

# O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX

John Huston's Noah and the representation of the patriarch in the 20th Century

José Maria Gomes de Souza Neto  
jmsouza.neto@upe.br  
Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Recife, Brasil  
ORCID iD 0000-0002-4889-1282

DOI <https://doi.org/10.34623/t3pm-ce58>

Artigo recebido em 2023-05-02  
Artigo aceite em 2023-09-21  
Artigo publicado em 2023-09-21

## Resumo

Este artigo analisa as representações fílmicas do patriarca Noé, da arca e dos animais, ao longo do século XX. Através da história narrativa e cultural, apresenta-se a importância do mito do Dilúvio nas sociedades contemporâneas, especialmente o papel que a história noaica desempenha nas disputas entre fundamentalistas e progressistas. Examina-se, também, as apropriações dessa história pelo cinema entre as décadas de 1900 e 1930, culminando na produção do filme *A Bíblia* (Huston, 1966).

No âmbito desse filme específico, objetiva-se analisar a sequência do Dilúvio, em especial em dois aspectos: a representação da embarcação e dos animais, estabelecendo as relações entre essas passagens e as referências cinematográficas e artísticas pretéritas ao mesmo tempo que se analisa como a edição e a trilha sonora incorporaram essas referências ao filme. Concluímos que o resultado final exposto em tela se estabeleceu como um verdadeiro paradigma imagético do século XX e da história da arca de Noé.

This article examines the cinematic representations of the patriarch Noah, the ark, and the animals throughout the 20th century. Through narrative and cultural history, it presents the importance of the Flood myth in contemporary societies, particularly the role that the Noahic story plays in disputes between fundamentalists and progressives. Additionally, it explores the cinema's appropriations of this story from the 1900s to the 1930s, culminating in the production of the film "The Bible" (Huston, 1966).

Within the context of this specific film, the objective is to analyze the Flood sequence, particularly in

two aspects: the representation of the vessel and the animals. Connections are established between these scenes and previous cinematic and artistic references while examining how editing and the soundtrack incorporated these references into the film. We conclude that the final result displayed on the screen has become a true visual paradigm of the 20th century and the history of Noah's Ark.

### Palavras-chave

Noé • Cinema • História • Animais

Noah • Cinema • History • Animals.

E abre-se a porta da arca  
Lentamente surgem francas  
A alegria e as barbas brancas  
Do prudente patriarca.  
Vendo ao longe aquela serra  
E as planícies tão verdinhas  
Diz Noé: “Que boa terra  
Pra plantar as minhas vinhas”.

*A Arca de Noé*, Vinícius de Moraes<sup>1</sup>.

Quando o poeta e compositor brasileiro Vinícius de Moraes decidiu compor versos destinados à infância, um dos temas por que optou foi a Arca de Noé, uma escolha compreensível: trata-se de história que faz parte do imaginário de gerações inteiras, muito especialmente das crianças. Dada a impossibilidade (*a priori* indiscutível) de sua existência efetiva, tornou-se progressivamente numa espécie de conto de fadas de origem bíblica, no qual um bondoso velho (super-herói *avant la lettre*) salva a si, sua família e todas as espécies animais do mundo de homens maus e violentos, tudo isso sob o beneplácito divino. Uma narrativa dessas não tinha como não ser atraente para as mentes infantis, e com a secularização das sociedades e o advento do capitalismo de massas, toda sorte de produtos vendáveis foi empacotada e oferecida ao mundo inteiro – incluídos aí os filmes – e cada um deles contribuía para afastar o mito noaico de sua relevância original.

É comum dizermos que o cinema é um grande formador da consciência histórica (Schmidt, 2014). Em larga medida, imaginamos o passado a partir das imagens que assistimos nas salas de projeção ou, mais recentemente, em nossos lares, televisões, computadores, celulares. Para Baldissera e Bruinelli (2014, p. 24), “o mundo contemporâneo constrói sua consciência – mesmo a histórica – muito mais baseada nos filmes, que em geral são vistos por um número muito maior de pessoas que [...] em trabalhos históricos acadêmicos”. Essa afirmação não deixa de ter sua verdade, mas há um senão que precisa ser apontado: no caso específico da história do Dilúvio, o cinema embarcou numa consciência já estabelecida.

---

1. <https://www.viniusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/arca-de-noe>

O velho patriarca, sua embarcação e os bichos-passageiros, as águas torrenciais cobrindo a terra inteira... tudo isso e muito mais já habitava a imaginação das audiências, e nos parece inegável que essas audiências têm profundo afeto por esse mito – certamente, um dos mais poderosos da história.

## Mito do dilúvio: presença

A que nos referimos quando falamos de mito? O classicista Richard Buxton (2019, p. 18) traz uma definição bastante útil para explicarmos esse conceito: trata-se de “história tradicional socialmente poderosa”. Por história, entenda-se uma narrativa, um conjunto de eventos ordenadamente estruturados; tradicional na medida em que é transmitida de narrador a narrador, eventualmente de geração a geração, até chegar a um ponto em que não há sequer a recordação de quem a criou. Por fim, se apresenta relevância significativa nas sociedades que a recontam, é poderosa. A história noaica se encaixa em cada um desses três critérios: desnecessário falar de coerência narrativa ou tradição, mas a prova de sua relevância social é que permanece não apenas sendo contada e recontada, mas também assumida pelos mais diversos grupos sociais, que a absorvem e lutam pelos seus significados. E claro, seu tema é absolutamente atemporal, “a vida, sempre à mercê dos deuses, sobrevivendo contra tudo e todos por meio de uma mera embarcação cuja tripulação, humana e animal, suporta o cataclismo para repovoar o mundo” (Finkel, 2014, p. 310).

O cinema adentrou num campo narrativo muito bem lavrado, alimentou-se dele e propôs relativamente pouca renovação – ou segundo Elley (2014), os cineastas tiraram proveito de tradições já existentes, perpetuando-as para diversão e benefício gerais. As representações fílmicas de Noé são, majoritariamente, bastante conservadoras, até mesmo quando, embora passadas em nosso tempo vivido, fazem referência ao tema, caso do filme apocalíptico *2012* (Emmerich, 2009): numa destruição planetária sem precedentes, tudo o que a humanidade concebe para salvar a si e a tudo aquilo que mais preza são arcas blindadas capazes de resistir a maremotos e que carregam elefantes, girafas, a *Mona Lisa* e o *Davi* de Michelangelo.

