

Faraon de Jerzy Kawalerowicz: o drama do poder. Quando o presente e o passado se cruzam.

**José das Candeias Sales
Universidade Aberta; CHUL**

«O filme possui um movimento que lhe é próprio e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto.»

Morettin, 2003, 38, 39.

«No mi interessa definire la vita, preferisco una riflessione sulla vita. Questa è la base della mia produzione artistica, ogni film deve essere una proposta per meditare.»

«Entrevista com Jerzy Kawalerowicz»
in *Filmcritica Illustrata*, nº 165, 1966, 179.

«Me interesaba mostrar el drama del poder en el contexto del drama de la vida.»

«Conversaciones con Jerzy Kawalerowicz»
in Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 68.

O tratamento cinematográfico do passado é, simultaneamente, um trabalho de uniformização e simplificação desse passado e uma leitura do presente ditada pelas condicionantes ideológicas, políticas, históricas, estéticas, económicas, etc., próprias do momento da sua elaboração. No cinema histórico como na História, a reflexão sobre o passado faz-se sempre a partir do presente, com a informação, as teorias, as metodologias e as problemáticas disponíveis. A «matéria-prima» do passado proporciona-se, assim, a uma popularização dos seus cenários, personagens e tramas, com maior ou menor obediência aos critérios da factualidade histórica, e permite, de forma mais assumida ou mais subliminar, transmitir mensagens, esboçar percepções, consolidar perspectivas.

O cinema tem a singela característica de poder usar como inspiração tanto a mais desmesurada e surreal fantasia (projectada no passado, no presente ou no futuro) como a mais admitida e banal «verdade histórica». As obscurecidas salas de cinema ou, pela generalização do uso do DVD, as vulgares salas de estar de uma qualquer habitação, têm sido, por isso, em muitas situações, independentemente dos múltiplos critérios de realização adoptados, autênticas salas de aula de História para muitos espectadores que, entre cenários mais ou menos sumptuosos ou exóticos e com alguns seleccionados episódios ou personagens do passado, com uma considerável dose de ilusão e de fantasia, assim constroem a sua «leitura» do passado histórico e, por arrastamento,

configuram a sua própria consciência histórico-social¹. O cinema influencia decisivamente a forma como os indivíduos percebem e estruturam o mundo e o passado histórico.

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo, utiliza a fotografia, linguagens, signos e códigos que, ao serem correctamente apreendidos e interpretados, passam uma mensagem inteligível. Como meio de comunicação de massas, o cinema pode, por isso, mesmo com as suas alegorias e metáforas, ser usado como um agente da História, como um instrumento formador de consciências ou como uma forma construída de disseminação de um discurso acerca da História. A linguagem cinematográfica tem auxiliado, em alguns casos de forma excepcional, a «colorir» momentos e personagens históricos que, em consequência, alcançam lugar de relevo na memória colectiva: «*Depois de mais de cem anos de história do cinema, não há, praticamente, época, civilização, tema histórico, herói antigo ou moderno que não tenham sido encenados nas telas*»². Muitas dessas produções não procuram, porém, uma reconstituição rigorosa do que efectivamente ocorreu no passado histórico («verdade histórica objectiva» ou «arquivo vivo das formas do passado»), mas antes uma panorâmica verosímil do ocorrido. O cinema é «*uma “escrita” que trabalha com a internalização do verossímil*»³. Os filmes são, nesse sentido, documentos historiográficos ou discursos sobre a História.

No entanto, a grande maioria dos filmes não foi realmente produzida com a intenção de registar para a posteridade como era a vida numa determinada época ou lugar (o sentido de «conhecimento objectivo» que a História alegadamente procura); aqueles que assumiram esse objectivo tendem geralmente a contar uma versão da História comprometida com visões do mundo associadas a determinados indivíduos ou grupos sociais. Em todos os casos, estamos sempre perante expressões parcelares,

¹ A multiplicação do universo de influência do filme em DVD ampliou exponencialmente o campo da exibição cinematográfica antes cometido apenas às salas destinadas exclusivamente a esse fim. O mesmo, aliás, pode ser associado à emissão de filmes no circuito televisivo em redes abertas ou em redes de cabo ou à própria Internet (em espaços como o Youtube ou através do download, mais «oficial» ou mais pirateado, de filmes). Em muitos destes casos, as inovações e sofisticacões tecnológicas incorporadas nos modernos equipamentos possibilitam a milhões de espectadores uma efectiva manipulação do filme: repetindo sequências, galgando cenas, «congelando» imagens, alterando os tempos de exibição das cenas (através da câmara lenta ou acelerada), etc.

² Capelato, Napolitano, Saliba, Morettin, 2011, 9.

³ Rossini, 1999, 123. Este aspecto da relação entre o cinema e a verossimilhança é extremamente importante, na medida em que «*A imagem cinematográfica mudou a ideia de verossimilhança, pois nela existe coincidência entre o objecto representado (o referente) e a sua representação. E é a partir da ideia de verossimilhança – aquilo que é semelhante à verdade – que o efeito de real se estabelece no cinema, criando seus sentidos*» (Rossini, 1999, 123).

fragmentadas, das complexas redes de relações colectivas, elas próprias o âmago da pesquisa e da investigação histórica cientificamente conduzida.

Como bem menciona Marc Ferro, «*O cinema ainda não nasceu quando a história adquiriu os seus hábitos, aperfeiçoou o seu método, cessou de narrar para explicar*»⁴. Não obstante, a relação recíproca entre cinema e história tem existido desde os primórdios do cinema. De facto, desde as primeiras filmagens realizadas por Louis e Auguste Lumière, em 1895 – «A saída dos operários das fábricas Lumière em Lyon Monplaisir» –, que o cinema e a história se casaram indissociavelmente⁵. As suas articulações vão, contudo, para além da «autenticidade» ou da «fidelidade» ou não em relação ao passado encenado (reconstituição «verídica»; riqueza de detalhes; diálogos derivados de fontes originais; gestualidade integrada no contexto; adequada organização do cenário e da indumentária; paisagens e reconstruções arquitectónicas verossímeis..).

Todo o filme é um documento, na medida em que se constitui num vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto: «*o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. (...). O que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tão história como a História*»⁶. Não se pode, porém, atribuir o estatuto de documento válido para a investigação historiográfica a todo e qualquer filme. Um filme é também uma forma de expressão de uma certa cultura inscrita num determinado contexto sócio-histórico, com um repertório de actos e acções do homem, de informações visuais, cromáticas, luminosas e sonoras, de imagens em movimento, de linguagens verbais e não-verbais e de testemunhos de (re)construções do imaginário, onde se reflectem, consciente ou inconscientemente, medos, esperanças e desejos, dificilmente alcançado pelas fontes tradicionais escritas⁷. O cinema transporta em si a inegável «*função social (...) como difusor de ideias, sonhos, desejos, modismos*»⁸. Revela as crenças, as intenções e o imaginário do Homem.

⁴ Ferro, 1974, 255.

⁵ Cf. Nóvoa, 1995; Morettin, 2003, 11; Llagostera, 2012, 34.

⁶ Ferro, 1974, 260.

⁷ O referencial continua, todavia, a ser sempre o documento escrito, o saber sobre o passado, ancorado na história e no facto histórico. Neste sentido, é à luz do saber oriundo da tradição escrita («culto excessivo do documento escrito», com lhe chamou Marc Ferro) que o cinema é interpretado. O filme tende a ser usado de forma ilustrativa, complementar do documento escrito, confirmando-o ou negando-o (Cf. Morettin, 2003, 33, 36, 37). Esta deficiente concepção de «documento» exige a sua ampliação, contemplando o documento escrito, a imagem, o registo sonoro ou fotográfico (Cf. Kornis, 1992, 238).

⁸ Rossini, 1999, 118.

No âmbito da liberdade criativa que o cinema pressupõe como «arte», é possível introduzir/ inventar personagens cuja existência não está documentada ou peripécias/episódios que, de facto, nunca tiveram lugar. A «liberdade de invenção» (e até de subversão) pode assumir caracteres mais abrangentes (largo espectro: pura invenção) ou cingir-se apenas a determinados tópicos de reflexão (reduzido espectro: intriga autêntica). Com tonalidades específicas, tensões próprias, de acordo com o contexto socio-cultural inerente a uma produção voltada para o passado, conjugam-se, mais ou menos harmoniosamente, arquétipos, imaginários sociais, violência, erotismo, humor... São tudo faces de uma mesma moeda que é a «encenação» do passado. Um filme é, nesta acepção, um documento histórico.

De igual modo, muitas produções cinematográficas não conseguem afastar as (inevitáveis?) relações com a(s) situação(ões) política(s) do presente. Os anos da Guerra Fria, a reconstrução após o fim da Alemanha nazi ou da Itália fascista, a intervenção militar, exterior, dos Estados Unidos na II Guerra Mundial, por exemplo, moldaram a apresentação de situações e personagens do passado histórico que, assim, ganham texturas que suplantam a simples reconstituição histórica. O cinema glorifica-os e, dessa forma, doutrina. O cinema age como agente transformador da história⁹.

A estrutura narrativa de uma produção cinematográfica pode pressupor, assim, vários discursos e vários registos que lhe dão consistência e, sobretudo, coerência. Neste tipo de filmes, a visão da história é consolidada pelas relações/ interações com o presente. Ao recriar as sensibilidades de outras épocas, o cinema traz para o presente as necessidades e as esperanças do passado, mas o inverso também é verdadeiro¹⁰. Assim se pensa e repensa o presente e o passado, independentemente da distância temporal a que este se encontre. O passado e o presente ganham novas significações e projectam-se um no outro. Através do cinema projectam-se imagens que podem ser enganadoras sobre o passado e o presente.

O produto cinematográfico é, portanto, um documento da sua época, veiculando valores, projectos e ideologias. É uma representação que permite a análise, a reflexão e a discussão de uma época e o seu estatuto como objecto de cultura produtor de discursos permite, simultaneamente, encenar o passado (representação) e expressar o presente (testemunho da época em que foi produzido). Os «filmes históricos» são duplamente

⁹ Cf. Nóvoa, 1995.

¹⁰ Cf. Rossini, 1999, 219.

documentos para a análise das sociedades e podem ser usados como tal. Nele articulam-se a linguagem cinematográfica, a produção do filme e o contexto da sua realização.

Como apontou Marc Ferro, são duas as vias de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a *leitura histórica do filme* (leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história) e a *leitura cinematográfica da história* (leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos «filmes históricos»).

A definição exacta de «filme histórico» ou de «filme de reconstituição histórica» não é fácil. Ainda assim, o leque da sua significação parece compreender: 1) a intencional localização da acção numa época anterior à da sua realização; 2) a finalidade assumida de reconstruir um facto histórico ou uma situação histórica ou a biografia de alguém que teve existência real; 3) o apoio da pesquisa histórica, com o objectivo de manter um mínimo de coerência com aquilo que cientificamente se encontra já documentado. Para muitos, todavia, o «filme de reconstituição histórica» distorce o passado, trivializando-o ou mesmo falsificando-o, fazendo verdadeira tábua rasa do passado e desprezando completamente a historiografia e a própria História. Os binómios cinema-história e história-conhecimento conhecem aqui alguma tensão.

