

# “OS DEZ MANDAMENTOS ENTRE O CINEMA E A TV”

## NOVOS DESAFIOS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: UMA TELENVELA PODE SE TRANSFORMAR EM UM FILME?

Prof. Dr. Marco Vale<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Marco Vale é um realizador audiovisual e acadêmico que há mais de 17 anos propõe a convergência entre o Cinema e a TV. Dirigiu o documentário cinematográfico “Memória sem Visão” (2006), um dos primeiros feitos em HDTV no país. Para a TV, dirigiu os documentários “Paulo José, um autorretrato brasileiro” e “O Evangelho Segundo Jece Valadão”, além do programa “Vem Comigo”. Há 12 anos ministra duas disciplinas no curso de Rádio, TV e internet da Faculdade Cásper Líbero, onde também foi coordenador de ensino por mais de 4 anos.

### RESUMO

A transposição para o cinema da telenovela brasileira “Os Dez Mandamentos” (2015) proporciona importantes discussões sobre as tradições e futuros caminhos da produção audiovisual no país. Neste texto, enfocarei minha análise em duas principais reflexões. Uma primeira se baseia em como a telenovela da TV Record trabalha com influências cinematográficas tão importantes para sua realização estética e narrativa. Em uma segunda vertente, este texto explora os desafios que surgem com a proposta de transformar uma produção de TV de dramaturgia seriada em um longa metragem cinematográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem cinematográfica. Indústria audiovisual brasileira. Tradições narrativas. Cinema e religião.

### ABSTRACT

The adaptation of the Brazilian soap opera “The Ten Commandments” (2015) into a movie provides important discussions about the traditions and the future of the audiovisual production in the country. In this text, I will focus my analysis on two main considerations. The first is based on how TV Record’s soap opera works with cinematic influences, so important for its aesthetic achievement and narrative. On the other hand,

this paper explores the challenges that come with the proposal to transform a serial TV production into a feature film footage.

**KEYWORDS:** Cinematic language. Brazilian audiovisual industry. Storytelling traditions. Cinema and religion.

## QUANDO A TV BRASILEIRA CHEGA ÀS SALAS DE CINEMA

A TV Record anunciou publicamente, no mês de novembro de 2015, seu objetivo de transformar a telenovela “Os Dez Mandamentos”, com direção geral de Alexandre Avancini, em um longa-metragem para ser exibido nas salas de cinema. Naquele momento, uma primeira questão pôde ser levantada sobre a proposta: como condensar em um único filme de por volta de duas horas, uma produção televisual que foi exibida originalmente em 176 capítulos? Não se tratava da primeira produção da TV brasileira a ser transposta para as grandes telas dos cinemas, mas era a primeira vez que tal migração midiática fora pensada para uma extensa telenovela diária.

Podemos lembrar aqui que a telenovela da TV Tupi “Beto Rockfeller” (1968), escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte, se transformou em filme em 1970, sob a direção de Olivier Perroy. Mas é importante salientar que o conteúdo audiovisual da versão cinematográfica foi filmado

especialmente para o longa-metragem, com um novo roteiro e preservando somente, em parte, o seu elenco original e personagens.

Um verdadeiro trabalho pioneiro de migração de produções televisivas brasileiras para os cinemas partiu de duas microsséries, “O Auto da Compadecida” (1999) e “A Invenção do Brasil” (2000), ambas dirigidas por Guel Arraes. Vou detalhar aqui o primeiro caso, pois foi muito importante para a consolidação da Globo Filmes, subsidiária dedicada a produções cinematográficas da maior emissora de televisão brasileira. “O Auto da Compadecida” obteve, em 2000, um público nas salas de cinema de mais de 2 milhões de espectadores<sup>1</sup>, superando as expectativas da própria Globo com aquela experiência. A microssérie, baseada na peça clássica de Ariano Suassuna, tinha uma duração de por volta de 157 minutos, enquanto a sua versão cinematográfica foi reduzida para 104 minutos, aproximadamente. Trata-se de uma redução, potencialmente, muito menos traumática do que “Os Dez Mandamentos”. Por outro lado, o hibridismo entre a linguagem televisiva e a cinematográfica de “O Auto da Compadecida” também apresentava relações tão complexas como a produção da TV Record.

<sup>1</sup> Fonte: Revista de Cinema, nº 21. Rio de Janeiro, Krahô, 01/2002, p. 9.

