

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
NAS TERRAS DOS FARAÓS
10 e 12 de janeiro de 2023

LAND OF THE PHARAOHS / 1955

(A Terra dos Faraós)

um filme de **Howard Hawks**

Realização: Howard Hawks / **Argumento:** William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom e (não creditado) Howard Hawks / **Fotografia:** Lee Grames e Russell Harlan / **Montagem:** V. Sagovsky e Rudi Fehr / **Direcção Artística:** Alexander Trauner / **Música:** Dimitri Tiomkin / **Figurinos:** Mayo / **Interpretação:** Jack Hawkins (Faraó), Joan Collins (Nellifer), Dewey Martin (Senta), Alexis Minotis (Hamar), James Robertson Justice (Vashtar), Luisa Boni (Kyra), Sidney Chaplin (Treneh), James Hayter (criado de Vashtar), Kerima (Rainha Nailla), Piero Giagnoni (filho do Faraó), etc.

Produção: Howard Hawks para a Continental Company Ltd / **Distribuição:** Warner Brothers / **Cópia:** 35mm, Warnercolor, Cinemascope, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 104 minutos / **Estreia Mundial:** 7 de Junho de 1955 em Hollywood / **Estreito em Portugal,** a 14 de Dezembro de 1955, no Cinema Império.

Land of the Pharaohs é o primeiro - e o único - filme de Hawks em cinemascope. É o último em que Hawks colaborou com Faulkner, co-responsável pelo argumento, conjuntamente com Hawks e Harry Kurnitz.

Se comecei por estes dados basilares, é porque tanto um como o outro explicam algo da singularidade deste filme na obra de Hawks, permitindo até que alguns digam que ele se não parece com qualquer outro ou, pelo menos, tenham bastante dificuldade em o enquadrar na tese do "cineasta-que-fez-sempre-o-mesmo-filme".

Como Fritz Lang, como John Ford, Hawks nunca gostou do formato "scope". Lang dizia que só era bom para filmar cobras e enterros. Não sei se pensava em **Land of the Pharaohs**, mas, se não pensava, a referência aplica-se com particular pertinência. O mais belo uso do "scope" neste filme é para o enterro do faraó e é dedicado à cobra, nessa sequência que Pedro Costa - em estudo publicado no catálogo editado em 1989 pela Cinemateca e pela Fundação Calouste Gulbenkian - classifica como "indizível". Pedro Costa referiu-se ao plano em que a rainha morre para salvar o filho. Eu penso naquele em que a cobra preenche o espaço todo do scope "deslizando aos esses pela laje, encantada pela música".

Hawks não falou de cobras nem de enterros, mas disse que o scope só valia para mostrar massas em movimento. "Quanto ao resto, distrai a atenção, impede a concentração e torna difícil os efeitos de montagem (...). É quase impossível que o espectador se concentre, tem demasiado para ver, não pode ver as coisas no seu conjunto". E acrescentou: "Se as dimensões do Cinemascope fossem satisfatórias, os pintores tê-las iam utilizado há muitos anos. Apesar de tudo, andam "nisto", há muito mais tempo do que nós".

Originalmente, não era **Land of the Pharaohs** o filme em que Hawks devia testar o scope, mas uma obra sobre a construção de um aeroporto na China, durante a segunda guerra mundial. Era preciso construí-lo com urgência e os engenheiros americanos tinham previsto oito meses de trabalho. Mas apareceram vinte mil chineses e tudo se fez em três semanas. A situação política na China, nos inícios dos anos 50, impediu a concretização do projecto. Foi então que Hawks pensou recuar no tempo e partir para outro tipo de grande construção: a das pirâmides. "Esses empreendimentos, construção de aeródromos ou de pirâmides, servem para mostrar o poder do homem, o que lhe é possível fazer com a pedra, com a areia e com as mãos".

Hawks foi para Paris trabalhar no "script" e foi lá que lhe apareceu, numa noite, William Faulkner, preso pela polícia por estar a cair de bêbedo. Quando Faulkner se curou, Hawks falou-lhe do filme dos faraós. Parece que o principal problema de Faulkner foi não ter qualquer ideia sobre a maneira como os faraós falavam. Hawks respondeu-lhe que também não tinha falado com nenhum. O escritor propôs-lhe pô-los a falar como um coronel do Kentucky, Harry Kurnitz sugeriu diálogos shakespearianos, à **King Lear**. "Rapazes, mãos à obra, que eu depois reescrevo tudo" foi a resposta de Hawks.