Sendo infinitas as possibilidades de leitura de um filme, incluindo o «filme histórico», o seu valor documental está relacionado directamente com o olhar e com o questionário que se lhe colocar. Um filme diz tanto quanto for correctamente questionado. Como lugar de memória, o «filme histórico» permite resgatar do limbo do esquecimento factos, personagens e ambientes passados e dar-nos a estranha sensação de um mergulho directo em outros cenários e momentos do tempo. Como uma grande fénix, o passado volta das cinzas, colorido e brilhante e, mesmo que subsistam falhas, incongruências, contradições e excessos, há uma enorme ilusão de apropriação íntima e pessoal desse passado.

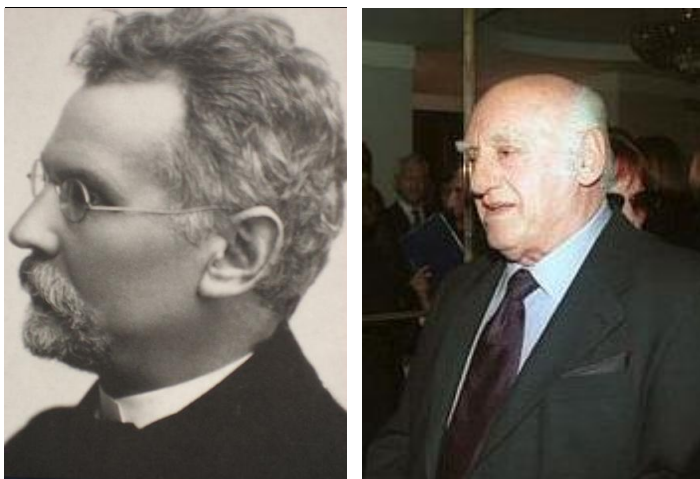
Cada «filme histórico» é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjectividade, ambiguidade e ambivalência. Nele coexistem, umas vezes explicitamente outras implicitamente, construções do passado, puras ou filtradas, e motivações do presente em que as acções colocadas no passado se ajustam às críticas, observações, denúncias, resistências ao momento presente. Os acontecimentos do passado, tratados de forma mais crua ou mais poética ou estética, com maior ou menor fôlego concedido à imaginação, são usados com o intencional objectivo de criticar o presente e de, assim, manipular tanto o

conteúdo (passado) como o(s) sentimento(s) sobre ele: «*o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação*»¹¹. Através do cinema, a distância que separa passado e presente parece diminuir.

Os documentos cinematográficos de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito do seu presente, do momento em que foram feitos e não propriamente pela representação do passado em si¹².

Kawalerowicz e o *Faraon* (1966)

Servem estas considerações preliminares ao comentário e à reflexão que propomos sobre o «discurso histórico» do filme *Faraon* (1966) de Jerzy Kawalerowicz (1922-2007), baseado no romance epónimo, de 1897, da autoria de Boleslaw Prus (1847-1912), fundador do moderno romance polaco¹³.

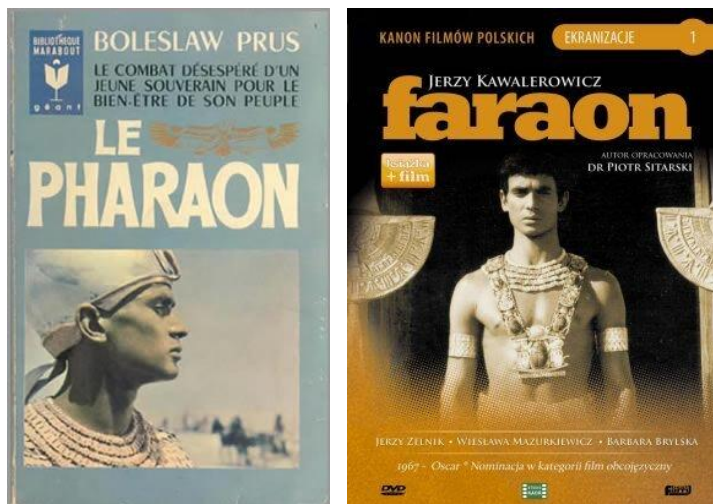


O autor do romance e o realizador do filme *Faraon*:
Boleslaw Prus (1847-1912) e Jerzy Kawalerowicz (1922-2007).

¹¹ Ferro, 1974, 259.

¹² Cf. Morettin, 2003, 31.

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Pharaoh_%28novel%29. O verdadeiro nome de Boleslaw Prus era Aleksander Glowacki (Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Boles%C5%82aw_Prus). O romance *Faraon*, editado em livro, pela primeira vez, em 1897, começou a publicar-se, em 1895 e 1896, na revista *Tygodnik powszechny* de Varsóvia. Quando se tornou muito famoso na Polónia, o romance tornou-se de leitura obrigatória nas escolas. Kawalerowicz, por exemplo, leu-o pela primeira vez quando frequentava a escola. Foi o único romance «histórico» de B. Prus (Cf. Estéve, 1967, 21; Prieto, 1999, 92).



Livro (em francês) e filme: dois momentos de uma mesma reflexão ideológica sobre o poder.

Para muitos estudiosos e comentadores, trata-se de uma obra-prima do cinema histórico («*la mejor película sobre el antiguo Egipto que se há rodado jamás*»¹⁴; «*the best spectacle dealing with ancient times to have been made in the entire history of motion pictures until now*»¹⁵; «*a film of unique excellence*»¹⁶), em que se destacam a magistral reconstituição dos cenários, dos usos e dos costumes e das relações humanas e comportamentais (a inteligência, a sabedoria, a justiça, a compaixão, a impetuosidade, a ambição, o ardor, a calma moderada, a autoridade...) ¹⁷. Conta a história do jovem, inexperiente e imaturo faraó Ramsés XIII em luta para recuperar o poder e a hegemonia da realeza face ao crescente poder, religioso e político, sobretudo, da experimentada e autoritária casta sacerdotal de Amon, de Tebas¹⁸. Apesar da maioria dos seus elementos históricos não ser exacta (na XX dinastia egípcia, não existiu nenhum Ramsés XII, nenhum Ramsés XIII, nem nenhum herdeiro egípcio-judeu de nome Seti ou Isaac¹⁹; a Assíria não era, na época, uma grande potência, nem os banqueiros fenícios, os Judeus ou os Gregos tiveram qualquer papel de relevo nesse momento histórico; os sacerdotes,

¹⁴ J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 191.

¹⁵ Johnson, 1967, 33

¹⁶ Armstrong, 1971, 64.

¹⁷ Segundo alguns, o *Faraon* de Jerzy Kawalerowicz foi uma das principais inspirações de Alejandro Amenábar para o seu *Ágora* (2009).

¹⁸ O fictício Ramsés XIII recobre atitudes e comportamentos que o histórico Akhenaton (século XIV a.C.) também assumiu na luta contra o poder do clero amoniano. Para a interpretação de Ramsés XIII, que acabaria por ser entregue a Jerzy Zelnik, houve cerca de 50 candidatos (Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 68).

¹⁹ Historicamente, o fim da XX Dinastia e dos últimos Ramsés é muito obscuro. A XX dinastia raméssida (c. 1185-c.1070 a.C.) termina com o faraó Menmaatré Setepenptah Ramsés XI (1098 - 1070 a.C.), a quem «sucederão», reinando em simultâneo, em Tânis, Hedjkheperré Setepenré Smendes (1089-1043 a.C.), primeiro rei da XXI dinastia, a dinastia «oficial», e, em Tebas, Herihor (1080-1074 a.C.), como sacerdote-faraó que se apoderou do poder político (Cf. Clayton, 1995, 166-176; 179, 180; Vernus, Yoyotte, 1988, 123, 124).

as concubinas, a sacerdotisa de Astarte, os banqueiros e os enviados assírios são igualmente criações cinematográficas; o *dracma* e o *talento* não eram moedas egípcias que se usassem como meios de pagamento às anacrónicas tropas fenícias e gregas, não sendo, de todo, a economia da época de feição monetária como o filme propõe²⁰; a noção de que a escravidão era a forma normal e dominante da relação laboral no Egipto antigo²¹; o papel dos fenícios como comerciantes, banqueiros e mágicos instalados no interior do estado egípcio; a presença do sacerdote caldeu Berosso no Egipto e a sua relação com o clero egípcio²²; a existência de um Labirinto no século XI a.C./ III Período Intermediário²³), o que acaba por estar em causa é um debate sobre os modelos do Estado justo (socialmente) e forte (militarmente), bem como do papel do clero na sociedade. De uma forma ensaística, estão em análise os mecanismos do poder (o estatal e o religioso²⁴) e a moralidade das suas políticas e dos seus abusos: «*In The Pharaoh, Kawalerowicz indulged in an esthetic speculation concerning power.*»²⁵

Muitos destes erros, lapsos ou anacronismos históricos não se podem assacar apenas ao escasso conhecimento da história do Egipto antigo na época de Boleslaw Prus, na medida em que muitos desses aspectos já eram realmente conhecidos, mas sim às obras que escolheu como fontes da sua pesquisa, nomeadamente a *História de antigo Egipto* escrita pelo viajante polaco Ignacy Zagiell²⁶. É a este autor que se deve a menção do faraó Ramsés XIII como último faraó da XX Dinastia e a Herhor, sumo sacerdote de Amon em Tebas, como seu sucessor. A ele se devem as referências (erróneas) ao funcionamento de um democrático «Conselho Supremo» onde participariam sacerdotes,

²⁰ A economia do Egipto só assume uma feição monetária efectiva com a dinastia ptolomaica, a partir do final do século IV a.C.

²¹ Além da escravidão, o Egipto conheceu outras formas de trabalho dependente, como o trabalho forçado e a servidão, que apresentam, todavia, uma condição jurídica distinta daquela (Cf. Sales, 1996).

²² O sacerdote caldeu Berosso é introduzido no filme para explicar o conhecimento que os sacerdotes tinham do eclipse solar, que usaram para amedrontar a multidão de supersticiosos camponeses. Há aqui uma subalternização dos sacerdotes egípcios que também ela, historicamente, não é correcta. No campo da astronomia, estes, de facto, detinham grandes e profundos conhecimentos, que não derivavam de qualquer influência mesopotâmica.

²³ A menção ao Labirinto é possível que tenha sido inspirada na referência de Heródoto (II, 148), embora, neste caso, se aplicasse ao templo funerário de Amenemhat III (1850-1800 a. C.), construído no Império Médio perto do lago Moéris, em Hauara, no Faium central.

²⁴ Em abono da verdade, diga-se que Kawalerowicz não valorizava a dimensão religiosa propriamente dita. Como ele dizia: «*Les prêtres de Pharaon sont avant tout les prêtres des temples de l'or*» (Estève, 1967, 23).