Até hoje, mesmo com a consolidação do cinema digital, qualquer produção cinematográfica costuma trabalhar, tradicionalmente, com uma só câmera no set de filmagem, pois tal opção oferece uma série de vantagens estilísticas para o realizador cinematográfico. A partir do momento em que mais de uma câmera estão sendo usadas no set, uma não pode aparecer na imagem captada pela outra, impactando diretamente no posicionamento de cada uma delas, afetando também os enquadramentos e os ângulos a serem usados na cena. Quanto mais câmeras forem usadas em cena, mais restrições de ação cada câmera terá. Nestes casos, os planos mais fechados nos rostos dos atores deverão ser feitos com o uso de teleobjetivas, lentes que aproximam as imagens, mesmo com as câmeras estando mais distantes, e que causam o achatamento da perspectiva de imagem, restringindo a profundidade dos cenários. Este achatamento de imagem acaba sendo prejudicial principalmente para as grandes produções históricas do cinema, pois a grandiosidade dos cenários construídos para estes filmes são um grande apelo para o interesse do público. Por este motivo, uma grande parte de todas as cenas filmadas para superproduções de Hollywood, desde sempre, foram e são, geralmente, captadas por uma câmera de cada vez. A escolha por trabalhar com uma só câmera faz com que cada uma das imagens seja feita separadamente em relação a todas as outras, o que faz com que o processo

de filmagem de um filme seja tradicionalmente muito mais lento do que o de uma produção televisiva, onde o uso de um maior número de câmeras simultâneas é a tradição. Uma história famosa de bastidores envolve o filme norte-americano de baixo orçamento “A Pequena Loja de Horrores” (1961), no qual foram usadas duas câmeras simultâneas. Roger Corman, seu diretor, filmou este longa-metragem em pouco mais de dois dias, o que levou Robert Towne (famoso por ter feito roteiros de filmes como “Chinatown”) a questionar o realizador: “fazer um filme não é maratona” (Gaspard, 2010, p. 3).

A questão é que fazer produções para TV constantemente se assemelha às verdadeiras maratonas. Os prazos são muito mais curtos e os volumes de produção têm que ser muito maiores na TV do que no cinema. Por conta disso, atualmente, para a teledramaturgia de uma emissora de TV como a Globo ou a Record são geralmente usadas quatro câmeras simultâneas para as cenas em estúdios. Vale a pena lembrar que desde os primeiros anos de transmissões televisivas ao vivo, antes do advento do videotape, o uso de câmeras simultâneas era a única forma que possibilitava os cortes de uma mesma cena em diferentes pontos de vistas.

Além da forma como foi filmada (usando uma câmera tradicional de cinema de 35 mm), “O Auto da Compadecida” é uma obra que fica em uma fronteira, não se encaixa nem

nos tradicionais parâmetros cinematográficos de produção nem nos televisivos. Todo o material audiovisual utilizado tanto na série como no filme foram captados em 36 dias de filmagens<sup>2</sup>. Comparando com as necessidades de fluxo de produção de uma novela como “Os Dez Mandamentos”, essa quantidade de dias é enorme para um material audiovisual que preencheria apenas de 4 a 5 dias de exibição da novela. Por outro lado, pouco mais de um mês de filmagem é muito pouco para uma produção na estética e ritmo de montagem de Guel Arraes. Ao usar uma única câmera, Arraes aproxima muito a sua câmera dos atores, sem prejudicar a profundidade de seus cenários. A variedade de posicionamentos de câmera é bastante livre, mas por outro lado, o ritmo de sua montagem é alucinante. Pode constatar, com ajuda do programa de edição não linear Final Cut, que na sequência de troca de casais envolvendo Dora (Denise Fraga), Chicó (Selton Mello), Vincentão (Bruno Garcia) e Eurico (Diogo Vilela), Guel Arraes usou mais de 100 cortes para apenas quatro minutos e meio de duração do filme. Um longa-metragem cinematográfico de duas horas tem, normalmente, em torno de oitocentos a mil cortes em toda a sua metragem, número que Guel Arraes consegue facilmente em menos de 45 minutos de metragem de uma produção sua.

Desde os anos de 1980, com a sua clássica série “Armação Ilimitada”, Arraes gosta de usar uma única câmera em suas produções para TV<sup>3</sup>. Mas ele não é um caso isolado: podemos ver o uso sistemático de gravações com uma câmera só em uma série cômica como “Tapas e Beijos” (2011-2015) e até em diversos momentos de telenovelas dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, tais como “Renascer” (1993) e “Rei do Gado” (1995).