Como bem colocou Burnette-Bletsch (2016, p. 3), na análise dos filmes (referindo-se especifica-

mente aos bíblicos, mas é possível extrapolar para outros gêneros), tanto “cineastas quanto espectadores devem ser reconhecidos como participantes ativos do processo interpretativo [...] estabelecer o(s) significado(s) de um filme não cabe exclusivamente ao cineasta”. O público claramente tem apoiado as transposições da história de Noé para o cinema, mas esses produtos fílmicos têm mirado num certo horizonte de expectativas já bem conhecido, ou seja, reapresentam elementos incontornáveis, dentre os quais o patriarca barbudo, uma (b)arca de madeira e, claro, muitos bichos – de que é exemplo *A Volta do Todo Poderoso* (Shadyac, 2007), comédia hollywoodiana sem qualquer valor artístico maior, mas que apresenta uma das reuniões de animais visualmente mais impressionantes da história do cinema. Embora a sequência não chegue a durar dois minutos, o cuidado na recriação dos espécimes, as posturas naturalistas com que se movimentam, o brilho do sol nas pelagens ou plumagens é inegável. Cenas assim são parte essencial da experiência que as audiências esperam quando vão assistir a um filme sobre Noé: quanto maior a diversidade faunística, melhor.

O fato é que por ser uma “história tradicional socialmente poderosa”, em que pese o desgaste provocado pela banalização comercial a que foi submetida, a narrativa do Dilúvio permaneceu e permanece significativa. Exemplo de sua importância está precisamente no cinema, que a reconta de tempos em tempos, com maior ou menor investimento, em enormes épicos ou em curtas-metragens. Cada década retira (ou acrescenta) o foco que deseja: por exemplo, a comédia infanto-juvenil brasileira *O Trapalhão na Arca de Noé* (Rangel, 1983), conferiu ao velho patriarca uma perspectiva bastante comum àquela década, a de conservacionista. Um faxineiro de zoológico chamado Duda é convocado por um Noé intergalactizado para defender a fauna do Pantanal mato-grossense de perigosos contrabandistas de peles (um problema constantemente abordado pela televisão na época) e acaba encontrando o Papangu, um dócil dinossauro, último de sua espécie, que precisa ser salvo. Preocupações desse gênero, porém, não são inerentes ao mito: Santo Agostinho, por exemplo, não teve qualquer atenção específica para com elas quando abordou o tema, e “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 salvas por causa do sacramento da Igreja” (Souza Neto, 2016, p. 105). O Noé ecológico é uma criação de um tempo, de um momento, e o filme brasileiro a refletiu em sua apropriação do mito. Essa fluidez é, precisamente, o segredo da sobrevivência dos mitos mais importantes: para Buxton (2019, p. 245), a adaptação a novas realidades faz com que essas histórias permaneçam estimulando, perturbando e inspirando suas audiências.

A virada dos séculos XX e XXI testemunha a ascensão de um poderoso fundamentalismo cristão, muito especialmente em países americanos, como os Estados Unidos e o Brasil – em ambos, o protestantismo evangélico e pentecostal ganhou significativa força (no caso brasileiro motivado por um crescimento impactante, num país que até poucas décadas atrás era a maior nação católica do mundo) e estabeleceu confronto com setores mais liberais/laicos, embate no campo dos costumes, das práticas e dos saberes que vem sendo chamado de “guerra cultural” (Starnes, 2014). Entre os muitos aspectos desse conflito, nos interessa mais diretamente a leitura literal que esses grupos fazem do texto bíblico: se lá está que o mundo foi criado em sete dias, foram sete somente, sem que se admita uma interpretação metafórica. Essa abordagem transborda para todas as outras passagens, inclusive a de Noé: teria havido efetivamente uma arca com medidas tais, construída ao longo de séculos por oito pessoas, com capacidade de abrigar casais de todas as espécies vivas do mundo. Com alterações pontuais, essa narrativa permanece sendo defendida, e a cada argumento sobre sua impossibilidade física (não há água suficiente para cobrir o monte Everest; as espécies são numerosas demais para caberem num único barco, por maior que seja; é impossível como estocar comida e água suficientes, tampouco escoar os dejetos de todas essas criaturas), contra-argumentos baseados em fatos supostamente científicos são apresentados, eventualmente criando situações constrangedoras.

Em 2016, foi criado no estado norte-americano Kentucky um parque temático chamado *Ark Encounter* voltado para criacionistas e cuja atração central é uma (re)construção da arca segundo as dimensões estabelecidas na Bíblia. Um dos pontos fundamentais para esses grupos é a negação de diversas teorias científicas, tais como a evolução e a criação puramente

física do universo. Nesse contexto, a história da arca é fulcral, de que é exemplo a embarcação do parque: embora do lado de fora haja um zoológico com animais vivos, o verdadeiro destaque encontra-se dentro dela, recintos com réplicas de animais pré-históricos em tamanho natural que, afirma-se, também teriam embarcado, de répteis mamaliformes, dinossauros e mamíferos primitivos até pterossauros, recriados com impressionante riqueza de detalhes, comprovação de que uma nave com as medidas bíblicas seria capaz de comportar todas as espécies (ou “tipos”) animais e mantê-las enquanto durasse o Dilúvio.

Tudo isso mostra como o mito noaico está muito vivo nessa transição dos séculos. Ainda que os mais variados produtos nas prateleiras permaneçam a banalizá-lo<sup>2</sup>, o foco hoje vai muito além dessa traquitana. Trata-se efetivamente de algo redivivo e reinterpretado, alçado à condição de foco central da crença por diversas denominações cristãs fundamentalistas, mas que também vem sendo discutido pelos seus opositores, batalha essa em que os produtos audiovisuais desempenham um papel fundamental.