²⁵ Michalek, Turaj, 1988, 104. Jerzy Kawalerowicz não só estudou e criticou o fenómeno e os problemas do poder, como o exerceu durante muitos anos: a direcção da Unidade de Produção Kadr, a maior unidade de produção cinematográfica da Polónia, de 1955 a 1972, é apenas um exemplo da sua «proximidade» com o poder (Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 14).

²⁶ Cf. A. Prieto, 1999, 98.

guerreiros e representantes das camadas populares, ao talento como moeda grega usada para pagamento às tropas, bem como à presença de Gregos ou Fenícios.

Há, porém, no filme muitos outros detalhes (as posturas e os movimentos dos actores; o ritual de mumificação de Ramsés XII; a cena de caça nas margens do rio Nilo; os *regalia* que os faraós ostentam – coroas *pschent* e *kheprech*, ceptros *hekat* e *nekhakha*, peitorais; as cabeleiras ostentadas por algumas personagens²⁷; a joalheria – braceletes, tiaras, colares²⁸ e coroas de altos funcionários, sacerdotes e mulheres; o transporte do faraó em liteira; o mobiliário – tronos, cadeiras, tamboretas e camas; o equipamento militar – os escudos²⁹, as lanças, machados, adagas, arcos e flechas, os estandartes militares e litúrgicos, os carros de guerra; os arreios dos cavalos; a presença/ a participação de carpideiras nos funerais reais) que parecem ter sido retirados de pinturas e baixos-relevos murais dos túmulos e templos egípcios e que transformam a ambiência do filme em algo plausível e credível, abonando a favor de uma boa documentação histórico-científica³⁰.

Além disso, há toda uma imagética «egiptológica» na composição das cenas cinematográficas: nos limites da decência, o filme de Kawalerowicz restitui a suave sensualidade e o difuso erotismo das antigas pinturas egípcias; as cenas são compostas centralmente, conferindo-lhe uma dimensão simétrica e geométrica que se associam ao «olhar» egípcio e às suas manifestações artísticas; as personagens são fotografadas tendo como pano de fundo as paredes internas dos edifícios, o que cria a impressão de ausência de perspectiva com que trabalhava a arte egípcia³¹.

²⁷ No caso das cabeleiras, não só reproduzem as cabeleiras encontradas em representações iconográficas e escultóricas egípcias do Império Novo (sobretudo no caso das mulheres), como se adequam à definição étnica, por exemplo dos Líbios (com as típicas tranças laterais, em espiral). Este pormenor é particularmente visível na cena do desfile dos prisioneiros líbios. Estes aparecem caracterizados de acordo com o que nos é dado ver nos baixos-relevos do templo funerário de Ramsés III, em Medinet Habu (Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 191). Numa pequena nota de apresentação sobre a exibição do filme no cinema Roma, assinada por «A.C.» (Afonso Cautela) no *Diário Popular* de 31 de Janeiro de 1968, p. 4, menciona-se este desfile dos Líbios para «destacar a alta qualidade cinematográfica de sequências como as da batalha contra a insurreição dos mercenários líbios...»

²⁸ É digna de menção a utilização dos colares de moscas («colar da mosca da coragem»), uma distinção honorífica egípcia atribuída aos soldados que se distinguiram no campo de batalha, que surge no filme ostentada pelos generais e homens do exército egípcio (Cf. Sales, 2001, 354).

²⁹ Os escudos oblongos usados pelos soldados do exército egípcio parecem réplicas do escudo de madeira revestido com pele de leopardo do faraó Tutankhamon exposto no 1º andar do Museu Egípcio do Cairo (JE 61581), concedendo a parte central (placa de ouro) para a colocação da cartela do faraó (Cf. Partridge, 2002, 53 – fig. 84; Darnell, Manasa, 2007, 84 – fig. 12; vide também <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/488a.html>).

³⁰ Cf. Estève, 1967, 47.

³¹ Cf. Kornatowska, 19666, 372.



Uma cena da mumificação do faraó morto do filme e pintura parietal de um túmulo egípcio (Túmulo de Sennedjem, em Deir el-Medina – TT 1): “cópia” e “original” - a mesma beleza estética.



A coroa usada pelo sumo sacerdote Herhor na dramática cena do eclipse solar é inspirada na alta coroa do deus Amon de Tebas.



A cabeleira da enigmática Kama, a sacerdotisa de Astarte, evoca as cabeleiras das mulheres da alta sociedade egípcia que muitas estátuas e estatuetas apresentam.



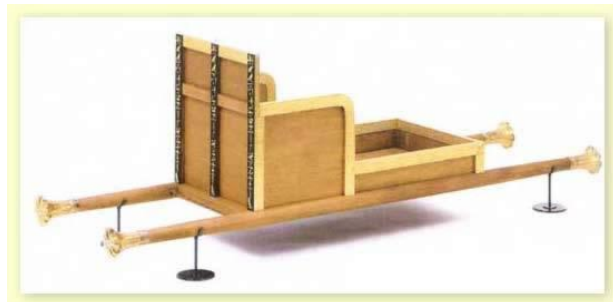
A mulher no filme polaco e na antiga pintura egípcia; a mesma beleza e a mesma sensualidade.



As coroas reais egípcias: no registo superior, cenas do filme; em baixo, fontes iconográficas do antigo Egipto (baixo-relevo, pintura e escultura). Em destaque, a rigorosa observação e reconstituição a partir das fontes iconográficas do Egipto antigo.



Os ceptros de poder *nekhakha* e *hekat*: poderosas manifestações do poder faraónico, muito bem reproduzidos no filme de Kawalerowicz.



O sumo sacerdote Herhor transportado em liteira e a liteira da rainha Hetepheres (esposa do faraó Seneferu, mãe do faraó Khufu, IV Dinastia – Museu Egípcio do Cairo). O mobiliário como auxiliar da rigorosa reconstituição do passado egípcio.



Os escudos oblongos usados pelos lanceiros do exército egípcio no filme parecem réplicas do escudo de madeira revestido com pele de leopardo do faraó Tutankhamon exposto no 1º andar do Museu Egípcio do Cairo (JE 61581), concedendo a parte central para a colocação da cartela do faraó.

Mais do que detectar as fiabilidades históricas desta recriação, interessa-nos enfatizar como a visão figurada do passado foi usada para reflectir sobre as problemáticas políticas do presente. Interessa-nos demonstrar que na reconstituição virtual do passado estabelecida nesse filme há claras «interferências» do presente. O nosso olhar pretende enfatizar como a realidade histórica do passado egípcio (do filme) se cruza com a realidade política da Polónia de meados do século XX (o presente).

Contando com um generoso orçamento para a época (1 milhão de libras esterlinas; mais de 15 milhões de dólares americanos), Jerzy Kawalerowicz, um dos fundadores da «escola polaca de cinema» dos anos 50 e início dos anos 60 e um dos principais renovadores do cinema polaco, realiza *Faraon*, um ambicioso projecto que é filmado em Eastmancolor e em Dialiscope (ecrã largo), com som estereofónico (Magnetic Stereophonic Sound) de 4 pistas e projectado em salas adaptadas ao processo de 70mm, escolhendo para cenário a época de transição dos reinados de Ramsés XII (Andrezej Girtler) e de Ramsés XIII (Jerzy Zelnik), final da XX Dinastia, faraós historicamente inexistentes como mencionámos antes³².

A produção durou três anos. Iniciou-se no outono de 1962, com a criação de um estúdio em Lódź, onde se estudaram aprofundadamente a indumentária e os aspectos do

³² Cf. Taylor, Wood, Graff, Iordanova, 2000, 124; Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 31. Sobre a vida e obra de Jerzy Kawalerowicz, vide Estève, 1967.

quotidiano da vida no antigo Egipto³³. A maioria das cenas internas do palácio do faraó, dos templos e do labirinto foram filmadas nestes estúdios³⁴. Nos Estaleiros do rio Vístula, em Varsóvia, foi construído uma embarcação a imitar as que se usavam no antigo Egipto, segundo os modelos de há 4000 anos atrás. No total confeccionaram-se 6000 uniformes, 3000 pares de sapatos, 1500 roupas de camponeses, 60 vestes de sacerdotes, 400 fundas com 2000 pedras, 700 arcos com 1300 flechas, 3000 escudos, 2400 lanças e 320 mãos cortadas em 80 cestas³⁵. Para a cena nilótica envolvendo Ramsés XIII e Sara, a sua amante judia e mãe do seu filho Seti, foi criada uma ilha artificial com palmeiras e flores de lótus no Lago Kirsajty, perto de Giżycko (Polónia).

Durante cerca de 5 meses (Junho e Outubro de 1964), no auge do Verão, o deserto de Kizil-Kum, no Uzbequistão, a cerca de 30 Km da antiga cidade de Bokkara, famosa pelas suas 300 mesquitas, foi o palco das filmagens, em condições extremamente difíceis: a temperatura ao meio-dia chegou a ultrapassar os 50° Celsius e a temperatura da areia os 80°, para não mencionar os perigos inerentes às víboras e aranhas «escondidas» nas quentes areias. O material mais sensível era guardado em câmaras frigoríficas e só era retirado o tempo necessário para as filmagens. Diariamente, foram distribuídas 10.000 garrafas de água na área das filmagens. Foi neste deserto que se construíram o templo de Ptah de Mênfis e o palácio do faraó onde têm lugar muitas das cenas principais do filme, designadamente a última.

Algumas cenas foram filmadas no Egipto, em autênticos locais do passado egípcio. Por exemplo, a cena em que o príncipe Ramsés descobre que seu pai, o faraó Ramsés XII, morreu e que ele agora se tornou o novo faraó Ramsés XIII, tem como

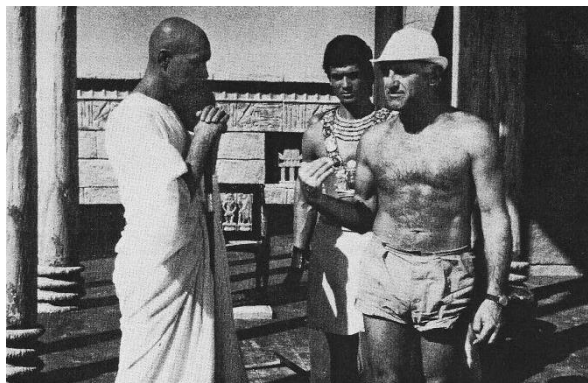
³³ Um dos consultores históricos do filme foi o professor polaco Kazimierz Michałowski (1901-1981), uma autoridade mundial em egiptologia, membro da Academia Polaca de Ciências e director do Centro de Arqueologia Mediterrânica. Outro foi Shadi Abdel Salam (1930-1986), realizador e historiador de arte egípcia do Instituto Cinematográfico do Cairo que trabalhou também como supervisor dos cenários, guarda-roupa e acessórios. Em 1962, fora ele que desenhara o navio real para o *Cleopatra* (1963) de Leo Mankiewicz (*The World of Shadi Abdel Salam*, 2002, 21, 22). É curiosa esta participação do intelectual egípcio nos filmes de Mankiewicz e de Kawalerowicz, na medida em que certa crítica tentou sempre apresentar os filmes destes realizadores em oposição. Houve, aliás, quem visse no *Faraon* a resposta comunista à *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz e que assim classificasse o filme como «a Cleópatra comunista». O próprio Kawalerowicz admitia que o seu filme era «un po'l'anti *Cleopatra*» (Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 32, 68; Taylor, Wood, Graff, Iordanova, 2000, 124; Achisi, Ponzi, Zocaro, 1966, 179). Obviamente que o próprio Kawalerowicz se documentou o mais que pode (visitando museus e locais, consultando fontes de diversos tipos, etc.) para realizar o seu projecto. Daí que ele tenha declarado numa entrevista: «*Aprendi tanto, que podria haber conseguido um doctorado em Egiptología*» (Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 68).

