



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

José Maria Gomes de Souza Neto¹

“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren
Aronofsky

“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
Historical Perspectives on Darren Aronofsky’s Motion Picture *Noah* (2014)

Resumo:

O presente artigo lida com as perspectivas históricas da arca de Noé, analisando as representações cinematográficas norte-americanas da história e relacionando-as às tradições imagéticas anteriores e situando-as em seu contexto de produção, análise baseada nos conceitos propostos pela História Cultural e pela História Narrativa.

Palavras-chave:

História; Cinema; Antiguidade.

Abstract:

This article deals with the historical perspectives of Noah's ark, analyzing the North American cinematographic representations of the story, relating them to previous imagistic traditions and placing them in their historical context of production, analysis based on concepts proposed by the Cultural History and the Narrative History.

Keywords:

History; Cinema; Antiquity.

¹ Professor de História Antiga da Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte, Doutor em História pela Universidade de Pernambuco, Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal de Sergipe.

Souza Neto, José Maria Gomes de
“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

No dia 03 de abril de 2014, poucos dias após a *première* em Nova York, estreou nos cinemas brasileiros mais um *blockbuster* norte-americano: *Noé*. Seu diretor, Darren Aronofsky, era então um nome ascendente em Hollywood: artisticamente reconhecido desde a virada do século, lograra alguns relativos sucessos como *O Lutador* (2009) e *Cisne Negro* (2010), recebendo duas indicações ao Oscar, e foi produtor-executivo de outro filme apreciado pela Academia, *O Vencedor* (2010). O elenco contava com atores bem conhecidos, e seus trailers prometiam ritmo agitado e grandes efeitos especiais – tudo somado, a conhecida fórmula para um estrondoso sucesso de bilheteria, mas não foi exatamente isso que sucedeu.

Filmado a um custo de 125 milhões de dólares, sua arrecadação doméstica não chegou a cobrir os gastos de produção, testemunho do caráter divisivo que assumira: não poucos grupos religiosos norte-americanos ergueram-se contra o filme, irritados com sua abordagem da narrativa bíblica, posição bem traduzida por Jerry Johnson, presidente do National Religious Broadcasters (NRB), para quem a película incorria em cinco erros fundamentais: o personagem central carecia de verdade; a cena da evolução deísta era “uma preocupação para muitos”; a representação dos Nefilins contrariava a angelologia cristã; pouca atenção fora dedicada aos detalhes secundários da história bíblica; e sua agenda ambientalista era “exagerada”:

Embora mostre imagens de guerra, violência, roubo e pecado sexual, em *Noé* o mal maior da humanidade é a exploração do meio-ambiente. O homem é o culpado pela política de terra devastada trazida por uma industrialização primitiva, resultando num cenário apocalíptico que lembra a trilogia *Matrix*. Pensou no aquecimento global? Pelo menos, é nisso que Aronofsky quer que você pense [...] um nível de pregação moralizante que, se empregado por evangélicos a outro filme, seria ridicularizado pelos secularistas (Johnson, 2014).

A despeito de tais críticas, Johnson pode até ser considerado uma voz moderada em meio aqueles que não aceitaram a proposta do filme: o autor e roteirista Brian Godawa chamou o diretor de “ambientalista maluco”, prevendo que sua obra seria rejeitada “por milhões de devotos leitores da Bíblia ao redor do mundo por ter [...] subvertido sua própria narrativa sagrada com a agenda política de um culto pagão da Terra, ofensivo à sua fé” (2012). Outros foram ainda mais longe, e sob o manto do anonimato internetico acusaram-no de “homossexual ateu”, adjetivos pejorativos no contexto destas comunidades integristas. Fora dos Estados Unidos, vários países muçulmanos, como Qatar, Bahrain, Emirados Árabes Unidos, Jordânia e Egito simplesmente baniram a exibição do filme, sob argumento que contrariava os ensinamentos do Islam.

Souza Neto, José Maria Gomes de
“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

De todo esse contexto, uma questão emerge: como uma história fartamente conhecida, velhíssima, oriunda de um livro religioso, pôde causar tanta comoção? Talvez porque, como especulou o filósofo francês Michel Lacroix (1999, p. 63), vivamos num mundo necessitado de uma nova ética, a da salvaguarda, embasada no mito de Noé, e dedicada a “proteger, restaurar, conservar os instrumentos que civilizam [o homem] e o humanizam, ou seja, paisagens aprazíveis, belos monumentos, cidades decentes, aldeias onde seja agradável viver, uma escola onde possa desenvolver a sua humanidade [...]”.

Por outro lado, a relação das igrejas com os filmes bíblicos nunca foi pacífica, pois estas obras amiúde questionam o monopólio e a auto-afirmada legitimidade que tais instituições declaram ter sobre as interpretações do Livro Sagrado (Chevitarese, 2013: 23), mesmo em seus exemplos mais convencionais.

Seja como for, *Noé* nos apresenta uma grande oportunidade para a discussão de como a Antiguidade é retomada pelo tempo vivido, recriada e reciclada para falar às paixões contemporâneas, e de como o passado é amiúde revisitado para justificar ou dar sustentação ao mundo que nos cerca: “o estudo dos sistemas de memória e comunicação”, afirma Yuri Rocha, “é um extraordinário veículo de compreensão de auto-representações, de identidades e de trocas culturais” (2010: 169). O filme vai até a Bíblia e estabelece um diálogo com o Livro Sagrado, mas também com os séculos de reprocessamento que o precederam, e com as transposições fílmicas da história do dilúvio que o antecederam, gerando uma rica tessitura de tempos e significados a ser explorada na construção do conhecimento histórico.

A historiografia tem trazido, nos últimos quarenta anos, possibilidades diversas para a compreensão do cinema como artefato histórico. A perspectiva já clássica de Marc Ferro, o filme como contra-análise da sociedade, afirma que o produto cinematográfico é local privilegiado para a compreensão do mundo que o criou, “destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade” e “revela o funcionamento real daquela” (1976: 202). Segundo tal conceito, não importa qual período temporal a película retrata, pois estará, de fato, pondo a nu o seu próprio tempo – mesmo quando fala de Paulo, Pedro fala mais de Pedro que de Paulo.

A narrativa de *Noé* se choca com as leituras rigoristas defendidas pelos grupos cristãos (e judaicos), para quem a Bíblia não pode ser compreendida senão dentro dos seus próprios limites, sacramentados pelo conhecimento religioso. Este duelo pode ser bem exemplificado através da apropriação da chamada “Teoria do Dilúvio do Mar Negro”: em 1997, um artigo científico descrevia que durante a última glaciação do Quaternário, a área do Mar Negro tornara-se um imenso lago de água fresca, cuja superfície ficara mais de 100 metros abaixo de sua entrada; quando as águas do Mediterrâneo elevaram-se e passaram o estreito de Bósforo há cerca de 7.150 anos

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

a.C., água salgada precipitou-se por sobre esse vertedouro e passou a encher rapidamente a bacia, engolfando mais de 100.000 km² da plataforma continental exposta (Ryan *et alli*, 1997), uma inundação perene de um vasto território ocupado por populações de caçadores-coletores e agricultores neolíticos, os quais seguiram para as áreas em redor, no Oriente Médio e na Europa e difundiram a memória desse evento catastrófico, gênese do mito do dilúvio universal. Uma proposição científica séria, com defensores e contestadores legítimos.

Um dos cientistas que participou da pesquisa, o búlgaro Dimitar Dimitrov, lançou um livro que se propunha a discutir a teoria, rapidamente traduzido para o inglês como *The Black Sea, the Flood and the Ancient Myths*, o qual, por mais que se afirme uma análise científica da referida teoria, em sua conclusão registra:

[...] voltemos àqueles tempos ancestrais do Dilúvio Universal, tentemos restaurar a verdade histórica usando o poder dos fatos e da lógica científica. De acordo com o Gênesis, a criação do mundo ocorreu 6000 anos atrás, e o Dilúvio, há 4300 anos (2004: 71).

A rápida tradução para o inglês desse livro, e a restauração de que fala o trecho, desvelam uma acirrada batalha cultural, travada em escala planetária, mas cujo foco são os Estados Unidos. “A América é uma nação em guerra”, afirma o comentarista e colunista conservador norte-americano Todd Starnes. E completa:

Esta guerra não está sendo combatida com armas e bombas; está sendo combatida com palavras e ideias. Não estamos enviando exércitos para confrontar nossos inimigos, mas há, sem dúvida, lados opostos nessa confrontação. [...] Eu me refiro a uma guerra cultural. É uma batalha pela liberdade religiosa que nossos antepassados engendraram logo na primeira emenda da Constituição de nosso país. (2014: XI)

Os grupos que defendem ideias dessa natureza, não aceitam interpretações não-literais do Livro Sagrado, por entenderem que os fatos lá descritos se inserem num tempo histórico definido (“verdadeiro”, com todas as aspas que essa palavra pode ter), e constituem modelos de comportamento, de “valor sagrado, enquanto escrito fundamental para a orientação social” (Cruz, 2014: 92), donde inferimos a importância da preocupação do presidente Jerry Johnson, quando afirmou que a cena da evolução deísta de *Noé* seria “uma preocupação para muitos”, um exemplo de como o filme explorava possibilidades metafóricas de exegeses bíblicas não consagradas pela tradição, e sem confrontar diretamente o Livro Sagrado, servira-se dele, inserindo

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

compreensões deslocadas que punham em risco a pureza de sua leitura devota e alimentavam a confusão.