## Dilúvio e cinema

Filmes bíblicos existem literalmente desde o início do cinema, atingindo seu pico de popularidade entre as décadas de 1950 e 60. Mas, como de resto outras produções relacionadas à Antiguidade, quase desapareceram no final do século XX – houve, claro, exceções, tanto no campo mais autoral (*A Última Tentação de Cristo*. Scorsese, 1988) quanto no mais popular (*O Príncipe do Egito*. Chapman, Hickner, Wells, 1998). Os derradeiros anos do século passado, contudo, renovaram a demanda por essas películas (explorações divertidas como *A Múmia*. [Sommers, 1999], ou *Gladiador* [Scott, 2000], *blockbuster* vencedor de Oscars). Nesse âmbito, o subgênero bíblico ganhou fôlego renovado com *A Paixão de Cristo* (Gibson, 2004), ao qual se seguiram muitos outros, como o

---

2. Não raro a guerra cultural e o capitalismo de massa convergem: a coleção de miniaturas *Noah's Pals* (<https://noahspals.wordpress.com/noahs-pals-fundraising-program/>), lançada na década de 2010, foi precisamente um produto voltado ao público infantil com forte viés criacionista.

relativamente recente *Maria Madalena* (Davis, 2018). Esses filmes “movem-se em direções inusitadas, não raro incorporando elementos dos filmes de ação, fantasia e horror em sua narrativa audiovisual [...] muito embora a qualidade artística dessas produções e as lentes interpretativas que empregam variem bastante” (Burnette-Bletsch, 2016, p. 4).

Ainda que o autor Anton Karl Kozlovic tenha atribuído o subtítulo “um Dilúvio cinematográfico” ao seu capítulo dedicado à história de Noé no volume *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film* (2016), não deixa de haver aí certo exagero: sim, há diversos filmes dedicados ao tema desde há muito, mas falar de “dilúvio” soa como uma exorbitância retórica. Seja como for, ele catalogou as produções que, de alguma forma, bebem no mito, agrupando-as em seis “categorias taxonômico-heurísticas básicas” (p. 35):

- Cinebios, tentativas de “recriar histórias bíblicas como se os espectadores estivessem efetivamente presenciando eventos históricos ‘reais’, por mais duros que sejam”, dentre as quais a sequência do Dilúvio d’*A Bíblia*.
- Semicinebios, extrapolações fílmicas que “empregam personagens, eventos e acessórios das Escrituras, mas em circunstâncias não-histórias ou, de outras formas, imaginativas”, como o *Noé* (2014), de Darren Aronofsky.
- Desastres e ficção científica, “histórias de desastres devastadores que utilizam referências e ressonâncias bíblicas”, como *Impacto Profundo* (1998), de Mimi Leder, que efetivamente apresenta um local chamado Ark Cave Site, destinado a salvar seres humanos e animais.
- As Comédias, que “empregam o humor para explorar a crença bíblica, inevitavelmente suprimindo [elementos mais] sombrios e perturbadores”. Neste grupo podemos citar (muito embora Kozlovic não o faça) *O Trapalhão na Arca de Noé* (1983) dirigido por Del Rangel e, até onde foi possível apurar, única produção de língua portuguesa a abordar a história da arca.
- Animações, que proveem “narrativas bíblicas inovadoras, que frequentemente apresentam a perspectiva dos animais e identificam espécies (mitológicas?) faltantes”, como o longa *El Arca* (2007), de Juan Pablo Buscarini.

→ Por fim, Outros Gêneros (ecos narrativos), em que “histórias do dilúvio aparecem como subtextos sagrados, alusões míticas ou ecos culturais”.

O cinema nos apresenta uma grande oportunidade para pensar como o mundo antigo é retomado pelo tempo vivido, recriado e transformado para falar aos interesses daquele momento específico, que revisita o passado para justificar ou dar sustentação ao contexto presente. O filme vai às fontes antigas, estabelece diálogos com elas e com os séculos de reprocessamento e as transposições fílmicas precedentes, gerando uma rica tessitura de tempos e significados a ser explorada na construção do conhecimento histórico, um debate riquíssimo para o profissional de História, que pode não apenas tratar de conteúdos particulares, mas também deve estabelecer compreensões transversais, perpassando várias temporalidades. Há que se investigar como se deu a formação das imagens canônicas de Noé e sua arca no cinema, começando pela referência bíblica:

Então Deus disse a Noé: ‘O fim de toda criatura se apresentou perante Mim, porque se encheu a terra de roubo por causa deles, e por isso os farei perecer juntamente com a terra. Assim, faze para ti uma arca de madeira de cipreste; e farás compartimentos na arca e a revestirás com betume, por dentro e por fora. E assim a farás: 300 cúbitos será o comprimento da arca, 50 cúbitos de largura e 30 cúbitos de altura. Uma janela farás para a arca e com 1 cúbito a terminarás em cima, e colocarás a porta da arca ao seu lado, e farás compartimentos térreos, segundos e terceiros. (*Bíblia Hebraica*, Gen, 6:13-17).

Embora seja uma descrição detalhada, não dá conta inteiramente da forma da nave<sup>3</sup>, de modo que

---

3. O formato da arca não é discussão menor, pois diversos grupos religiosos criacionistas empregam leituras restritas do texto bíblico. As Testemunhas de Jeová, por exemplo, defendem em suas publicações a forma de caixa retangular. Já grupos protestantes como *Creation Ministries International* (<https://creation.com/what-we-are>) e *Answers in Genesis* (<https://>

a primeira fonte de representação em que o cinema bebeu foi a tradição imagética ocidental: a arca era um barco, algo que pode ser, inclusive, encontrado em representações coloniais americanas, e foi precisamente essa imagética que veio dar nos primeiros filmes relacionados ao tema. O mais antigo filme que pudemos encontrar referente à história noaica é o curta-metragem britânico *Tale of the Ark* (Cooper, 1909), narrativa onírica de uma garotinha. Nove-fora esse pioneirismo, nos interessa mais diretamente a própria barca de brinquedo: a mesma forma geral que encontramos em quase todas as representações cinematográficas do Dilúvio.