³⁴ Para a construção dos cenários do palácio e do templo foram usados 2000 m³ de madeira, procedente dos bosques da Sibéria (Cf. Prieto, 1999, 89).

³⁵ Cf. Armstrong, 1971, 62, 63; Prieto, 1999, 89.

pano de fundo as pirâmides do planalto de Guiza³⁶. Outras cenas foram filmadas no recinto do Templo de Amon, em Karnak, no templo funerário de Ramsés III, em Medinet Habu, no Ramesseum e no Vale dos Reis.

Neste filme, rodado, portanto, na Europa, na Ásia e em África, com um elenco e uma equipa técnica completamente desconhecidos na cena internacional, o realizador polaco apresenta um alegórico confronto entre a classe sacerdotal egípcia e o poder civil (o incensório e a espada), num claro eco dos conflitos entre a Igreja e o Estado polacos³⁷. A cena inicial do filme é, neste aspecto paradigmática: dois escaravelhos (eloquentes símbolos e animais sagrados no âmbito da antiga mitologia solar egípcia) atravessam o ecrã, da direita para a esquerda, disputando uma bola de esterco sobre um solo seco e gretado. Os escaravelhos são uma metáfora dos poderes político e religioso e a bola de esterco é o próprio poder em disputa; simboliza-se, assim, o conflito ou a luta pelo poder entre, por um lado, o sacerdócio de Amon e o faraonato e, por outro, o Catolicismo ortodoxo e o Estado polacos.



O realizador Jerzy Kawalerowicz discutindo uma cena com Piotr Pavloski (Herhor) e Jerzy Zelnik (Ramsés XIII).

Sobre o livro de Boleslaw Prus em que se inspirou e baseou para o seu filme, J. Kawalerowicz disse: «*Há coisas brilhantes nele... o drama do poder em Faraon é um incrível e contemporâneo tópico. Os mecanismos do poder não mudaram assim tanto*»³⁸. Também sobre a obra de B. Prus, Tadeusz Konwicki, co-autor do guião com Kawalerowicz, comentou: «*Não é um romance histórico, no pleno sentido da palavra. É, acima de tudo, uma penetrante análise de um sistema de poder... A história de*

³⁶ Quer nas cenas do deserto do Uzbequistão, quer nas cenas gravadas no Egipto, mais de 2000 soldados soviéticos foram usados como «actores extra» pelo realizador polaco. A indústria cinematográfica soviética colaborou ainda com cerca de 100 técnicos, além dos polacos (Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 32).

³⁷ É possível estabelecer uma dupla leitura do presente: uma dirigida ao conflito próprio da Polónia do século XIX (a partir dos objectivos do romancista) e outra colocada na Polónia comunista dos anos 60 (através dos propósitos do cineasta).

³⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Pharaoh_%28film%29.

Ramsés XIII é um típico exemplo das acções de um jovem que entra na vida com uma fé e uma necessidade de renovação. Ele ainda não sabe nada sobre os motivos mais elevados do Estado, ele não tem interesse nas leis que regem o complexo aparato de poder. Parece-lhe que ele é a pessoa para mudar a ordem de coisas existente»³⁹.

O filme narra a progressiva deterioração do Estado egípcio. A Este do Egipto sente-se já o crescimento do poderoso reino, depois império, dos Assírios que acabará, aliás, historicamente, por invadir e dominar política e militarmente o território nilótico (século VIII-VII a.C.). Internamente, os poderosos cleros de Amon e de Osíris lutam com o poder real, tentando manter as suas influentes posições administrativas no Egipto. O jovem e ambicioso faraó Ramsés XIII apresentado pelo filme luta, desde príncipe, em duas frentes: militarmente contra os Assírios e internamente contra os sacerdotes para poder começar a guerra. O faraó acaba por ser morto e o país passa/continua a ser controlado politicamente pelos sacerdotes. O realizador polaco constrói uma história que decorre no Egipto dinástico, com um faraó fortemente comprometido com um povo miserável e assumidamente oposto às enriquecidas castas sacerdotais.

Além da magnificência e monumentalidade, a película de Kawalerowicz surpreende também pela sua impressionante fotografia a cores, onde predominam as cores pálidas ou neutras⁴⁰. O trabalho de Jerzy Wojcik na «dramatização» de cores é realmente extraordinário: os rostos dos actores revestidos de tinta cinzenta-esverdeada, as cores descoloridas de jardins e edifícios (templos e palácio) e os corpos, seminus, bronzeados, são opções estilizadas de realização de significativo impacto visual que contrastam nomeadamente com as cores ocre do deserto, com a luminosidade dos céus e com as vestes de linho branco imaculado dos personagens sacerdotais. Simultaneamente, as cores esfumadas e a poeira que está por toda a parte conferem à atmosfera especial do filme uma subtil *patine* que ajuda a enfatizar determinados episódios da trama⁴¹.

O tratamento visual dado à cena-chave do eclipse solar, com um sumo sacerdote em patéticas atitudes, ampliadas pelas violentas angulações da câmara, é extraordinário e o «milagre» da participação divina nos assuntos humanos apresenta, em consequência,

³⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Pharaoh_%28film%29.

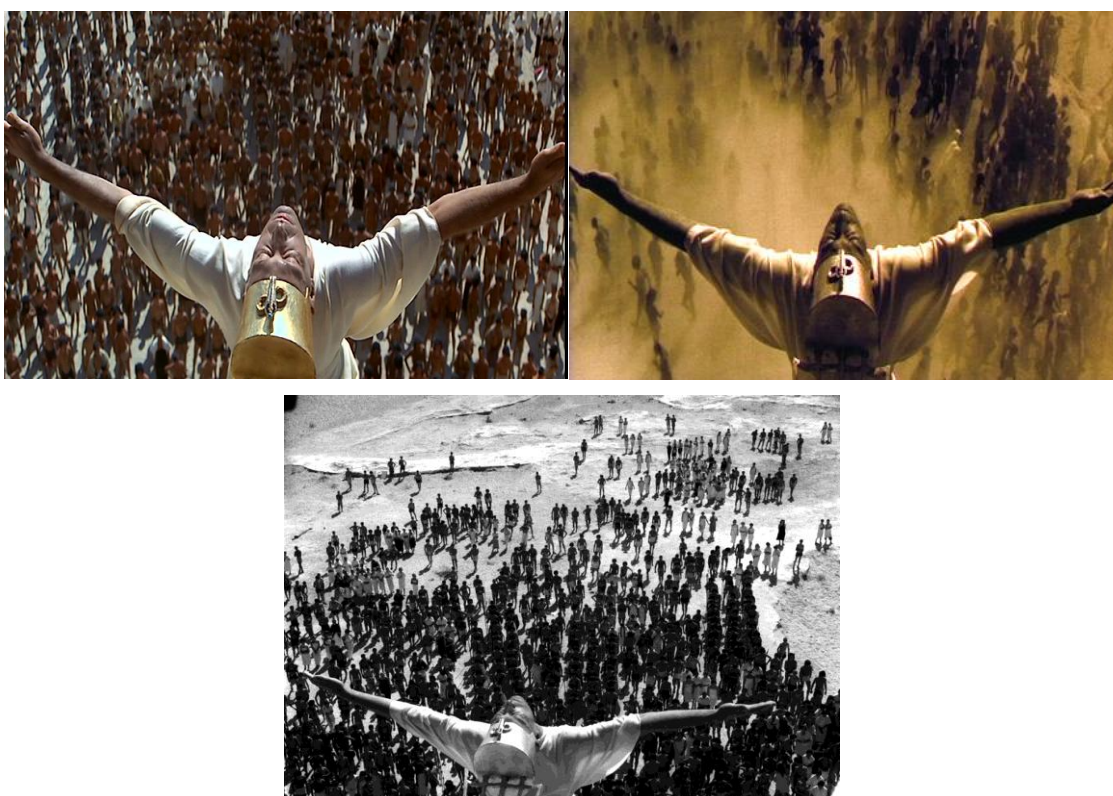
⁴⁰ «*Pharaon a les couleurs fanées d'une civilisation révolue, «anachorétique» pourrait-on dire»* (<http://www.peplums.info/pep25a.htm#25a1>). Somente no final do filme o sangue que invade a mão do moribundo faraó confere um maior cromatismo (e dramatismo) à película.

⁴¹ Cf. Kornatowska, 1966, 373.

uma força vibrante, fortemente acentuada pelos esgares dos perturbados rostos populares⁴².



A «dramatização das cores» de *Faraon* – um impressionante efeito visual.



As cenas do eclipse solar: genial destaque e tratamento visual.

Neste domínio da «cor» há, porém, uma inexactidão de fundo que marca todo o filme e que se expressa não só nas cenas filmadas em autênticos monumentos egípcios como naqueles que intencionalmente se recriaram: o aspecto dos monumentos é aquele que apresentavam em 1965 e não, como deveria ocorrer, aquele que denotariam na época retratada no filme. As pirâmides do planalto de Guiza, por exemplo, aparecem sem o revestimento de calcário de Tura que no passado histórico tiveram. Sabemos que, pelo menos até ao século XIII da nossa era, elas se mantiveram intactas e que só devido

⁴² Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 35.

a um terramoto então ocorrido se transformaram numa «pedreira artificial» explorada pelos habitantes do Cairo velho para a construção da sua cidade. Os templos por onde se movem o faraó, os cortesãos e os sacerdotes, surgem sem qualquer vestígio de cor, quando esse elemento era um sinal distintivo absolutamente marcante no quotidiano arquitectónico dos antigos Egípcios da Antiguidade. A ausência da policromia é um anacronismo. Os relevos mostrados apresentam-se, pois, com o aspecto moderno⁴³.