No âmbito desta leitura rigorista, os fatos narrados na Bíblia não são meros acontecimentos; antes, testemunham as vidas de heróis épicos, seguidores do deus único, e suas “sagas de provação e redenção que são explicadas [...] de forma que possam provar seu valor ou suas desvirtudes” e demonstrar “quais condutas são aceitáveis para os filhos do Eterno traçarem seu caminho de provação e quais são condenáveis” (Cruz, 2014: 90), válidas tanto para a antiguidade supostamente histórica na qual se passaram quanto para o presente que as lê. Darren Aronofsky, como diretor, coprodutor e roteirista do filme, fez opções heterodoxas, tanto na construção do personagem Noé quanto na identidade visual da produção (as roupas, a paisagem fria, os animais estranhos), e tais escolhas colocam-no do outro lado batalha cultural a que nos referimos anteriormente, disposto a subverter compreensões sedimentadas e enfatizar os elementos metafóricos da história do dilúvio, reinterpretando-os com a liberdade de quem se assenhora não do conteúdo de um passado verídico e intocável, mas sim da fonte de incontáveis possibilidades, cuja “preocupação central é a fragilidade da condição humana e a incerteza a respeito dos planos divinos”, que tem inspirado “pensadores, escritores e pintores” e se deslocou “para além dos limites da escritura e do sagrado, tornando-se uma inspiração para ópera moderna e cinema” (Finkel, 2014: 84).

Essa divergência será o foco central da nossa argumentação. Inserindo sua arte no contexto do debate entre liberais e integristas, Aronofsky claramente tomou partido dos primeiros, algo que percebemos em uma entrevista que concedeu à revista *The Atlantic* em 26 de março de 2014:

[...] quando nos referimos a um mundo pré-diluviano – antediluviano – no qual as pessoas vivem durante milênios e séculos, onde não existem arco-íris, onde gigantes e anjos caminham pela terra, onde o mundo foi criado em sete dias, onde as pessoas estavam nuas e não havia vergonha, tratamos de um universo que é muito, muito diferente daquilo que compreendemos. A retratá-lo de forma realística é impossível. É preciso entrar no fantástico. (Aronofsky, 2014).

A opção por “entrar no fantástico” tornou *Noé* um alvo para os fundamentalistas; ainda que as palavras do diretor não registrem uma abordagem bíblica particularmente agressiva ou combativa, muito pelo contrário, quando reconhece diferenças inerentes entre o mundo antediluviano e o nosso, e propõe a fantasia como modo de expressá-las, reelabora vestígios do passado, interpola fatos, trabalha para a criação de um mundo histórico (cf Rosenstone, 2010: 18-24) ou, no mínimo, de uma memória histórica, “exercida na e pela consciência histórica, a qual

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

dá ao sujeito [...] uma direção para a atuação e autocompreensão de si mesmo” (Schmidt, 2014: 40) – um processo refundação cultural intolerável para os defensores das leituras integristas.

O filme não desenvolve uma continuidade entre os mundos antediluviano e contemporâneo; antes, suas metáforas visuais, textuais, auditivas situam a narrativa numa antiguidade indefinida e extremamente recuada, que saca o espectador de seu referencial tradicional e o faz perceber-se em outro universo “muito, muito tempo atrás”, o tempo do mito, apropriado à história que se propõe a contar. É precisamente neste “preocupante para muitos” espaço metafórico que buscaremos compreender o *Noé* de Aronofsky, analisando três aspectos: o tempo, os bichos e os homens.

O Tempo

Um dos argumentos mais utilizados pelos grupos religiosos radicais para comprovar a real existência do dilúvio é: todas as culturas do mundo possuem referências ao acontecimento, prova de que a memória da catástrofe é universal. É preciso, contudo, observar com cuidado esta afirmação: Lewis (1978: 1), de fato aponta “amplas referências” escritas ao tema (sessenta e oito, pelo menos) em culturas diversas. Não obstante, se levarmos em consideração todas as culturas do planeta, claramente se percebe que a maioria não possui tal história, e dentre estas são aquelas provenientes da Mesopotâmia que possuem similaridades mais relevantes (inclusive o salvamento dos animais) com a bíblica – assim, logo de início é possível relacionar Noé e sua arca a um conjunto civilizacional específico.

Há outro porém: a vasta maioria da comunidade científica considera que as narrativas mesopotâmicas antecedem em mais de milênio à compilação bíblica, de modo que é o Livro Sagrado que se insere na tradição médio-oriental iniciada na região entre rios, e não o contrário – como bem observou Chen (2013), esta literatura possui fontes suficientes sobre o dilúvio para ser estudada *per se*, sem o recurso à comparação com a Bíblia, reconhecidamente mais recente. Tal análise, contudo, não é aceita pelos fundamentalistas.

Para um desses grupos, as Testemunhas de Jeová, o Gênesis constitui o “reservatório original, cristalino, do qual se originaram os conceitos básicos a respeito do começo do homem e da adoração, encontrados em várias religiões do mundo” (Sociedade, 1990, p. 40), incluindo o dilúvio. Assim sendo, todas as histórias, inclusive as mesopotâmicas, seriam devedoras desse texto original, imaginado como o mais antigo e único inspirado diretamente por Deus. As datas para sua redação, inclusive, seriam conhecidas com uma precisão notável: um período “de 16 séculos, de 1513 AEC a 98 EC” (Sociedade, 1990: 340), certezas que, por mais que se afirmem o

contrário, pertencem ao campo da fé, não ao do conhecimento histórico. Chen (2013: 3), situa com propriedade a questão da datação: antes das descobertas das tabuinhas cuneiformes no século XIX, “todas as outras histórias paralelas ao relato bíblico, inclusive as da *Babyloniaca* de Berosse, eram consideradas posteriores, ou até derivadas, das fontes bíblicas. Smith (1873: 214) estimou que a composição original do relato do Dilúvio na versão-padrão babilônica da Epopeia de Gilgamesh ‘não pode ser situada mais tarde que o século XVII antes de Cristo’”. Logo, percebe-se que as leituras rigoristas prendem-se a datações contestadas há mais de século.

Para Finkelstein e Silberman (2003), o Pentateuco, ou Torá, primeiros cinco livros bíblicos, não são produto da autoria de um único autor (tradicionalmente, Moisés), mas antes o resultado de um complexo processo editorial, no qual os documentos das quatro fontes principais (J, Javista; E, Eloísta; P, Sacerdotal [*Priestly*]; D, Deuteronomista. Cf Auth, 2003) foram combinados com habilidade e editados por escribas compiladores por volta do séc. VII a.C., “produto de esperanças, de medos e de ambições do reino de Judá, culminando no de Josias, no final do séc. VII a.C. [...] de condições políticas, sociais e espirituais, e que foi moldado pela criatividade e pela visão de homens e mulheres extraordinários” (40).

Finkel (2014: 89), por seu turno, estabelece que as tabuinhas cuneiformes mais antigas a tratar do dilúvio provêm do período Babilônico Antigo, entre 1900-1600 a.C. Assim sendo, num horizonte de possível comprovação histórica, seguimos Campbel (2002: 104) e entendemos a história de Noé como:

[...] uma variante suméria primitiva da mesma lenda do dilúvio que chegou até nós pelo livro de Gênese em duas versões semíticas tardias: a ‘jeovista’, talvez do século IX antes de Cristo, na qual Noé recebe a ordem de levar para sua arca ‘dois exemplares de cada espécie de tudo o que vive’ (Gênese 6:19), e a ‘sacerdotal’ do séc. V a.C., na qual devem ser ‘sete pares de todos os animais puros e um par de animais dos que não são puros’ (Gênese 7: 2).

A tradição mesopotâmica desabrochou em três avatares literários que chegaram até nós, de tal maneira que Finkel propõe ser apenas “parcialmente correto” referir-se a uma única “História Mesopotâmica do Dilúvio”, pois conquanto compartilhem uma essência mesma, há diferenças não pequenas entre si. A tríade é composta pela História Sumeriana da Criação e por dois clássicos acadianos, as epopeias de Atrahasis e Gilgamesh, cada qual com seu próprio herói: o rei da antiga cidade de Shurruk, Ziusudra (O-de-Longa-Vida); Atrahasis (Extremamente-Sábio), personagem-título de sua história; e o velho Utnapishtim, alcunhado O Longínquo, eixo de uma das narrativas do *Épico de Gilgamesh*. A esta frota de barqueiros salvadores de animais se juntou, muito tempo depois, Noé, cuja história permaneceu reverberando, gerando

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

frutos dos mais diversos: a Bíblia, apócrifos como a Caverna dos Tesouros e o Livro de Enoque, o Alcorão, tradições orais e sapienciais judaicas, cristãs e muçulmanas.

A natureza da região entre rios, cercada pelas águas fluviais do Tigre e do Eufrates, convidou à elaboração dos efeitos das cheias, fenômenos ecológicos que, amiúde, arrasavam campos e cidades, tornando em tábula rasa o trabalho de comunidades inteiras (Leick, 2003: 105). Tais fatos devem ter feito parte da cultura oral desde tempos imemoriais, mas a partir do II milênio a.C. entraram no cânone literário, não mais como eventos corriqueiros, e sim como divisor de águas da história humana, um Dilúvio Primordial que agregava as angústias de múltiplas gerações de homens e mulheres, conscientes, todos, de que “se os deuses assim o quisessem, eles estariam condenados” (Finkel, 2014: 88), e diferente dos seus congêneres anteriores “por suas inigualáveis manifestações literárias, mitológicas e historiográficas” (Chen, 2013: 4).

O Dilúvio Primordial foi o marco da dissonância temporal para os antigos mesopotâmicos, pois em termos cronológicos era profundamente remoto, um quarto de milhão de anos segundo a contabilidade sumeriana. Deixamos, portanto, o terreno da crônica factual, e adentramos o da manifestação terrenal do mito e seu relato:

[...] algum tipo de ideia matematicamente ordenada e astronomicamente atribuída à relação do homem com os ritmos de sua vida na terra; não apenas com as estações, os mistérios anuais do nascimento, morte e regeneração, mas além desses, com os ciclos bem maiores – os anos grandes. Os temas anteriores, de um povo neolítico relativamente simples, e da fertilidade na aldeia, foram ampliados de maneira colossal e abertos a uma visão de todo nova, poética e elitista do homem no universo – o homem como um órgão do universo [...] (Campbell, 2002: 101).

