

A *Múmia*, título homónimo de diversos outros filmes que procuraram por diferentes vias (terror, acção, suspense) captar o interesse do espectador, foi o outro nome pelo qual ficou conhecida a única longa-metragem do realizador egípcio Chadi Abdel Salam (1930-1986). *A Noite em Que Se Contam os Anos* seria o período de tempo durante o qual o defunto, através da recitação da fórmula contida no capítulo 25 do «Livro dos Mortos», adquiria a capacidade de recordar o seu próprio nome e, através disso, poder voltar à vida no decurso da imensidão do tempo.

Abdel Salam nasceu em Alexandria, estudou e viveu em Inglaterra e Itália, convivendo nesse período com as novas tendências de representação cinematográfica que se formavam no «velho continente». Colaborou em diversos filmes e com várias personalidades importantes da indústria cinematográfica, destacando-se as funções de guarda-roupa e decorador em *Saladino* de Youssef Chahine, decorador-assistente em *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz ou conselheiro artístico do filme franco-polaco *Faraon* de Jerzy Kawalerowicz (de todas, a experiência mais enriquecedora, segundo o próprio). Foi numa dessas incursões que conheceu Roberto Rossellini, um dos impulsionadores e criadores do movimento neorrealista no cinema europeu, sobretudo pelas suas obras *Roma*, *Città Aperta* (1945) e *Germania, Anno Zero* (1948). Tal como o próprio termo sugere, o Neorrealismo possuía uma componente de revivalismo de outra tendência artística que floresceu na viragem do século XIX para o século XX. Nos anos 40, o termo, forjado pelo crítico Antonio Pietrangeli, é aplicado a uma nova forma de fazer cinema que vem romper com a anterior orientação, ideologizante, do cinema fascista, caída em total descrédito com o fim da II Guerra Mundial. A busca por uma maior autenticidade, com filmagens nos locais (em oposição aos *décors* artificiais), foi plasmar-se numa sociedade italiana física e psicologicamente abalada pelo conflito militar, cruzando-se, amiúde, e inexoravelmente, com tendências sociais esquerdizantes, chegando por isso a assumir um papel político activo na sociedade de então.

Em 1965 Roberto Rossellini foi ao Egipto filmar um dos episódios da sua série televisiva *A Luta do Homem Pela Sua Sobrevivência*, inaugurando, paralelamente, um centro experimental de produção cinematográfica ao qual o artista italiano adere. Este apresenta ao realizador europeu um guião original em que trabalhava havia dois anos, intitulado «A Múmia». Aquele empolga-se com o argumento e sugere uma associação entre ambos para a direcção do filme. A fase de maior fulgor do Neorrealismo havia passado, cedendo às imposições lúdicas do «cinema-escape». As criações de Rossellini, nesta sua fase mais prolífica, continuavam arreigadas à busca pela autenticidade da vida e dos problemas do Homem. Porém, à semelhança de uma ideia de História veiculada por Nicolau Maquiavel, o realizador latino assumia uma atitude deliberadamente mais pedagógica para com o público (tendência a que não é estranha o aparecimento da televisão), indo à História, aos contextos históricos e às fontes, buscar material para as suas realizações: «Nós somos - palavras do próprio - , em todos os sentidos, produto da nossa História. Para termos consciência do que nos tornámos devemos conhecer a nossa História na sua “arquitectura”, não como um conjunto de datas, nomes, alianças, tratados, traições, guerras, conquistas, mas seguindo a linha das transformações do pensamento». Mais: «devemos usar a História não para celebrar o passado mas para nos julgarmos e nos guiarmos melhor em direcção ao futuro». O espírito rosselliniano está bem presente no filme através destes aspectos e, efectivamente, o guião segue de forma quase fiel o relato dos acontecimentos descritos na obra de Gaston Maspero *Les Mommies Royales de Deir el-Bahari*, sofrendo algumas alterações para uma abordagem cinematográfica mais eficaz.

O Egipto dos anos 60 vivia um período particular no que diz respeito à sua própria História. A mudança de regime no início da década de 50 e a necessidade de união face às divisões políticas impulsionaram um sentimento nacionalista que Abdel Salam soube aproveitar para *Al Mummia*. Um pouco à semelhança da forma como o Estado Novo, em Portugal, recorreu à História (e ao período dos Descobrimentos, em particular), o antigo Egipto foi várias vezes invocado em nome de *uma* memória «gloriosa», de um passado de conquistas e reconhecimento nacional. Mas, apesar dos prolíferos vestígios desse passado no território, outros problemas surgiram na sua interpretação, tão distante e tão (deliberadamente) ignorado durante séculos pelas

elites governantes. Como aproximar o egípcio contemporâneo do egípcio da Antiguidade, ultrapassando, ou harmonizando, as evidentes diferenças religiosas e culturais? Chadi Abdel Salam vai explorar um episódio que, simbolicamente, faz chocar essas duas visões, gerando conflito e, a partir deste, o diálogo.

Nos finais da XX dinastia do antigo Egipto (século XII e XI a.C.), surgiram graves problemas políticos e sociais que ganharam visibilidade numa disputa entre o poder político (faraó) e o poder religioso (sacerdócio de Amon-Ré). O Vale dos Reis, local de repouso dos brilhantes monarcas do Império Novo, deixou de ser o lugar seguro que havia sido, tornando-se um apetecível alvo para ladrões e saqueadores de túmulos (figuras que, de resto, fazem parte da história desta civilização). A depredação dos sepulcros das elites levou a que Pinedjem I, sumo-sacerdote de Amon, ordenasse a retumulação de diversos sarcófagos e bens noutra local, conjunto, procurando restaurar, numa acção piedosa, alguma da dignidade sonhada a esses deuses da Antiguidade. Cerca de trinta séculos depois, habitantes da antiga aldeia de Gurna, os irmãos al-Rassul, descobrem o esconderijo e contactam as redes de contrabando mais ou menos legalizadas, fazendo escoar espólio diverso para antiquários e colecionadores de toda a Europa, que vivia então, e sobretudo desde a «redescoberta» do Egipto por Napoleão Bonaparte, um orientalismo e uma egiptomania de grandes repercussões artísticas (no que às elites mais ou menos instruídas diz respeito, pelo menos).