Outro detalhe que marca o filme é a ausência ou limitação de banda sonora; só há entoação de cânticos rituais, sibilos do vento, ruído de espadas, passos bem marcados e vozes que servem de acompanhamento às várias cenas⁴⁴. Por outro lado, o idioma polaco, pela menor familiaridade que pressupõe para a maioria dos espectadores ocidentais, introduz um linguajar que facilita o seu transporte para os ambientes do antigo Egipto. Parece que, dessa forma, se confere uma «autenticidade egípcia» que talvez estivesse arredada se o filme fosse falado em inglês, francês ou italiano...⁴⁵

Embora baseado em Prus, Kawalerowicz não se preocupou exactamente com a reconstrução concreta da realidade ou com a veracidade histórica, pois o que lhe interessava na história egípcia de fundo era algo maior e mais transversal e até intemporal: a luta de poderes entre as tradicionais forças (incarnadas pelos sacerdotes) e as novas ideias (representadas pelo jovem, reformador, liberal e idealista faraó) ou entre o rebelde poder individual e a ordem social estabelecida⁴⁶. Isto não significa que o realizador tenha cedido ao fácil para representar o passado egípcio. Numa entrevista realizada durante o festival de Cannes afirmou que no filme não aparecia um único beijo entre as personagens porque não havia encontrado qualquer documentação que comprovasse que entrava no jogo erótico, pelo menos até à Época Greco-romana⁴⁷.

Ao ser apresentado no XX festival de Cannes, em 1966⁴⁸, o filme granjearia rasgados elogios da imprensa internacional:

⁴³ Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 193.

⁴⁴ «*C'est un film extrêmement "ascétique" du point de vue de situations, de la plastique, de l'acoustique*» (Estève, 1967, 46).

⁴⁵ Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 214.

⁴⁶ Cf. Armstrong, 1971, 64. Vide Kornatowska, 1966, 369-371.

⁴⁷ Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 201; Anchisi, Ponzi, Zocaró, 1966, 179; Michalek, Tutaj, 1988, 105; Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 32; Estève, 1967, 59.

⁴⁸ Há 3 versões de *Faraon*: a «versão longa em uma parte», com 190 minutos (5199 metros); a «versão longa em duas partes», supostamente menor que a anterior (174 minutos/ 4778 metros) e a «versão internacional» ou «versão curta» com 144 minutos (3956 metros). A versão levada a Cannes, na Gala Evening de 24 de Maio de 1966, foi a de 174 minutos (Cf. Cavallaro, Laura, 1966, 93). Há, todavia, notas que referem a versão exibida como tendo «184 minutos», deixando dúvidas se estamos perante a versão longa «em uma parte» ou «em duas partes» (Cf. Armstrong, 1971, 63).

- «*Trata-se de uma espécie de Cleopatra sem Richard Burton nem Elisabeth Taylor... mas equiparável a qualquer épico filmado em Hollywood.*» (Films and filming - Londres);
- «*Película extremamente bela..., em tons azuis, cinzentos e dourados.*» (The Sunday Time - Londres);
- «*A introdução da inteligência no cinema espectacular.*» (L'Express - Paris);
- «*A cena inicial que mostra os escaravinhos disputando o seu mundo e depois o exército marchando por um deserto infinito é soberba.*» (Les lettres françaises - Paris);
- «*Ao lado de Kawalerowicz, Cecil B. De Mille, Mankiewicz, etc., deixam de existir. Descobriu-se, possivelmente, o Bertold Brecht do cinema.*» (Journal de Genève - Genebra);
- «*Num festival internacional, uma superprodução tem poucas possibilidades de conseguir votos, mas a Faraon não lhe faltam méritos. A reconstrução do ambiente do antigo Egipto foi feita com todo o cuidado.*» (Cine tele revue - Bruxelas);
- «*Os imensos décors no meio do deserto, as cenas de batalhas, a pompa da corte e o vestuário, tudo se combina para conferir um rico sabor de época.*» (Variety - Nova Iorque).

Em Portugal, o filme estrearia em 1968, no cinema Roma, em Lisboa, a 30 de Janeiro de 1968 (às 21.45 horas), numa versão inglesa em Dialiscope e Eastmancolor, distribuída pela Talma Filmes⁴⁹. O filme voltaria depois a ser apresentado em duas sessões (27 de Novembro e 1 de Dezembro), nos hoje já extintos Cinema Imperial e Jardim Cinema, respectivamente, também através da distribuidora Talma Filmes⁵⁰. Os cartazes utilizam a habitual fraseologia de promoção e apregoam enfaticamente que se está perante «*Toda a beleza milenária do antigo Egipto numa epopeia espectacular*»⁵¹ ou que o filme apresenta «*milhares de figurantes numa grandiosa epopeia que revela toda a magnificência e esplendor do antigo Egipto!*»⁵². Praticamente com as mesmas

⁴⁹ Pequenos cartazes (a preto e branco) publicitaram o filme em quatro diários, nos dias 29 e 30, e pequenas «notas de apresentação» foram publicadas nesses e em mais cinco periódicos: *A Voz* (1 de Fevereiro de 1968, p. 2); *Diário de Notícias* (29 de Janeiro de 1968, p. 3; 30 de Janeiro de 1968, p. 3; 31 de Janeiro de 1968, p. 5); *O Século* (29 de Janeiro de 1968, p. 3; 30 de Janeiro de 1968, p. 3; 3 de Fevereiro de 1968, p. 4; 7 de Fevereiro de 1968, p. 3; 9 de Fevereiro, p. 3); *Diário de Lisboa* (29 de Janeiro de 1968, p. 5, 31 de Janeiro de 1968, pp. 6-7); *Diário Popular* (29 de Janeiro de 1968, p. 3; 30 de Janeiro de 1968, p. 5; 31 de Janeiro de 1968, p. 4); *Novidades* (1 de Fevereiro de 1968, p. 4); *Plateia* (13 de Fevereiro de 1968, p. 56); *República* (2 de Fevereiro, p. 3) e *Vida Mundial* (9 de Fevereiro de 1968, p. 55). O filme foi também objecto da ficha de apreciação estética e moral no *BC - Boletim Cinematográfico* nº 893, 8 de Fevereiro de 1968, periódico distribuído por assinatura pelo Secretariado do Cinema e da Rádio da Acção Católica Portuguesa.

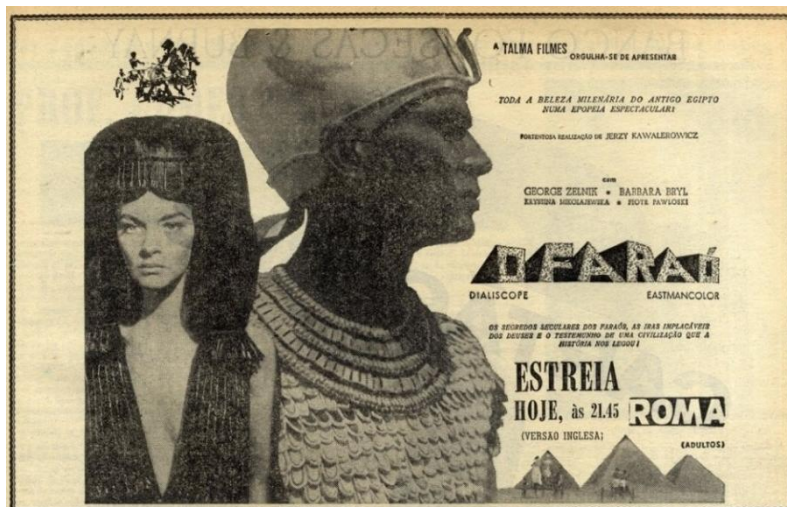
⁵⁰ Cf. Pasta: 02522.004.019. Título: Cine Clube Universitário de Lisboa - Informação sobre o filme *Faraó*. Assunto: Informação do Cine Clube Universitário de Lisboa (CCUL) sobre o filme *Faraó*, de Jerzy Kawalerowicz, integrado no ciclo Linguagem Fotográfica I. Data: Novembro de 1968 - Dezembro de 1968 [<http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=02522.004.019#!1>].

⁵¹ *Diário Popular*, 30 de Janeiro de 1968, p. 5, e *Diário de Notícias*, 29 de Janeiro de 1968, p. 3.

⁵² *Diário de Lisboa*, 29 de Janeiro de 1968, p. 5.

expressões em *O Século* escrevia-se: «Um filme de rara grandiosidade! A beleza milenária do antigo Egipto numa epopeia espectacular!»⁵³. Já durante a segunda semana de exibição do filme, *O Século*, de 7 de Fevereiro de 1968, citando um comentário de Eduardo Prado Coelho no *Diário de Lisboa*, escrevia: «O público de Lisboa pode, e deve, ver agora um filme de grande qualidade»⁵⁴.

Na crítica publicada no dia seguinte à estreia do filme em Lisboa, Eduardo Prado Coelho não podia, de facto, ter tecido maiores encómios ao filme quando a inicia com as seguintes palavras, tendo seguramente em mente, como os críticos de Cannes, as produções de Hollywood de Mankiewicz, Cecil B. de Mille, Howard Hawks, John Huston e outros: «Não, não é mais uma superprodução de grande espectáculo e alarido, não é uma reconstituição histórica que apenas nos impressione pela precisão do pormenor, nem uma “americanice” em várias dimensões. O Faraó é um filme denso, inteligente, fascinante, uma obra admirável que merece ser vista com o máximo de simpatia e atenção, ponderando-se cada imagem, cada rosto, cada palavra»⁵⁵.



⁵³ *O Século*, 29 de Janeiro de 1968, p. 3.

⁵⁴ *O Século*, de 7 de Fevereiro de 1968, p. 3; *Diário de Lisboa*, de 29 de Janeiro de 1968, p. 7.

⁵⁵ *Diário de Lisboa*, de 29 de Janeiro de 1968, p. 6.

ESTREIA
AMANHÃ
ROMA



MILHARES DE FIGURANTES
NUMA GRANDIOSA EPOEIA
QUE REVELA TODA A
MAGNIFICENCIA E
ESPLENDOR DO ANTIGO
EGIPTO!

(VERSAO INGLESA)




com **GEORGE ZELNIK** • **BARBARA BRYL**
KRYSTINA MIKOLAJEWSKA • **PIOTR PAWLOSZY**


DIALISCOPE
EASTMANCOLOR

Realização de **JERZY KAWALEROWICZ** Exclusivo **TALMA FILMES** — ADULTOS

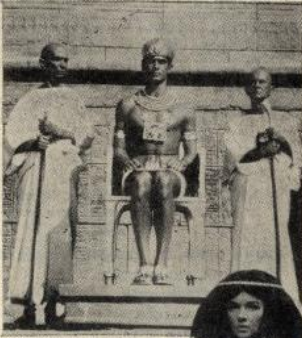
a TALMA FILMES orgulha-se de apresentar

UM FILME DE RARA GRANDIOSIDADE!

A BELEZA MILENÁRIA DO ANTIGO
EGIPTO NUMA EPOEIA ESPECTACULAR!