Os anos grandes de que fala o autor são eras primordiais, cuja contabilidade (e função) é distinta da crônica histórica, contagens diferentes que não podem ser absolutamente sincronizadas – não o eram na Antiguidade, e assim deveriam permanecer hoje. Paul Ricoeur colocou com exatidão esta matéria ao enumerar as balizas intelectuais de nosso tempo (Galileu, Newton, Darwin, a paleoantropologia) e afirmar: propor a continuidade plena entre ambos, “como ainda fazem os fundamentalistas”, é um problema de “honestidade intelectual e, se posso colocá-lo deste modo, de pensamento correto” (Ricoeur; LaCocque, 2001: 51).

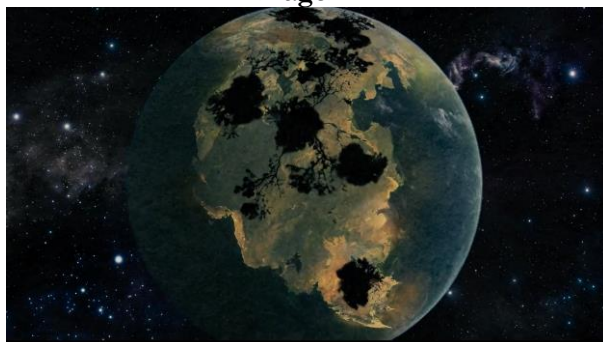
Darren Aronofsky não apenas reconheceu estar na vereda do mito, mas também a gravidade do momento que optara por representar:

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortuna.com

O momento no qual “isso pesou em seu coração” [Gênesis 6:6,7] para destruir a criação é, para mim, o ápice dramático da história. Porque pense bem: é a quarta história da Bíblia. Vai-se da criação, ao pecado original, ao primeiro assassinato, e então há um pulo no tempo para quando tudo está bagunçado. O mundo está mau. A maldade é só o que há em seus pensamentos [Gênesis 6:5]. Violência contra o homem e o planeta. E era tão mau que Ele decide que vai destruir tudo, destruir sua criação. (Aronofsky, 2014).

Os roteiristas de *Noé*, o próprio Aronofsky e Ari Handel, recriaram este “ápice dramático” apresentando o “Criador” (nenhum teônimo jamais é usado no filme) como uma divindade ausente. Não se apresenta. Não se faz ouvir. Virara as costas ao mundo que criara e estava pronto a destruí-lo. E este mundo era, fisicamente, diverso daquele no qual vivemos.

Imagem 1



Still. *Noé*, 2014.

Este *still* de uma das primeiras cenas do filme nos apresenta à aparência do planeta antes do dilúvio, uma massa continental unificada, cercada por um mega-oceano. O historiador que, qual um médico, observar atentamente e registrar “com extrema minúcia todos os sintomas” desta cena para “elaborar histórias” (Ginzburg, 1989: 15) pode acabar envolvido num cipoal de dúvidas. Claramente, é uma referência à Pangeia, ou seja, a um momento da geo-história 300 milhões de anos atrás, quando então todas as terras estavam unidas – a representação é cientificamente acurada, e os contornos futuros da América do Sul, do leste africano e do litoral norte do Oceano Índico, discerníveis. O problema é: aquela existiu antes dos humanos (na verdade, muito antes de qualquer mamífero moderno), uma imprecisão cronológica, portanto; mas *Noé* não se propõe a representar uma realidade que efetivamente ocorreu, e sim o tempo do mito, e nele as licenças artísticas são permitidas – diferentemente das abordagens religiosas literais e sua pseudo-precisão. Para analisar historicamente estas composições é preciso pensar dramaturgicamente, “tecer os elementos num todo singular” explicando “os eventos que compõem as suas narrativas por meios especificamente narrativos de codificação [...] descobrindo a estória que está encerrada nos eventos ou por trás deles” (Souza Neto, 2015: 254).

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

Uma das preocupações centrais de Aronofsky é o problema ecológico, expressa em diversos dos seus filmes, inclusive neste: o pano de fundo para sua arca é o colapso ambiental do mundo antediluviano, representado pelas manchas negras, provocadas pela utilização não-sustentável dos recursos naturais, que corrói as terras. A força desta imagem transcende a imprecisão cronológica, é uma metáfora para nosso próprio tempo.

Para mim, existe uma grande discussão sobre domínio e cuidado. Alguns diriam que há contradição (entre ambos) na Bíblia, mas não precisa haver. [...] O ponto é: claramente dominamos o planeta. Isso, nós conseguimos. Contudo, fomos bons cuidadores? (Aronofsky, 2014).

Este megacontinente viabilizou elementos narrativos no filme: os grupos humanos vagueiam por toda extensão de terra, o que não seria possível caso tivessem de cruzar corpos d'água, explicando seu impacto global e o medo expresso por Caim após matar o irmão em Gênesis 4:14, “serei errante e fugitivo na terra, e acontecerá que todo aquele que me encontrar matar-me-á”. Não menos importante, a continuidade das terras secas permitiu aos animais deslocar-se até a embarcação do patriarca.

Os Bichos

Quando falamos na arca de Noé, uma das cenas que mais diretamente associamos é os animais. De todos os tamanhos, de todas as origens, em pares caminhando em direção à salvação, obedientes ao patriarca bondoso – uma imagem cultivada pelas igrejas em geral, mas muito particularmente pelos fundamentalistas cristãos, os quais consideram esta marcha das criaturas como basilar à sua visão de mundo. O cinema tem representado este episódio com cuidado, consolidando-o ao longo do século XX como a verdadeira aparência da arca, e conforme Maria Wyke (1997: 3), a sétima arte foi crucial para “disseminação e formação de uma consciência histórica” operando, ora conjuntamente, ora em oposição aos monumentos e fontes literárias da Antiguidade, para “ressuscitar um passado vigoroso, intimamente conectado com os interesses do presente”. O zoológico flutuante não foge a essa definição.

A primeira grande produção norte-americana a abordar o tema foi *A Arca de Noé*. (Noah's Ark, 1928), que seguia o padrão dos *peplos*, espetáculos épicos criados na Itália década e meia antes: cenários grandiosos, ricas fantasias, efeitos especiais (a cena dos afogados batendo na porta da embarcação é particularmente impressionante), e

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

os animais, em grande quantidade, ora subindo uma montanha em direção ao barco, ora filmados de perto, para que as espécies fossem identificadas: elefantes, zebus, cavalos, camelos, dromedários, grouns-coroados, emus, tigres, leões, uma vara inteira de caítilus, búfalos, lhamas... todos buscando refúgio, agitados pela chuva que já caía.

Imagem 2



Still. *A Bíblia*, 1966.

Outra apresentação memorável desta cena ocorreu no filme *A Bíblia* (*The Bible: In the Beginning...*, 1966), dirigido por John Huston. Épico faustoso, que se dispunha a representar desde a criação do mundo ao sacrifício de Abraão, nele a história do dilúvio era apenas um segmento, mas foi de longe o mais bem-sucedido. O próprio diretor interpretou o patriarca, e após construir a embarcação interagiu diretamente com muitas das criaturas que vieram a bordo: ursos polares, gazelas, avestruzes, pelicanos, duas tartarugas (últimos a entrar, carregados para dentro pouco antes de o temporal desabar), chimpanzés, girafas, além de bandos de aves voando pelo céu azul em torno do telhado da arca. Vale destacar a música inspirada, uma fantasia composta por Toshio Mayuzumi, que repete um tema inserindo nele variações melódicas: se inicia ao som de uma flauta solitária (na cena acima, Noé toca o instrumento e os primeiros animais acompanham-no tranquilos), e segue num crescendo, grave com as patas dos hipopótamos, saltitante com as lebres e cangurus, aguda e insuflada com a revoada dos pássaros.

Com seus desfiles de animais exóticos, mas reconhecíveis, ambos os filmes reforçaram e reelaboraram ícones canônicos, “imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual” as quais “constituem pontos de referência inconscientes [...] decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva” (Melo, 2012, p. 15). O *Noé* de Aronofsky também apresentou muitos bichos; diversamente dos seus predecessores, contudo, não eram, assim, tão facilmente reconhecíveis: embarcaram divididos em três grupos – aves; répteis, anfíbios e invertebrados; e mamíferos – cada um mais estranho que o outro. Nuvens de pássaros giram em torno de Noé e sua arca, cena que certamente deve muito aquilo que John Huston elaborou nos anos 1960, mas não eram familiares, como cegonhas e pelicanos, mas sim estranhos, irreconhecíveis (com algumas notáveis exceções), fusões de

Souza Neto, José Maria Gomes de
“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

dodós, mergulhões, biguatingas, carcarás e corujas, acotovelando-se nos poleiros, cantando agitados até que os guardiães da embarcação os põem a dormir.

Imagem 3



Still. *Noé*, 2014.

Aos pássaros seguiram-se os répteis, anfíbios e invertebrados, “tudo o que rasteja, tudo o que se arrasta, tudo o que serpenteia” (“*all that creeps, all that crawls, all that slithers*”), “especialmente detestados, embora as razões para essa repugnância raras vezes fossem articuladas com clareza” (Thomas, 2010: 79). Touceiras de serpentes escaladas por lagartos e sapos. Chusmas de insetos elevaram-se das árvores em volta e seguiram arca adentro, presentes, pela primeira vez, num grande épico (é digno de nota que na *graphic novel* *Noé: por causa da crueldade dos homens*, que os roteiristas Aronofsky e Handel lançaram alguns anos antes do filme, estes pequeninos estavam ainda mais bem representados, com quadros somente deles).