Nos primeiros capítulos de uma telenovela brasileira, geralmente as emissoras investem em uma linguagem de câmera mais cinematográfica, ou seja, mais calcada no uso de uma única câmera, pois estes capítulos são feitos com maior tempo e antecedência. Esta estratégia é muito usada principalmente nas telenovelas cujas narrativas se situam em outras épocas históricas e/ou lugares distantes, em que os cenários exigiram grandes investimentos. Não por acaso, “Os 10 Mandamentos” da TV Record segue este padrão. Podemos perceber o uso reduzido de câmeras em cenas como as da matança dos bebês hebreus, do envio da cesta de Moisés através do rio Nilo ou das batalhas do protagonista, quando jovem, ao lado Ramsés. Nos momentos mais espetaculares e aguardados da telenovela, tais como as pragas e os milagres, a equipe da TV Record recorre novamente ao uso reduzido de

<sup>2</sup> Informação retirada de texto contido nos extras da versão do filme em DVD, disponível no mercado de vídeo brasileiro.

<sup>3</sup> Arraes, Guel (depoimento). Galáxia, nº 4. São Paulo, PUC, 2002, p. 228.

câmeras, para realçar uma estética mais cinematográfica, o que favoreceu, em partes, a sua transposição às salas de cinema.

Os momentos mais críticos para a transição de mídias audiovisuais de “Os Dez Mandamentos” da TV Record são as longas e numerosas cenas de diálogos que povoaram boa parte dos capítulos da transmissão de TV e que estruturaram a base dramática da telenovela, com suas intrigas e conflitos entre os personagens.

Neste aspecto em particular, destaco as cenas em que Moisés (Guilherme Winter) ameaça verbalmente Ramsés (Sérgio Marone) com as pragas do Egito. São cenas de diálogos feitas em ritmo industrial televisivo mais tradicional e que não podiam ser descartadas pela versão para os cinemas. O padrão de uso de várias câmeras simultâneas se impõe nestes casos e o seu ritmo mais apressado de gravação, seguindo a produção televisiva mais corriqueira, acaba por se refletir na estética visual dessas cenas. Nelas, Ramsés costuma estar sentado em seu trono em uma posição mais elevada do cenário, enquanto Moisés está de pé no chão, em uma posição mais baixa. Os planos focados em Ramsés o registram de baixo para cima, em uma tendência de planos mais abertos, para valorizar a direção de arte e da cenografia de seu entorno, envolvendo um trono e outros adereços mais ostentadores de seu poder e riqueza; enquanto os planos

de Moisés tendem a ser enquadrados mais fechados no personagem, destacando o seu protagonismo na cena. Mas como as cenas são feitas com mais câmeras, os planos de Moisés nestas cenas têm a perspectiva mais achatada, prejudicando assim a profundidade dos cenários, pois tiveram que ser feitas à distância e com o uso de teleobjetivas.

Em uma tentativa de compensar o achatamento dos cenários nessas cenas de diálogo, a equipe de direção da telenovela lançou mão de um recurso técnico e estilístico que acabou ficando repetitivo ao longo dos capítulos da novela. Este recurso consistiu em usar uma câmera sobre trilhos (*travelling*) percorrendo lateralmente os cenários em suaves e lentos movimentos nos planos mais abertos, compondo os diferentes atores envolvidos nos diálogos com os cenários de fundo. Esta estratégia é muito antiga, não só nos filmes bíblicos, mas também nos filmes de grandes cenários de reconstituição histórica. Geralmente é atribuída ao cineasta italiano Giovanni Pastrone a invenção do deslocamento da câmera, através do seu deslizar sobre trilhos instalados nos cenários. Pastrone chamava seu invento de “carrello” (Sadoul – Vol. 1. 1983, p. 130) e o seu uso sistemático pode ser visto na sua obra mais importante, o longa-metragem “Cabíria” (1914). Pastrone desloca suavemente sua câmera em relação ao cenário de “Cabíria” principalmente para demonstrar que os suntuosos cenários construídos em

grande escala não eram desenhos pintados em superfícies planas (como apareciam em filmes de cineastas pioneiros como Ferdinand Zecca ou Georges Méliès). Este mesmo expediente é usado pela equipe da TV Record para compensar o achatamento dos cenários provocados pelo uso de lentes teleobjetivas nos planos mais fechados das cenas de diálogo. Mesmo com uma distância de mais de um século entre as duas produções, a preocupação das equipes tanto de “Cabiria” como de “Os Dez Mandamentos” em usar este tipo de *travelling* é o de evidenciar a tridimensionalidade de seus cenários aos olhos dos espectadores.