EASTMANCOLOR **DIALISCOPE**



GEORGE ZELNIK • **BARBARA BRYL**
PIOTR PAWLOSZY • **KRYSTINA MIKOLAJEWSKA**

FOZTENTOSA REALIZACÃO DE
JERZY KAWALEROWICZ
(VERSAO INGLESA)

ESTREIA
AMANHÃ **ROMA**
(ADULTOS)



A TALMA FILMES ORGULHA-SE DE APRESENTAR
A GRANDIOSA REALIZAÇÃO DE
JERZY KAWALEROWICZ




OS SEGREDOS SECULARES
DOS FARAÓS, AS IRAS
IMPLACAVEIS DOS DEU-
SES E O TESTEMUNHO DE
UMA CIVILIZAÇÃO QUE A
HISTÓRIA NOS LEGOU!

GEORGE ZELNIK
BARBARA BRYL
KRYSTINA MIKOLAJEWSKA
PIOTR PAWLOSZY
(VERSAO INGLESA)

ESTREIA
HOJE, ÀS 21.45 **ROMA** **EASTMANCOLOR**
(ADULTOS) **DIALISCOPE**



Anúncios publicitários à exibição de *O Faraó* em Lisboa (Cinema Roma) publicados em jornais da época: *Diário Popular*, de 29 e 30 de Janeiro de 1968 (os dois primeiros), *Diário de Lisboa*, de 29 de Janeiro de 1968, *Diário de Notícias* e *O Século*, de 29 e 30 de Janeiro (os dois últimos foram publicados em ambos os jornais), respectivamente.



Outro cartaz promocional alusivo à 2ª semana de exibição do filme em Lisboa: *O Século*, de 7 de Fevereiro de 1968.

No final da primeira semana de exibição, como noticiava *O Século* na sua edição de 3 de Fevereiro de 1968 sob o título «O Filme “O Faraó”, obtém êxito», o filme continuava «a encher, diariamente, a vasta sala do Cinema Roma» e incentivava a que assim continuasse ao afirmar que se tratava de um filme «que o bom cinéfilo não deve deixar de ver»⁵⁶. Já na véspera, no *República*, «A.C.» (Afonso Cautela) fora peremptório: «trata-se, sem discussão, de uma obra-prima que honra a história do cinema»⁵⁷.

A 9 de Fevereiro, além de uma nota de estreia não assinada repleta de «equivocos» históricos, por exemplo chamando «Ramsés II» e «Ramsés III» aos faraós do filme, a revista *Vida Mundial* – *documentário semanal da imprensa* integra, a meia página, uma secção-tabela intitulada «Seleção de Filmes – Informação Semanal V.M.», organizada à imagem dos quadros de votação dos colaboradores dos *Cahiers du Cinéma*. Viram e votaram em *O Faraó* oito dos onze críticos do painel, a saber Ad. C. (Adelino Cardoso), AC (Afonso Cautela), CA (Carlos Araújo), EPC (Eduardo Prado

⁵⁶ *O Século*, de 3 de Fevereiro de 1968, p. 4.

⁵⁷ *República*, de 2 de Fevereiro de 1968, p.3.

Coelho), LA (Lauro António), MML (Manuel Machado da Luz), MN (Manuel Neves) e VQ (Viriato Quintans). Numa escala de 0 a 5, em que 0 corresponde a «mau» e 5 «excepcional», dois dos críticos (AS.C. e EPC) atribuíram ao filme de Kawalerowicz a nota 5, enquanto MN e VQ consideraram o filme como «bom» (nível 3). Os restantes classificaram-no como «muito bom» (nível 4)⁵⁸.

Após duas semanas de exibição, publica-se na revista *Plateia* uma interessante crítica, em que, além do lado técnico e poético, se alude, *en passant*, à «dimensão ideológica» da película: «"O Faraó" é um filme polaco, de um autor socialista (...) precioso indicativo de um estilo diferente, de uma técnica invulgar. (...). As cenas de batalha revestem-se de cunho artístico, a galeria de tipos é variada e rica de expressão e até o erotismo é algo diferente, como que poético. (...). Filme a um tempo belo, suave, violento, bárbaro e ideológico»⁵⁹.

Este traço da «dimensão ideológica» deve, portanto, em nossa opinião, ser devidamente valorizado. Embora se reconheça a atenção posta nos pormenores das técnicas e utensílios militares do século XI a.C. no antigo Egipto (carros de guerra de seis raios, lanças *sek*, escudos, adagas *bagesu* ou *magesu*, machados *mibet*, perfil de meia-lua, ou *akhu*, de formato mais rectangular) e nas insígnias de poder ostentadas pelo faraó egípcio (coroas *decheret* e *kheprech*, ceptros *hekat* e *nekhakha*, peitorais e pendentes), por exemplo, que nos remetem para uma verosimilhante, consistente e elegante reconstituição do passado egípcio, não há dúvida que do ponto de vista ideológico os temas tratados no filme são «temas actuais» que remetem para a Polónia contemporânea dos seus autores.

Depois da II Guerra Mundial, a Polónia foi libertada do jugo alemão, mas acabou por cair sob o domínio russo, que impôs um regime comunista que pouco ou nada tinha que ver com as aspirações dos polacos. O personagem do jovem faraó da novela de Prus bem como do filme de Kawalerowicz é associável aos jovens soberanos que subiram ao trono da Rússia e da Alemanha: Nicolau II (1894-1917) e Guilherme II (1888-1918), respectivamente⁶⁰, enquanto o seu principal oponente, o sacerdote Herhor,

⁵⁸ Cf. *Vida Mundial* nº 1496, de 9 de Fevereiro de 1968, p. 55. Na tabela, 1 correspondia a «mediocre» e 2 a «bom».

⁵⁹ *Plateia*, de 13 de Fevereiro de 1968, p. 56.

⁶⁰ O título oficial de Nicolau II, filho do czar Alexandre III, último monarca da longa dinastia dos Romanov e derradeiro czar da Rússia, era «Nicolau II, Imperador e Autocrata de Todas as Rússias». Subiu ao poder com 26 anos. O seu reinado terminou com a Revolução Bolchevique de 1917 (abdicou a 3 de Março de 1917). Por ordem dos líderes da revolução Lenine e Yakov Sverdlo, Nicolau II, sua mulher, seu filho, suas quatro filhas, o médico da família Imperial, um servo pessoal, a camareira da Imperatriz e o cozinheiro da família foram executados no porão de sua casa na madrugada de 16 para 17 de Julho de

o é a políticos experimentados da geração anterior, como Constantin Pobiedonostsev (1827-1907)⁶¹ e o chanceler Otto von Bismarck (1815-1898)⁶², que entraram em conflito com os primeiros⁶³. Ambos os polos representam conceitos políticos diferentes.

O fundo político de *Faraon* deriva, portanto, da situação política de finais do século XIX, quando a Polónia era uma nação sem Estado e se debatia com profundos problemas de identidade colectiva (B. Prus), e da segunda metade do século XX, mais concretamente dos 15 anos que medeiam entre 1945 e 1960 (J. Kawalerowicz)⁶⁴. O choque entre duas gerações e entre dois temperamentos ou modos de conceber e usar o poder é o *leitmotiv* ideológico que sustenta o desenho das personagens principais convocadas pelo realizador polaco na sua adaptação do romance de B. Prus.



O sumo sacerdote de Amon, Herhor, e o jovem faraó Ramsés XIII.

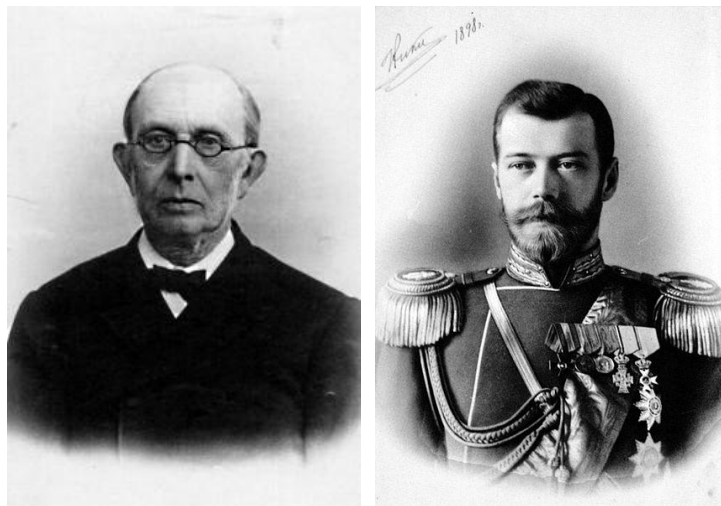
1918. Guilherme II, filho de Frederico II, foi o chefe da Casa de Hohenzollern, tendo sido o terceiro e último kaiser da Alemanha e o último rei da Prússia, detendo os títulos entre 1888 e 1918, quando a monarquia foi abolida e proclamada a República de Weimar.

⁶¹ Constantin Pobiedonostsev é habitualmente considerado como um representante do conservadorismo russo. Foi a «eminência parda» da política imperial russa, ultraconservadora, durante o reinado do seu discípulo Alexandre III (1845-1894), pai de Nicolau II.

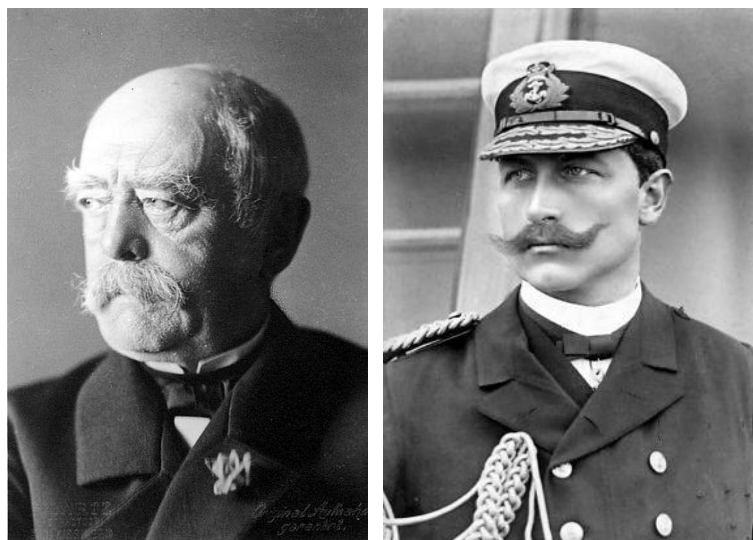
⁶² O «chanceler de ferro» foi o estadista mais importante da Alemanha do século XIX. Nobre, diplomata e político ficou conhecido como o Napoleão da Alemanha. A ele se devem as bases do Segundo Império ou 2º Reich (1871-1918), que levou os países germânicos a conhecer pela primeira vez na sua história a existência de um Estado nacional único. Para formar a unidade alemã, Bismarck desprezou os recursos do liberalismo político, preferindo a política da força.