Na busca pelas “influências sincréticas, literárias e culturais, do cinema, todas elas operando simultaneamente” (Burnette-Bletsch, 2016) da sequência do Dilúvio em *A Bíblia*, chegamos à *Arca de Noé* (Michael Curtiz, 1928) extravagância hollywoodiana bem típica dos anos 1920, uma fábula moralizante que contrapõe a realidade moderna à Antiguidade antediluviana – em ambas, o perigo espreita os bons, seja por meio das bombas alemãs, seja pela perseguição empreendida por Nefilim, rei de Acad. Nesse contexto, em 1917 um pregador busca confortar os seus ouvintes narrando com detalhes a história da arca, de como a perseverança salvara, então, Noé e sua família e como voltaria a fazê-lo no tempo em que se passava o filme.

Certos elementos presentes n’*A Bíblia* podem ser claramente rastreados até a *Arca de Noé*: ambos são exemplos do cinemão de entretenimento, com passagens bastante ágeis para suas respectivas épocas. As cenas da inundação são chocantes, evocando ilustrações oitocentistas como as de Gustave Doré, com pecadores contorcendo-se sobre rochas e árvores enquanto as águas sobem velozmente e raios cortam os céus. Uma das legendas diz: “E para a arca vieram... o Reino Animal... das montanhas e

planícies, dos desertos varridos pela chuva e do céu enegrecido, obedientes ao comando divino”. Em verdade, mesmo para padrões atuais a reunião de criaturas impressiona. Primeiro, nada há de efeitos visuais; segundo, contrariamente ao passo célere, mas pacífico, das bestas de Huston, as de Curtiz correm e se acotovelam, movimentos esses tornados mais nervosos pela velocidade acelerada da projeção. Por caminhos estreitos, elefantes, camelos e zebras se espremem, corre uma vara inteira de caititus (porcos selvagens americanos) açoitados todos pela chuva. As cenas dessa entrada angustiada são intercaladas com as águas, ferocidade líquida que devasta Acad, submerge os ídolos e lugares onde antes imperava o monarca mesopotâmico. Uma passagem não-bíblica proposta em *Arca de Noé* será, de alguma forma, retomada em outro filme quase um século posterior: o *Noé* de Aronofsky. No primeiro, um dos filhos do patriarca, Jafé (o caçula), vai à grande cidade de então, Acad, passa por tribulações sem fim (como ter os olhos cegados e ser acorrentado a uma mó), mas não apenas encontra seu grande amor como a leva para a salvação a bordo. No segundo, outro filho, Cam (o do meio), compreende que enquanto todas as criaturas a bordo têm companhias, ele está só. Dirige-se, pois ao acampamento dos homens, encontra uma moça e busca salvá-la, mas vê seu plano frustrado pelo próprio pai.

Sucesso de público (arrecadou mais de 2.000.000 dólares [Glancy, 1995, p. 59]), a despeito dos gastos de produção conseguiu arrecadar mais que o dobro do que havia custado. Foi o primeiro grande épico a apresentar a narrativa do dilúvio nas telas, e as metáforas visuais lá criadas estabeleceram padrões posteriormente retomados.

Walt Disney produziu um curta metragem animado sobre a arca em 1933, e três anos depois foi lançado *Mais Próximo do Céu* (Connelly, Keighley, 1936), interessante transposição para o cinema de uma peça teatral dirigida pelo próprio autor, o dramaturgo branco norte-americano Marc Connelly. No filme, uma senhora negra reúne um grupo de crianças negras em sua casa, lê o Gênesis para elas e responde às perguntas sobre Deus e a criação. Uma menina, sonhando acordada, fantasia o Céu com um Jeová negro, “De Lawd” (The Lord), e a partir de então começa a imaginar as histórias protagonizadas por pessoas de sua mesma cor. Para Reinhartz,

---

answersingenesi.org/about/) incorporam “princípios de design náutico da ciência marítima” e imaginam estruturas como projeções no alto e uma quilha para vencer as ondas. Vale ainda citar a divertida experiência midiática do professor Irving Finkel, do Museu Britânico, que em 2014 orientou a construção de uma arca para um programa do canal Nova, seguindo o modelo redondo babilônico que ele mesmo havia encontrado ([https://www.youtube.com/watch?v=JSnxK7E31-wE&ab\\_channel=GeorgeSisco](https://www.youtube.com/watch?v=JSnxK7E31-wE&ab_channel=GeorgeSisco)).

o recurso a um elenco inteiramente afro-americano para representar personagens bíblicos é relativamente único na história do cinema, mas também controverso. Afinal, como explicou Connelly, sua peça era uma tentativa de ‘apresentar certos aspectos de uma religião viva em termos dos seus seguidores... milhares de negros do Sul Profundo’ [...] Para muitos críticos contemporâneos, essa afirmação aponta para os diversos estereótipos sobre a religiosidade, vida e cultura afro-americanas perpetuados no filme, que enquadra seus personagens em papéis estereotípicos familiares: *Uncle Toms, Coons, Mulattoes, Mammies e Bucks*. (Reinhartz, 2013, p. 126).

As narrativas se passam em contextos da cultura afro-americana do sul dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, dentre as quais o Dilúvio, cuja arca é uma casinha num barco no alto de uma montanha para onde seguem casais das mais diferentes espécies, todos anotados numa comprida lista. Os bichos chegam apressados, portando etiquetas identificativas, alguns engaiolados, e à medida que embarcam seus nomes são riscados. Como a garotinha havia aprendido os nomes na escola, eles entram em ordem alfabética, dos aardvarks e aligátors até as zebras. Interessante observar como o contexto da cultura negra sulista norte-americana manifesta-se nos bichos presentes: há, claro, girafas e elefantes inevitáveis, mas também animais de criação (bodes, jumentos, vacas e touros), a fauna dos campos sulistas (raposas, sapos-boi, urubus, serpentes-mocassim-cabeça-de-cobre) e mesmo duas pequenas caixinhas onde se lê “2 *bullweevils*”, boll weevils, bicudos-do-algodoeiro, uma praga dos algodoads – se existiam (e causavam problemas) no tempo em que se passava o filme, precisavam ter entrado na arca.

Sucesso nas bilheterias, *Mais Próximo do Céu* (Connelly, Keighley, 1936) mostrou que o público continuava respondendo positivamente a produções que retratavam a história noaica. Não obstante, quase duas décadas se passariam até que outro longa-metragem voltasse a abordá-la; dessa vez não nos Estados Unidos, mas do outro lado do Atlântico.