Por último chegaram os mamíferos, e talvez nenhum outro grupo tenha causado tanta estranheza aos espectadores. Nada das presenças reconfortantes das zebras e elefantes, ursos e camelos: em seu lugar surgiu uma fauna exótica, egressa de tempos pré-históricos.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

Imagem 4



Still. *Noé*, 2014.

As espécies são reconhecidas com dificuldade. Na cena acima, duas criaturas com pescoços de girafa e focinho de anta se destacam entre a multidão: macrauquêrias, representantes da megafauna americana extinta após a última glaciação. Abaixo, com os animais já adormecidos no bojo da embarcação, reconhecemos outro gênero, ainda mais antigo: um *Gomphoterium*, paquiderme que costumava habitar a América do Norte.

Imagem 5



Still. *Noé*, 2014.

A escolha pelos animais estranhos (diferentes dos exóticos, como veremos mais adiante) não foi casual. Esta identidade visual já aparecia em *Noé: por causa da crueldade dos homens*, e em entrevista ao site do *Directors Guild of America* (o prestigiado sindicato dos diretores de cinema dos EUA), Aronofsky foi claro: “todos os animais no filme são ligeiramente alterados; eu não queria usar o clichê do urso polar, elefante e leão entrando na arca; não queria uma cena da cabeça da girafa olhando por sobre as cercas” (Anderson, 2013). Significativamente, todas estas imagens citadas são

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

encontradas no filme de Huston – presumivelmente o paradigma para o tema. Com a técnica da empresa de efeitos especiais *Industrial Light & Magic* (ILM), a diversidade do reino animal foi recriada, não para representar, de fato, esta ou aquela espécie, e sim para por em evidência certos “*body types*”: paquidermes, roedores, répteis, aves; nenhum deles imediatamente reconhecível, mas tampouco absurdo. Assim sendo, percebe-se uma opção estética e política, e se compreende melhor a razão do atrito com os fundamentalistas, pois também a relação construída entre os bichos e a arca é historicamente situável.

Os animais (e muito especialmente sua diversidade e representatividade geográfica) são, hoje, ícones canônicos relacionados à arca, mas essa condição não é inata, natural, e sim construída a partir de finais da Idade Média, águas que desembocaram no cinema do século XX e produziram nossa atual perspectiva. A tradição literária anterior a esse recorte prestava muito mais atenção a outros aspectos do mito: nos trechos restantes da narrativa mais antiga de que dispomos, a História Sumeriana da Criação, o deus Enki (Ea, em babilônico), avisa ao rei Ziusudra que construa um barco, e... a parte seguinte foi perdida. Retornamos à história com a embarcação sendo sacodida de um lado para o outro, por sete dias e sete noites de temporal; quando a chuva para, a divindade solar Utu aparece, Ziusudra abre uma janela e sacrifica um boi e um carneiro – logo, havia animais a bordo. É somente do Épico de Atrahasis a proveniência da primeira descrição conhecida da lista de seres que deveriam ser salvos das águas:

(30) tudo o que ele [Atrahasis] tinha/ tudo o que tinha/ animais limpos ele sacrificou, gado / animais gordos ele matou, carneiros/ ele escolheu e pôs a bordo. (35) Os pássaros alados dos céus/ o gado... do deus do gado/ as bestas selvagens da estepe/ ele pôs a bordo. (*The Epic of Atrahasis*).

Completando esta cena, em 2014, o assiriólogo Irving Finkel descobriu mais uma linha desse texto, relativa aos animais: “de dois em dois... eles (entraram na arca)” (2014: 189).

Finalmente, na terceira e última tradição literária mesopotâmica, o velho Utnapishtim explica ao herói Gilgamesh:

[...] Ea, por causa de sua promessa, me avisou num sonho [...] Abandona tuas posses e busca tua vida preservar; despreza os bens materiais e busca tua alma salvar. [...] Eu carreguei o interior da nave com tudo o que eu tinha de ouro e de coisas vivas: minha família, meus parentes, os animais do campo – os domesticados e os selvagens – e todos os artesãos. (1992: 149-151).

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

Ora pois, as duas variantes diferem significativamente. Atrahasis preocupou-se em tipificar as criaturas que embarcara, indicando ser esta uma preocupação primordial para si. Já Utnapishtim, a despeito da recomendação primeira do deus Ea, pensou em termos de propriedade, carregando tudo o que era seu (ouro, animais, família) mais os artífices – como se no texto babilônico a tônica principal residisse na preservação da vida, e no posterior na preservação da civilização (Finkel, 2014: 191). Em ambos, não se fala na salvação de todas as espécies, mas somente daquelas conhecidas localmente – e ainda assim, versão alguma menciona predadores de qualquer sorte: apenas domésticos, selvagens não-carniceiros e pássaros. De uma forma ou de outra, os animais compõem as narrativas, mas não são seu cerne – a visão de Noé como um conservacionista, portanto, é nossa contemporânea.

A economia zoológica da narrativa bíblica não difere de suas precursoras, e Gênesis 6:19-21 (da tradição Javista, mais antiga), sucintamente, especifica:

E de todo ser vivo, de toda criatura, 2 de cada traráis à arca, para fazer sobreviver contigo – macho e fêmea. Da ave, segundo a sua espécie, e do animal, segundo a sua espécie, de todo réptil da terra, segundo a sua espécie – 2 de cada virão a ti, para que vivam. (*Bíblia Hebraica*, Gen 6: 19-21).

Gênesis 7:2-3, trecho posteriormente inserido (da tradição P, sacerdotal), acrescenta: “de todo animal puro, tomarás para ti 7 de cada, macho e fêmea, e de todo animal que não for puro, 2 – macho e fêmea. Também da ave dos céus, 7 de cada, macho e fêmea [...]”.

O tropo bíblico mais primitivo ecoa a tradição mesopotâmica de preservação da vida, vista no Épico de Atrahasis; o mais recente privilegia as obrigações litúrgicas, compartimentando os animais em termos utilitaristas (*cf* Thomas, 2010: 72,73): “puros” (aptos às oferendas e ao consumo humano) e “impuros”. Outrossim, em momento algum surge a obrigação de salvar todas as criaturas, sejam elas puras ou impuras, do mundo todo, visão bastante posterior ao Livro Sagrado – não há no Gênesis qualquer detalhamento sobre quais tipos seriam embarcados, e somente através de um exercício de zoologia especulativa, invocando-se dois outros livros da Torá, Levítico e Deuteronômio, podemos imaginar quais bichos Noé teria carregado consigo.

Entre os puros, estão principalmente aqueles que possuem casco fendido em número par e ruminam (Deut. 14: 4-6), como vários da família *bovidae* (boi, cordeiro, cabrito, búfalo, bode silvestre, o antílope *dishon*, boi silvestre, cabra montês) e dois da

cervidae (cervo, veado); também alguns insetos (Lev. 11: 21), como a locusta, o gafanhoto, o grilo e o grilo estridente, os quais andam “sobre 4 patas, tem pernas por cima dos pés para saltar com elas sobre a terra”.

As referências aos animais impuros são bem mais detalhadas: Deut. 14: 7,8 e Lev. 11:13-19 e 11:29:30 citam mamíferos herbívoros, mas que não possuem casco fendido em número par ou ruminam (o camelo e o porco; o hírax, a lebre, o coelho, o rato e o porco-espinho), três carnívoros (a toupeira, a doninha e o morcego – este mencionado junto aos pássaros). As aves puras não haviam sido nomeadas, logo as impuras foram mencionadas nominalmente: rapineiras (a águia, o abutre quebrantosso, a águia do mar, o milhano, o abutre, o açor, a coruja, o gavião e o mocho), carnívoras (“todo corvo”, gaivota, pelicano, o corvo marinho), as pernaltas (cegonha, garça, íbis, frango d’água), além do avestruz e da poupa. Há também alguns répteis e anfíbios (sapo, crocodilo da terra, lagartixa) e um invertebrado (a lesma). Com mais algumas adições (certamente algumas *ferae naturae*, animais ferozes), seria este o plantel que o patriarca teria levado consigo.

O Cristianismo incorpora a pouca atenção dada aos animais na Bíblia: embora a arca seja um tema comum na arte paleocristã (símbolo da esperança, da salvação via igreja que se formava), amiúde só traz um ou outro casal, ou simplesmente a pomba – esta, sim, presente em quase todas as referências, seja na pintura das Catacumbas dos Santos Pedro e Marcelino, na Via Labicana (mais antiga imagem conhecida da arca) ou nos relevos tumulares do Museu das Termas de Diocleciano, ambos em Roma, e principalmente no grande número de lápides e sarcófagos do Museu Pio-Clementino, no Vaticano. Essa indiferença é explicada pelo pensador mais importante do Ocidente cristão, Santo Agostinho de Hipona, quando escreveu em sua obra, *A Cidade de Deus*, que “houve na arca animais de todo gênero não tanto para reparar sua espécie animal quanto para figurar as diversas nações por causa do sacramento da Igreja” (XVI:7: 228). O religioso, em sua recontagem da história universal, até se questiona como ilhas distantes foram povoadas por fauna pós-diluviana, mas seu desinteresse na matéria é perceptível, e após aventar hipóteses genéricas (“para as ilhas próximas, é de crer que tenham passado a nado” ou “os homens, levados pelo amor à caça, os transladaram para o lugar em que habitavam”) opta por um artifício *deus ex machina*, “os anjos poderiam transportá-las por ordem ou permissão de Deus”, recurso que Aristóteles reputava aos dramaturgos sem criatividade.