⁶³ Além do «par oposto» Herhor/ Ramsés XIII, o filme estabelece igualmente outras «dualidades antagónicas»: fenícia Kama/ judia Sara, a rainha-mãe Nikotris/ a cortesã Hebron; faraó Ramsés XIII/ Lycon, o seu duplo; o oficial do exército Eunana, que se manteve fiel ao clero de Amon/ o oficial Tutmósis que adoptou o partido de Ramsés XIII (Cf. Kornatowska, 1966, 371). A um outro nível de leitura, há também uma tensão antagónica entre o hieratismo do gesto, a frieza das relações interpessoais, os lúgubres e obscuros corredores e câmaras do palácio real e dos templos e as apressadas movimentações populares, a abrasadora aridez e branca luz dos desertos circundantes. São, no fundo, a expressão cinematográfica de dois mundos em oposição (Cf. Pérez, Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 33).

⁶⁴ Cf. Michalek, Turaj, 1988, 105; Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 32.



Constantin Pobiedonostsev (1827-1907) e o czar Nicolau II da Rússia (1894-1917).



Otto von Bismarck (1815-1898) e Guilherme II, kaiser da Alemanha (1888-1918).

Além disso, na época de produção e de exibição do filme, a Polónia era sacudida por diversos conflitos protagonizados pelo cardeal e primado da Polónia Stefan Wyszyński (1901-1981) e o governo comunista polaco. A partir de 1960 esse conflito agudizara-se com a supressão de algumas festas católicas e a promulgação de uma lei sobre o controle da natalidade e culminou, em 1966, com a proibição governamental do primado polaco viajar até ao Vaticano por ocasião da celebração do milénio da evangelização da Polónia⁶⁵. Vivia-se um momento de intolerância e de relações tensas entre o Estado e a Igreja.

⁶⁵ Cf. Prieto, 1999, 93. Stefan Wyszyński também muitas vezes chamado «Primado do Milénio» (http://en.wikipedia.org/wiki/Stefan_Wyszy%C5%84ski).



Stefan Wyszyński (1901-1981).
Cardeal e primado da Polónia nos anos 60 do século XX.

Se a rivalidade entre o faraó e os sacerdotes egípcios é equiparável à luta/ tensão Estado-Igreja Católica na Polónia, há também um outro nível de comparação que se pode estabelecer no que às relações internacionais diz respeito: a dominação soviética da Polónia é, neste sentido, equiparável à presença ameaçante da Assíria sobre o Egipto expressa no filme, quais grandes potências em «guerra fria»⁶⁶. À parábola anticlerical junta-se uma parábola de política internacional.

Isto demonstra como o cinema histórico pode ser um reflexo da realidade política e social em que é realizada uma determinada produção e raras vezes, para não dizer nunca, retrata apenas a sociedade de que em realidade fala. Isto é particularmente evidente no *Faraon* de Kawalerowicz onde o realizador expõe uma situação, um conflito, entre duas diferentes concepções políticas, cujos dois centros de poder evocam a realidade sociopolítica da Polónia e são simbolizados pelos dois edifícios que surgem no filme: o palácio e o templo. Além disso, Kawalerowicz deixa passar uma clara mensagem anticlerical, muito próxima da ideologia polaca da sua época (Pré-Solidarnosc)⁶⁷.

O realizador nunca escondeu, antes pelo contrário, que o seu questionamento cinematográfico partia sempre das suas preocupações do presente: «*Chaque film que je fais est fonction de l'état présent, concret, de mes experiences de la vie, de l'art et de mes affections. C'est pourquoi je ne fais pas l'effort d'analyser mes films tournés dans*

⁶⁶ Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 193; Narboni, 1967, 68.

⁶⁷ Cf. <http://www.peplums.info/pep25b.htm#retnote29>. Kawalerowicz recorrera já à atitude anticlerical no seu filme de 1960, *Madre Joana dos Anjos (Matka Joanna od aniolów)* – Cf. Douchet, 2004, 63. Isso não passou despercebido à Acção Católica Portuguesa, que na apreciação estética a *O Faraó* registou: «*Kawalerowicz é um moderno cineasta de destaque; na sua obra incluem-se filmes de natureza claramente anti-religiosa revelando uma formação que também se poderá ter feito sentir nesta película.*» (BC - Boletim Cinematográfico n° 893, 8 de Fevereiro de 1968).

*le passé. (...). Je choisis les matériaux du film que je réalise conformément à ce qui m'intéresse présentement.»*⁶⁸ Noutra entrevista, de 1966, o cineasta polaco completa a ideia ao dizer: «*Le drame du pouvoir dans Pharaon est plus que jamais actuel, contemporain. Sa mécanique n'a pas tellement changé.»*⁶⁹

O núcleo sacerdotal egípcio aparece no filme aparentemente como um bloco compacto. Apenas Pentuer (pela sua humilde origem) e Samentu (o sacerdote do deus Set que se suicidou ante o grupo dominante de sacerdotes enquanto buscava a entrada do Labirinto) são os únicos que tomam partido pelo faraó⁷⁰. A própria mãe do faraó, Nikótris, acaba por ficar contra ele pelos interesses de Estado.

A propósito, diga-se que as mulheres desempenham um papel reduzido e sempre subalterno na narrativa: muito dependentes de Ramsés XIII, representam as diversas formas do amor – Sara, a ternura; Kama, o desejo, e Hebron, a paixão equilibrada⁷¹ ou, como proclamava um cartaz de anúncio de *O Século*, «*3 mulheres lutavam pelo amor deste homem! uma, cobiçava o trono; outra, desejava os prazeres da riqueza; a última, queria apenas amor»*⁷².

A judia Sara (Krystyna Mikolajewska) é uma personagem decalcada da bíblica Ester, preocupada essencialmente com a protecção ao seu povo perseguido. A bailarina-sacerdotisa fenícia Kama (Barbara Brylska), encarregada pelos seus compatriotas de seduzir o faraó, pretende, dessa forma, levá-lo a travar guerra contra a Assíria para, assim, proteger a Fenícia. Kama odeia Sara, cujo filho poderia subir ao trono de Israel, vassalo do Egipto. A egípcia Hebron (Ewa Krzyzewska), a jovem prometida a Tutmósis, amigo íntimo de Ramsés, ama e venera secretamente o faraó. A intervenção destas três mulheres na acção pretende mostrar o carácter fraco e hesitante do jovem faraó. No limite, além da alusão à estrutura plurinacional do Egipto antigo, podemos

⁶⁸ Estève, 1967, 5.

⁶⁹ Esta entrevista, conduzida por Stanislaw Janicki, foi publicada originalmente em Varsóvia, na revista *Kino*, nº4. É reproduzida, traduzida para francês, in Estève, 1967, 22.

⁷⁰ Os sacerdotes Herhor (sábio homem político clássico que não olha aos meios para atingir os seus fins) e Mefrés (personagem sórdido) são os sacerdotes «maus», enquanto Pentuer (mais prudente e humilde) é o sacerdote «bom». Aqueles usam compridas vestes de linho branco e bastões de apoio/ comando; este usa só um saiote de linho e não ostenta nenhum bastão de poder. Mais do que categorizar hierarquicamente os sacerdotes, as suas vestes e adereços deixam-nos perceber o seu estatuto de proximidade ou de afastamento em relação ao faraó Ramsés XIII e nesta classificação Pentuer está assumidamente mais perto das ideias e dos ideais do faraó. Isso é explicado na narrativa pela sua humilde origem social (é o «representante do povo») - Cf. Pérez Millán, Zawislinski, Dipont, 2005, 34; Estève, 1967, 23, 102, 101.

⁷¹ Cf. Prieto, 1999, 96. Cf. Johnson, 1967, 35. Vide as figuras 36-43, 45 e 56 das mulheres do filme in <http://www.c1n3.org/k/kawalerowicz01j/Images/36.html>

⁷² *O Século*, 7 de Fevereiro de 1968, p. 3. Na crítica publicada a *O Faraó*, Eduardo Prado Coelho alude à «*beleza perturbante das três principais figuras femininas*» (*Diário de Lisboa*, de 29 de Janeiro de 1968, p. 7).

estar perante uma evocação das diversas etnias que existiam e coabitavam na República polaca.

Conclusão

«O cinema fascina, (...) inquieta; os poderes públicos, o domínio privado pressentem que ele pode exercer um efeito corrosivo; eles apercebem-se de que, mesmo vigiado, um filme testemunha. Ele consegue desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores haviam logrado ordenar num belo edifício. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo constituiria para si à face da sociedade. A câmara revela o funcionamento real de todos eles, e diz mais sobre cada um do que ele gostaria de mostrar.»⁷³

Obra-prima do cinema polaco, de grande perfeição e magnificência formal, e para muitos a melhor película de temática egípcia de todos os tempos, *Faraon* é um extraordinário exercício levado a cabo pela cinematografia europeia para dotar o cinema histórico de verosimilhança.

A rigorosa encenação, a dimensão plástica com as cores neutras (qual pintura da realidade sem, todavia, a desprezar), a planificação quase geométrica das cenas, a contenção hierática e sobriedade na gestualidade⁷⁴ e a comunicação efectiva com o espectador que o filme alcança, logo desde as primeiras cenas, favorece o «mergulho histórico» na realidade fictícia do antigo Egipto e esconde completamente o pretexto narrativo que o presente lhe forneceu («*critique camouflée par le spectaculaire de la superproduction*»⁷⁵).

Muito afastado do característico *glamour* das produções americanas, mais voltadas para a pompa das épocas de brilho da história egípcia ou para a dimensão faustosa ou idílica dos cenários, como na *Cleopatra* de Leo Mankiewicz ou na *Terra dos Faraós* de Howard Hawks, o filme de Kawalerowicz, mais sóbrio e austero, dotado de maior densidade narrativa, com um assumido debate intelectual subjacente, usa a história de um faraó inexistente para reflectir sobre o drama do poder expresso pelo enfrentamento do poder civil e do poder religioso numa época de declínio, de enfraquecimento institucional e de perda de prestígio internacional. Se não há uma

⁷³ Ferro, 1974, 259.

⁷⁴ Para alguns, trata-se de um estatismo que raia a monotonia...Para outros, trata-se de evitar todo e qualquer movimento próprio do homem moderno e, assim, permitir uma ajustada reconstituição da vida quotidiana do antigo Egipto a que superintenderia outro ritmo e noção de tempo (Cf. Kornatowska, 1966, 372).

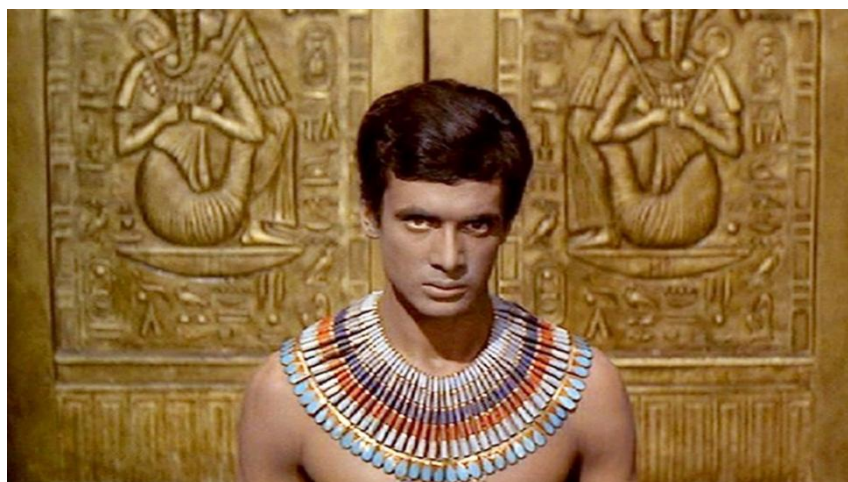
⁷⁵ Douchet, 2004, 63.