## Noé em A Bíblia

No começo da década de 1960, o italiano Dino De Laurentiis era um dos produtores mais importantes do mundo: produzira filmes de arte (*As Noites de Cabiria* [Fellini, 1957]; *A Estrada* [Fellini, 1954]), espetáculos hollywoodianos (*Guerra e Paz* [Vidor, 1956]) e mesmo algumas recriações da Antiguidade (*Ulisses* [Camerini, 1954]; *Barrabás* [Fleischer, 1961]). Originalmente, ele desejava filmar a Bíblia em seu inteiro teor<sup>4</sup>, em sequências dirigidas por diversos diretores, dentre os quais Kurosawa e Fellini, ideia essa que não vingou. Em 1962, a proposta limitou-se ao livro do Gênesis, mas ainda assim três diretores (Robert Bresson, Orson Welles e Luchino Visconti) declinaram dos convites. Finalmente, as filmagens começaram em 1964, sob a batuta de John Huston, e A Bíblia acabou sendo uma coprodução ítalo-americana: segundo Hall e Neale (2010, p. 179), De Laurentiis entrou com um capital de 18 milhões de dólares, oriundo de investidores privados e bancos suíços, e depois vendeu os direitos de distribuição internacional às produtoras 20th Century Fox e Seven Arts por 15 milhões (recuperando assim quase todo o investimento inicial). O retorno financeiro foi respeitável – 25,3 milhões de dólares nas bilheterias – mas apesar disso, a Fox teve de engolir um prejuízo de mais de 1.5 milhão. A Bíblia marcou o fim de uma era: seria o último grande épico bíblico a ser lançado por um grande estúdio norte-americano pelos próximos vinte anos.

Realizá-lo em inglês garantia o mercado dos Estados Unidos, radicalmente avesso às legendas, mas ainda que apresentasse muito do sabor dos épicos hollywoodianos, tratava-se de um filme internacional. A direção estava a cargo de Huston, mas dali em diante a vasta maioria do pessoal criativo e técnico era formada por europeus. O roteiro de Christopher Fry, poeta e dramaturgo inglês, com contribuições creditadas a Jonathan Griffin (outro inglês), Ivo Perilli e Vittorio Bonicelli, italianos. A equipe técnica majoritariamente italiana: fotografia, casting, direção de arte, maquiagem, figurino, coordenação de dublê, câmeras, música. As exceções

---

4. Um vestígio dessa proposta original resistiu no título original do filme: *The Bible: In the Beginning...* (A Bíblia no (ou só o) começo).

eram a trilha sonora, comandada pelo compositor japonês Toshirô Mayuzumi (com participação de Ennio Morricone) e efeitos visuais – usando uma imagem cara ao próprio filme, uma Torre de Babel. Uma aquisição interessante teria sido Charlie Chaplin, convidado por Huston para representar Noé, mas que recusou o convite, de modo que o próprio diretor acabou assumindo o personagem (Kinnard & Crnkovich, 2017, p. 27).

A meia década que levou para sair do papel para as filmagens, as idas e vindas de diretores e as diversas intervenções dos roteiristas geraram algo irregular: cada um dos segmentos tem uma personalidade própria. A Criação é filmada com lentes enevoadas, numa atmosfera onírica; a Torre de Babel é dura, como a pesada maquiagem do rei Nimrod; a história de Abraão é reverente, fiel ao texto. E claro, a sequência da arca, a mais conhecida, possui uma identidade cômica toda sua, em que o patriarca interage com os bichos num modo já descrito como uma comédia pastelão (slapstick): o elefante quer ser constantemente coçado; o avestruz arreganha o bico e silva em sua cara; leões, guepardos e tigres nada mais são que “gatos grandes. Não os ouve ronronar?”, pergunta Noé.

Como já observamos, ao retratar a arca de Noé, filmes, pinturas ou outras formas artísticas geralmente atendem a certos horizontes de expectativa, como a própria embarcação e os animais. Em ambos os casos, *A Bíblia* não foi diferente. Segundo a notícia *Ark Easier for Noah to Build*, publicada no jornal *Deseret News* em 2 de fevereiro de 1965, foram construídas cinco arcas para o filme: três exteriores, uma interior e outra em miniatura. A maior (60m de comprimento, 20 de largura e mais de 15 de altura) ficava no *backlot* adjacente à Dinocittà, os estúdios De Laurentiis, e foi usada para o plano geral do patriarca embarcando os animais. O cenário interior (45m de comprimento e 18 de altura) tinha três deques divididos em uma centena de baias e uma rampa que ia de alto a baixo. Um esqueleto serviu para as cenas em que Noé e sua família construía a embarcação, e como esta demandasse madeira, árvores foram transplantadas de três localidades diferentes (Monte Borsio, Tivoli e Coleferro) e diante delas ergueu-se o cenário; à medida em que a arca ia ficando pronta, as árvores sumiam – indicando que seus troncos já teriam sido

utilizados. Por fim, uma miniatura foi empregada nas cenas durante a inundação.

A sequência da arca, sozinha, durando cerca de 45 minutos, custou 3 milhões de dólares, 1/3 dos quais destinado à construção dos barcos, processo que durou meses e ocupou 500 trabalhadores. Tudo isso ajuda a explicar o porquê de *A Bíblia* compartilhar com outra superprodução *mezzo* norte-americana, *mezzo* italiana, *Cleópatra*, a honra torta de ser a maior bilheteria do seu ano de lançamento e, ainda assim, ser incapaz de gerar lucro.

O trabalho cenográfico é indiscutível (ou como colocou Derek Elley, 2014, uma soberba demonstração do talento italiano para o trabalho artesanal), e quando a nave é finalmente apresentada completa impacta a audiência, embora sem fugir daquele mesmo e usual modelo de arca-barco das representações artísticas precedentes, num reforço/reelaboração de um ícone canônico<sup>5</sup> da história do dilúvio. Investir nessas referências-chave é fundamental, principalmente em se tratando de uma produção comercial dessa monta; é necessário entregar ao público aquilo que ele deseja ver, da maneira mais impressionante possível – daí os muitos milhões de dólares e inúmeras horas de trabalho empregados na construção de uma arca que lembrasse aquelas já vistas em outras mídias, só que ainda mais espetacular.