Mais tarde, Faulkner veio a dizer que o que o que o fascinou, desde o início, foi o tema da morte. À época, já Chabrol numa crítica publicada nos *Cahiers* ("La Gambit du Pharaoh") notava a aproximação entre o mito do túmulo num romance como **Sartoris** e no filme de Hawks. E falava da "obsessão com a velhice e a morte" da "fascinação pelo tempo", do "poder inexorável das forças naturais" e do "vasto sentido de malogro" já que a Morte acima de tudo o é.

São temas bem faulknerianos, e bem presentes em **Land of the Pharaohs**, porventura o filme de Hawks-Faulkner - à excepção do genial **Today We Live** - em que a presença do escritor é mais visível.

Hawks, queria, pois, um filme sobre o poder do homem? Faulkner um filme sobre o poder da morte? Não estou nada certo que a partilha seja tão simples. Até porque o "poder da morte", para usar terminologia de gato-pingado, é um tema recorrente na obra de Hawks, pelo menos desde o estranhíssimo e belíssimo **Fazil**, feito quase trinta anos antes, ainda no tempo do mudo. A obsessão do Príncipe Fazil, e o seu desejo de perfazer na morte o amor, não estão muito longe das obsessões de Keops, como o não está a contaminação pela morte que neste filme atinge tudo e atinge todos. O máximo poder dos homens é finalmente um poder tumular ou a tentativa de subsistir eternamente, para além da morte, graças ao seu poder, ou investindo nele toda a sua capacidade criadora. Da morte, até este filme, Hawks quase só explorara uma das câmaras secretas (a dívida para com Deus, de que se fala em **Only Angels Have Wings**). **Land of the Pharaohs** dá-lhe ocasião para explorar outras que têm, mais amargamente, que ver com dívidas de homens.

Hawks, que achava que o filme era "great" no tratamento das massas e coisas do género, achou também que tinha feito um erro: *"I should have had somebody in there that you were rooting for. Everybody was a son of a bitch"*.

Se, efectivamente, não "torcemos" ("rooting for") por nenhuma personagem (a não ser pelo filho do faraó na fulgurante sequência da cobra), será exagero dizer que todos são "son of a bitch". Não o é a rainha de admirável morte (uma das mais belas mortes da obra de Hawks) e não o é Dewey Martin, aliás o único actor hawksiano num filme dominado por presenças alheias ao mundo do cineasta, que nunca antes surgiram nele e não voltaram a surgir depois.

Mas o mais prodigioso deste filme releva da construção da grande coralidade com as tragédias individuais que se inscrevem nele. Se o filme é uma crónica (e como tal se anuncia desde o início) é tanto crónica de Keops como das massas que lhe erguem o túmulo.

Desde o regresso triunfal do Faraó da guerra (as pétalas das rosas) **Land of the Pharaohs** é construído como uma prodigiosa abertura, ou, melhor dizendo, como um vasto fresco, dado que a metáfora pictórica (ou plástica) é mais adequada do que a musical (Hawks evitou tentações verdianas, facilmente aproximáveis quer pelos espaços, quer pelo tema do túmulo).

A primeira paragem nessa coralidade ocorre quando o faraó pergunta se os anos de guerra o mudaram muito. Pela primeira vez se insinua no personagem o temor da mudança (do envelhecimento) a que corresponde na sequência com a rainha (só as cabeças dos dois preenchendo o espaço cinematográfico) o desejo de ter um filho. Entre essa continuidade na carne (continuidade que, como já se disse, é sobretudo vivida por Vashtar) e a continuidade na morte, o personagem indecide-se. É a rainha que lhe garante o filho em "raccord" com a entrada dos prisioneiros e a introdução dos únicos verdadeiros pai e filho do filme. E depois das fabulosas sequências dos crocodilos (primeira e terrível imagem de morte) sela-se o pacto entre o faraó e o arquitecto, em troca da mais física promessa de incorruptibilidade.

