente da antiga Mesopotâmia senão através de relatos de terceiros. Foram as primeiras escavações na Assíria que deram uma imagem concreta às civilizações suméria, babilónica e assíria e lhe concederam pela primeira vez uma voz própria.

Tendo estes aspectos em conta, iniciamos em seguida o estudo e análise de alguns dos principais filmes que se debruçaram sobre o milenar país de “entre os rios”⁶.

Emigrando do Oriente...⁷

Como não podia deixar de ser, muitas das reconstituições cinematográficas sobre a antiga Mesopotâmia apoiam-se no relato bíblico. A par dos autores greco-romanos, o Antigo Testamento constituiu uma das principais fontes para o conhecimento das antigas Babilónia e Assíria antes da redescoberta de meados do séc. XIX. Não obstante, apesar dos achados arquitectónicos e filológicos e da exumação de antiguidades durante a época oitocentista, a nova imagem da Mesopotâmia que então surgiu não conseguiria competir com os séculos de recepção que haviam escoado e ecoado por meio daqueles dois veículos (i.e. a Bíblia e os Clássicos). Assim, chegados ao séc. XX, as narrativas em torno da cultura mesopotâmica, como tão bem nos demonstra o cinema, continuariam a ser baseadas nos textos da antiga Grécia e Roma, nas narrativas veterotestamentárias ou nas produções literárias (peças dramáticas, libretos) que sobre estas se construíram.

A Torre de Babel

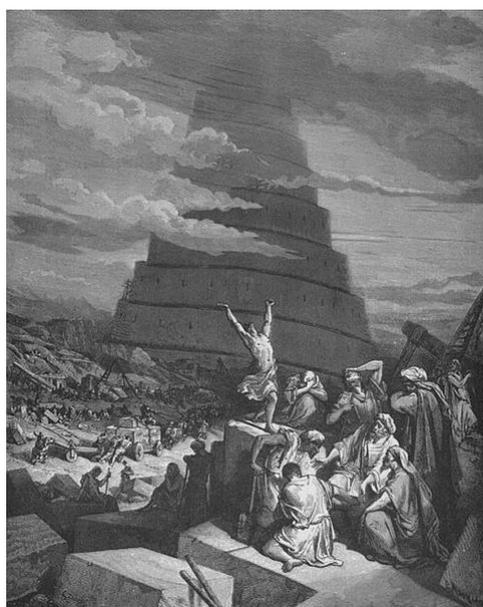
Um dos mais significativos episódios representados nas telas do cinema no início da passada centúria foi o da célebre torre de Babel, relatado no Livro do Génesis. Segundo a narrativa, emigrando de Oriente, os sobreviventes pós-diluvianos teriam iniciado a construção de uma torre, que pretendia alcançar os céus, domínio por excelência do deus monoteísta. Poderá transparecer nesta ambição a antiga nomenclatura da verdadeira torre de Babel, isto é, a zigurate da Babilónia, dedicada ao deus *nacional* Marduk e denominada E.temen.an.ki, “o templo da fundação dos céus e da terra”? Na concepção metafísica mesopotâmica o edifício pretendia ser um elo de ligação entre os domínios terreno e divino, algo encarado como natural dentro da mentalidade da época. A Bíblia transformou esta realidade num atentado a Iavé, que, como consequência, condenou os seus construtores à

⁶ A designação “entre os rios”, que usamos para designar o Tigre e o Eufrates, fazendo jus à sua nomenclatura grega, foi também usada por alguns governantes mesopotâmios, como é o caso de Šamši-Adad I.

⁷ Gn. 11, 2.

desordem e a Babilónia à confusão – do hebraico *balal*. Atente-se no jogo linguístico *balal-babel*⁸.

Ora, o cinema, apoiando-se não só nesta narrativa como nas pinturas e gravuras que a arte ofereceu, sobretudo durante os séculos XVI a XIX, encarregou-se de presentear os espectadores com a sua própria visão da mítica torre. Não podemos efectivamente dissociar os primeiros tempos do cinema de outras formas de arte, como a pintura e a fotografia⁹. No que respeita ao nosso estudo, são notórias as semelhanças entre o quadro do ilustrador francês Gustave Doré, *La Confusion des Langues* (1868), e o filme italiano do pós-Iª Guerra Mundial *La Sacra Bibbia* (1920) (figs. 1 e 2), ou entre a pintura do artista flamengo Pieter Bruegel, o Velho, intitulada *La Tour de Babel* (1563), e a película norte-americana *Noah's Ark* (1928) (figs. 3 e 4). O que importa ter em mente é que ambas as representações visuais de 1868 e de 1563 já contavam com os seus próprios condicionalismos sociológicos.



Figuras 1 e 2: *La Confusion des Langues* de Gustave Doré (1868); *Still* do filme *La Sacra Bibbia* (1920) de Pier Antonio Gariazzo e Armando Vey.

⁸ *babel*, ou em acádio *bābilim* (em sumério *ká.dingir.ra*) significava “a porta do deus”.

⁹ O cinema surge como uma continuação de outras formas artísticas, como um progresso tecnológico numa longa linha de desenvolvimentos científicos, como a litografia ou a fotografia. Os primeiros tempos do cinema estão muito associados à arte, procurando amiúde os seus produtores influências em pinturas, esculturas e afins. Está, por outro lado, também muito ligado à literatura, derivando a maioria dos melodramas representados nas telas de clássicos e narrativas literárias de sucesso (Brotons Capó, 2014: 13 e ss).



Figuras 3 e 4: *La Tour de Babel* de Pieter Bruegel, o Velho (1563); *Still* do filme *Noah's Ark* (1928) de Michael Curtiz.

De facto, na tela de Pieter Bruegel, o edifício genesíaco, memória monumental de um tempo de antanho, ergue-se sobre um pano de fundo que representa nada mais nada menos do que a Antuérpia da centúria do pintor (McCall, 1998: 189). O entrecruzar entre o passado e o presente, entre a antiguidade e a contemporaneidade, é uma característica da arte Moderna e Contemporânea que vemos surgir em diferentes escolas artísticas e que pretende de certa forma alertar para os perigos da decadência moral – o mundo actual podia sucumbir tal como o antigo havia. No que respeita a Bruegel, não só os edifícios, as moradias, os engenhos e o porto são claramente de influência moderna como as próprias vestes de Nimrod¹⁰ e do seu séquito. O rei veterotestamentário poderá inclusivamente evocar a figura de Filipe II de Espanha (Montero Fenollós, 2010: 160), que se encontra juntamente com as suas tropas, equipadas com lanças, num período em que a Europa assistia aos efeitos da Reforma. Bruegel traçava assim no quadro uma crítica ao controlo dos Habsburgo. Neste sentido se poderá também compreender a aparência da Torre, cuja estrutura é em tudo semelhante ao dos antigos anfiteatros romanos. O Norte da Europa havia transformado, nesta altura, a pecaminosa Babilónia num sinónimo da Igreja Romana. Nada mais natural, então, do que a Torre da primeira ser representada como o antigo coliseu implantado na cidade papal.

¹⁰ Sobre Nimrod, responsável pela construção da torre, veja-se mais abaixo.



Figura 5: Stephen Boyd como Nimrod no filme *The Bible: In the Beginning...* (1966)



Figura 6: Still do filme *Metropolis* (1927)

Assim sendo, o que chega ao cinema em *Noah's Ark* (1928) é já uma recepção de uma recepção de uma recepção, que não pode esquecer a longa corrente histórica e cultural de interpretações que lhe subjaz. O mesmo se poderia dizer de *The Bible: In the beginning...* (1966), filme realizado por John Huston, que pretende ser uma narrativa em movimento da primeira parte do Livro do Génesis. Personagem central no segmento onde se evoca a Torre de Babel é Nimrod, o pérfido rei que obriga uma população escravizada a trabalhar no seu ambicioso engenho. Tal como nas representações mencionadas acima, a moral, e não nos podemos esquecer

que o cinema serve *sempre* uma moral (Lapeña Marchena, 2011: 10), está centrada no orgulho desmesurado e na autodestruição a que este conduz.