### **NOVAS PRODUÇÕES E ANTIGAS NARRATIVAS**

“Os Dez Mandamentos” da TV Record, tanto em sua versão televisiva como no seu consequente longa-metragem, se apropriam de antigas e duradouras tradições estéticas e narrativas da história do cinema. Entre os primeiros filmes narrativos produzidos para o cinema, na virada do século XIX para o XX, destacavam-se os filmes adaptados de histórias bíblicas. Estes filmes eram episódicos, ilustrando, através de imagens em movimento, cenas independentes da Bíblia. Devemos lembrar que os filmes de qualquer gênero daquela época eram de curta duração, mantendo encenações muito teatralizadas de apenas poucos minutos. Planos gerais descreviam toda e qualquer cena. Planos mais

fechados eram raros, assim como qualquer articulação de montagem para descrever, em diferentes ângulos e enquadramentos, uma mesma ação na tela. Neste contexto, o filme “A Paixão de Cristo” (1905), de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, apresentava uma narrativa inovadora de 44 minutos, duração até então inédita para as pioneiras produções cinematográficas, que raramente passavam de 10 minutos. Na verdade, o filme era uma coletânea de curtos filmes que foram lançados de forma independente entre os anos de 1902 e 1905 pela produtora francesa Pathé (Sadoul – Vol. 1. 1983, p. 101). Cada um desses pequenos filmes durava de um a dois minutos e descrevia uma cena isolada da história de Jesus Cristo.

Para um espectador que não conhecesse a mitologia cristã, o filme que tinha a coletânea dos filmes menores pareceria confuso com suas lacunas entre uma cena e outra, além de ser uma experiência demasiadamente cansativa, pois o espectador desinformado não saberia para onde olhar nas imagens expostas em planos muito gerais e de longa duração, tendo, em vários momentos, muitas ações acontecendo ao mesmo tempo.

Segundo Arlindo Machado (1997, p. 90), partindo de uma reflexão de Noel Bürch, os filmes bíblicos tinham naquela época uma grande vantagem em relação aos filmes de outros gêneros: contavam histórias que eram profundamente conhecidas pelas plateias ocidentais,

cujo repertório de referências era profundamente embasado na cultura judaico-cristã. Logo, o filme de Zecca e Nonguet se beneficiava tanto de uma grande familiaridade das plateias com os eventos apresentados como também da curiosidade do mesmo público em ver a paixão de Cristo traduzida pelos recursos com que o cinema estava a se impor em relação ao teatro: a facilidade de trocar de cenário em uma fração de segundo, através de um simples corte pela montagem; a possibilidade de usar vários cenários e até mesmo lugares externos em uma mesma narrativa; o uso de efeitos especiais (já muito usados naquele momento por cineastas como Georges Méliès) que permitiam traduzir o caráter mágico dos milagres representados em imagens em movimento.

Paradoxalmente, os mesmos motivos que possibilitaram que Zecca e Nonguet se arriscassem a apresentar uma narrativa cinematográfica muito mais longa do que era habitual na sua época, mais de cem anos depois permitiram que a TV Record condensasse uma longa telenovela em um filme de duas horas. As plateias brasileiras conhecem muito bem a trajetória do personagem Moisés, não só pelo relato bíblico, mas também através das várias versões feitas pelo cinema americano. Bastava isolar os momentos mais importantes e conhecidos da narrativa. Por sinal, momentos como a abertura do Mar

Vermelho foram responsáveis pelos maiores picos de audiência da transmissão da telenovela (alguns desses momentos fizeram com que a TV Record atingisse a liderança da audiência<sup>4</sup>).

Neste contexto, o uso de efeitos especiais tem o charme de concretizar os milagres tão conhecidos da história. Qualquer lacuna ou ambiguidade de motivação do protagonista, Moisés, é descartada; a narrativa do filme “Os Dez mandamentos” da Record deve seguir uma sucessão de cenas épicas, pontos altos da versão telenovela, não como uma construção narrativa tradicional de um filme, mas como um desfile de escola de samba do carnaval carioca através de blocos independentes que não se misturam, com suas alegorias sendo seguidas, uma após a outra, em uma ordenação previsível para a sua plateia. O desenvolvimento dramático acaba sendo um pretexto para ir de uma cena espetacular para a outra. Assim como os primeiros filmes religiosos, a história é bem conhecida, logo o filme tem a missão de ilustrá-la, sem muito espaço para grandes surpresas no imaginário religioso de seu público. Mas será que as outras versões cinematográficas da história de Moisés são diferentes nesta previsibilidade narrativa? Proponho aqui fazer uma comparação entre “Os Dez Mandamentos” da TV Record e três abordagens hollywoodianas da mesma história, para refletirmos

---

<sup>4</sup> <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/11/11/interna\\_diversao\\_](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/11/11/interna_diversao_)

<arte,505961/com-mar-vermelho-os-dez-mandamentosbate-recorde-de-audiencia.shtml>>

sobre o quanto a produção brasileira dialoga com estas referências do cinema norte-americano. Os filmes em questão são as duas versões dirigidas por Cecil B. DeMille de “Os Dez Mandamentos”, em 1923 e 1956 e, mais recentemente, “Êxodo: Deuses e Reis” (2014), de Ridley Scott. A duas versões de DeMille são as mais importantes para o estabelecimento não só do mito cinematográfico de Moisés, mas também para o gênero de filmes religiosos como um todo.