Mas a coralidade (o hino ao poder do homem) continuará a ser a tónica dominante nas grandes sequências dos trabalhos de construção da pirâmide que dominam todas as secções de **Land of the Pharaohs** que antecedem a chegada da Princesa do Chipre. Introduzida num obscuríssimo plano, Nellifer - suprema conquista do Faraó, enquanto conquista da juventude - é a personagem que vem trazer outra morte, ligada a um veneno sensual que a faz herdeira das mais demoníacas mulheres de Hawks e sobretudo de Ann Dvorak de **Scarface**. Os grandes planos de Hawkins começam a tornar-se cada vez mais insistentes ("bring the girl to my room") à medida que essa paixão por outro volume coexiste com a erecção do monumento. O erotismo de Collins torna tudo mais abafante, com as associações ao vinho, às máscaras e, depois, à sua completa fetichização, quando acede aos tesouros do Faraó e recebe o colar, outra jóia maléfica da obra de Hawks, como as moedas ou a pulseira do **Red River**. Essas jóias são tanto o sinal da vida futura como o sinal da morte próxima e o colar herda as cargas hawksiana e faulkneriana ao tornar-se no signo da própria corruptibilidade.

Sintomaticamente (e após nova secção eminentemente coral) a cegueira do arquitecto coincide com essa marca de morte (e a sedução do capitão lembra a **Salomé** de Wilde tanto quanto a de Strauss), o arquitecto é mais um personagem de Hawks fisicamente marcado e marcado pelo que demasiado viu e demasiado sabe. Cegueira simbolicamente transmitida ao filho (a visita ao túmulo de olhos vendados) enquanto o pai lhe diz: "You need to remember". É pela carne (Kira, dada como presente) que Dewey Martin vai ser também tentado, na segunda mulher (eco da primeira) que traz com ela o peso da morte. Por isso, contra essa dádiva (metáfora semelhante à dela) a Princesa de Chipre protesta e é a partir dela que congemma o seu plano.

É nessa altura que o filme abandona a espectacularidade para se centrar na luta de poder e de morte travada por Collins. "I suddenly felt cold" e é "suddenly" que essa transição se processa nas duas mais inesquecíveis sequências do filme: a tão citada sequência da morte da rainha e a da morte do Faraó com o incrível "travelling" sobre as gotas de sangue. E o supremo plano subjectivo da obra de Hawks é certamente esse em que, antes de morrer, o Faraó vê desfocados o rival e a amante e todo o décor em que assentava o seu poder.

Resta o tema da amizade. Hamar - o cronista - se encarregará de vingar o faraó unindo-se na morte a ele e encerrando na morte a princesa que já reina apenas sobre a morte. The

order is given e não há saídas. As portentosas sequências finais (com as areias e os mecanismos) completam o círculo e fecham-no tão tragicamente como se havia inaugurado.

Fica apenas - luminosamente branca - a pirâmide que garante apenas a eternidade de um nome. Outra, não parece haver nesta terra de faraós, solo de morte e epitáfio final para os que demasiado amavam as coisas corruptíveis.

"Will he be remembered?" pergunta o escravo a Vashtar. "He built better than he know" é a elíptica e obscura resposta do arquitecto. Gerald Mast pretendeu ver nelas - pergunta e resposta - o próprio epitáfio de Hawks. Mesmo para quem pense que é levar longe de mais a transposição, sem dúvida alguma este filme críptico - filme de criptas e filme de segredos - conduz a alguns dos labirintos mais secretos da obra do cineasta. De longe em longe aflorados, de longe em longe esconjurados, mas insinuados em quase todos os filmes e aqui metaforicamente representados na pirâmide branca da absoluta ilusão. O mais espectacular dos filmes de Hawks (aquele que a um olhar distraído mais se aparenta com uma super-produção) talvez seja, finalmente, o seu filme mais intimista e o que mais reduz ao vazio a metáfora recorrente do "production for use". No fundo, tudo termina com uma marca, seja ela o selo de **Red River**, seja a moeda de **Only Angels Have Wings**, seja a pirâmide de **Land of the Pharaohs**.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico