

A Idade Média no Discurso Fílmico

Catálogo de filmes – volume 3



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de História
Programa de Estudos Medievais

A Idade Média no Discurso Fílmico

Catálogo de filmes – volume 3

ORGANIZAÇÃO

Andréa Reis Ferreira Torres
Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva
Juliana Prata da Costa
Leila Rodrigues da Silva
Paulo Duarte Silva



PROGRAMA DE ESTUDOS MEDIEVAIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



UFRI

autografia

Rio de Janeiro, 2017

A Idade Média no discurso fílmico: catálogo de filmes - volume 3

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva (org.)

Andréia Reis Ferreira Torres (org.)

Juliana Prata da Costa (org.)

Leila Rodrigues da Silva (org.)

Paulo Duarte Silva (org.)

ISBN: 978-85-88597-22-8

1ª edição, setembro de 2017.

CAPA: Juliana Salgado Raffaeli

ILUSTRAÇÃO DA CAPA:

Miniatura do Bestiário de Rochester, século XIII. Royal MS 12 F XIII, f. 42v.

Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_12_F_XIII

Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda.

Rua Buenos Aires, 168 - 4º andar, Centro

RIO DE JANEIRO, RJ - CEP: 20070-022

www.autografia.com.br

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem
prévia autorização do autor e da Editora Autografia.

SUMÁRIO

Apresentação	7
Equipe participante em 2017	9
 <i>Filmes:</i>	
A espada mágica: a lenda de Camelot (<i>Quest for Camelot</i>)	11
A legião perdida (<i>The Eagle</i>)	15
A princesa prometida (<i>The Princess Bride</i>)	18
A Outra (<i>The Other Boleyn Girl</i>)	21
A última legião (<i>The Last Legion</i>)	25
Agonia e êxtase (<i>The Agony and The Ecstasy</i>)	29
Aladdin (<i>Aladdin</i>)	32
Anjos da noite: a rebelião (<i>Underworld: Rise of the Lycans</i>)	36
As aventuras de Robin Hood (<i>The Adventures of Robin Hood</i>)	40
As Brumas de Avalon (<i>The Mists of Avalon</i>)	44
Átila, o rei dos hunos (<i>Sign of the Pagan</i>)	48
Beowulf e Grendel (<i>Beowulf & Grendel</i>)	52
Berserk: a era de ouro parte 2 – a batalha de Doldrey (<i>Beruseruku: Ougon Jidai-hen II – Dorudorei Koryaku</i>)	56
Branca de Neve e os sete anões (<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>)	60
Cavaleiro das trevas (<i>Knight of the dead</i>)	64
Como treinar o seu dragão 2 (<i>How to Train Your Dragon 2</i>)	67
Entre a luz e as trevas (<i>The Advocate</i>)	70
Francisco, Arauto de Deus (<i>Francesco, giullare di Dio</i>)	74
Henrique V (<i>Henry V</i>)	79
Lancelot do lago (<i>Lancelot du Lac</i>)	82
Lancelot – o primeiro cavaleiro (<i>First Knight</i>)	86
Linha do tempo (<i>Timeline</i>)	89
Malévola (<i>Maleficent</i>)	93

Marketa Lazarová (<i>Marketa Lazarová</i>)	96
Mulan 2: a lenda continua (<i>Mulan II</i>)	100
O anel dos Nibelungos (<i>Ring of the Nibelungs</i>)	103
O cavaleiro e o dragão (<i>George and the Dragon</i>)	106
O Decamerão (<i>Il Decameron</i>)	109
O físico (<i>The Physician</i>)	112
O Hobbit: a batalha dos cinco exércitos (<i>The Hobbit: The Battle of the five armies</i>)	115
O Hobbit: a desolação de Smaug (<i>The Hobbit: The Desolation of Smaug</i>)	119
O incrível exército de Brancaleone (<i>L'Armata Brancaleone</i>)	123
O mercador de Veneza (<i>The Merchant of Venice</i>)	126
O retorno de Martin Guerre (<i>Le Retour de Martin Guerre</i>)	130
O sétimo filho (<i>Seventh Son</i>)	133
Os cavaleiros da Távola Redonda (<i>Knights of The Round Table</i>)	137
Príncipe valente (<i>Prince Valiant</i>)	141
Ricardo Coração de Leão - a rebelião (<i>Richard the Lionheart: Rebellion</i>)	145
Robin e Marian (<i>Robin and Marian</i>)	148
Romeu e Julieta (<i>Romeo and Juliet</i>)	152
Sangue e honra II (<i>Ironclad</i>)	156
Shakespeare apaixonado (<i>Shakespeare in Love</i>)	159
Sua alteza (<i>Your Highness</i>)	164
Teresa, o corpo de Cristo (<i>Teresa, el cuerpo de Cristo</i>)	169
Vlad Tepes (<i>Vlad Tepes</i>)	173