A menção de Nimrod no Livro dos Génesis como a primeira grande figura associada de alguma forma à Mesopotâmia reveste-a de uma importância especial. São, contudo, autores como Fílon de Alexandria ou Flávio Josefo que transformam Nimrod no grande líder da construção da torre e inclusivamente num ser sobrenatural, identificando-o com um gigante, o primeiro entre os homens: “he was a giant against God, which thus declares the opposition of such beings to the deity” (Philo, QG, II.82). Mais tarde, a literatura viria a interessar-se por esta personagem e o gigante com o seu arco passaria a incorporar temáticas literárias mitológicas desde Dante a Victor Hugo. Em *La Princesse de Babylone*, fábula composta por Voltaire em 1768, é a arma deste verdadeiro rei, a sua insígnia de poder, transformada numa espécie de Excalibur, que viria a garantir o sucesso de quem a conseguisse domar. Assim descreve o filósofo francês: “Este Nemrod, valente caçador aos olhos do Senhor, deixara um arco de sete pés babilónicos de altura, talha em ébano mais duro que o ferro do monte Cáucaso (...); e nenhum mortal, depois de Nemrod, fora capaz de manejar o arco maravilhoso” (Voltaire, 2008: 8). Mais tarde, também Hugo reflecte sobre o seu poder, sublinhando ao invés o pecado que com a sua arma fora cometido: “Nemrod eleva l’arc au-dessus de sa tête; le cable lâché fit bruit d’une tempête, et, comme un éclair meurt quando on ferme les yeux, l’effrayant javelot disparaut dans le cieux” (Hugo, 1886: 83).

É a seta lançada por Nimrod em direcção aos céus, tal como evidencia Hugo, que pontua a atitude desafiadora do rei herege perante o poder divino (Fig. 5). O arco simboliza a afronta cometida pelo poder secular contra o deus monoteísta e, paralelamente, a sua perdição. Em suma, o que chega ao cinema não é uma cópia do relato bíblico, mas sim a trama compósita tecida ao longo de séculos e séculos. E é este novelo que se apresenta diante da plateia dos espectadores. O Nimrod de *The Bible: In the beginning...* (1966) encontra uma espécie de alter-ego no inventor de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. De braços erguidos numa expressão da sua autoridade e ganância, o mesmo contempla a criação da *nova* torre de Babel, numa alegoria à obra futurista desta sociedade distópica, onde se pretende asseverar o poder dos tecnocratas sobre uma sociedade escravizada e autómata (Fig. 6). A metáfora é óbvia: o orgulho e ambição desmedidas conduzem à dissolução do entendimento e à subsequente tensão entre corruptos e alvos da corrupção. Não podemos, além do mais, esquecer as preocupações da década de 20 da centúria passada, altura em que *Metropolis* (1927) foi produzido, no rescaldo da Iª Guerra Mundial, com os avanços tecnológicos e a mortandade que os mesmos podiam suscitar.

E que dizer das inquietações com os novos desafios sociais, numa época de reconstituição? Todo este cenário sociológico se encontrava, assim, bem plasmado nas películas para deleite e reflexão das plateias ocidentais.

A Babilónia e os episódios do Livro de Daniel

Para além do Livro dos Génesis, o cinema debruçou-se sobretudo sobre o relato do Profeta Daniel. São vários os episódios representados nas criações cinematográficas produzidas ao longo do séc. XX: a loucura de Nabucodonosor, o banquete de Baltasar, a queda da Babilónia e o castigo no poço dos leões. Daniel é personagem central, espectador e/ou protagonista, de todos estes eventos, embora nas telas cinematográficas apenas se apresente em alguns filmes, tendo os outros meramente como pano de fundo as palavras por ele pronunciadas no seu livro. *Slaves of Babylon* (1953) é um dos filmes que faz jus ao seu relato, incorporando os primeiros versículos do Livro, que conduzem à queda da cidade da Babilónia às mãos de Ciro, o Grande. Como dissemos, o cativo babilónico é equiparado ao martírio judaico durante o nazismo e fascismo, tal como aliás já o havia sido em relação a tantos outros episódios históricos. Quem não se lembra do célebre *Va, pensiero*, o melodioso coro de judeus da ópera *Nabucco*, composta por Giuseppe Verdi em 1842? Tal como no filme de 1953 o cativo anula as disparidades temporais, criando um entrosamento entre o passado e o presente recente, também no séc. XVIII *Va, pensiero* cedo se transformou num verdadeiro hino do *Risorgimento* italiano e da luta por uma Itália unificada e livre do domínio de poderes estrangeiros como os Habsburgo¹¹.

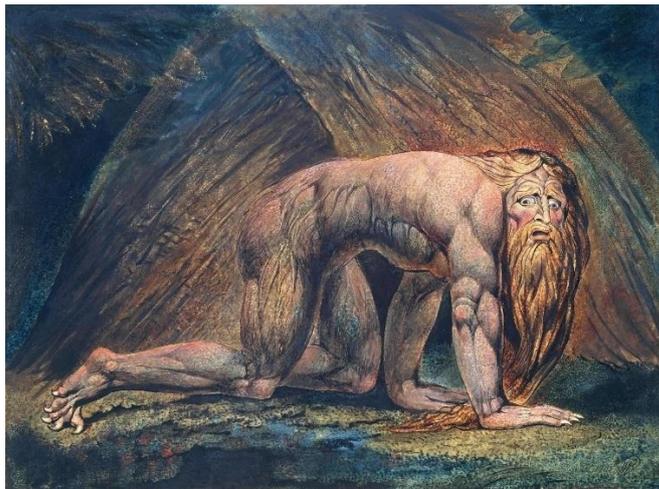
Nabucco e *Slaves of Babylon* (1953) têm também em comum o episódio da loucura de Nabucodonosor II, que nos é relatado no seguinte passo: «Nabucodonosor: foi afastado de entre os homens e pastava erva como os bois; o seu corpo foi ensopado pelo orvalho do céu, os cabelos cresceram-lhe como as plumas à águia, e as unhas como as unhas das aves»¹². O curioso episódio não encontra, todavia, qualquer paralelo nas fontes mesopotâmicas e poderá estar associado não a este monarca, mas sim ao seu sucessor Nabónido, o último rei da Babilónia. Com efeito, é este último que é descrito no texto cuneiforme *Verse Account* como alguém que “utter blasphemy” (Beaulieu, 2007: 162) e leva a cabo “unholy action” (ANET: 286)? Acções basfemas contra os deuses e a população só poderiam ser perpetradas por alguém desprovido de discernimento mental. E este não

¹¹ *Nabucco* reflete no palco o espírito do movimento nacionalista italiano (Ni Ma, 2018).

¹² Dn. 4, 30.

seria senão Nabónido. Ora, ao transferir-se, no Livro de Daniel, a suposta doença de Nabónido¹³ para o infame Nabucodonosor, possibilitava-se a imputação de um castigo divino digno das suas acções e a conclusão, de uma forma marcante, do seu ciclo de desventura. Para o relato veterotestamentário era conveniente ao monarca responsável pelo cativoiro dos judeus uma insanidade equiparável à sua perfídia.

Repetidamente abordada em múltiplas expressões artísticas ao longo dos séculos, a loucura de Nabucodonosor conhece uma das suas manifestações mais notórias no quadro do pintor inglês William Blake (Fig. 7), onde o rei se apresenta nu, com longas barbas e cabelos, um corpo descuidado, um semblante que denuncia todo o seu terror e alheamento e uma pose que evidencia a sua familiaridade com o mundo animal. Em *Slaves of Babylon* (1953) é Leslie Bradley quem se encarrega de dar corpo ao monarca mesopotâmico. Numa das cenas mais caricatas da película, Nabucodonosor colhe e saboreia “erva como os bois”¹⁴ do seu jardim, apoiando-se nas mãos e nos joelhos tal como convém a um humano acabado de perder a sua identidade (Fig. 8).