### **CRIAÇÃO DE MOISÉS COMO MITO CINEMATográfico**

A versão muda de “Os Dez Mandamentos” (1923) começa com uma breve exposição da escravidão do povo hebreu no Egito e não são mostradas as origens de Moisés. Na primeira aparição do personagem, já o vemos como um ancião de barbas longas e grisalhas (o ator Theodore Roberts tinha mais de 60 anos quando o filme foi feito), ameaçando Ramsés com a última praga do Egito, que implicará na morte do filho do faraó, destoando assim de todas as outras versões, incluindo a brasileira, em que as pragas têm um grande destaque nas suas narrativas. Apesar de ter 136 minutos de duração, a participação de Moisés na narrativa do filme mudo termina por volta dos 50 minutos, com Moisés saindo do Monte Sinai com as tábuas dos 10 Mandamentos e castigando os adoradores do falso

deus, o cordeiro de ouro. Neste momento, o filme revela que a história de Moisés mostrada é, na verdade, a ilustração da leitura da Bíblia feita por personagens contemporâneos, cuja trama envolve uma mãe religiosa que tenta mostrar para os seus dois filhos a importância dos dez mandamentos para as suas vidas em pleno século XX. De um épico religioso, o filme se transforma em um melodrama contemporâneo, que dominará os 86 minutos restantes do filme, tanto que nos intertítulos do filme, o segmento de Moisés é chamado de “epílogo”. É importante notar que esta estratégia de conjugar histórias contemporâneas com relatos bíblicos será seguida por duas produções do cinema brasileiro que envolveram o padre Marcelo Rossi, “Maria, Mãe do Filho de Deus” (2003) e “Irmãos de Fé” (2004), ambas produções dirigidas por Moacyr Góes.

A carreira cinematográfica de Cecil B. DeMille hoje em dia é mais lembrada pelos seus filmes bíblicos, mas um exame mais cuidadoso sobre a importância da obra do cineasta desmente esta enganosa impressão. O epílogo de “Os Dez Mandamentos” (1923) é a sua primeira experiência no gênero, sendo que o cineasta já tinha dez anos de carreira, com mais de cinquenta filmes sob a sua direção, nos mais diferentes gêneros como comédias e dramas contemporâneos (Bordwell e Thompson, 2013, p. 695). Versatilidade do cineasta era mais guiada pela potencial lucratividade de seus filmes (Sadoul – Vol. 1. 1983, p.



254) do que pelas suas possíveis aspirações religiosas.

Mas o que pouco se discute atualmente é o fato de Cecil B. DeMille ser um dos mais importantes cineastas para o estabelecimento das bases da narrativa clássica cinematográfica. No cinema americano, a sua contribuição para este processo só pode ser eclipsada pela obra de D. W. Griffith. DeMille dirigiu, em 1913, o primeiro longa-metragem filmado em um subúrbio agrário de Los Angeles chamado Hollywood (Cousins, 2013, p. 50). O procedimento de montagem clássico para descrever imagens dos personagens olhando para fora do quadro (campo) e cortar para o que os mesmos estão vendo na imagem seguinte (contra-campo) foi pioneiramente sistematizado por DeMille (Bordwell, 2013, p. 137) em “Enganar e Perdoar” (1915).

Por mais que a linguagem narrativa dos filmes de DeMille já estivesse madura em 1923, a função de epílogo da passagem bíblica de “Os Dez Mandamentos”, como um bloco independente de todo o resto da narrativa do filme, fez com que este momento de sua narrativa ainda carregasse um caráter ilustrativo dos filmes religiosos do começo do século XX. Moisés é apresentado como um personagem sem dimensões dramáticas, destituído de conflitos e de motivações pessoais. Apesar deste fato, DeMille logo percebeu que o

maior motivo do grande sucesso de bilheteria não era o drama contemporâneo (dramaticamente mais elaborado), mas sim o fascínio que os valores de produção do epílogo, através da tradução imagética da passagem bíblica, causaram em grande parte da audiência. A recriação da arquitetura da antiguidade egípcia em gigantescos cenários, a grande quantidade de figurantes em cena e os efeitos especiais inovadores (com destaque para a abertura do Mar Vermelho) foram determinantes para o impacto que o filme teve naquele momento. Estes atrativos estabeleceram um padrão que foi seguido por todas as versões posteriores, inclusive a versão da TV Record.