APRESENTAÇÃO

No presente volume apresentamos quarenta e cinco fichas filmicas, desenvolvidas no âmbito do Programa de Estudos Medievais da UFRJ, como uma das atividades vinculadas ao projeto *Idade Média: Divulgação Científica*. Este material tem como objetivo, por um lado, estimular a reflexão sobre as potencialidades didáticas do uso de filmes no ensino de História medieval e, por outro, divulgar o resultado das discussões realizadas pelo grupo sobre tais questões.

Participaram da atividade, vinte e quatro estudantes entre alunos de graduação e pós-graduação, sob nossa coordenação geral. Duas participantes da equipe, Andréa Reis Ferreira Torres e Juliana Prata da Costa, atuaram como coordenadoras executivas, acompanhando o passo a passo da escolha dos filmes e preparação das fichas.

Como o objetivo da elaboração das fichas não foi só a produção do material, mas também a formação dos nossos estudantes, o processo compreendeu várias etapas e revisões. Na primeira, com base em bibliografia previamente selecionada, foram realizadas discussões, com o eixo central no uso didático do cinema, por toda equipe. A segunda etapa consistiu na proposição, por cada participante, de filmes a serem incluídos no catálogo. Para tal, estabeleceu-se como critério que os filmes deveriam se ambientar no período entre os séculos IV a XVI e abordar personagens ou acontecimentos sobre os quais há testemunhos históricos. Como alternativa, os filmes escolhidos poderiam também recriar situações ou aspectos relacionados às sociedades daquele recorte cronológico. Nesta etapa foram produzidas fichas com dados técnicos sobre os filmes. Além destas informações, foram inseridas in-

dicações de textos acadêmicos cuja leitura, conforme discussão e avaliação prévia da equipe, proporcionaria uma melhor compreensão crítica das películas.

Na terceira etapa, após a leitura dos textos e da análise crítica das obras cinematográficas selecionadas pela equipe, a ficha final foi elaborada, avaliada quanto à forma e ao conteúdo, eventualmente ajustada, e concluída. Ainda que o estilo de cada participante, bem como a sua interpretação sobre cada filme tenham sido mantidos, algumas diretrizes nortearam a produção de tais fichas, como a preocupação com exposições didáticas, que sempre que possível, deveriam ser construídas em torno de eixos temáticos. Assim, os autores foram estimulados a enfatizar de modo claro até três aspectos na sua narrativa sobre os filmes.

Neste catálogo, o terceiro de uma série, apresentamos uma seleção de fichas a partir do conjunto elaborado, organizadas por ordem alfabética dos títulos dos filmes.

Tendo sido iniciada há dois anos, esta etapa, assim como toda atividade, que remonta a 2013, quando a primeira edição veio a público (<http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/CatalogoFilmico.pdf>), é fruto de um trabalho coletivo, que motivou sobremaneira a equipe. As descobertas, as dificuldades, as soluções, enfim, toda a trajetória do projeto foi objeto de debate, ao que, sem dúvida, esteve associado o grande entusiasmo que marcou o conjunto dos envolvidos. Esperamos que esta publicação venha contribuir quanto ao uso do discurso filmico em sala de aula, bem como possa estimular os interessados em cinema e no período medieval a conhecer um pouco mais sobre os personagens, situações e temas que tais películas abordam.

ANDRÉIA CRISTINA LOPES FRAZÃO DA SILVA
LEILA RODRIGUES DA SILVA
PAULO DUARTE SILVA

EQUIPE PARTICIPANTE EM 2017

André Rocha de Oliveira
Andréa Reis Ferreira Torres
Bárbara Vieira dos Santos
Diogo Rodrigues dos Santos
Flora Gusmão Martins
Gabriel Braz de Oliveira
Gabrielly Soares Santos
Guilherme Marinho Nunes
Jonathas Ribeiro dos Santos Campos de Oliveira
Juliana Prata da Costa
Juliana Salgado Raffaeli
Kemmely da Silva Barbosa
Laís Luz de Carvalho
Luander do Valle Barros
Luan Ribeiro de Araujo
Luciana Araújo de Souza
Marcelo Roberto da Silva
Maria Júlia Dutra Rabelo
Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira
Nathália Cardoso Rachid de Lacerda
Nathália Serenado da Silva
Renan Costa da Silva
Rodrigo Ballesteiro Pereira Tomaz
Thalles Braga Rezende Lins da Silva



A ESPADA MÁGICA: A LENDA DE CAMELOT

QUEST FOR CAMELOT

1. **Ano de produção:** 1998
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Frederick Du Chau
4. **Roteirista(s):** Vera Chapman, Kirk De Micco, William Schifrin, Jacqueline Feather e David Seidler
5. **Produtor(es):** Andre Clavel, Dalisa Cohen e Zahra Dowlatabadi
6. **Temas centrais:** imaginário – lenda arturiana - mulher
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 86 min
9. **Textos de apoio:**

ANÔNIMO. **A Morte do Rei Artur: Romance do Século XIII.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BACCEGA, Marcus. O mago-profeta e a realeza escandinava: o papel de Merlin na Bretanha Sögur (c. 1200). In: IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder, 4, 2014, Jataí. **Anais...** Jataí, 2014. p. 1-11. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(173\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(173).pdf)>. Acesso em: 08 jun. 2016.

JENKINS, Elizabeth. **Os Mistérios do Rei Artur: O Herói e o Mito reavaliados através da história, da arqueologia, da arte e da literatura.** São Paulo: Melhoramentos, 1994.

MEGALE, Heitor. **A demanda do Santo Graal: manuscrito do século XIII.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

10. **Resumo do filme:**

O filme *A Espada Mágica – A lenda de Camelot* é um longa-metragem em animação que adapta a lenda medieval do rei Artur e dos seus cavaleiros trazendo como protagonista uma personagem feminina. Ele conta a história de Kayley, uma jovem de origem nobre que deseja ser

“cavaleira” da Távola Redonda, e de Garret, um jovem eremita cego que antes de perder a visão possuía o mesmo anseio. Kayley é filha de Lady Juliana e Sir Lionel – um cavaleiro do rei, leal à Camelot e integrante da Távola.

Logo no início do longa-metragem acompanhamos uma reunião dos cavaleiros da Távola Redonda com o Rei Artur. Somos apresentados a um nobre descontente, Sir Ruber, que desejava aumentar suas propriedades como membro do conselho, tais ideias contrariavam os desejos de igualdade, entre os participantes, e de paz do reino. No meio de uma discussão, o descontente Ruber ataca e tenta matar Artur, que é protegido por Lionel, que morre. Ruber foge e deixa de ser um cavaleiro da Távola. Tal cena define o papel de alguns personagens que serão construídos ao longo da narrativa fílmica. O nobre ambicioso é o antagonista que deseja destronar Artur roubando a espada mágica. Artur, por sua vez, é um grande herói do passado, mas que no presente é colocado em segundo plano. Dessa forma, o enredo privilegia e destaca uma personagem jovem, mulher e de linhagem nobre.

Após a morte de Lionel, dez anos se passam e Kayley se torna adulta. Ela ainda deseja honrar a lealdade do pai e ser nomeada uma “cavaleira” do rei. Ruber, por outro lado, se envolve com magias malignas e resolve executar seu plano de vingança. O antagonista manda Griffin – seu grifo encantado – atacar e roubar Excalibur de Artur. Após o roubo, o mago Merlin intervém enviando Ayden – seu falcão de estimação – para atacar o grupo, fazendo com que ele derrube a espada na Floresta Proibida.

O primeiro aspecto eleito para ser analisado no filme é como a personagem principal é representada. Tais características podem ser proveitosas para se discutir o papel da mulher e as novas demandas sobre os papéis femininos no cinema contemporâneo. O longa-metragem descreve Kayley como uma jovem aventureira, honrada e corajosa, noções típicas da descrição de heróis na literatura de cavalaria na Idade Média. Ela possui desejos improváveis para uma mulher do período medieval: o de se tornar “cavalheira” e participar da vida militar. Sua mãe – que corresponde a um estereótipo feminino para o período – tenta envolvê-la em assuntos tipicamente associados ao seu uni-

verso, fazer com que a filha utilize vestidos longos, além de convencê-la de que a vida militar deveria ser deixada para os homens. Kayley se desmotiva com o discurso da mãe, mas acaba sendo obrigada a lutar quando Ruber e seus capangas invadem sua propriedade e raptam Lady Juliana.