Agostinho é o coroamento da abordagem pouco atenta aos animais da arca de Noé: “entre os (seres) sencientes, os que têm inteligência são superiores aos que não a tem, como aos animais os homens” (XI:16: 36), e tão-somente ao final da Idade Média surgirá a preocupação com a representação da heterogeneidade, uma “geografia zoológica”, nas palavras de Antonello Gerbi (1996: 428), nascida com Marco Polo e “de forma particularmente pitoresca, com os cartógrafos (séc. XIII), que enchem cada continente com as imagens, não raro bastante exatas, de animais de

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

toda espécie, característicos [...] daquela zona”. Estas novas representações surgiram concomitantemente aos bestiários medievais, nos quais corpos e atitudes das criaturas eram ilustrações para valores ou defeitos humanos e cumpriam um papel pedagógico, e nesse contexto, bichos conhecidos localmente passaram a ser retratados entrando na embarcação: canídeos variados, ursos, um ou outro leão heráldico, vasto sortimento de aves, e alguns seres mitológicos, como unicórnios.

O contato com a África, a Índia e, principalmente, com as Américas e sua fauna extraordinária, transformou o modo como os europeus entendiam o mundo natural:

A descoberta de uma natureza diferente e diversificada [...] motivou a elaboração de vários relatos por exploradores, cronistas e naturalistas, ao longo dos mais de três séculos do nosso período colonial. Em meio a uma “copiosa geração de animais silvestres”, encontram alguns que se parecem com aqueles já conhecidos, mas deparam, também, com muitas espécies completamente novas, que não se enquadravam no reduzido universo zoológico descrito por Aristóteles, onde havia apenas entre 550 e 590 animais e que se mantinha como referência desde a Antiguidade. (Ribeiro, 2004: 1).

Mais além, desafiava a própria explicação do passado: menos de dois séculos após a chegada ao Novo Mundo, o padre Acosta, “um dos autores que mais foram conhecidos em toda a Europa” (Gerbi, 1996: 428) expressava sua preocupação em termos de história bíblica, perguntando-se como encaixar nela os animais exóticos descobertos. Teria Deus continuado a criação “depois dos seis dias” do Gênesis?” E como aqueles bichos teriam chegado até a arca – e se não entraram, “não há por que recorrer à arca de Noé”. Perante tais dúvidas insolúveis, o clérigo acabou optando pelo recurso do *deus ex machina* expresso por Agostinho mais de milênio antes.

Nas cortes dos reinos expansionistas ibéricos, exemplares da fauna encheram as coleções reais: já nos primeiros lustros do século XVI, monarcas portugueses foram presenteados com elefantes e um rinoceronte da Índia, e importaram papagaios, saguis e macacos da Bahia (Ribeiro, 2004: 8), enquanto em Castela, a rainha Isabel também mantinha um zoológico formado por espécies exóticas provenientes dos domínios além-mar, interesse perpetuado por seus descendentes (Rocha, 2010: 159).

Esta variedade recém-descoberta encontrou grande expressão nas artes plásticas. A xilogravura feita pelo pintor alemão Albrecht Dürer do rinoceronte lisboeta (1515) causou espanto na Europa e influenciou profundamente os artistas daquele continente; as aves, antes retratadas pelo seu valor religioso e apologético, tornaram-se um extraordinário elemento estético – e onde tais elementos poderiam ser mais bem reunidos que nas representações da arca de Noé?

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

A transformação ocorrida nas representações a partir do século XVI é claramente perceptível: na igreja do Monastério de San Maurizio, em Milão, o pintor Aurelio Luini retratou, em 1556, uma entrada na arca ainda com unicórnios, mas incluiu girafas, dromedários, elefantes e macacos. Algumas décadas depois, Jan Brueghel, o velho, pintou uma alegoria chamada “*Paisagem do Paraíso com a entrada dos animais na Arca de Noé*” (c. 1596), na qual o mundo já era muito mais distinto: bem à frente, um peru de roda armada e porquinhos-da-índia, vindos diretamente das colônias americanas, um avestruz pescoçado e porcos-espinhos africanos, além de exóticas aves-do-paraíso oriundas dos confins da Oceania – representadas com plumagem amarela e marrom e farta cauda, mas sem os pés, pois como só se conheciam exemplares empalhados sem os membros inferiores, acreditava-se que elas careciam destes, engano ainda lembrado em seu nome científico: *Paradisea apoda*. O mesmo artista, apontado como pintor da corte em Bruxelas anos depois, desenvolveu obra semelhante, e mais bem elaborada, para agradar à Infanta Isabela, colecionadora de animais exóticos: “*A Entrada dos Animais na Arca*” (1613) com todas estas espécies e mais algumas: araras vermelhas e amarelas, micos sul-americanos e búfalos.

Aqui tem início a tradição imagética contemporânea da arca. O espaço limitado descrito na Bíblia precisava acomodar cada vez mais seres, representá-los em toda sua maravilhosa pluralidade. É uma transformação significativa, pois o discurso sobre “o que se diz a respeito, a concepção mental que se tem, também compõe, também faz parte do quadro geral que temos sobre determinado objeto” (Melo, 2012: 15). Diversamente daquilo que ocorrera até então, os animais se tornaram o foco das representações, não por seus supostos significados morais, mas por espelharem o universo inteiro que se abria, destoando, ainda que de modo incipiente, da ideia de que “o domínio humano tinha [...] lugar central do plano divino” (Thomas, 2010: 23). Este modelo foi continuado séculos adentro, e quando o cinema começou a representar a arca, mostrou-se seu legítimo herdeiro e continuador. Tanto n’*A Arca de Noé*, de 1928, quanto no segmento sobre d’*A Bíblia*, de 1966, ou mesmo na comédia *A Volta do Todo Poderoso* (Evan Almighty, 2007), os filmes se esforçaram para apresentar faunas cada vez mais exóticas, mas sempre dentro da perspectiva de representação da variedade realmente existente no planeta.

O *Noé* de Aronofsky brinca com essa tradição multissecular. Por um lado, o evento da entrada é coerente com a tradição começada durante a Idade Média, mas os animais em si não o são. Ele opta não por bichos exóticos, provenientes de pontos afastados do globo (o tal clichê do urso polar), mas pelas criaturas estranhas, compósitas, de aparência pré-histórica... e pelos insetos, desde há muito percebidos como “gerados da sujeira” (Agostinho), e que permanecem excluídos dos sermões fundamentalistas, uma economia dos passageiros da arca que possui razões de ser: como, para tais rigoristas, a narrativa bíblica é inteiramente factual, e não metafórica, é necessário que representantes de todas as espécies caibam no espaço naval descrito

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

na Bíblia, algo somente possível se as “950.000” (Finkel, 2014: 197) espécies de insetos conhecidas não forem contabilizadas. Desta feita, este discurso amiúde os desconsidera simplesmente, ou afirma sua ignorância ao considerá-los capazes de sobreviver fora da embarcação, em restos de vegetação flutuante, argumentos que, em contexto totalmente diverso, foram bem sintetizadas nas palavras do cineasta senegalês Ousmane Sembene: a “a-historicidade” (Melo, 2012: 20), o mais absoluto não pertencimento.

Esta postura opõe-se frontalmente à perspectiva ecológica que despontou a partir dos anos 1950, propugnada por uma das consciências morais do último século, a bióloga Rachel Carson, que chamou de “cruzada contra os insetos” à “filosofia que agora parece guiar nossos destinos, que nada nem ninguém deve se colocar no caminho do homem armado com um pulverizador” (2010: 83). *Noé* é produto dessa uma época de crescente transformação na complexidade de como se percebe o meio-ambiente em geral, e de como os animais são percebidos *vis-a-vis* os seres humanos e a humanidade. Durante cem anos, a cinematografia manteve essa perspectiva tradicional de repulsa e/ou indiferença, e somente no século XXI um filme, considerado pelo seu próprio diretor “o menos bíblico já feito”, inseriu estas pequenas criaturas numa nova dignidade, de merecedores da salvação fílmica.

Os Homens

O duelo cultural a respeito do Grande Dilúvio tem se intensificado nas primeiras décadas do nosso século, precisamente quando a luta em torno da verdade bíblica se torna mais renhida entre grupos conservadores cristãos. Grandes audiências têm sido atingidas por documentários feitos para a televisão, que trazem à divulgação ampla análises científicas mais atuais de seus respectivos tempos, montando histórias pouco convencionais desse mito: é o caso do britânico *Noah's Ark: The Real Story* (2003) e do episódio “*Secrets of Noah's Ark*” (2015), da série norte-americana *Nova*.

Noah's Ark: The Real Story inicia sua versão com imagens convencionais: o patriarca, barbudo, de túnica, cercado pelos filhos, esposa e noras, edificando uma arca para preservar todas as sementes da vida. Gradualmente, porém, a narrativa se desloca para outra possibilidade, discutindo o (*sic*) primeiro salvador conhecido, o sumeriano Utnapishtim, considerado um personagem mais plausível para a origem do mito: um comerciante mesopotâmico, maquiado, com monocelha e saiote de lã (*kaunakés*), surpreendido em seu barco por uma enchente terrível (resultado da conjugação de cheias regulares e uma tempestade subtropical), e que é carregado, com sua família, empregados, e carga (cerveja, alguns animais e bens de valor) para o Golfo Pérsico até a ilha de Dilmun, no atual Bahrain.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

“*Secrets of Noah's Ark*”, por sua vez, foi produzido na esteira da descoberta da “Tabuinha da Arca”, traduzida pelo filólogo e assiriólogo Irving Finkel em 2014. Nela, havia não apenas a primeira descrição dos “animais de dois em dois”, como também uma proposta completamente diversa da forma da embarcação: ao invés de comprida (noutras palavras, uma arca), trazia instruções para uma nave circular semelhante às *ghuffas* (barcos produzidos com canas trançadas e selados com betume, ainda utilizados no Iraque atual), só que infinitamente maior. O programa explorou a construção das casas dos pântanos iraquianos, chamadas *mudhif*, feitas com tecnologia e materiais semelhantes aos destas embarcações, que poderiam ter sido adaptados à produção da arca original.