Outro ícone canônico cuidadosamente trabalhado foi a entrada dos animais. Há séculos uma imagem fundamental para o imaginário ocidental (ou até mais amplamente, monoteísta), essa cena dos bichos, sua diversidade e representatividade geográfica, foi elaborada a partir da Idade Média, águas que findaram por alcançar o cinema do século XX. O contato com a África, a Índia e, principalmente, as Américas e sua fauna extraordinária, transformou o modo como os europeus entendiam o mundo natural. Nas cortes dos reinos expansionistas ibéricos, espécimes exóticos encheram as coleções reais: nos primeiros lustros do século XVI, monarcas portugueses foram presenteados com elefantes e um rinoceronte indianos e importaram papagaios,

5. “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).



saguis e macacos da Bahia, enquanto em Castela a rainha Isabel mantinha um zoológico de criaturas raras provenientes dos domínios além-mar. Essa variedade recém-encontrada teve grande impacto nas artes plásticas: as aves, por exemplo, antes retratadas pelo seu valor religioso e apologetico, tornaram-se um extraordinário elemento estético. Quanto à arca, o limitado espaço esboçado na Bíblia precisava acomodar cada vez mais criaturas, representá-las em toda sua maravilhosa pluralidade. Diversamente do que ocorrera até então, elas eram o foco das representações, não por seus supostos significados morais, mas por espelharem o universo inteiro que se abria, modelo perpetuado séculos adentro e do qual o cinema mostrou ser legítimo herdeiro e continuador quando começou a filmar essa história.

Na *Arca de Noé* (Curtiz, Zanuck, 1928), em que pese as limitações da tecnologia de então, as audiências já contemplaram a diversidade da fauna, particularmente a mamífera, como jamais puderam. Algo semelhante se deu com *Mais Próximo do Céu*, claramente mais modesto, mais metafórico que realista, mas que não deixou de investir na diversidade faunística para encher os olhos das plateias. Faltava, porém, uma superprodução, algo verdadeiramente comparável a mastodontes fílmicos como *Ben-Hur* (Wylar, 1959) para que a sequência da entrada na arca fosse retratada em toda sua magnificência – nesse ponto, a megalomania de Dino De Laurentiis, “coragem que beirou a imprudência” (Bellu, 2016), fez a diferença.

Dois elementos fílmicos são essenciais à compreensão dessa sequência: a música<sup>6</sup> e a edição. A primeira, dinâmica e ritmicamente poderosa, foi composta por Toshirô Mayuzumi, compositor japonês de vanguarda pessoalmente escolhido por Huston. A segunda, obra dos editores Ralph Kemplen e Alberto Gallitti, cerziu os acordes às imagens filmadas, sincronizando num todo harmonioso música e movimentos dos animais ao longo do embarque, um dos aspectos mais notáveis do filme.

A relação do diretor/ator John Huston com seus astros animais não-humanos merece uma tese em si.

O Noé que representou estabelece uma relação absolutamente pessoal com eles e interage com diversos deles nos mais variados momentos. Estão em toda parte, dos alvíssimos pombos empoleirados na charua do patriarca a dois simpáticos burrinhos, únicas testemunhas da primeira conversa entre ele e Jeová. Diferentemente de outras produções, contudo, não há elefantes amestrados auxiliando na construção da arca – os únicos bichos que aparecem nessa etapa são uma parilha de bois. Nada, absolutamente nada indicava o que estava por vir.

No momento de reuni-los, o patriarca toca sua flauta, cujo tema tem um certo sabor oriental, dos encantadores de serpentes, apropriado ao papel que cumpria nesse momento, e talqualmente o flautista de Hamelin de pronto coloca em cena criaturas que, em outras produções, teriam sido os destaques maiores: elefantes, girafas, camelos, dromedários, lhamas, zebras, gado, cavalos, búfalos, todos em fila indiana. A marcha, com ritmo binário e sincopado, é inicialmente marcada pelas cordas graves, ilustrada pelos passos dos elefantes, que lideram essa primeira leva de passageiros.

A música segue num crescendo, à medida que mais e mais criaturas adentram a embarcação. O tema original da flauta, ainda que ouvido por toda a peça, quando Noé some de cena passa a ser tocado pelas cordas e os animais “assumem” o protagonismo. Elementos musicais específicos acompanham espécies ou grupos específicos, como os registros agudos de cordas, sopros (flautas) e xilofones para os pássaros que parecem entrar pelas aberturas no telhado. O ritmo é ligeiro, há pressa, mas não agonia, pois não há, como em outros filmes, a ameaça da tempestade que se aproxima – como disse o patriarca, “são animais de bom coração. Eles não lhes farão mal, nem uns aos outros, pois dentro deles está o conhecimento do dilúvio que cairá sobre a terra”. O sol brilha, a música parece impelir animais, humanos e não-humanos, a acelerar o passo, mas todos terão seu lugar a bordo: filhotes de urso malaio, antílopes e marabus indianos, homens que carregam fardos de feno, mulheres levando mudas de fruteiras – uma delas ainda encontra tempo para encaminhar um recalcitrante casal de patos.

A música sobe cada vez mais, e o espetáculo passa a ser exclusivo dos animais: tigres olham para a câmera, anunciados por naipes de metais que evocam

6. Nesse particular, desejo agradecer ao Prof. Dr. Vinícius Ferreira Barth pela imensa contribuição na compreensão desse elemento.

a realza; uma corça pisa desconfiada (suas delicadas patas acompanhadas pelos graves) até que de repente antílopes irrompem ao fundo, assustando-a e fazendo-a escoicear, quando então se aproxima o cervo e parece acalmá-la. Nesse contexto de velocidade, em que a esses quadrúpedes seguem-se avestruzes em carreira, duas tartarugas se esforçam para chegar à salvação (marcadas por uma cadência descendente). Surgem cangurus saltitantes, e a música acompanha seus pulos, e quando um casal de gansos aparece em close, seus grasnados incorporam-se à trilha sonora. Cisnes, pelicanos e cabras parecem um tanto relutantes, e é preciso estimulá-los a andar mais rápido. A entrada dos hipopótamos em cena é nada menos que extraordinária: as dobras dos couros dos dois paquidermes, seus corpos roliços movendo-se, conferem a impressão de esforço, ressaltada pelas cordas mais graves e os metais mais arrastados que marcam suas pisadas numa cadência encorpada, artifício semelhante ao usado logo adiante com dois imensos ursos-pretos. À medida que a tarde cai, as cenas mudam de tom. O azul do céu já está mais escuro. Os acordes mais graves permanecem, ocorre a única interação agressiva entre animais – um grou e o casal de chimpanzés, cujos guinchos também entram na trilha sonora. Os coelhos, acompanhados pelo flautim, entram apressados, e por fim chegam os ursos-polares, talvez por terem vindo de mais longe.