«fidelidade histórico-arqueológica» no filme (com a autenticidade que a ciência procura), há, contudo, uma «fidelidade sensível» que torna, ainda assim, o filme «egípcio».

Com a adequada dose de intriga palaciano-templária, de audaciosas cenas de alcova onde não faltam o amor e a paixão, e uma tocante beleza estética, o *Faraon* de Kawalerowicz é uma lição de cinema e de história e talvez um dos melhores exemplos de como se deve recriar o passado sem perder de vista ou tendo em vista a actualidade. Como se escreveu numa crítica no *Le Monde*, de 23 de Abril de 2004: «*Projeté au Festival de Cannes, ce film fut réalisé en 1966, à l'époque où la cinématographie polonaise produisait des films à grand spectacle. D'une indéniable splendeur visuelle, alternant de fausses scènes de bataille dans le désert, des intrigues de palais et des scènes d'alcôves parfois audacieuses, à l'érotisme esthétisant, il se différencie des films hollywoodiens par sa volonté de ne rien sacrifier au débat intellectuel qui le sous-tend.*»

O *Faraon* de Kawalerowicz é, portanto, simultaneamente, um monumental fresco e um admirável tratado de filosofia política, com uma profunda reflexão intelectual (cinema intelectual) sobre o drama do poder (primado da reflexão sobre os elementos mais directamente espectaculares), onde, num conveniente ambiente do Egipto antigo, se cruzam, de forma genial, o passado e o presente⁷⁶. «*Faraone di Kawalerowicz ci obbliga a pensare, e provoca inquietudine per quello che denuncia, si imprime nella memoria dello spettatore*»⁷⁷.

O *Faraon* de Jerzy Kawalerowicz constitui uma reflexão sobre o exercício do poder que alcança uma significativa amplitude temporal.



⁷⁶ Cf. J. Alonso, A. Mastache, Menéndez Jorge, 2010, 193; Merhaut, 1991, 446.

⁷⁷ Kornatowska, 1966, 373.

Bibliografia

- ANCHISI, Piero; PONZI, Maurizio; ZOCARO, Ettore (1966), «Intervista com Jerzy Kawalerowicz» in *Filmcritica Illustrata*, Ano XVII, n° 165, pp. 179-181.
- ARMSTRONG, Michael (1969), Pharaoh» in *Film and filming 1*, pp. 56, 57.
- _____ (1971), «In search of Pharaoh» in *Films and filming*, Vol. 17, n° 4, pp. 62-64.
- CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé; MORETTIN, Eduardo (orgs.), (2011), *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*, 2ª edição, São Paulo, Alameda Casa Editorial.
- [http://books.google.pt/books?id=P4Ba7yu_kTcC&pg=PA39&dq=cinema++e+historia+antiga&hl=pt-PT&sa=X&ei=yRtSUZSzGIXX7Ab_soHADQ&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=cinema%20%20e%20historia%20antiga&f=false]
- CAVALLARO, G. B.; LAURA, Ernesto G. (1966), «I festival dell'estate. Cannes: un mediocre ventennale» in *Bianco e Nero*, Ano XXVII, 7-8, Roma, pp. 60-93.
- CLAYTON, Peter A. (1995), *Chronique des pharaons. L'histoire règne par règne des souverains et des dynasties de l'Égypte ancienne*, Paris, Casterman.
- COMUZIO, Ermanno (1967), «Il faraone» in *Cineforum*, Ano VII, n° 64, Venezia, Federazione Italiana Cineforum, pp. 352-353.
- DARNELL, John Coleman; MANASSA, Colleen (2007), *Tutankhamun's Armies. Battle and conquest during ancient Egypt's 18th dynasty*, New Jersey, John Wiley Sons, Inc.
- DOUCHET, Jean (2004), «L'Égypte et sa Pologne» in *Cahiers du Cinéma* n° 589, Paris, p. 63.
- ESTÈVE, Michel (1967), *Jerzy Kawalerowicz*, Paris, Lettres Modernes –Minard.
- FERRO, Marc (1974), «O filme. Uma contra-análise da sociedade?» in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Fazer História 3. Novos Objectos*, Venda Nova, Bertrand Editora, pp. 255- 276.
- _____ (1981), «Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire» in *La Revue du Cinéma, Image et Son/ Écran*, n° 364, pp. 120-127.
- _____ (1983), «Film as an agent, product and source of history» in *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, n° 9, pp. 357-364.
- _____ (1993), *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard.
- FIESCHI, Jean-André (1966), «Pharaon, de Jerzy Kawalerowicz, Pologne» in *Cahiers du Cinéma* n° 179, Paris, p. 41.
- GILLETT, John (1969), «Faraon (Pharaoh)» in *Monthly Film Bulletin* n° 430, London, The British Film Institute, Nov., p. 230.
- J. ALONSO, Juan; A. MASTACHE, Enrique; MENÉNDEZ JORGE, Alonso (2010), *El antiguo Egipto en el Cine*, Madrid, T&B.
- JOHNSON, Albert (1967), «Pharaoh by Jerzy Kawalerowicz: Kadr Fim Unit» in *Film Quarterly*, Vol. 20, n° 3, pp. 33-37.
- KORNATOWSKA, Maria (1966), «Struttura e stile del "Faraone"» in *Fimcritica Illustrata* n° 168, pp. 369-373.
- KORNIS, Mônica Almeida (1992), «História e Cinema: um debate metodológico» in *Estudos Históricos*, Vol. 5, n° 10, Rio de Janeiro, pp. 237-250.

- LLAGOSTERA, Esteban (2012), *El Egipto faraónico en la historia del cine. Todas las películas sobre el Antiguo Egipto producidas en el mundo hasta nuestros días*, Madrid, Vision Libros.
- MANCEAU, Jean-Louis (1990), «visitez l'œuvre de Kawalerowicz» in *Cinéma 72*, Junho, pp. 47-49.
- MARTÍNEZ TORRES, A., (1966), «Faraón» in *Film Ideal*, Julho, pp. 263-265.
- MEIRELLES, William Reis (2004), «O cinema na história. O uso do filme como recurso didático no ensino da história» in *História & Ensino*, Vol. 10,. Londrina, pp. 77-88.
- MERHAUT, Vacláv (1991), «Kawalerowicz, Jerzy» in Nicolas Thomas (ed.), *International Directory of Films and Filmmakers – 2. Directors*, 2ª ed., Chicago, St. James Press.
- MICHALEK, Boleslaw; TURAJ, Frank (1988), *The modern cinema of Poland*, Indianapolis, Indiana University Press.
- MONTERDE, José Enrique (1986), *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona.
- MORETTIN, Eduardo Victorio (2003), «O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro» in *História: Questões & Debates*, nº 38, Curitiba, pp. 11-42.
- NARBONI, Jean (1967), «Les entiers qui si bifurquent» in *Cahiers du Cinéma nº 190*, Paris, p. 68.
- NORA, Cristiane (19...), «O cinema e o conhecimento da História» in *O Olho da História. Revista de História Contemporânea*, nº3, Salvador-Bahia.
- NÓVOA, Jorge (1995), «Apologia da relação cinema-história» in *O Olho da História. Revista de História Contemporânea*, nº1, Salvador-Bahia.
- NÓVOA, Jorge; FRESSAO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.), (2009), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, São Paulo, Ed. UNESP.
- PARTRIDGE, Robert B. (2002), *Fighting pharaohs. Weapons and Warfare in Ancient Egypt*, Manchester, Peartree Publishing,.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio; ZAWISLINSKI, Stanislaw; DIPONT, Malgozarta (2005), *Jerzy Kawalerowicz: un cineasta entre el poder y la gloria*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.
- PRIETO, Alberto (1999), «Faraón» in José Uroz (ed.), *Historia y Cine*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 63-102.
- RAFFAELLI, Sergio (1967), «Il faraone di Jerzy Kawalerowicz» in *Attualità Cinematografiche*, Milano, Ed, Letture., pp. 215-217.
- RAPP, Bernard ; LAMY, Jean-Claude (1998), *Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse-Bordas.
- ROSSINI, Miriam de Souza (1999), «As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história» in *Anos 90*, nº 12, Porto Alegre, pp. 118- 128.
- SALES, José das Candeias (1996), *A estratificação social do Egipto antigo — uma sociedade escravagista ? (Contributos para uma reflexão)*, Lisboa, Associação de Professores de História.
- _____ (2001), «Armamento», «Carro», «Ceptros», «Coroas», «Exército» in Luís Manuel de Araújo, *Dicionário do antigo Egipto*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 88, 89; 180, 181; 192, 193; 241, 242; 351-354.
- _____ (2005), «Os épicos bíblicos das décadas de 50 e de 60 do século XX ou em torno das verosimilhanças e objectividades possíveis» in Susana Bastos Mateus e Paulo Mendes Pinto

(orgs.), *A Sétima Arte no Sétimo Céu. O Cinema e a Religião* (Prefácio de Frei Bento Domingues), Lisboa, Firmamento, pp. 21-25.

- _____ (2009), «Cinema e História Antiga. A propósito do filme *Cléopatra* (1963) de Joseph Leo Mankiewicz – 1ª Parte» in *Cadmo 19. Revista de História Antiga do Centro de História da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 131-154.
- _____ (2010), «Cinema e História Antiga. A propósito do filme *Cléopatra* (1963) de Joseph Leo Mankiewicz – 2ª Parte» in *Cadmo 20. Revista de História Antiga do Centro de História da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 195-235.
- SOLOMON, Jon (2002), *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- STAEHLIN, C. M. (1968), «Faraón» in *Reseña*, Abril, pp. 123-125.
- TAYLOR, Richard; WOOD, Nancy; GRAFF, Julian; IORDANOVA, Dina (2000), *The BFI Companion to Eastern European and Russian cinema*, London, BFI Publishing.
- *The World of Shadi Abdel Salam* (2002), Alexandria, Bibliotheca Alexandrina.
- TURRONI, Giuseppe (1967), «Il faraone» in *Filmcritica Illustrata*, Ano XVIII, nº 178, Torino
- VERNUS, Pascal; YOYOTTE, Jean (1988), *Les Pharaons*, Paris, MA éd.

Webgrafia

Além das entradas indicadas em notas de rodapé, é ainda de mencionar:

- <http://www.peplums.info/pep25a.htm#25a1>
- http://www.culture.pl/web/english/resources-film-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jerzy-kawalerowicz
- <http://www.c1n3.org/k/kawalerowicz01j/Images/36.html>