Tais argumentos, suas metáforas visuais e textuais, contribuem para, como afirma Robert Rosenstone (2010: 24), pensarmos historicamente: “o objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionem, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional”. Essas apresentações foram consideradas pelas leituras rigoristas como ataques diretos às suas verdades, por representarem Noés diversos da perspectiva que defendem – como colocou Roger Chartier (2002: 27) “operações de construção de sentido [...] construídas na descontinuidade das trajetórias históricas” e irreverentes ao modelo canônico fundamentalista.

Além disso, *Noah's Ark: The Real Story* confrontou ainda mais as leituras rigoristas quando dedicou metade da extensão do programa à descrição das impossibilidades físicas do Dilúvio ter ocorrido da maneira exata como a relatada na Bíblia, seja porque não havia tecnologia disponível para montar uma nau daquele tamanho, porque construções em madeira são inapropriadas para tal empreitada, por ser impossível reunir tantos animais num único local, ou sequer por não haver água suficiente no planeta para cobrir a montanha mais alta, o Everest. Em meio a essa batalha por corações e mentes, Darren Aronofsky produziu seu *Noé*.

Durante o século XX, o cinema foi bastante conservador na representação do patriarca bíblico, coerente com um certo “horizonte de expectativas” (Cruz, 2014: 91) que envolve um personagem tão conhecido de uma epopeia tão importante. Da mesma maneira que herdara da representação imagética moderna a tradição da diversidade animal, também este retrato foi uma continuação: n’*A Arca de Noé*, tínhamos um velhinho emaciado de longas barbas brancas, um profeta pregando a vontade divina; n’*A Bíblia*, embora com um jeito mais moderno, e a barba significativamente mais curta, havia o rosto do respeitado John Huston. Aronofsky, em larga medida, rompeu com este padrão estético e optou por um ator significativamente mais jovem, Russel Crowe, mais heroico que, a rigor, venerando (literalmente *O Gladiador*), e incutiu nele dúvidas e questionamentos que convencionalmente não cabiam ao personagem. Para tanto, lançou mão de tradições

não-bíblicas, um amplo conjunto de referências litero-mitológicas que produziu uma figura tão anticonvencional quanto indigesta às leituras rigoristas.

Lewis (1978: 3) nos diz que os livros apócrifos e pseudoepigráficos nos abrem as portas a um novo “reino interpretativo”, livre das amarras impostas ao cânone sagrado; seus redatores escreveram sobre os homens do passado como “seus heróis e exemplos; floreios foram usados livremente; a literatura bíblica, retrabalhada para fornecer descrições de situações diversas às quais eram originalmente aplicadas”. A tradição literária a respeito do patriarca não se encerrou com a Torá ou mesmo com as referências posteriores, pois fora do Livro Sagrado existe uma “grande quantidade de escritos judaicos, de diversos gêneros literários, tais como Testamentos, Salmos, Apocalipses, etc., que tiveram um papel fundamental na formação do pensamento de vários grupos religiosos” (Ianuzzi Filho, 2015: 29, 30). O emprego desses escritos ajuda a compor um personagem muito mais nuançado, detalhado, e a compreender os caminhos que os roteiristas Aronofsky e Handel trilharam para compor seu próprio herói, e constantes da vasta biblioteca de apócrifos e pseudoepigráficos conhecidos, duas obras são fundamentais para este fim: o *Livro de Enoque*, e a *Caverna do Tesouro*. O primeiro, embora tradicionalmente atribuído ao avô de Noé, foi composto entre o séc. IV a.C. e o I d.C., utilizado apenas pela comunidade judaica etíope, os Beta Israel, e mantido como livro canônico apenas pelas Igrejas Ortodoxas Etíope e Eritreia Tewahido (completo, só foi encontrado escrito na língua litúrgica dessas duas confissões, o Ge'ez), embora seja citado no Novo Testamento e por vários Pais da Igreja. Já o segundo é um texto cristão escrito por São Éfrem, o Sírio, em meados do século IV d.C., uma recontagem de inúmeras fábulas sobre os antigos patriarcas, e uma análise genealógica de Jesus e sua mãe, Maria.

O filme, como os textos antigos, tem início no primeiro milênio após o pecado original, e logo somos apresentados a duas linhagens humanas claramente distintas entre si. Lamech, progênito de Seth, terceiro descendente de Adão e Eva, herdeiro e mantenedor das práticas justas. Ele inicia seu filho, o pequeno Noé, na religião tradicional (um culto que Aronofsky representou a céu aberto, em um santuário de afloramento rochoso), postura naturalista repassada pelo futuro patriarca à sua prole (Sem, Cam, e Jafé), uma consciência que só se deve tirar da terra o estritamente necessário. A outra estirpe provém de Caim, e chega ao local carregada de instrumentos (metais, fumaça escura, gigantes de pedra escravizados) em busca do *tzohar*, pedras fulgurantes. O líder dessa gente operosa, Tubalcaim, mata Lamech, e arrebatada sua herança adâmica.

Gênesis 4 fala muito da criatividade dos herdeiros de Caim: deles nasceram a primeira cidade, as tendas, a criação de gado, os instrumentos musicais, cabendo a Tubalcaim os ofícios da forja do bronze e do ferro. Era uma gente que se espalhava pelo mundo armada pelas artes e instrumentos que inventavam. Já o *Livro de Enoque* traça uma origem diversa para a tecnologia: vários dos seus trechos mais importantes

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

versam sobre os Vigilantes, anjos que observavam a criação e se atraíram pelas filhas dos homens; liderados por Samyaza e Azaz’el, desceram à Terra, tomaram-nas para si e tiveram filhos, chamados Gigantes. Aqueles seres celestes ensinaram todos os saberes: às mulheres, “medicina mágica, encantamentos, o corte de raízes, e [...] acerca das plantas” (I:7,1), além de “braceletes, decorações, (sombreamento dos olhos) com antimônio, ornamentação, o embelezamento das pálpebras, todo tipo de pedras preciosas, e todos os tipos de tinturas e a alquimia” (I:8,1). Ao povo como um todo, o fabrico de “espadas e lâminas, e escudos e armaduras” (I:8,1); encantamentos, o corte de raízes, a resolução de encantamentos, a astrologia, o conhecimento dos sinais milagrosos, a observação das estrelas e do curso da lua (I:8,3). E talvez o mais importante de tudo, um desses anjos, Pinem’e,

[...] fez os homens compreenderem (os segredos da) escrita e o (uso da) tinta e papel; por causa disso são muitos que tem errado de eternidade a eternidade até esse dia. Pois os seres humanos não foram criados para tais propósitos, de assumirem suas crenças com pena e tinta (II: 69, 8-10).

Desde as matrizes mais antigas da história do Dilúvio que conhecemos, os saberes humanos (ou o “mito do progresso”, na concepção de Michel Lacroix, 1999) são geradores do desequilíbrio: nos Épicos de Atrahasis e Gilgamesh, a balbúrdia era tamanha que chegou a irritar os deuses, pois “naqueles dias a terra fervilhava, os homens multiplicavam-se e o mundo bramava como um touro selvagem” (Sandars, 1992: 149), um barulho ensurdecador proveniente das atividades laborais – o martelo de Tubalcaim, inventor da metalurgia, ditava o ritmo à raça humana, e para Finkel (2014: 93), a superpopulação seria a causa direta do dilúvio, uma drástica medida divina para solucionar o desequilíbrio do mundo primitivo (perspectiva essencial à compreensão do *Noé* de Aronofsky). O Livro de Enoque segue nesse passo e o aprofunda: os Gigantes “consumiam o produto de todo povo até que o povo não suportou mais alimentá-los. Então se voltaram (contra o povo) a fim de devorá-los. E eles começaram a pecar contra os pássaros, os animais selvagens, os répteis e os peixes. E devoravam a carne uns dos outros” (I: 7, 1-5), algo que poderia ser caracterizado como uma crise ambiental e social.

O diretor, porém, voltou um olhar mais caridoso para os Vigilantes: não os representou como os entes lascivos que violaram as mulheres, mas antes criaturas benemerentes, luminosas, tetrápteras como no texto de Isaías e nos ícones bizantinos; testemunhas da criação do universo, do nascimento e queda do gênero humano, liderados por Samyaza baixaram à Terra para tentar ajudar os descendentes dos banidos – mas ao fazerem-no, desobedeceram os planos divinos, e caídos como meteoritos, foram encrustados pela imundície da lava petrificada e transmutados em gigantes horrendos – compare-se com o trecho de Enoque, “presos sob as rochas da

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

terra até o dia de seu julgamento” (I: 9, 6). Ainda assim, ensinaram os ofícios à humanidade, que se corrompeu sozinha e traiu seus benfeitores.

No filme, a estirpe de Caim e os Vigilantes compartilham o mesmo sofrimento de abandono. Em ambos, um questionamento constante sobre “o problema da morte e do destino do homem neste mundo” (Bouzon, 1998: 153), visto que já não há mais respostas proferidas pelo Criador embora Ele pareça presente, pois o tempo cronológico desse mundo primitivo difere do nosso, e o milênio que separa os personagens de Adão não pareça tão longo. Os anjos decaídos refugiam-se numa terra estorricada, crenças de que seu sacrifício fora em vão, e clamam pelo onipotente na esperança de um dia retornar à sua graça. Os homens erram pelo planeta, fazem dele o que bem entendem, consomem-no, tomam-no como querem, matam se necessário, entendem-se criados à Sua imagem e semelhança, com direito, portanto a agir como tal e tirar vidas impunemente – são “tempos infelizes vividos como aqueles em que Deus está dormindo, como tempos de latência, de uma retirada de Deus como poderíamos dizer hoje” (Ricoeur; LaCocque, 2001: 78-79). Tubalcaim é a vocalização desse sentimento de profundo pessimismo, da angústia implícita e do “terror obsessivo de que forças turbulentas e misteriosas pudessem trazer a qualquer momento uma catástrofe à sociedade humana” (Sandars, 1992: 29-30).