Na entrada da arca, um Noé/Huston, claramente satisfeito e livre da flauta, dá as boas-vindas aos passageiros: três tapas nos traseiros dos burros (em perfeita sincronia com a trilha sonora), olhares de admiração para tigres e leões que passam, palmas para que o urso-polar treinado pare diante de si e pareça fazer uma reverência. E claro, nos últimos minutos, quando tudo já está mais sombrio e o patriarca apara a primeira gota de chuva com a mão (anunciada por flautins e vibrafones), ele percebe que as pobres tartarugas ainda estão relativamente distantes da porta, corre até elas e as traz a bordo. Com todos os bichos embarcados e em segurança, tem-se uma orquestração completa – já não falta mais ninguém. A música se encerra num ânimo sombrio, com o fechamento da arca e o início das chuvas.

Diferentemente de todos os filmes sobre a arca de Noé que vimos até aqui, neste os animais não são meros componentes do cenário, mas sim personagens efetivos, com personalidades. Sua entrada a bordo

não é uma corrida desabalada de seres assustadiços; antes, seus olhos brilham e as penas se assanham, cenas que têm mais a ver com as pinturas de temática noaica (em que cada ser pintado recebia o devido destaque) do que com os filmes precedentes. Foi, de fato, algo singular, inédito e irrepetido. Jamais se viu algo assim – e jamais será visto novamente.

Numa época sem os efeitos visuais de que dispomos atualmente, os bichos precisaram ser efetivamente reunidos. Duas centenas deles foram trazidos do Althoffs Circus, nos Alpes alemães, e o manejo ficou a cargo de tratadores que fizeram as vezes dos parentes de Noé. Ainda assim, não foi nada fácil lidar com esse plantel: em *On Location: The Bible as Living Technicolor*, notícia da revista *Time* norte-americana de 15 de janeiro de 1965, o repórter descreveu ursos malaios brigando e assustando os camelos, “zebras beliscando, ovelhas balindo, iaques grunhindo e gado Ankole-Watusi mugindo”. O verdadeiro teste, contudo, ainda estava por vir: “esta semana, todo o zoológico, acompanhado por cerca de 1.000 pássaros, subirá a rampa, dois a dois”, e diante desse desafio hercúleo, o supostamente ateu Huston teria dito: “‘Meu Deus’, como diabos Noé fez isso?”.

## Conclusão

No século XX, nenhuma representação do mito do Dilúvio foi mais importante que a sequência de *A Bíblia*. Embora não tenha sido (ou precisamente porque não foi) particularmente revolucionária, sem acrescentar muito ao conjunto de imagens canônicas já trabalhadas pelas artes plásticas e pelo próprio cinema, suas cenas ergueram-se à condição de estado da arte, com os recursos financeiros que permitiram sua concretização com uma verossimilhança inaudita. O visual impactante da embarcação, a diversidade dos animais e a maneira criativa como foram filmados são marcos do cinema épico e, principalmente, da representação do mito noaico na sétima arte; nada, nas quatro décadas seguintes, chegou nem perto do poder dessa narrativa fílmica: criara-se um cânone. Somente no século XXI o *Noé*, de Darren Aronofsky veio questionar esse padrão estabelecido. À arca-barco tão típica, opôs uma retangular e com aspecto mais tosco. A um patriarca bonachão, contrapôs um herói significativamente mais jovem e másculo.

Ao invés do deslumbre com os animais marchando para a salvação, o nojo com cobras, lagartos, sapos e insetos variados, e em vez dos mamíferos conhecidos (Aronofsky deixou expressa sua vontade de fugir do “clichê do urso polar, elefante e leão entrando na arca”), criaturas saídas de pesadelos pré-históricos.

Se *A Bíblia* dialogara com os avatares fílmicos precedentes, o mesmo ocorreu com *Noé*, mas enquanto lá houve reverência, aqui deu-se transgressão, renovação do mito noaico cinematográfico. Juntas, essas duas produções se colocam como as duas maiores transcrições da história do Dilúvio já levadas às telas. Cada uma à sua maneira mostram como esse mito permanece vivo – como, aliás, sempre esteve.

Longe o arco-íris se esvai  
E desde que houve essa história  
Quando o véu da noite cai  
Erguem-se os astros em glória  
Enchem o céu de seus caprichos  
Em meio à noite calada  
Ouve-se a fala dos bichos  
Na terra repovoada

*A Arca de Noé*, Vinícius de Moraes<sup>7</sup>.