Figuras 7 e 8: *Nebuchadnezzar* de William Blake (1795 a c. 1805); Nabucodonosor II alimentando-se de ervas do seu jardim em *Slaves of Babylon* (1953).

¹³ Segundo o papiro do Mar Morto conhecido como *Prayer of Nabonidus*, o rei teria uma doença que o desfigurara.

¹⁴ Dn. 4, 30.

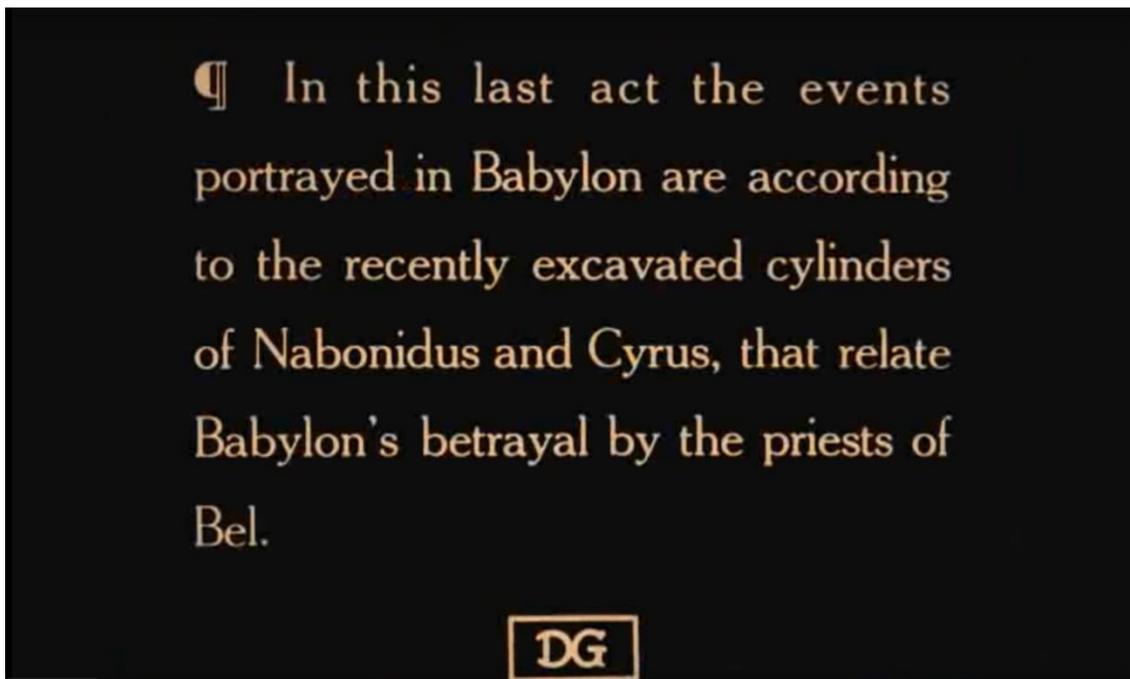


Figura 9: Intertítulo de *Intolerance* (1916) de David W. Griffith.

A Bíblia e Daniel erram também ao colocar Baltasar no trono aquando da tomada da Babilónia por Ciro, o Grande. Apesar de sabermos que Nabónido, último soberano da Babilónia (c. 555-539 a.C.), se terá ausentado da capital do seu império durante longos anos, permanecendo no oásis de Teima e entregando ao seu filho, Baltasar, a regência, sabemos também, por intermédio das fontes disponíveis, que ele estaria no trono da cidade aquando dos seus momentos finais. O regresso do monarca à capital ocorrera anos antes da queda final da cidade no ano de 539 a.C. O curioso é o facto de o filme épico *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916), realizado por um dos “pais” do cinema norte-americano, David W. Griffith, utilizar como fonte, a julgar pelos intertítulos (Fig. 9), o famoso *Cilindro de Ciro*, que refere «He handed over to him [Cyrus] Nabonidus, the king who did not fear him»¹⁵, mas não fazer caso desta informação histórica. Com efeito, os ingredientes estavam todos reunidos para que *Intolerance* (1916) apresentasse um retrato minimamente fiel dos últimos dias da Babilónia. Porém, uma outra história acabaria por se sobrepôr aos factos referidos nos Cilindros de Ciro e de Nabónido e em todos os outros testemunhos cuneiformes – o Antigo Testamento.

15

Irving

Finkel,

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=327188&partId=1 [Consultado em Agosto de 2019]. Do mesmo modo, a *Crónica de Nabónido* faz referência ao facto de Ciro ter invadido a cidade após uma retirada de Nabónido da recém-conquistada localidade de Sippar, localizada a norte.

Há, todavia, um elemento de novidade na película de Griffith. Logo no início do filme, isto é, na parte correspondente ao episódio da Babilónia, Baltasar recebe o título de «apóstolo da tolerância», cabendo-lhe a ele a imagem de justiceiro e protector. Assim sendo, os papéis invertem-se. Ciro, a quem cabe normalmente o papel de libertador, é agora o atacante impiedoso; Baltasar o príncipe ordeiro, vítima de uma derradeira traição. O que pretendia Griffith com esta visão? Após o ataque que o realizador sofrera, acusado de racismo e preconceito devido ao filme que lançara no ano anterior, *The Birth of a Nation* (1915), a sua ideia era contrariar esta imagem, afirmando-se como uma pessoa clemente e tolerante. As acusações de que fora alvo eram assim defendidas na tela, colocando quiçá no argumento do filme um pouco da sua história. Sendo Ciro o estrangeiro, aquele que partira de *fora* para reclamar a cidade, o mais natural seria, que em estratégia e carácter, fosse ele o agressor. Por outro lado, embora a «reputação» da capital mesopotâmica fosse, por intermédio do Antigo Testamento e com base em Daniel, bastante negativa, Griffith escolhera dourar a sua Babilónia, que tão grande dedicação lhe solicitara, entregando-lhe o papel de mártir, sucumbindo às mãos de um soberano implacável. Assim, em *Intolerance* (1916), a população da cidade acolhe Ciro, na sequência da sua vitória, porém, não se vislumbra nesta atitude nenhum traço de contentamento ou ideia de libertação, mas sim de mera resignação. Era, no fundo, a Babilónia dos excessos, dos encantos e das possibilidades que o realizador pretendia exaltar.

Para um tema tão fecundo como a intolerância, o realizador escolhera, nada mais nada menos, que um dos impérios mais celebrados da história da humanidade. A Babilónia pairava no imaginário do homem ocidental, tão intemporal e eterna que a sua história se confundia com o próprio tempo. A Babilónia estava *lá atrás*, nas origens, local onde se edificara, no contexto pós-diluviano, a torre de Babel, símbolo da dispersão dos povos. A escolha desta mítica cidade como pano de fundo para uma trama como a de *Intolerance* (1916) parece-nos fazer sentido não só pela sua dimensão como também pela conjuntura que então se vivenciava. A névoa que se instalara sobre a Europa com a Iª Guerra Mundial ameaçava espalhar-se além-fronteiras, submergindo o mundo num caos apocalíptico. Incompreendido, criticado e rodeado por uma sociedade dividida por conflitos sociais, Griffith resolvera alternar a crucificação de Cristo e o massacre dos huguenotes (outros dos episódios retratados nesta mesma película) com uma história igualmente marcante e capaz de suscitar o envolvimento do espectador. A Babilónia, parte indissociável do legado identitário judaico-cristão, podia corresponder na perfeição às expectativas do realizador. O *fim*, consequência última da intolerância do ser humano, cenário que o filme pretendia retratar, era, pois, procurado naquele que

constituía um momento definidor e catártico da história da humanidade tal como retratado no Antigo Testamento – a queda do império babilónico e da sua capital.