A narrativa centra-se, por um lado, nas acções de Ahmed Kamal e Gaston Maspero, a partir do Cairo (Museu de Bulak), e nas movimentações dos membros da tribo Hurabat, no Alto Egipto, próxima de Lucsor. Mas especialmente nos dilemas da personagem principal, Wanis, um dos filhos do *sheikh* Salim. Com a morte deste, chega a hora dos tios revelarem a Wanis e seu irmão a localização e a natureza da actividade que sustentava os membros da tribo «havia séculos». Naquela que é porventura a cena mais intensa do filme (e Abdel Salam confere às personagens uma certa opacidade emocional para que, com isso, o espectador se concentre no essencial, na mensagem a partir dos diálogos), os irmãos descem com os tios ao esconderijo (designado na Egiptologia como «DB 320», ou sítio arqueológico n.º 320 de Deir el-Bahari) e, perante uma imensidão de sarcófagos, observam o tio, com um pequeno

machado, a decepar a cabeça mumificada para conseguir dali retirar um colar de ouro com um perturbante e expressivo olho *udjat*. Este momento vai marcar o início do percurso de Wanis (e do espectador), o «caminho que terá de percorrer sozinho» sem que saiba, contudo, o que o espera no final. Para a tribo, aqueles cadáveres pertenciam a indivíduos de quem «ninguém sabe já o nome», não conhecem a história, não lêem hieróglifos e, conseqüentemente, não identificam as pessoas (e monumentos) como seus antepassados. Efectivamente, a vida na região não era fácil e, nesse sentido, a comercialização daquele espólio era a única coisa que fazia sentido à sobrevivência. A questão é também colocada num plano moral, com o cuidado de evitar juízos de valor. As diferentes perspectivas vão-se sucedendo até que, certo dia, o «El Mansieh» chega do Cairo subindo o Nilo. Choque, revolta, incompreensão, será o forasteiro que irá revelar a Wanis que os caiotas, os «arrogantes *effendis*», «conhecem os nomes das pessoas que ali viveram, preocupam-se e querem preservar...» a memória dos antepassados. Quando a personagem principal toma a decisão de falar com Ahmed Kamal, e a transmite ao feal comerciante Murad, este olha-o, incrédulo, envolvendo-se ambos numa luta simbólica da qual Wanis se liberta para comunicar à comitiva museológica o pesado segredo.

Através da sensibilidade artística do realizador egípcio vamos contactar não só com a referida tendência nacionalista (que nem sequer é a vertente mais proeminente do filme), mas também com outros contrastes e conflitos, como a oposição entre habitantes da cidade e do Norte do país, com o mais ruralizado meio sulista, tensão que ainda hoje se faz sentir. Propositadamente, os primeiros usam dominantes roupas brancas, em contraste com o preto das *djalabas* dos Hurabat, numa alusão à presente dimensão fúnebre. As acções decorrem junto ao Nilo, em Sakara, no templo funerário de Ramsés III em Medinet Habu, no Ramesseum junto à colossal estátua caída de Ramsés II, entre outros. Em *A Múmia* há todo um trabalho quase invisível que contribui para uma originalidade e uma beleza (algo minimalista) incomuns, que muito devem aos cenários e monumentos «in-habituais» nos padrões fílmicos mais comuns. Primorosos planos (como a cena do funeral do ancião, em que, com o pranto de fundo, são lançadas pétalas roxas ao chão); envolvente banda sonora (o vento que acentua o mistério); o idioma, que nos dá uma rara oportunidade de ver\ ouvir um filme que

versa sobre temáticas faraónicas falado em árabe, colaborando para o distanciamento figurativo do espectador europeu; a iluminação bastante adequada nas cenas nocturnas e interiores; uma «estranheza», enfim, deliciosa!

Após a descoberta os sarcófagos são retirados, um a um, do esconderijo e, simbolicamente, um dos ajudantes vai pronunciando e registando o nome do ocupante (ou melhor, o nome inscrito no sarcófago, já que, como depois se constatou nem todos coincidiram), trazendo a sua memória de volta à existência e propiciando, segundo a antiga crença egípcia, uma das condições para a sua vida eterna. No final, a famosa cena em que o «El Mensieh» começa a descer o rio (já com o precioso espólio a bordo), com os habitantes a acenar e a carpir nas margens, é representada num poderoso *mise-en-scène*, resultando num reconciliador cortejo. E esta acaba por ser a principal preocupação de Chadi Abdel Salam. Com a obra, o realizador pretendeu incitar, exortar os egípcios a valorizar e a estimar a herança faraónica, humanizando os vestígios (à sombra dos quais muitos, literalmente, viviam) e aproximando as duas realidades depois de uma ruptura de mais de quinze séculos (depois da cisão cristão e, posteriormente, da chegada do Islão). «A ficção – disse um dia Abdel Salam – é o que liga o conflito ao acordo. O que os personagens deste filme descobriram é maior do que eles, ultrapassa-os. Algo se começou a mover e ninguém o pode deter. Acaso se pode deter o curso do Nilo?»