Nos meses do ano de 2015 em que a novela foi transmitida, a emissora fez grande publicidade em torno das dimensões dos cenários usados e do fato de ter contratado uma equipe de especialistas em efeitos especiais de Hollywood<sup>5</sup> para a criação das cenas mais espetaculares dos milagres. Desta forma, nada mais natural do que a ideia de transformar fragmentos audiovisuais de uma telenovela brasileira em um produto exibido nas salas de cinema tenha sido pioneiramente experimentada em uma versão de “Os Dez Mandamentos”. Tanto para o epílogo do filme mudo de DeMille, como para a versão cinematográfica da

---

<sup>5</sup> <<http://rederecord.r7.com/2015/03/17/comgravacoes-no-chile-e-efeitos-especiais-de-hollywoodrede-record-lanca-os-dez-mandamentos/>>

telenovela brasileira, mais do que revelar o que o personagem Moisés pensa e sente, a produção nacional enfatiza a exposição do espetáculo dos milagres que ele promove.

## RELIGIÃO E EROTISMO

É um fato bastante conhecido pela sociedade brasileira que a TV Record está sob o controle de uma grande entidade evangélica, a Igreja Universal do Reino de Deus. Por mais que interesses comerciais sejam importantes para a emissora ao fazer sua novela e seu filme bíblico, os responsáveis pela emissora sabem da expectativa do público em relação a estes produtos audiovisuais: que os mesmos sejam muito fiéis às sagradas escrituras e sem correr o risco de ofender alguma sensibilidade dos crentes. Paradoxalmente, neste sentido, os antigos filmes de DeMille são muito mais provocativos em seu erotismo do que a recente produção brasileira: as mulheres aparecem com trajes mais provocantes, que expõem de forma muito mais generosa seus corpos do que as atrizes brasileiras. Por outro lado, a exploração do erotismo dos corpos masculinos não é de todo descartada pela TV Record, principalmente na caracterização do rei Ramsés. A própria figura de Moisés é trabalhada com apelo sexual junto ao público feminino, ao se escolher um jovem galã de televisão para o papel, Guilherme Winter, cuja caracterização fisionômica do personagem não envelhece muito,

mesmo até próximo do fim da narrativa. Nada mais longe do ancião mostrado na primeira versão de DeMille. Por outro lado, este apelo intensifica sua aproximação com a segunda e mais famosa versão cinematográfica de “Os Dez Mandamentos” (1956).

## MOISÉS E SEU APOGEU CINEMATOGRAFICO

O ator Charlton Heston era um jovem e atlético galã que estava em ascensão em Hollywood nos anos de 1950. Ao chamá-lo para fazer o papel de Moisés, DeMille afastou do público a lembrança da imagem do personagem como velho ancião e o aproximou da caracterização que Michelangelo fez em famosa escultura de 1545. Mesmo com as suas longas barbas, o Moisés do mestre renascentista é caracterizado com uma imensa força física, com uma musculatura de bíceps e pernas de um homem forte no auge de sua forma física. Tanto como príncipe do Egito, como escravo, após sua origem hebraica ter sido descoberta, Heston aparece no filme em muitas cenas com o tórax à mostra e, sempre que possível, ressaltando seus músculos. Mesmo com mais roupas e com as barbas e cabelos brancos do personagem no final do filme, Heston imprime uma postura e impostação a Moisés que em momento nenhum deixa de ressaltar sua força física e virilidade. Esta opção por um Moises

galã terá forte impacto na versão da TV Record da história, fazendo do personagem bíblico um *sex symbol*.

A segunda versão de “Os Dez Mandamentos” foi o último filme dirigido por Cecil B. DeMille. Foi também o mais ambicioso e mais bem-sucedido trabalho, comercialmente falando. Segundo o site [Boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com), o filme teve um orçamento de 12 milhões de dólares e uma bilheteria, só em território norte-americano, de mais de 65 milhões de dólares. O mesmo site apresenta uma avaliação de que se a bilheteria do filme fosse ajustada à inflação da moeda nos últimos 60 anos, este valor ultrapassaria em mais de 100 milhões de dólares a casa de um bilhão, o que faz do filme a sexta maior bilheteria de todos os tempos nos EUA<sup>6</sup>. Hoje é fácil ironizar a versão de 1956 pelos seus diálogos solenes e exageros de gosto duvidoso. Este tipo de julgamento apressado costuma subestimar as inegáveis qualidades técnicas e a força narrativa do filme. DeMille dedica muito mais tempo de seu relato às origens de Moisés do que aos momentos pirotécnicos da concretização dos milagres. Ao contrário da primeira versão, o cineasta norte-americano está mais preocupado em construir Moisés como personagem e com o interesse do público pela sua jornada. Esta opção terá forte impacto sobre outras versões cinematográficas da história, pois o destaque do personagem de Moisés como

“Príncipe do Egito” traduz um interesse das plateias contemporâneas pela civilização egípcia que só tem crescido desde importantes descobertas arqueológicas no século XX, como a tumba de Tutancâmon em 1922.