Em *Intolerance* (1916) podemos ver uma das reconstituições da Babilónia que mais dedicação colheu. A minuciosa pesquisa levada a cabo por Griffith e pela sua equipa encontra-se exposta no seu famoso *scrapbook*, onde recortes, fotografias e informações várias demonstram a atenção que foi concedida no momento de recriar a capital do Eufrates. O filme monumental, que empregou milhares de extras para as suas cenas mais célebres, baseou-se em várias fontes artísticas, literárias e científicas e pretendeu alertar para os problemas da sociedade contemporânea devido ao excesso de intolerância. Se recordarmos que o cenário mais dispendioso, a famosa corte do monarca babilónio Baltasar, retirou os seus moldes de uma pintura do artista inglês John Martin, podemos chegar a algumas interessantes reflexões.

O enorme *set*, que terá permanecido no local de filmagem até 1919, sendo posteriormente vítima de um incêndio, foi reconstruído algum tempo mais tarde, integrando hoje em dia o centro *Hollywood and Highland Center*. Bastaria esta informação para comprovar a importância deste filme e da imagem babilónica que o mesmo criou no imaginário hollywoodesco. Se acrescentarmos que o *set* foi elaborado consoante *Belshazzar's Feast* (1821) de John Martin, fica claro que por detrás de um mero cenário se desvela toda uma importante concepção. Primeiro, há que referir que a Babilónia criada pelo pintor na tela era, segundo o mesmo, «the united talents of the Indian, the Egyptian and Babylonian architects» que haviam empregado esforços «to produce those buildings» (McCall, 1998: 191). De facto, apesar de Martin estar familiarizado com os relatos de viajantes como Benjamim de Tudela ou Pietro Della Valle¹⁶, o seu retrato da Babilónia afigura-se bastante deturpado e romantizado. Edifícios monumentais com amplas escadarias, pontuados por várias colunatas, utilizando como material a pedra, encerram-se numa bruma apocalíptica, que denuncia o fim iminente. Martin pretendeu certamente compor uma analogia entre a queda dos impérios da antiguidade e a sociedade inglesa¹⁷, alertando para

¹⁶ Os relatos de viajantes europeus, o primeiro do séc. XII, o segundo do séc. XVII, foram importantes para perceber alguns aspectos da paisagem mesopotâmica. McCall, 1998: 189.

¹⁷ No que respeitava à Babilónia, e ao Oriente mais genericamente, a glória e o esplendor do passado, a opulência da corte, que Martin expressa tão bem na tela, contrastavam grotescamente com a decadência de então, que não fora senão a consequência natural da primeira. Martin afirmou-se como um interlocutor entre a audiência vitoriana e a antiga terra do Eufrates e do Tigre (Ziter, 2003: 137-138, 143).

os perigos de autodestruição. Tal como a Igreja Romana na época da Reforma, Londres era vista na época vitoriana como a moderna Babilónia.



Figura 10: Cenário da grande corte babilónica de *Intolerance* (1916) de David W. Griffith.

Ora, na hora de escolher o cenário da *sua* Babilónia, David W. Griffith ter-se-á inspirado nesta obra, mantendo as proporções que o pintor tão pormenorizadamente retratara (Seymour, 2008: 176) e concedendo-lhe uma forma idêntica (Fig. 10). Lá se encontram as arcadas, lá se apresentam as colunas, lá está a monumental escadaria. Da obra de Martin resultaria, em suma, a grande corte babilónica do rei Baltasar em *Intolerance* (1916), migrando a metáfora anteriormente aplicada a Londres para os Estados Unidos e a sua sociedade. A pedido do realizador, o seu ajudante Joseph Henabery teria ainda juntado ao cenário alguns elementos extraídos do universo cinematográfico de *Cabiria* (1914)¹⁸, que muito contrastavam com o que foi a antiga Mesopotâmia – os elefantes (!) gigantes que encimavam

¹⁸ A própria *Cabiria* é, na realidade, uma mescla de aspectos culturais egípcios, clássicos, índicos e assírios (Michelakis e Wyke, 2013: 21). As várias antiguidades fundem-se numa só identidade antiga.

as colunas e que vemos também adornar a cama *exótica* do Sardanapalo no famoso quadro de Eugène Delacroix *La Mort de Sardanapale* (1827)¹⁹. O enorme pátio palaciano da capital do Eufrates resultou, pois, em *Intolerance* (1916), numa verdadeira fusão de influências. Acrescente-se que Griffith, ao contrário de Martin, pôde lucrar com as escavações que, entretanto, haviam trazido à luz do dia as antiguidades assírias, introduzindo no palco *martiniano* alguns elementos característicos da imagética mesopotâmica: as rosetas, os baixos relevos e as estátuas neo-assírios. Atente-se neste último aspecto: assírio, não babilónico.



Figuras 11 e 12: Cenas dos filmes *Martyrs Chrétiens* (1905) e *Le festin de Balthazar* (1910).

A corte de Baltasar em *Intolerance* (1916) é palco de um festivo banquete ofertado pelo rei a uma imensa população palaciana, festim que é relatado em Dn. 5. Curiosamente, apesar de nos situarmos nos inícios do cinema, esta colossal celebração já havia sido representada nas telas cinematográficas em duas produções anteriores. Falamos de *Martyrs Chrétiens* (1905), produção francesa a cargo de Lucien Nonguet, e de *Le festin de Balthazar* (1910), filme conterrâneo, do afamado realizador Louis Feuillade (Figs. 11 e 12). Ambos fazem um retrato fiel do relato de Daniel mesclando-o com a noção judaico-cristã de uma Babilónia decadente, exposta aos vícios da sensualidade, do erotismo em excesso e dos bacanais (Fig. 11). Esta é ademais uma visão em conformidade com a corrente ideológica *orientalista*, vocábulo que Said considerou «the generic term that I have been employing to describe the Western approach to the Orient; Orientalism is the discipline by which the Orient was (and is) approached systematically» (*Orientalism*: 73). De facto, Baltasar, o rei lascivo que se encontra rodeado de cortesãs, faz lembrar um nababo oriental, um déspota desprovido dos valores associados à valentia e à masculinidade que eram perpetuados pelo Ocidente. Neste *outro* espelhavam-se os perigos em que

¹⁹ A exuberância e o exotismo dos elefantes eram traços associados ao Oriente.

a sociedade francesa de então podia resvalar, sociedade essa em profunda transformação social e tensão de classes, na altura em que a maior força política eram os Radicais, profundamente nacionalistas (Hayward, 1993: 82).

Embora o passado projectado na tela não reflecta necessariamente os valores da nação (francesa, norte-americana, italiana), por se tratar de um espelho da antiguidade pré-clássica ou clássica e de um tempo confinado *lá atrás*, há um pano de fundo moralizante que pretende reforçar determinadores valores sociais e culturais. Filmes como *Le Festin de Baltazar* (1910) são disto um exemplo (Brotons Capó, 2014: 81). Há conceitos estéticos e morais que pretendem contribuir para uma memória cultural nacional, fazendo a ponte entre os temas da antiguidade clássica e oriental e as causas políticas contemporâneas, e adaptando a sua linguagem aos espectadores do cinema.