Sobre a linhagem virtuosa de Set, a Bíblia diz muito pouco, só que se manteve temente a Deus. É através d’ a *Caverna do Tesouro* que sabemos um pouco mais: ao ser expulso do Jardim do Éden, foi permitido ao primeiro casal permanecer próximo a ele, morando numa caverna em cima de uma montanha. Nesta periferia do sagrado, constituíram sua família, e quando Adão “sentiu vontade de conhecer Eva, foi buscar nos limites do paraíso ouro, mirra e incenso, colocou-os na caverna abençoando-a e consagrando-a, para que fosse a casa de oração para si e para seus filhos” (5: 4, 6); nesta gruta, o corpo do primeiro homem foi enterrado, acompanhado das mesmas espécies preciosas que trouxera para a esposa. Durante o primeiro milênio, enquanto a estirpe de Caim se espalhava (e consumia) a planície, os descendentes de Set mantinham-se na montanha sagrada, sem plantar ou colher, vivendo como no paraíso, apenas suscetíveis à morte. Uma vez mais, foram os ofícios satanicamente inspirados que alteraram a situação:

Jubal e Tubalcaim [...] praticavam toda espécie de música. Jubal construiu flautas, cítaras e pífaros. E os demônios introduziram-se neles e ali se instalaram. Quando eram sopradas, davam voz aos demônios; e quando eles tangiam as cítaras, os demônios cantavam por elas. E Tubalcaim construiu címbalos, matracas e tambores. E assim recrudescia a depravação dos filhos de Caim [...] por meio disso (Satanás) conseguiu atrair os filhos de Seth para baixo da Montanha Sagrada (10:2-3, 5).

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortuna.com

Os filhos de Set se permitiram corromper, e ao final do primeiro milênio, apenas três patriarcas restavam: Matusalém, Lamech e Noé, e a este coube preservar a criação do dilúvio: obedecendo às ordens divinas, desceu a montanha, e construiu a arca na planície dos descendentes de Caim.

Entre o filme *Noé* e esta tradição literária há diferenças significativas, mas um elo permanece: a montanha. O jovial patriarca e sua família (mulher, filhos), vivem na planície, coletando vegetais para se alimentar, até que ele passa a ser atormentado por sonhos indecifráveis, que falam de morte e afogamento. A resposta definitiva precisa ser encontrada na gruta onde mora seu avô, numa montanha distante, eternamente verde, limítrofe à terra estorricada dos Vigilantes. Ele precisa ir até lá para compreender as vontades do Criador, pois Ele não fala diretamente consigo (como de resto, com qualquer outro), mas se utiliza do recurso do sonho, um artifício não-bíblico, mas bastante antigo: o Épico de Atrahasis relata que Enlil decidira dizimar a humanidade, e proibira qualquer deus de informar a quem quer que fosse da calamidade que se aproximava. Numa passagem cheia de poesia, o deus Enki, inconformado com essa decisão, faz-se em vento e sussurra por entre as canas da planície alagada da Suméria:

[i.c20] Parede, escuta-me! Parede de cana, presta atenção a todas as minhas palavras! Foge de tua casa, constrói um barco, esquece tuas posses e salva a vida. [i.c25] Que o barco que construas... seja igual... O telhado superior como o fundo, [i.c30] para que o sol não entre nele. Que seja coberto afrente e atrás. Que o cordame seja forte, e o betume seja firme, para que deem força ao barco. (*The Epic of Atrahasis*).

Dirigindo-se ao ambiente, e não a uma pessoa específica, Enki não incorreu na ira de Enlil, uma estratégia maliciosa que deu certo: Atrahasis construiu a embarcação. O Noé de Aronofsky, pelo contrário, não teve tais informações precisas, e precisou recorrer a Matusalém, que o induziu a uma espécie de transe lisérgico, através do qual pôde compreender qual a tarefa que deveria cumprir pelo próximo século. O mutismo divino força o herói à fala: o personagem do Gênesis, além de breve (aparece em poucos capítulos), é mudo. Ele só ouve e cumpre, nunca diz nada. Já o fílmico tira suas conclusões não da divindade ausente, mas das próprias leituras que constrói a partir dos sinais miraculosos que percebe – nomeadamente o sonho. Surgem dúvidas, abundam certezas, e pouco a pouco ele vai se tornando um personagem impermeável ao vacilo, radical em suas compreensões, seguidor estrito das obrigações que acredita ter, sem se importar com as consequências. O contraponto vem com Tubalcaim, um realista que não aceita ver seu povo (ou a si mesmo) destruído em prol de uma ménagerie flutuante – mesmo que para isso tenha de se erguer contra os desígnios do Criador.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

A figura do barqueiro salvador da vida foi representada, desde o início da tradição literária, como alguém acima do caráter de sua época, que “ouviria às ordens divinas e as cumpriria à risca, não obstante suas dúvidas ou inquietações pessoais” (Finkel, 2014: 98). Gênesis 6: 9 fala de um homem “justo e perfeito em suas gerações” e que “andava com Deus”. O Livro de Enoque ilustra a retidão do seu caráter com uma alegoria:

[...] nasceu um cuja imagem e forma não tem as características dos seres humanos; e sua cor é mais branca que a neve e mais vermelha que uma rosa, o cabelo da sua cabeça é mais branco que a lã branca, e seus olhos são como os raios do sol; e (quando) ele abriu os seus olhos a casa inteira ficou iluminada. E (quando) ele se levantou pelas mãos da parteira ele abriu sua boca e bendisse ao senhor do céu. (106: 11,12).

O Kebra Nagast, epopeia medieval etíope, menciona um homem correto que “mantinha a retidão e a Lei [...] e fazia o que era bom, preservou seu corpo da fornicação e advertiu seus filhos, ordenando que eles não se misturassem com os filhos de Caim” (Sousa, 2012: 29). Percebamos, porém, que em todas essas passagens Noé é sempre o paciente da ação, nunca seu agente. Somente a tradição islâmica conferiu-lhe voz: como todo profeta, fala aos homens, prega a palavra divina e é escarnecido por isso, até que Alá o informa da decisão de consumir os maus com as águas do dilúvio. Angustiado, o barqueiro clama a Deus pelo perdão dos pecadores, mas a reprimenda não tarda: “fabrica o barco diante dos Nossos olhos e com Nossa inspiração, e não Me fales mais acerca dos que são injustos. Por certo, eles serão afogados”. (surata 11: 37).

O Noé que Aronofsky construiu é devedor tanto dos heróis das epopeias clássicas quanto da tradição piedosa médio-oriental. É alguém sumamente bom, a ponto de chamar a atenção do Criador e salvar a criação, uma relação estreita entre herói e divindade que se alinhava desde o início do filme, quando uma gota de chuva faz surgir uma flor. Em todos os momentos, mostra-se comprometido com a tradição proba de Set e Adão, a “aliança estabelecida com o Eterno prova de sua fé inabalável” (Cruz, 2014: 94). A reviravolta no filme se dá, precisamente, nesse intenso comprometimento: enquanto no início ele requer ajuda (Matusalém, drogas) para interpretar os sinais divinos, quando a arca vai ficando pronta essa assistência já não é mais necessária. Na verdade, ele já começa a identificá-los por si, naquilo que vê: em visita ao acampamento de Tubalcaim, interpreta uma revelação mística, e entende que o mal não está somente na linhagem do assassino, mas em toda humanidade, inclusive nele próprio, e que aquilo que o Criador espera dele e de sua família é que salvem os animais para que o paraíso seja restaurado em sua perfeição – sem a presença humana.

Muito embora o foco de *Noé* (e três quartos de sua ação) se refira especificamente ao dilúvio, segmentos importantes descrevem como a criação fora

conspurcada ao longo de um milênio pelo pecado do ser humano, que instaurou na Terra o caos, um “agravamento da desordem começando na “pré-história” e seguindo através da história humana [...] Gênesis 3 descreve o rompimento na relação entre homem e mulher; o capítulo 4 entre irmãos, o capítulo 9: 20-27 dentro da família; o capítulo 11: 1-9 entre povos” (Ricoeur; LaCocque, 2001: 23). Esta análise é absolutamente pertinente ao filme: num *flashback*, testemunhamos a grandeza da criação original, a beleza etérea de Adão e Eva, sua expulsão do paraíso e o assassinato de Abel – que numa série de imagens rapidamente sobrepostas, resume a violência de todos os tempos. É contra mais este artefato que o profeta se volta, e compreende que o justo é preservar somente os animais, pois o mal que o Criador quer eliminar na face da terra é inerente a qualquer ser humano. Este mal intrínseco – e, sabemos ao final do filme, inevitável – é corporificado em uma figura especialmente relevante desta obra cinematográfica: a mulher.

A Bíblia relata muito pouco sobre as mulheres da Arca, e é preciso recorrer à *Caverna do Tesouro* para sabermos um pouco mais sobre elas: viviam na Montanha Sagrada, de mesma linhagem, portanto, dos patriarcas e seus filhos. Na fantasia de Aronofsky elas têm nome e atuações: quando seguiam em direção à Montanha Sagrada, Noé e sua esposa, Naameh, resgatam uma menina semimorta, Ila. Ferida no ventre, é carregada pelo patriarca e curada pela mulher, embora se torne estéril. Passam-se os anos, e entre a jovem e o filho mais velho de Noé, Sem, surge atração, algo que, a princípio, não seria um problema para os planos divinos, não fosse Naameh não aceitar de todo a profecia do marido, e ir até Matusalém e pedir que interferisse na situação. O velho feiticeiro cura a esterilidade e acende a libido na moça, e o casal tem sua primeira relação sexual. Este amor, por sua vez, atçou a cobiça no irmão do meio, Cam, que também anseia por uma esposa.

