

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
NAS TERRAS DOS FARAÓS
17 e 20 de janeiro de 2023

AL MUMMIA / 1969 (*"A Múmia"*)

um filme de Shadi Abdel Salam

Realização: Shadi Abdel Salam / **Fotografia:** Moustafa Imam e Abd Aziz Fahmy / **Direcção Artística:** Salah Marei / **Montagem:** Kamal Abou El Ella / **Música:** Mario Nascimbene / **Guarda-Roupa:** Chadi Abdel Salam / **Interpretação:** Ahmed Marei (Wanniss), Nadia Lofti (Zeena), Ahmad Hegazi (o irmão), Abd Monen Abul Futuh (o primeiro tio), Abd El-Azim Abd-Hack (o segundo tio), Zouzou Hamdi-El Hakim (a mãe), Shafik Nouredin (Ayoub), Mohamed Nabith (Murad), Gaby Karraz (Maspero), Mohamed Khairi (Ahmed Kamal)

Produção: Organisme du Cinéma Egyptien / **Cópia:** dcp, cor, legendada em inglês e eletronicamente em português, 103 minutos / **Estreia Mundial:** 1970 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

Al Mummia é uma obra única na cinematografia egípcia.

Vamos por partes. Shadi Abdel Salam, que morreu aos 56 anos em 1986, sempre afirmou não ter *"nenhuma relação com o cinema egípcio dominante"* e sempre afirmou ter visto pouquíssimos filmes egípcios. *"Sou uma ilha à parte"*, disse um dia. De facto, a biografia dele confirma essa marginalidade. Não teve formação de cineasta mas de arquitecto, concluindo o curso de arquitectura, em Alexandria aonde nasceu, aos 25 anos. Entrou no cinema como decorador nos anos sessenta. Trabalhou com Yussef Chahine (como se sabe, o maior nome do cinema egípcio) em **Saladino**. Mas, no mesmo ano, a tarefa que inteiramente o absorveu foi a de chefe decorador de todas as sequências filmadas no Egipto da celeberrima **Cleópatra** de Mankiewicz. Em 1965, foi conselheiro artístico do polaco Kawalerowicz para o seu filme **Faraó**. Se o curriculum já era estranho, o acontecimento decisivo deu-se dois anos depois, quando Abdel Salam conheceu Rossellini, chegado ao Cairo para filmar o episódio referente à civilização egípcia do seu filme **A Luta do Homem pela sua Sobrevivência**. Rossellini e o ministro egípcio da cultura assinaram um acordo para criar uma unidade de produção cinematográfica, que o próprio Rossellini dirigiria. Foi o centro experimental (nome decalcado do centro de Roma) a que imediatamente aderiu Abdel Salam. Este imediatamente caiu nas graças de Rossellini e ficou fascinado pelo mestre. E propos-lhe, para arranque do Centro, um guião original, em que trabalhava havia dois anos, intitulado **A Múmia**.

Rossellini entusiasmou-se com o *script*. Introduziu-lhe várias modificações (segundo Abdel Salam reviu três vezes o guião) e propôs ao egípcio associar-se a ele na direcção desse filme. A guerra do verão de 67 (a célebre guerra dos 6 dias) obrigou Rossellini a deixar o Egipto. Abdel Salam, num período político particularmente conturbado (os últimos anos de Nasser e o rescaldo da derrota do Sinai) dirigiu sozinho o seu filme que só ficou concluído em 1969. As autoridades não o apreciaram particularmente. Além da estranheza que o filme

obviamente lhes provocou, acharam, em anos que se reacendia no Egipto a polémica sobre o fundamento islâmico desta cultura ou as suas raízes muito mais antigas na civilização faraónica, que o filme pendia perigosamente para o último lado. Só em 1975, seis anos depois de concluída, **A Múmia** se estreou no Egipto.

Perante os entraves censórios de última hora, Abdel Salam optou por mandar o negativo para Itália, aonde foi revelado. Rossellini terá acompanhado a montagem final e terá sugerido para a música da obra o nome conhecidíssimo de Mario Nascimbene, único não egípcio que figura na ficha técnica. Rossellini não poupou elogios ao resultado final. Nas primeiras exhibições do filme no Ocidente (Itália e França) figurava em destaque na publicidade a frase de Rossellini que dizia: *"Este é o melhor filme egípcio de todos os tempos"*.

Em 1970, **A Múmia** ganhou em França o prémio Sadoul, mas só em 1976 o filme teve distribuição comercial na Europa, com geral aclamação. Mesmo assim há que dizer, em anos de crítica muito politizada, que a obra não teve o eco que merece, porque não se queria desagradar ao Egipto, aonde Abdel Salam não era pessoa grata. Entre 1970 e 1974, Abdel Salam realizou ainda três médias metragens. Mas o seu grande projecto, um filme sobre a vida do faraó Akhnaton (Amenófis IV) nunca se concretizou por falta de apoios e **A Múmia** ficou como o único filme de fundo de Abdel Salam. E só depois da morte deste (1986) revisões do filme o colocaram na posição ímpar que merece.