Do Livro de Daniel, resta, por fim, mencionarmos o episódio em que o Profeta terá sido lançado ao poço dos leões e que para tantas cenas cinematográficas terá servido, criando analogias entre o Antigo Testamento e outros tantos contextos sociais, como é o caso de *Martyrs Chrétiens* (1905). O cinema apresenta amiúde o cristianismo e os cristãos como mártires perseguidos ou submissos a um mundo antigo pagão e idólatra (Lapeña Marchena, 2011: 8). Tal como a Babilónia, Roma é frequentemente apresentada como a vilã, antítese de uma sociedade fiel àqueles que são os valores europeus/ocidentais. Não só os cristãos são alvo de massacre em *Martyrs Chrétiens* (1905), como a heroína de *Male em Female* (1919) é expressamente identificada como uma cristã num mundo babilónico (!). Transposições espaciais e temporais que só o cinema podia ofertar. O último filme, que contou com uma das maiores estrelas do cinema mudo, Gloria Swanson, como protagonista, é uma comédia social de Cecil B. DeMille que convoca a antiguidade, neste caso a babilónica, como forma de estabelecer um paralelo analógico com o presente, tendo implícita uma moral. A antiguidade surge ao serviço da modernidade, trazendo à luz do dia problemas como as diferenças e/ou semelhanças entre os diferentes sexos e as lutas que então surgiam referentes aos papéis de género e que se viriam a agudizar na era seguinte (a idade do jazz e das célebres *flappers*). Na tela, a jovem cristã tenta impor-se numa sociedade masculinizada.

Como dissemos, o cinema fazia uso da temática do ataque/domação do leão, construindo as suas próprias fábulas e fantasias e introduzindo o tema em variados ambientes, distanciando-se do abstracto mental

semítico. Na ficção apresentada em *Male and Female* (1919)²⁰, o tempo real dá subitamente lugar a um tempo onírico, que empurra os protagonistas da trama para um mundo passado. E esse passado tem como lugar uma Babilónia fictícia, governada de forma tirana pela personagem principal, o rei protagonizado por William Crichton. Quando uma jovem cristã insubmissa desce ao fosso dos leões após o *ultimatum* lançado pelo soberano no sentido de esta se lhe submeter, já não é tanto a sobrevivência através do chamamento de Deus que está em causa, mas sim a revolta contra o poder autoritário do monarca e a tentativa inglória de a jovem mulher lutar contra a injustiça. O castigo aplicado à serva cristã parte, não obstante, tal como na narrativa veterotestamentária, da insurreição contra o soberano. Todo o episódio deverá por isso retirar os seus moldes do relato apresentado em Daniel.

Em suma, a palavra milenar do Antigo Testamento sobrevivia e impunha-se, mesmo após as primeiras escavações na Babilónia²¹, no início do séc. XX, e as descobertas arquitectónicas e documentais que permitiram chegar à *sua* história.

O tempo em que os assírios eram a força dominante²²

Para além do Antigo Testamento, também os autores greco-romanos conseguiram fazer impor as suas lendas e mitos sobre personagens da antiga Mesopotâmia. Talvez um dos relatos mais interessantes e antigos sobre os monarcas do país de entre os rios seja o que encontremos em Diodoro Sículo. O historiador traça em *Bibliotheca Historica*, no séc. I a.C., apoiado nos escritos perdidos de Ctésias de Cnido, que terá vivido no tempo de Artaxerxes II, uma narrativa pormenorizada sobre aqueles que viriam a ser, na época do cinema, alguns dos principais protagonistas de filmes italianos sobre a cultura pré-clássica.

Semíramis

²⁰ Um episódio semelhante decorre em *La vergine di Babilonia* (1910), onde curiosamente a mulher colocada no fosso é a judia Ester (personagem certamente inspirada no livro bíblico homónimo).

²¹ As primeiras campanhas de escavações na Babilónia, lideradas pelo arqueólogo alemão Robert Koldewey, tiveram lugar de 1899 a 1917. A primeira obra de Koldewey sobre estes trabalhos *Das Wiederstehen Babylon* foi publicada em 1913 e traduzida para inglês no ano seguinte.

²² Diod. Sic., 2.1.

Diodoro Sículo fala demoradamente sobre Semíramis, lendária rainha assíria, explorando as suas proezas e evidenciando as suas capacidades governativas e bélicas. Semíramis fora a primeira grande rainha de todo o Oriente, construtora e embelezadora da Babilónia, vencedora de exércitos estrangeiros e associada aos famosos jardins suspensos²³. Tal como acontece com muitas figuras lendárias, é impossível ver em Semíramis uma única personagem histórica. Ao invés, é provável que a mesma resulte de um composto de várias figuras históricas femininas que de alguma forma alcançaram relevo na sociedade mesopotâmica. Do mesmo modo, é possível que vários episódios históricos, dispersos no espaço e no tempo e associados a diferentes actores, tenham confluído e resultado na cristalização da sua *persona*. Se anteriormente se acreditava ser Sammuramat, a esposa de Šamši-Adad V que se vê forçada a assumir os comandos do reino durante a menoridade do filho, a verdadeira origem de Semíramis, hoje em dia é cada vez mais consensual que a mesma deve ser procurada entre esta, Naqia, a mãe de Assaradão e esposa de Senaqueribe, e Atalya, mulher de Sargão II (Dalley, 2005 e Asher-Greve, 2007: 360-361). Todas desempenharam uma acção que foi além das prerrogativas que estavam normalmente associadas ao papel reservado à mulher, a saber: a assunção do poder *de facto*, a arbitragem de conflitos diplomáticos; o reconhecimento da governança pelos seus pares; a honra de ser receptora de oferendas e dedicatórias em monumentos públicos.

A personagem de Diodoro Sículo é protagonista da curta-metragem francesa homónima *Sémiramis* (1910), realizada por Camille de Morlhon. O filme segue-lhe as passadas, sendo um dos cenários mais interessantes aquele que é descrito da seguinte forma pela realizadora: «Les jardins suspendus²⁴ (...) Des femmes jambés nues vêtues de gaze légère vont et viennent les unes sortent du bassin. D'autres y rentrent. Elles ont de l'eau jusqu'aux hanches et jouent avec des fleus. D'austres enfin sont couchées sur le gazon du bord du bassin» (Brotons Capó, 2014: 156). Onde podemos encontrar um ambiente semelhante? Não oferece *Intolerance* (1916) o seu próprio bacanal, o templo de amor de Ištar (Fig. 19), onde se espriam mulheres seminuas com transparências e brilhantes? E o que dizer do festim de *Martyrs Chrétiens* (1905) (Fig. 11)? O corpo da mulher oriental aparece na tela, tal como aparecia nas pinturas e era retratado na literatura, exposto ao olhar do homem ocidental, suscitando os seus sonhos sensuais e eróticos, reclamando o seu domínio. Semíramis é quiçá, a par de

²³ Sobre estes, veja-se a hipótese levantada por Dalley, 2013.

²⁴ Os jardins suspensos são também imagem de marca em *Alexander* (2004) de Oliver Stone.

Cleópatra e de outras figuras do mundo oriental, a sensualidade feminina elevada ao seu expoente máximo.

No entanto, a par da boa fortuna de Semíramis caminha a sua extrema ambição, argúcia e vileza, valores muito sintomáticos da visão grega etnocêntrica sobre o Médio Oriente antigo e a Mesopotâmia. De facto, mesmo o próprio Diodoro Sículo, apesar de exaltar as qualidades da rainha, refere os seus defeitos de carácter, reclamando que «choosing out the most handsome of the soldiers she consorted with them and then made away with all who had lain with her» (Diod. Sic., 2.13). A sexualidade de Semíramis é um dos traços muito explorados por autores como Justino ou Giovanni Boccaccio. Paralelamente, todo um conjunto de atitudes deturpa o seu carácter. *Sémiramis* (1910) evidencia também estes traços menos éticos, por exemplo na cena em que a rainha mata o marido Nino (Fig. 13) para poder usurpar-lhe o trono. A morte de Nino seria extensamente aproveitada séculos antes pela dramaturgia. A *persona* de Semíramis vai-se moldando ao longo dos tempos, desde o período clássico, passando pela época medieval, o Renascimento e o Barroco.