A sexualidade é desestabilizadora, “traz para fora o animal no homem” (Ricoeur; LaCocque, 2001: 33), e na família de Noé são as mulheres que trazem o assunto à baila. O amor de Naameh pelos seus filhos a faz agir contra a extinção profetizada pelo marido; a sensualidade de Ila faz os dois irmãos mais velhos se voltarem contra o próprio pai: Sem protegerá sua mulher grávida e suas filhas gêmeas recém-nascidas; Cam esconderá Tubalcaim dentro da arca (não por acaso junto aos animais detestados, os répteis e os insetos) pelo rancor de não ter podido trazer uma companheira. Mais importante, diferentemente da tradição antiga, que vinculava as mulheres dos três filhos de Noé à estirpe de Set, Ila pertencia à linhagem de Caim, e já abordo da arca dá à luz duas meninas, as quais, inferimos, serão as futuras esposas dos seus tios – ou seja, toda humanidade descende do primeiro assassino. O mal, de fato, nos é inescapável.

Conclusão

O século XX foi testemunha de intensa disputa pelo direito à narrativa bíblica, dado que quando confrontadas com os entretenimentos de massa que surgiam, as igrejas tentaram reafirmar a primazia, ou ainda mais, seu direito exclusivo, sobre as interpretações do Livro Sagrado, autoridade essa que foi efetiva até, pelo menos, os anos 1940 nos EUA e no Reino Unido. No caso específico da arca de Noé, estas décadas de engendraram uma estética domesticada da estória, que remontava a séculos de arte anterior a si mesma e buscava, antes de mais nada, revalidar a perspectiva imagética já abençoada pelas tradições religiosas, agindo pois como confirmação daquela verdade inspirada que as lideranças religiosas afirmavam representar. As representações Noé e sua embarcação atravessaram, imutáveis, significativas transformações artísticas inerentes à arte cinematográfica, importantes descobertas científicas, e foram relegadas à insignificância, pelo menos do ponto de vista histórico. Diferentemente do que ocorreu com outras narrativas mitológicas bíblicas, raramente a arca e seu universo foram abordados, fosse por sua relevância mítica, ao menos.

O século XXI trouxe à baila esta história, uma disputa política por um objeto cultural, pelo direito à construção da memória nos grandes meios da comunicação, pelo entendimento de sistemas que componentes orais, textuais e visuais, rearranja elementos simbólicos e age em direção ao, ou apesar do, horizonte de expectativas estabelecido usualmente. Nesta perspectiva conflitiva, detalhes como as espécies embarcadas, a aparências das pessoas e do meio ambiente, dentre outras tantas, tornam-se efetivamente campos de aguerrida disputa, pois a narrativa tão amplamente conhecida é tida, por muitos, como elemento fundamental de sua fé, principalmente no momento em que estas religiões rigoristas apresentam-se ávidas pelo poder como não o faziam havia décadas.

Assim sendo, a Antiguidade se torna um espaço de combate pelos corações e mentes das audiências, ecoando divergências de percepção de mundo que transcendem o limite do mito do patriarca, sua barca e seus animais.

Referências

Fontes audiovisuais:

A Arca de Noé (Noah's Ark) (1928). Dir. Michael Curtiz. Estados Unidos.

A Bíblia (The Bible: In the Beginning...) (1966). Dir. John Huston. Estados Unidos.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

Noah's Ark: The Real Story (2003). Dir. Jean-Claude Bragard. Estados Unidos.

Noé (*Noah*) (2014). Dir. Darren Aronofsky. Estados Unidos.

Secrets of Noah's Ark (2015). Temporada 43, episódio 3 da Série *Nova*. Dir. Nic Young. Estados Unidos.

Fontes escritas:

Bíblia Hebraica (2006). São Paulo: Sêfer.

O Livro de Enoque Etíope ou 1Enoque (2015). São Paulo: Entre os Tempos.

Nasr, Dr. H. (tradução). *Tradução do Sentido do Nobre Alcorão para a Língua Portuguesa*. Medina: Complexo do Rei Fahd para imprimir o Alcorão Nobre.

Proença, E. de (org.). (2005). *Apócrifos e pseudo-epigráficos da Bíblia*. São Paulo: Fonte Editorial.

Sousa, L. A. de (ed. e trad.). (2012). *Kebrá Nagast (Glória dos Reis)*. Eu e Realidade Rasta. *The Epic of Atrahasis*. Disponível em <http://www.livius.org/as-at/atrachasis/atrachasis.html>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

Bibliografia:

Agostinho, Santo. (2006). *A Cidade de Deus (contra os pagãos)*, vol. II. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco.

Aronofsky; Handel; Henrichon. (2014). *Noé: por causa da crueldade dos homens*. Barueri, SP: Panini.

Auth, R (2003). *História ou histórias de Israel?* In: Auth et alli (orgs.). *História de Israel e as pesquisas mais recentes*. Petrópolis: Vozes.

Bouzon, E. (1998). *Ensaio babilônico: sociedade, economia e cultura na Babilônia pré-cristã*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Campbell, J. (2002). *As Máscaras de Deus – Mitologia Oriental*. São Paulo: Palas Athena.

Carson, R. (2010). *Primavera Silenciosa*. São Paulo: Gaia.

Chartier, R. (2002). *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Algés: Difel.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

Chen, Y. S. (2013). *The primeval flood catastrophe and early development in Mesopotamian traditions*. Oxford: University Press.

Chevitarese, A. (2013). *Jesus no Cinema: um balanço histórico e cinematográfico entre 1905 e 1927*. Rio de Janeiro: Kline.

Cruz, N. Q. M. Tanakh: a epopeia no Cânone Judaico. In: Santos, D. (org.). (2014). *Grandes epopeias da Antiguidade e do Medievo*. Blumenau: Edifurb.

Dimitrov, P.; Dimitrov, D. (2004). *The Black Sea, the Flood and the Ancient Myths*. Varna, Bulgaria: Slavena.

Ferro, M. (1976). *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. In: Le Goff, J.; Nora, P. *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Finkel, I. (2014). *The Ark before Noah: decoding the story of the Flood*. New York: Doubleday.

Finkelstein, I.; Silberman, N. (2003). *A Bíblia não tinha razão*. São Paulo: A Girafa Editora.

Gerbi, A. (1996). *O Novo Mundo: História de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ianuzzi Filho, O. (2015). *Uma história do Livro de Enoque*. In: *O Livro de Enoque Etíope ou 1Enoque*. São Paulo: Entre os Tempos.

Lacroix, M. (1999). *O Princípio de Noé, ou a Ética da Salvaguarda*. Lisboa: Instituto Piaget.

Leick, G. (2003). *Mesopotâmia: a invenção da cidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Lewis, J. P. (1978). *A study of the interpretation of Noah and the flood in Jewish and Christian Literature*. Leiden: E. J. Brill.

Melo, M. (2012). “*Como se fossem Insetos*”: África e Política no Cinema Contemporâneo. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

Ricoeur, P.; LaCocque, A. (2001). *Pensando biblicamente*. Bauru, SP: Edusc.

Souza Neto, José Maria Gomes de
 “All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
 perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodaafortunacom

Ribeiro, R. F. (2004). *Bestiário Brasílico: A nossa fauna no imaginário colonial*. In Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade. Disponível em http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro2/GT/GT16/gt16_ricardo_ferreira.pdf Acesso em 27 de maio de 2016.

Rocha, Y. T. (2010). *Representações de animais e plantas em iluminuras de alguns mapas do século XVI*. In Anais do 3º Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia Agendas para a História da Cartografia Iberoamericana. Disponível em <https://3siahc.files.wordpress.com/2010/08/yuri-rocha-3siahc.pdf> Acesso em 27 de maio de 2016.

Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra.

Ryan, W. B. F. *et alli*. (1997). *An abrupt drowning of the Black Sea shelf*. In International Journal of Marine Geology, Geochemistry and Geophysics. Elsevier, 119-126.

Sandars, N. K. (1992). *Introdução*. In: *A Epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes.

Schmidt, M. A. M. dos S. *Cultura Histórica, Ensino e Aprendizagem de História: questões e possibilidades*. In Oliveira, Carla Mary S.; Mariano, Serioja Rodrigues Cordeiro (org.). (2014). *Cultura Histórica e Ensino de História*. João Pessoa, Ed. UFPB.

Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. (1990). *O homem em Busca de Deus*. São Paulo.

Souza Neto, J. M. G. de. *O teatro ateniense na formação do historiador*. In Candido, Maria Regina (org.). (2015). *Banquetes, Rituais e Poder no Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA – D&G Editora.

Starnes, T. (2014). *God less America*. Lake Mary, Florida: Charisma Media.

Thomas, K. (2010). *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wyke, M. (1997) *Projecting the past: Ancient Rome, Cinema and History* (New Ancient World). Psychology Press.

Entrevistas:

Souza Neto, José Maria Gomes de
“All that creeps, all that crawls, all that slithers”:
perspectivas históricas sobre o filme *Noé* (2014), de Darren Aronofsky
www.revistarodadafortunacom

Anderson, J. (2013). *The Many Worlds of Darren Aronofsky*. Directors Guild of America, fall 2013. Disponível em <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1304-Fall-2013/Darren-Aronofsky.aspx> Acesso em 08 de junho de 2016.

Aronofsky, D. *The 'Terror' of Noah: How Darren Aronofsky Interprets the Bible*. Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/03/the-terror-of-em-noah-em-how-darren-aronofsky-interprets-the-bible/359587/> Acesso em 26 de maio de 2016.

Godawa, B. *Darren Aronofsky's Noah: Environmentalist Wacko*. Disponível em <http://godawa.com/movies/sci-fi-fantasy/darren-aronofskys-noah-environmentalist-wacko/> Acesso em 23 de maio de 2016.

Johnson, J. (2014). *Noah: Five Negative Features about this Film*. Disponível em <http://www.christianitytoday.com/edstetzer/2014/february/noah-five-negative-features-about-this-film.html> Acesso em 8 de junho de 2016.

Recebido: 20 de novembro de 2016

Aprovado: 02 de março de 2017