Mas se Moisés como príncipe do Egito é historicamente questionável, sendo o seu principal registro a própria Bíblia, geralmente o interesse dos realizadores audiovisuais é de se aproximar desse Moisés mítico. Neste sentido, a produção da TV Record é extremamente fiel à segunda versão de Cecil B. DeMille.

O filme de 1956 é, até hoje, considerado um marco dos efeitos especiais de Hollywood. Apesar da visualização da abertura do Mar Vermelho ser muito parecida com a versão de 1923, é a cena com Charlton Heston que até hoje é lembrada pelo imaginário ocidental. Nas suas duas versões, DeMille transformou a abertura do Mar Vermelho como um imenso corredor, ladeado por duas muralhas de águas, tendo o fundo do mar como chão. É a perfeita tradução da magia tecnológica e artística do cinema a serviço da crença irrestrita nos milagres descritos pela Bíblia. Podemos citar outros exemplos da segunda versão que comprovam esta última afirmação: a transformação do cajado de Moisés em serpente que, na sequência, engole as cobras do faraó; as pragas do Egito; os dez mandamentos escritos na pedra através de raios que surgem dos céus.

---

<sup>6</sup> <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>>

Todas estas passagens são meticulosamente repetidas pela TV Record em traduções visuais extremamente parecidas que, com a ajuda de modernos efeitos digitais, só reforçam a intenção da emissora de se aproximar do ícone cinematográfico dos anos de 1950. Um bom exemplo de que a produção brasileira poderia ter optado por outro caminho é a recente versão cinematográfica que Ridley Scott fez para Hollywood, “Êxodo: Deuses e Reis” (2014).

O filme de Scott tenta ir além do imaginário *demilliano*, procurando mostrar uma versão mais afinada com as percepções realistas do público contemporâneo. Os milagres e as pragas não poderiam deixar de estar presentes no filme (com direito a efeitos especiais de última geração), mas é na forma como estes eventos são concretizados pela narrativa audiovisual que o filme dá uma original contribuição ao mito cinematográfico de Moisés. Deus não se manifesta como uma voz que vem do céu e que escreve os dez mandamentos através de raios. O Criador aparece na forma de um menino que só Moisés enxerga, logo pode ser uma alucinação do protagonista. Os dez mandamentos são escritos em pedra pelo próprio Moisés. As pragas são espetaculares, mas se manifestam em uma cadeia de eventos de modo que, por mais absurdas que sejam em suas coincidências, elas poderiam ter uma tênue explicação científica. O mais interessante exemplo acaba sendo o clímax da narrativa, a abertura do Mar

Vermelho. Ridley Scott a descreve, visualmente, como um tsunami: o mar recua em primeiro lugar de forma drástica, a ponto de não vermos mais a presença de água, permitindo a passagem do povo hebreu, para depois retornar em uma imensa e única onda que engole as tropas egípcias. Nesta tentativa de fazer um espetáculo que seja aceito mesmo pelas plateias mais desvinculadas das crenças judaicas e cristãs, o Moisés do filme, feito pelo ator Christian Bale, tem uma psicologia mais matizada. Moisés, neste caso, tem muito mais dificuldades psicológicas de se livrar de sua formação egípcia, tanto que ele sofre, como nenhuma outra versão mostra, com as desgraças que abatem o povo egípcio que, segundo a lenda bíblica, seria o cruel antagonista e explorador dos hebreus. Tanto na caracterização de Moisés de Heston como na de Guilherme Winter, na versão da TV Record, a aceitação da origem hebraica é um caminho sem volta, sem direito a maiores dúvidas e questionamentos dos designíós que Deus impõe ao personagem.