Figuras 13 e 14: Ninus, rei da Babilónia, é envenenado em *Sémiramis* (1910); Semíramis, o conselheiro Ghelas e o pequeno Adath em *Io Semiramide* (1963).

Em meados do séc. XVIII, Voltaire lança a sua *Sémiramis*, mais precisamente no ano de 1748, centrando a sua trama no assassinato do marido levado a cabo pela rainha e por Assur, seu amante, personagem por ele introduzida, e faz a rainha acalentar paralelamente um amor incestuoso pelo próprio filho, Arsace. O filósofo do Iluminismo cria uma mulher forte, ambiciosa e sedutora, contudo, confere-lhe a redenção final no culminar da narrativa, quando esta é morta acidentalmente pelo

próprio filho²⁵. O filme italiano *La regina di Ninive* (1911) haveria de seguir de perto, quase um século depois, esta narrativa, recolhendo da mesma ingredientes como o assassinato do esposo, a identidade sigilosa do filho e a morte da mãe, a *regina*, às suas mãos. Embora com nomenclaturas distintas, a história mantém-se, focando o carácter vil da rainha, que dá um fim ao seu marido, tal como aliás já acontecera em *Sémiramis* (1910).

Um pouco antes da tragédia de Voltaire, seria lançada a obra *Semiramide riconosciuta* do italiano Pietro Metastasio, primeiramente encenada em Roma, em 1729. Metastasio apenas retira de Diodoro Sículo o pano de fundo da sua tragédia. Toda a trama é pura invenção, sendo que o autor não atribui um carácter violento a Semíramis, como acontecia em Voltaire, e introduz várias novas personagens, como Scitalce, Idreno, Mirteo, Tamiri ou Sibari. Recordem-se estes dois últimos nomes, que abaixo voltaremos a mencionar. Foi precisamente das obras de Metastasio e de Voltaire que mais traços se recolheram para os argumentos de *pepla*²⁶ como *La Cortigiana di Babilonia* (1954) e *Io Semiramide* (1963), duas películas em torno da personagem Semíramis, ou mesmo *La regina di Ninive* (1911). A difusão da obra de Metastasio²⁷ confirma, ademais, a sua importância como obra marcante dos sécs. XVII e XVIII em Itália, país de produção daqueles filmes.

Temas como a traição e o combate entre forças dentro da corte, espelhado na ambição desmesurada de um alto funcionário ou de um concorrente ao poder, são transversais tanto a Metastasio quanto a Voltaire. Se, no primeiro caso, é Sibari, confidente e amante oculto de Semíramis, quem conspira contra a rainha, tentando que a mesma caia em desgraça, em Voltaire, é a própria rainha que, juntamente com Assur, também seu amante secreto, trama contra o governante dos assírios, o rei Nino. A cobiça de Sibari é transposta para as figuras de Assur e Semíramis, estando no escritor iluminista francês bem patente a petulância da célebre rainha. Há um cunho moral que se acentua em 1749, certamente devedor da época em que a narrativa foi escrita.

²⁵ Para além de recorrer a textos clássicos, o autor francês ter-se-ia também baseado na tradição arménia sobre a rainha baseada no relato do séc. VIII de Moses Khorenati (Seymour, 2014: 109 e 166).

²⁶ *peplum* (plural: *pepla*) é o nome geralmente atribuído a filmes ambientados na época clássica ou pré-clássica, caracterizados pela existência de um herói musculado. O termo foi adoptado pelos franceses fazendo uso de uma palavra grega (Di Chiara, 2016: 5). Em inglês, são normalmente designados filmes *sword and sandal*.

²⁷ A obra chegou a contar com cerca de quarenta adaptações.

Ora, Sibari parece ser transportado de Metastasio²⁸ para o filme *La Cortigiana di Babilonia* (1954) como um alto funcionário que tece um plano contra a vida do rei, tal como tecia contra a vida da jovem soberana na peça de setecentos. Tanto na tragédia quanto no argumento é ele quem prepara o veneno e concebe todo o plano de assassinato, embora a culpa venha a recair na futura rainha (Fig. 15). O conluio dentro da corte é um tema presente tanto em *La Cortigiana di Babilonia* (1954) quanto em *Io Semiramide* (1963). No entanto, as caracterizações da jovem mulher nas duas produções são muito dissemelhantes. De facto, enquanto na primeira película a mesma corresponde a uma mulher dócil e inocente, uma inofensiva pastora, na segunda ela é a sedutora e tentadora soberana, capaz de tudo para alcançar o poder. Semíramis, muito à semelhança de Cleópatra, é capaz de congregar na sua *persona* tanto aspectos positivos quanto negativos, ficando o seu carácter à mercê das escolhas dos produtores cinematográficos. Assim, embora nos dois filmes as artimanhas pela hegemonia propiciem a imposição de novos poderes, em *Io Semiramide* (1963), ao contrário do que acontece em *La Cortigiana di Babilonia* (1954), é a própria soberana quem entrega a taça envenenada ao pretendente ao trono²⁹ impedindo que o mesmo venha a partilhar com ela o reino, o que a tornaria uma mera consorte e não uma rainha *de facto*. Não nos faz este acto lembrar Voltaire?

²⁸ Também a bela Tamiri parece transitar da obra de Metastasio para a película de Luigi Maggi *La regina di Ninive* (1911) ou mesmo para *L'eroe di Babilonia* (1963) de Siro Marcellini.

²⁹ Na película, o papel cabe ao seu amante Kir.



Figura 15: Semíramis recolhe a taça que envenena o rei Assur em *La Cortigiana di Babilonia* (1954).

Não obstante, a introdução na obra de escritor francês de Arsace (o filho de Semíramis e Nino que se julgava morto) atenua as atitudes mais condenáveis da rainha, arrependendo-se esta, no final, das suas acções: “J’ai reçu de tes mains la mort qui m’étoit due. (...) Je te pardonne tout” (Voltaire, 1749: 73-74). O reconhecimento do filho por parte da mãe é um ponto crucial da trama, que, de certa forma, altera as impressões mais negativas da rainha. O filme *Io Semiramide* (1963) não esquece a importância do filho e, embora na película o mesmo seja ainda um menor, é ele quem possibilita a ascensão da rainha, enquanto sua tutora, e é nele que recai a função de conceder à Assíria um novo destino e uma nova glória após a sua morte (Fig. 14). No filho de Semíramis concentra-se a esperança de um novo amanhecer. Ghelas, o fiel confidente da monarca na película, exorta o filho a “ricorda Adath, cerca di essere degno di lei”, mantendo o rumo que a grande governante, segundo a sua opinião, iniciara. Já em *La regina di Ninive* (1911), o filho da governante da cidade assíria de Nínive, assemelha-se, em tudo, ao herói Arsace de Voltaire e de

Rossini³⁰, recaindo sobre ele, após a descoberta da sua verdadeira identidade, o governo da cidade. O assassinato acidental da mãe constitui o clímax do filme, representando simultaneamente o fim de um ciclo e o início de outro.

Enfim, Semíramis chega aos cinemas na década de 10 e nas décadas de 50/60 do séc. XX como uma amálgama de diferentes tradições. No entanto, e não esquecendo que os filmes a que aludimos se tratam de produções italianas, devemos ter em conta dois aspectos distintos: por um lado, o legado greco-romano numa época em que a Itália se refazia da Grande Guerra, apelando assim às suas raízes mais profundas; por outro, a importância da ópera nos séculos antecedentes e a sua introdução no meio cinematográfico. Semíramis afigura-se como uma personagem polivalente, que poderia convocar valores e morais muito díspares.