## Referências filmográficas

- [1] Aronofsky, D. (Director). (2014). *Noah* [Noé] [Film]. Dir. Darren Aronofsky. EUA, 2014. Paramount Pictures, New Regency Productions, Protozoa Pictures, Disruption Entertainment, FortyFour Studios.
- [2] Buscarini, J. P. (Director). (2007). *El Arca* [A Arca de Noé] [Film]. Patagonik Film Group, Wildbrain Entertainment.
- [3] Camerini, M. (Director). (1954). *Ulisse* [Ulisses] [Film]. Lux Film, Paramount Pictures, Producciones Ponti-de Laurentiis, Zénith Films.
- [4] Chapman, B., Hickner, S.; Wells, S. (Director). (1998). *The Prince of Egypt* [O Príncipe do Egito] [Film]. DreamWorks Animations, DreamWorks Pictures.
- [5] Connelly, M., Keighley, W. (Director). (1936). *The Green Pastures* [Mais Próximo do Céu (Film)]. Warner Bros.
- [6] Cooper, A. M. (Director). (1909). *Tale of the Ark*. [Film].
- [7] Curtiz, M., Zanuck, D. F. (Director) (1928). *Noah's Ark* [Arca de Noé] [Film]. Warner Bros.
- [8] Davis, G. (Director). (2018). *Mary Magdalene* [Maria Madalena] [Film]. See-Saw Films, Porchlight Films, Universal Pictures International Production (UPIP), Film4, A Film Location Company, Lotus Production.
- [9] Emmerich, R. (Director). (2009). *2012* [Film]. Columbia Pictures, Centropolis Entertainment, Farewell Productions, The Mark Gordon Company. Dir. Roland Emmerich. EUA, 2009.
- [10] Fellini, F. (Director). (1954). *La Strada* [A Estrada] [Film]. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- [11] Fellini, F. (Director). (1957). *Le notti di Cabiria* [As Noites de Cabária] [Film]. Dino de Laurentiis Cinematografica, Les Films Marceau.
- [12] Fleischer, R. (Director). (1961). *Barabbas* [Barrabás] [Film]. Columbia Pictures, Dino De Laurentiis Company.
- [13] Gibson, M. (Director). (2004). *The Passion of the Christ* [A Paixão de Cristo] [Film]. Icon Productions.
- [14] Huston, J. (Director). (1966). *The Bible: In the Beginning...* [A Bíblia] [Film]. Dino de Laurentiis Cinematografica, Twentieth Century Fox, Seven Arts Productions.
- [15] Leder, M. (Director). (1998). *Deep Impact* [Impacto Profundo] [Film]. Paramount Pictures, Dreamworks Pictures, Zanuck/Brown Productions, Manhattan Project, Amblin Entertainment.
- [16] Rangel, D. (Director). (1983). *O Trapalhão na Arca de Noé* [Film]. Dir. Del Rangel. BRA, 1983. Renato Aragão Produções Cinematográficas, Embrafilme.
- [17] Scorsese, M. (Director). (1988). *The Last Temptation of Christ* [A Última Tentação de Cristo] [Film]. Universal Pictures; Cineplex Odeon Films; Ufland Productions.
- [18] Scott, R. (Director) (2000). *Gladiator* [Gladiador] [Film]. DreamWorks Pictures, Universal Pictures.
- [19] Shadyac, T. (Director). (2007). *Evan Almighty* [A Volta do Todo Poderoso] [Film]. Universal Pictures, Spyglass Entertainment, 7. Relativity Media, Shady Acres Entertainment, Original Film.
- [20] Sommers, S. (Director). (1999). *The Mummy* [A Múmia] [Film]. Universal Pictures, Alphaville Pictures.
- [21] Vidor, K. (Director). (1956). *War and Peace* [Guerra e Paz] [Film]. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- [22] Wyler, W. (Director). (1959). *Ben-Hur* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

7. <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/arca-de-noe>

## Referências bibliográficas

- [23] *Ark Easier for Noah to Build*. Deseret News, 2 de fevereiro de 1965, p. A11. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=336&dat=19650202&id=IkMJAAAAI-BAJ&pg=6950,255047> Acesso em 15/09/2023.
- [24] Baldissera, J. A., Bruinelli, T. de O. (2014). *Tempo e magia: a história vista pelo cinema – Antiguidade*. Escritos.
- [25] Bellu, Francesco (2016). “La Bibbia” di John Huston 50 anni fa sul monte Corراسi. Sardinia Post, 18 de setembro de 2016. Disponível em <https://www.sardiniapost.it/culture/cinema/la-bibbia-huston-50-anni-sul-monte-corrasi/> Acesso em 15/09/2023.
- [26] *Bíblia Hebraica* (2006). Sêfer.
- [27] Buxton, R. (2019). *O Mundo Completo da Mitologia Grega*. Vozes.
- [28] Burnette-Bletsch, R. (org.) (2016). *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and Its Reception in Film*. Walter de Gruyter GmbH. <https://doi.org/10.1515/9781614513261>
- [29] Elley, D. (2014). *The Epic Film: Myth and History*. Routledge
- [30] Finkel, I. (2014). *The Ark before Noah: Decoding the story of the Flood*. Doubleday.
- [31] Glancy, H. M. (1995) *Warner Bros Film Grosses, 1921-1951: the William Schaefer ledger*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15:1, 55-73, DOI: 10.1080/01439689500260031
- [32] Hall, S., Neale, S. (2010). *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*. Wayne State University Press.
- [33] Kinnard R., Crnkovich, T. (2017). *Italian Sword and Sandal Films, 1908-1990*. McFarland & Company.
- [34] Melo, M. (2012). “*Como se fossem Insetos*”: África e Política no Cinema Contemporâneo. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.
- [35] *On Location: The Bible as Living Technicolor*. Time Magazine, 15 de janeiro de 1965. Disponível em <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,941897-1,00.html> Acesso em 15/09/2023.
- [36] Reinhartz, A. (org.) (2013). *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Routledge.
- [37] Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. Paz e Terra.
- [38] Schmidt, M. A. M. dos S. *Cultura Histórica, Ensino e Aprendizagem de História: questões e possibilidades*. In Oliveira, C. M. S.; Mariano, S. R. C., (org.). (2014). *Cultura Histórica e Ensino de História*. Ed. UFPB.
- [39] Starnes, T. (2014). *God bless America*. Charisma Media.
- [40] Souza Neto, J. M. G. de (2016). “All that creeps, all that crawls, all that slithers”: Perspectivas históricas sobre o filme Noé (2014), de Darren Aronofsky. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, Vol. 5, Número 2, pp. 90-120.

## Bio

José Maria Gomes de Souza Neto é Doutor em História pela UFPE, Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco/ Campus Mata Norte. Membro permanente do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade de Pernambuco. Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Colaborador do Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Ministra as disciplinas de Antiguidade Oriental e Clássica. Líder do Leitorado Antigo: grupo de ensino, pesquisa e extensão em História Antiga. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de História; literatura e História; recepção da Antiguidade; Antiguidade e Ensino de História.

## Como citar e licença

Gomes de Souza Neto, J. M. (2023). O Noé de John Huston e a representação do patriarca no século XX. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 88–99. <https://doi.org/10.34623/t3pm-ce58>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.