## ESPETÁCULO COMO RESPOSTA AO SURGIMENTO DE NOVAS MÍDIAS

Encerro este texto propondo uma reflexão sobre a obsessiva vontade dos realizadores da TV Record de fazer “Os Dez Mandamentos” tão fiel à celebre versão de 1956. Quando Cecil B. DeMille, aos 75 anos de

idade, fez o seu “canto do cisne” cinematográfico, a indústria de cinema, que Hollywood personificava, estava com sua hegemonia fortemente abalada pela ascensão de uma nova mídia audiovisual: a televisão. Nos anos anteriores e posteriores ao lançamento do filme, a televisão não parou de tirar espectadores das salas de cinemas para que ficassem em suas casas, entretidos com pequenas telas de baixíssima definição de imagens e sem cores. Em 1946, o número de ingressos vendidos nas salas de cinema nos EUA era de por volta de 5 bilhões. No ano de 1950, quando os aparelhos televisores já tinham entrado na casa de milhões de americanos, foram vendidos apenas 3 bilhões de ingressos nos cinemas daquele país (Sadoul – Vol. 3. 1983, p. 401). DeMille, que tinha sido um dos criadores de Hollywood como indústria cinematográfica, lançou mão de todos os mais caros e avançados recursos de produção para mostrar a supremacia do cinema como mídia audiovisual. As imagens do filme foram registradas em dois processos, Vistavision e Technicolor. No primeiro, desenvolvido pela Paramount Pictures, ao invés do rolo de filme 35 mm correr na vertical, como sempre fora o tradicional, ele corria na horizontal, o que permitia uma imagem muito mais larga, em formato Widescreen, e com um ganho expressivo na sua definição e nitidez<sup>7</sup>.

O processo Technicolor<sup>8</sup> era o melhor e também o mais caro sistema de cores de Hollywood, usado em tantos clássicos como “E o vento levou” (1939), “O Mágico de Oz” (1939) e “Cantando na Chuva” (1952). Várias gerações de estrelas foram convidadas para fazer parte do elenco. Através de todos os recursos de Hollywood, “Os Dez Mandamentos” oferecia um superespetáculo imersivo às plateias que só a tela grande de uma sala de cinema seria capaz de reproduzir. DeMille, um dos pais da narrativa cinematográfica, desejava que o seu último filme fosse uma experiência de deslumbramento e escapismo que a televisão de então não seria capaz de lhe roubar, tanto que o cineasta não se preocupou com a longa duração do filme, ultrapassando três horas e quarenta minutos. A extensão prolongada do filme não o impediu de ter enorme sucesso. Para Georges Sadoul, o sucesso de “Os Dez Mandamentos” orientou a estratégia de Hollywood em combater a TV até a década seguinte (Sadoul – Vol. 3. 1983, p. 407).

Não deixa de ser irônico que hoje uma grande emissora de TV brasileira tente um caminho semelhante ao refazer a mesma história, pois as grandes indústrias televisivas do mundo, atualmente, enfrentam o declínio de seus alcances de audiências com a ascensão da internet como veículo de difusão audiovisual. Com a transmissão

<sup>7</sup> Para conhecer melhor como funcionava o processo Vistavision, sugiro: <<http://widescreenmuseum.com/widescreen/wingv1.htm>>

<sup>8</sup> Para conhecer melhor como funcionava o processo Technicolor, sugiro: <<http://widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor1.htm>>

digital, em High Definition, e as casas sendo ocupadas por televisores progressivamente maiores, a televisão cada vez mais se aproxima dos valores estéticos e de espetáculo da tradição cinematográfica. Exibir uma versão compacta da telenovela “Os Dez Mandamentos” nas salas de cinema só evidencia o movimento de uma empresa de televisão de resgatar, pelo escapismo imersivo, o que o cinema de Hollywood propunha décadas atrás, para justamente combater a TV. Através de grandes produções como esta telenovela, o que se busca é evitar a progressiva evasão das audiências mais jovens da televisão, juventude que cada vez mais se identifica com os *youtubers*, cujas produções, apesar de muitas vezes caseiras, feitas a baixíssimos custos, são assistidas por audiências cada vez maiores em pequenas telas de *laptops*, iPads ou celulares.

O conceito de refilmagem de “Os 10 Mandamentos” da TV Record, não se resume aqui a apenas o que vemos pelos limites das telas de TV ou de cinema. Ela se estende para os bastidores de uma indústria audiovisual que, assim como Hollywood, enxerga a necessidade de se reafirmar como uma grande estrutura que alia, através do espetáculo, o que há de mais antigo e tradicional de narratividade audiovisual com o que há de mais moderno em tecnologia de sons e imagens.

## REFERÊNCIAS

- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, Quem Faz os Filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORDWELL, David e Thompson, Kristin. *A Arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da UNICAMP / São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a História do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.
- COUSINS, Mark. *História do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- GASPARD, John. *Rápido, Barato e Sob Controle*. São Paulo, TZ Editora, 2010.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- LLOY, Ann, e ROBINSON, David. *Movies of the Silent Years*. Londres: Orbis, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Movies of the Fifties*. Londres: Orbis, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* (Volumes I, II, III). Lisboa: Livros Horizonte, 1983.