Sardanápalo

Tal como Semíramis, Diodoro Sículo alonga-se sobre o reinado do lendário Sardanápalo, sobretudo sobre os seus últimos dias no trono. Também como Semíramis, é possível que Sardanápalo se trate de uma figura compósita, derivada dos monarcas históricos Assurbanípal (rei que levou a antiga Assíria ao seu expoente máximo), Šamaš-šumu-ukin (seu irmão, que teria porventura perecido num incêndio no palácio da Babilónia) e Sîn-šar-iškun (último monarca de Nínive)³¹. Ao contrário do que sucede com Semíramis, todavia, não existe uma narrativa literária e/ou musical em que Sardanápalo seja apresentado de forma positiva³², embora Byron o adorne com um misto de afabilidade e afecto.

Apesar de se conhecerem óperas e tragédias baseadas em Sardanápalo e compostas ainda no séc. XVII, é já no primeiro quartel do séc. XIX que surge a composição mais conhecida sobre o rei da Assíria, escrita por Lord Byron e dada a conhecer ao público em 1821. O autor inglês recolhe grande parte da narrativa da *Bibliotheca Historica* de Diodoro Sículo, mas resume a acção da sua peça a apenas um dia. É neste espaço de tempo que se joga o destino da Assíria. *Sardanapalus* de Byron, que viria também a influenciar o cinema, nomeadamente o italiano, com os filmes *Sardanapalo Re*

³⁰ A ópera mais famosa sobre Semíramis é precisamente *Semiramide* de Rossini, baseada na obra de Voltaire.

³¹ Sobre este assunto, veja-se Schmiesing, 2015: 1.

³² *Sardanapalien*, *Sardanapaliste* (e outros vocábulos derivados) tornam-se adjectivos para “depravação” ou “transgressão das fronteiras de género” (*Dictionnaire de la langue française du dix-seizième siècle* apud. Fraser, 2003: 315 e 329).

dell' Assiria (1910) e *Le sette folgori di Assur* (1962), desenvolve-se em torno da personagem que dá o nome à peça e dos seus afectos, personagem essa que terá sido pensada como “*brave* (though voluptuous as history represents him) – and also as *amicable*”³³, distanciando-se e aproximando-se ao mesmo tempo dos arquétipos de rei da sociedade vitoriana. Todo o discurso de Sardanápalo evoca uma filosofia de vida que, ao invés de assente na valentia e na força guerreira, é fundamentada nos prazeres do corpo. Ele é o monarca que acalenta “*lascivious tinklings*” (Byron, 1823: 6), que se pronuncia em “*softening voices*” (*idem*). Esta é também a imagem que perpassa no relato do historiador grego.



Figuras 16 e 17: O banquete de *Le sette folgori di Assur* (1962); Jocelyn Lane interpretando Mirra no mesmo filme.



Figura 18: Esperia e Taneal no filme *Ercole contro i tiranni di Babilonia* (1964).

³³ Carta de Byron ao seu editor John Murray com comentários sobre a personagem (LJ VIII, 126-27 *apud* Pomarè, 2014: 264-265).

Sardanápalo é um rei que gosta de se banquetear, juntamente com as suas concubinas, e o festim levado a cabo pelo rei, nos momentos finais de Nínive, em que a cidade se encontrava cercada pelas tropas inimigas, é tema incontornável no cinema (Figs. 16). O fausto e a intemperança estão indubitavelmente conectados com a história de apogeu e destruição das grandes capitais mesopotâmicas. Já o vimos anteriormente com a Babilónia, e vemos agora com Nínive. Curioso é o facto de também o destino da Babilónia se jogar na sequência de um grande banquete levado a cabo por Baltasar. Há uma simetria entre as capitais da Babilónia e da Assíria que tem como ponto-chave a atitude desafiadora e depravada dos seus soberanos.



Figura 19: Still do filme *Intolerance* (1916) com uma cena do Templo do Amor.

Todavia, a grande introdução de Byron não é este banquete, mas a personagem Myrrah (Fig. 17), a favorita de Sardanápalo, que haveria de sofrer com ele o mesmo destino fatídico. O amor expresso de parte a parte e a cumplicidade que partilham na peça sobrepõem-se, por vezes, às amarguras do fado para o qual são precipitados. Esta escrava e os amores que suscita é tema central tanto em *Sardanapalo Re dell'Assiria* (1910) como em *Le sette folgori di Assur* (1962). Ademais, podemos encontrar um

interessante paralelo entre a Mirra deste último filme e a Esperia de *Ercole contro i tiranni di Babilonia* (1964). Ambas representam heroínas das tramas, sendo que a sua presença na história pretende vincar a disputa do herói pelo amor e pelo bem. Além disso, em *Ercole contro i tiranni di Babilonia* (1964) é visível o choque entre o Ocidente e o Oriente. Nesta película, o herói e a heroína que compõem o par romântico são oriundos de um universo cultural greco-romano. Trata-se de Hércules, o herói mítico da mitologia grega, e de Esperia, uma personagem fictícia, correspondente à rainha dos helenos e detentora de um poder que se estendia ao longo de um território que viria a compreender, num tempo posterior ao da trama, parte da Europa. Ambos se defrontam com os poderes vigentes do lado oriental do Mediterrâneo, que se pautam pela crueldade e pela tirania, bem como por uma cega ambição de poder. A tônica é colocada na população dos reinos limítrofes da Babilónia que pelos seus soberanos (o trio de irmãos Taneal, Assur e Salmanassar) é escravizada e obrigada a trabalhar.



Figura 20: Incêndio e tempestade final que se abate sobre Nínive em *Le sette folgori di Assur* (1962).

No confronto entre o Crescente Fértil e a Hélade haveria de sagrar-se vitoriosa a última. Não obstante, o duelo não acaba senão antes da destruição e anulação total da cidade da Babilónia, que é derrubada e incendiada, não deixando rastro que lhe permita reerguer-se. A glória do Ocidente e o regresso dos heróis “à sua terra” concretiza-se através da invalidação do Oriente e da anulação do *outro*. O contraste sobressai novamente nas personagens e na sua caracterização, representando Taneal a versão sedutora e cruel da mulher oriental e Esperia (Fig. 18) a versão

virtuosa e humilde da mulher ocidental (tal como Myrrah)³⁴. Novamente frisamos que a representação da mulher na tela esteve dependente do que podemos considerar como a visão que as sociedades ocidentais faziam do Oriente enquanto espaço de promessa sexual (Kennedy, 2007: 3). A ideia voluptuosa dos prazeres carnais³⁵ oferecidos pela mulher no templo, como em *Intolerance* (1916) (Fig. 19), é disto um exemplo.

Este olhar sobre o *outro* que habitava às suas portas, mas que se encontrava distante o suficiente para não partilhar os mesmos ideais políticos e culturais, demonstra, em suma, um primeiro exemplo de *orientalismo*, vivenciado na transição entre o declínio das antigas civilizações do Médio Oriente e a afirmação das sociedades do chamado período clássico. Saltando para a década de 60 do séc. XX, a mesma visão é patente nos valores eurocêntricos, de uma Europa e de uma Itália herdeiras do legado greco-romano e de um Oriente com o qual a mesma se debatera há pouco tempo e entre o qual existia ainda um grande “fosso”.

Regressando à narrativa sobre Sardanápalo, rei oriental incapaz de governar o seu trono, para além do incêndio, já presente em Diodoro, Byron junta também, à destruição final de Nínive, uma tempestade e a súbita subida das águas do rio, congregando toda uma fúria avassaladora na destruição da cidade (Fig. 20). Esta imagem espelha-se em *Le sette folgori di Assur* (1962), filme que coloca a tónica da queda da cidade num acto impensado de Sardanapalo, que o leva a destruir a estátua do seu deus principal – daí o título da película. Apesar de muito distinto do típico Sardanápalo grego³⁶, a personagem da película capitula também ela ante a batalha e a ira incontida das águas, deixando a cidade à mercê do seu infortúnio. Já a escrava Mirra do filme, compõe a história dramática e familiar da corte assíria, criando um triangulo amoroso entre os dois irmãos (Sardanapalo e Shamash)³⁷ que está, também ele, de certa forma, associado aos eventos que precipitam a ruína da Assíria. As personagens

³⁴ Repare-se no uso de vestes brancas nos casos de Esperia, de Mirra, ou mesmo da Semíramis de *La Cortigiana di Babilonia* (1954), cor associada à docilidade e à pureza que se esperavam da mulher ocidental.