O espectador que, levado pelo título, julga que vai assistir a mais uma misteriosa história de maldições de faraós não pode ter maior surpresa. Se o filme, em certo sentido, tem que ver com elas, qualquer lado aventureiro está ausente dele e encontramos-nos perante uma das obras mais despojadas e ascéticas alguma vez feitas. Logo o plano inicial é uma surpresa. Numa sala escura, a reunião de arqueólogos (que a legenda inicial nos preveniu situar-se em 1881) mais parece uma sessão de espiritismo. E, efectivamente, o objecto dela é o Livro dos Mortos e a busca de manuscritos e múmias desaparecidas da vigésima primeira Dinastia.

"Tu que partes, voltarás / Tu que dormes, acordarás / Tu que morres, ressuscitarás / Acorda / Tu não sucumbirás / Tu que foste chamado pelo teu nome / Tu te reencontrarás". Esta citação introduz, com o grande apelo aos mortos, o tema do renascimento da civilização egípcia e o tema do nome, pois que a pior maldição, para os antigos egípcios era a perda do nome. Estamos na noite em que se contam os anos (subtítulo do filme) ou seja, dessa noite inicial, vai regressar o tempo.

E esse tempo, através da missão confiada a Maspero, leva-nos ao deserto e ao vale dos reis *"transformação de lugares reais em décors naturais, por oposição ao cinema de Hollywood que faz passar décors pré-fabricados por lugares reais"*, como Abdel Salam disse.

Esse é o *décor* de todo o filme. O deserto, os colossos sem cabeça da época faraónica, o Nilo, as montanhas e os esconderijos onde repousam as múmias. *Décor* que abarca igualmente as espantosas figuras humanas que vamos vendo, a começar pela galeria de velhos. Se o tempo da noite é o tempo que no início tudo abarca (e é prodigiosa a iluminação nocturna) é também o tempo do passado que tudo convoca, com a morte do pai dos dois jovens, os segredos guardados, os rituais secretíssimos e o conflito entre a tradição e a memória dos nomes. O filme desenvolve-se como um misterioso ritual, com um sentido de enquadramento de cortar a respiração e alguns dos mais belos movimentos de câmara que me lembro de ter visto. Inúmeros planos sequência, uma representação minimal quase bressoniana e planos de corte de beleza alucinante como, logo no início, o plano do chão coberto de pétalas roxas. E a banda sonora não é menos cuidada que a banda imagem com o fulcral papel do ruído do vento ao longo das sequências iniciais.

Até que os irmãos são iniciados no segredo. O colar com o olho é o primeiro sinal do conflito. Não é um objecto escuro, é um olhar que vigia. Olhar que não consente o silêncio e que, apesar do conflito de tradições que se manifesta na sublime sequência com a mãe, determina que os dois irmãos rompam com o papel que lhes estava destinado, para se recusarem a continuar a vender as relíquias sagradas. Um pagá-lo-á com a vida, depois desses planos de sangue e de mãos azuis que induzem ao mais secreto mistério. O outro viverá para a ressurreição final, pois que o regresso das múmias, no navio de Maspero, é o sinal dessa ressurreição.

Ao longo de todo o filme, Abdel Salam elide qualquer expectativa mais espectacular. No final, nem sequer se dá o temido confronto entre os homens de Maspero e a população local. Mas essa ausência carrega a obra de um peso ainda mais trágico, como se não houvesse sequer possibilidade de acção, num espaço e num tempo dominados pelo reino dos mortos.

Por um lado, **A Múmia** é um filme totalmente panteísta, com a total identificação de terras e gentes, como, provavelmente, no cinema só se viu em **O Rio Sagrado** de Renoir, o filme que este filme mais me fez lembrar. Por outro lado é um filme totalmente antropomórfico e em que as regras da figuração prolongam, em obediência à famosa lei da frontalidade, as regras da figuração da pintura e da escultura do antigo Egipto.

Há um imenso trabalho quase invisível, de compreensão dessa arte, que dá aos personagens a mesma dimensão que tiveram na grande arte egípcia. E se, como nela, a figuração humana é fundamental, como nela a relação dos humanos estabelece-se através dos pormenores mais significativamente belos. Repare-se, por exemplo naquele plano de Wanniss (no dia da grande hesitação) em que o vemos atravessar as dunas, enquadrado do mais insólito modo, até ficar o plano em que dele só fica o pescoço sobre a areia. Repare-se na sequência em que Wanniss é agredido terminando no *plongé* sobre o seu corpo estendido. Repare-se na chegada do barco. Repare-se no tratamento dado à profundidade de campo, sobretudo nos corredores dos túmulos. Repare-se nos crepúsculos e nas alvoradas. Repare-se na relação do cortejo final com os vultos escondidos, porventura o mais poderoso tratado de *mise-en-scène* que me recorde de ter visto.

Se **A Múmia** é um filme fiel ao espírito de Rossellini, no que este teve de mais genial e de mais revolucionário, é também um filme cujas origens e códigos não estão, nem figurativa nem narrativamente, na arte ocidental. Diante desta obra, como diante de alguns filmes de Mizoguchi ou da obra prima de Renoir, sentimo-nos perante um império de sinais cuja complexidade em muito nos escapa. *"A ficção"* - disse Abdel Salam - *"é o que liga o conflito ao acordo. O que os personagens deste filme descobriram é maior do que eles, ultrapassam-os. Algo se começou a mover e ninguém o pode deter. Acaso se pode deter o curso do Nilo?"*

Também não se pode deter a beleza incomparável desta obra, uma das mais cifradas, e uma das mais transparentes que o cinema alguma vez nos deu. Hoje, nesta sala, vamos viver uma noite e um tempo muito especiais.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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