³⁵ A própria ideia do harém oriental pairava na mentalidade do homem ocidental como um símbolo da superioridade masculina concretizando a noção de um oriente voluptuoso (Kabbani, 2008: 39 e 118).

³⁶ O Sardanápalo de *Le sette folgori di Assur* (1962) não é o rei efeminado que vemos em Byron. Ao invés, ele apresenta-se como se julgaria ser um antigo rei mesopotâmico, lutando pelo poder, inclusivamente com o seu irmão.

³⁷ Relembrando as disputas que as fontes cuneiformes mencionam entre Assurbanípal e Šamaš-šumu-ukin.

divergem ligeiramente de Diodoro, embora o pano de fundo da trama fílmica se mantenha.

Breves conclusões

O filme, objecto de análise deste breve estudo, não pode nem deve esquecer: 1) as produções artísticas (pintura, escultura, teatro) ou literárias (peças dramáticas, libretos, poesias) que o antecedem e nas quais se baseia; 2) o contexto social em que é produzido, em que é estreado e em que é recebido. Assim, não será ao acaso que, no respeito ao ponto 2, analisado acima, todas as produções que referimos se tratam de obras europeias, francesas e essencialmente italianas. Quem senão a Europa mais fez uso das suas raízes clássicas, do seu legado grego e romano? As lendárias personagens criadas pelos gregos e enfatizadas pelos romanos serviriam de argumento para muitas películas, exaltando a autoridade, a bravura e os valores dos tempos de antanho e convocando paralelamente um sentimento nacionalista então em voga. Quem senão os franceses, nação de Voltaire, para lançarem, logo nos primeiros tempos do cinema mudo, *Sémiramis* (1910)?

Por outro lado, se atentarmos nas produções cinematográficas referidas no ponto 1, podemos verificar que a maioria das obras norte-americanas sobre a antiga Mesopotâmia se baseiam precisamente no relato do Antigo Testamento. Mas não reclamavam/reclamam os Estados Unidos com grande ímpeto a sua associação à matriz judaico-cristã? E não se esboçam nestas os valores patrióticos, sociais e políticos por eles defendidos?

Resta referir que o longo percurso que cada um destes episódios ou personagens efectuou, desde a antiga Mesopotâmia até ao séc. XX, passando pelo “crivo” dos redactores bíblicos e dos autores greco-romanos, proporcionou a reunião de múltiplas tradições e identidades. Afinal, quem conta um conto, acrescenta um ponto. Assim, a Mesopotâmia que vemos caracterizada nas telas cinematográficas compõe-se de uma amálgama de diferentes fundos culturais que se sincretizaram num mesmo universo. A Babilónia de *Intolerance* (1916), nos sets e na caracterização é mais Assíria, é mais mundo clássico, do que propriamente Babilónia. Mas o que interessava este pormenor para o espectador do cinema do séc. XX?

A Mesopotâmia do cinema, tal como a de outros meios visuais, não se conseguiu livrar de séculos de recepções sobrepostas e cruzadas. A Mesopotâmia do cinema não é, no fundo, senão a sua *ideia*, reconstruída conforme as nossas sensibilidades por meio de uma escrita em movimento.

Referências Bibliográficas

ASHER-GREVE, J. M. From “Semiramis of Babylon” to “Semiramis of Hammersmith. In HOLLOWAY, S. W. (ed.). *Orientalism, Assyriology and the Bible*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2007, pp. 322-373.

BEAULIEU, P.-A. Nabonidus the mad king: a reconsideration of his stelas from Harran and Babylon. In HEINZ, M. e FELDMAN, M. (eds). *Representations of political power*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2007, pp. 137-166.

BERTELLINI, Giorgio. Silent Italian Cinema. An International Story. In BONDANELLA, Peter (ed.). *The Italian Cinema Book*. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 9-16.

BROTONS CAPÓ, Magdalena. *El cine en Francia, 1895-1914. Reflejo de la cultura visual de una época*. Santander: Genuève Ediciones, 2014.

BYRON, Lord. *Sardanapalus*. London: John Murray, Albemarle-Street, 1823.

Di CHIARA, Francesco. *Peplum: Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli Editore, 2016.

DIODORUS SICULUS. *Library of History (Loeb Classical Library): Volume I, Books 1-2.34*. C. H. Oldfather. Harvard: Harvard University Press, 1933.

FRASER, Elisabeth A. Delacroix’s *Sardanapalus*: The Life and Death of the Royal Body. *French Historical Studies*, 26/2, 2003, pp. 315-349.

HAYWARD, Susan, *French National Cinema*. London: Routledge, 1993.

HUGO, Victor. *La Fin de Satan*. 3ª ed. Paris: J. Hetzel & Cie, 1886.

KABBANI, Rana. *Imperial Fictions. Europe’s Myths of the Orient*. Bloomington, 1986.

KENNEDY, Valerie. Orientalism in the Victorian Era. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017, pp. 1-93.

LAPEÑA MARCHENA, Óscar. Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad clásica. Apuntes para su estudio. *Methodos. Revista Electrónica de Didáctica del Latín*, 0, 2011, pp. 1-15.

MA, Ni. On Aesthetic Pursuit of Verdi's Opera Creation from the Overture of Nabucco. In *2nd International Conference on Social Sciences, Arts and Humanities*. UK: Francis Academic Press, 2018, pp. 927-930.

MARTINDALE, Charles. Reception. In KALLENDORF, Craig W. (ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2010, pp. 297-311.

McCALL, Henrietta. Discovery and Aftermath. In DALLEY, Stephanie (ed.). *The Legacy of Mesopotamia*. New York: Oxford University Press, 1998.

METASTASIO, Pietro. *Semiramis*. Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, ca. 1737.

MICHELAKIS, Pantelis e WYKE, Maria (eds.). *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

MONTERO FENOLLÓS, Juan Luis. Babilonia. La gran metrópoli del Oriente antiguo. In MONTERO FENOLLÓS, Juan Luis (ed.). *Torre de Babel. Historia y mito*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2010, pp. 35-55.

PHILO. *Questions and Answers on Genesis*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

POMARÈ, Carla. *Sardanapalus, or, Romantic Drama Between History and Archaeology*. In CRISAFULLI, Lilla Maria e LIBERTO, Fabio (eds.). *The Romantic Stage. A Many-Sided Mirror*. Amsterdam: Brill Rodopi, 2014, pp. 225-278.

PRITCHARD, J. B. (ed.). *Ancient Near Eastern texts relating to the Old Testament*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

SAID, E. *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

SCHMIESING, Stacey. *Sardanapalus and Gender: Examining Gender in the Works of Byron and Delacroix*. Tese de mestrado, University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.

SEYMOUR, M. J. *Babylon: Legend, History and the Ancient City*. London, 2014.

-----. Representations in art. In FINKEL, I. L. e SEYMOUR M. J. (eds.). *Babylon: Myth and Reality*. London: The British Museum Press, 2008, pp. 173-178.

------. The Babylon of D. W. Griffith's *Intolerance*. In MORCILLO, M. G., HANESWORTH, P. e MARCHENA, O. L. (eds.). *Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà*. New York: Routledge, 2015, pp. 18-34.

VOLTAIRE. *A Princesa da Babilónia*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2008.

-----. *Sémiramis, Tragédie*, [s.l.]. Ala Haye, 1749.

ZITER, Edward. *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.