Kayley descobre o paradeiro da espada e tenta recuperá-la para ajudar Artur e proteger sua mãe da cobiça de Ruber. Ela entra na Floresta Proibida e conhece Garret, o eremita cego, que passa a ajudá-la em sua missão. Eles recuperam a espada e a jovem sai da floresta sozinha em direção a Camelot com o intuito de devolvê-la a Artur. A última cena do filme marca essa tentativa da narrativa fílmica de distanciar do estereótipo de personagens femininas medievais. Isto porque quando a personagem surge toda de branco em um vestido, imagina-se imediatamente que ela está chegando para seu casamento com Garret, mas trata-se de sua cerimônia de nomeação como “cavaleira” da Távola, junto com a do jovem eremita. Essa abordagem, entretanto, não pretendia uma associação total de Kaykey ao masculino, aspecto indicado pela construção de um relacionamento entre os novos cavaleiros.

A segunda particularidade a ser analisada abarca uma gama de elementos maravilhosos presentes no roteiro dessa adaptação, tais como a presença de dragões, seres encantados, magos e o poder mágico da espada Excalibur. O elemento místico é comum nos filmes que utilizam o imaginário medieval e possuem força nos que tratam da lenda do rei Artur. A presença de Merlin – mago que aconselha Artur – e da espada mágica são marcas dessa narrativa, presente em quase todas as suas adaptações literárias ou fílmicas. A bibliografia sobre Merlin indica a presença de uma pluralidade cultural e religiosa sobre o período que se refere – o medieval –, como um representante do “paganismo”, dentro de um reino cada vez mais associado a uma religiosidade cristã.

Além do mago e da Excalibur, *A Espada Mágica* apresenta animais exóticos, bestas malignas e pessoas enfeitadas por bruxarias e poções para obedecer ao seu mestre do mal, Ruber. Em contraposição, observamos a boa magia de Merlin, que só é utilizada com o objetivo de ajudar o rei, o reino ou Kayley. Dessa forma, o filme não indica um juízo de valor pré-concebido sobre todos os atributos mágicos. São mostra-

dos como malignos apenas os feitiços e poções que procuraram a destruição da paz no reino e da instituição política estabelecida.

A terceira e última característica de análise diz respeito aos elementos da construção do personagem Artur, em um filme que não o coloca como protagonista. Tal elemento não é uma exclusividade dessa película, mas podemos perceber algumas das suas singularidades. O filme trata do mito de Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda em um momento em que o reino de Camelot já estava formado e o poder do rei e de seus companheiros estabelecido. Dessa forma, a história é transportada para um momento posterior a essa consolidação, o que não comporta apresentar cenas da aventura realizada para essa conquista.

Não vemos indícios da presença de outros personagens frequentes, como Lancelot e Guinevere. Nesse sentido, observamos que Artur é retratado como um rei justo, bom e virtuoso, como na maioria das representações fílmicas e textuais feitas sobre ele. Entretanto, para que o destaque não seja feito a partir dele, as características de coragem e bravura acabam sendo deixadas de lado e atribuídas aos personagens de Kayley e Garret. Isso fica marcado quando ele tem a espada roubada e ao ser convencido por Merlin a não tentar recuperá-la pessoalmente, deixando a tarefa para seus súditos. Essas representações de Artur transmitem a ideia de que ele já não se encontra em pleno desempenho físico, devendo confiar apenas em suas habilidades como governante justo para que a querela se resolva.

Em síntese, *A Espada Mágica* permite uma série de abordagens sobre o período medieval e suas releituras contemporâneas. É possível discutir as representações sociais da mulher medieval por meio da desconstrução feita pelo filme, analisando o papel de Kayley em oposição ao de sua mãe, Lady Juliana. Também traz à tona a discussão sobre a pluralidade religiosa e os elementos místicos geralmente associados ao período. Por fim, permite discutir como a lenda do rei Artur, seus cavaleiros e a Távola Redonda são relidos e adaptados em discursos fílmicos, tendo em vista a proposta de cada roteiro.

A LEGIÃO PERDIDA

THE EAGLE

1. **Ano de produção:** 2011
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos, Grã-Bretanha e Hungria
3. **Diretor(es):** Kevin Macdonald
4. **Roteirista(s):** Jeremy Brock e Rosemary Sutcliff
5. **Produtor(es):** Duncan Kenworthy
6. **Temas centrais:** bárbaros – paganismo - romanismo / germanismo
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 114 min
9. **Textos de apoio:**

BELTRÁN LLORIS, Francisco. Los Bárbaros del Norte. In: _____. **Los bárbaros en el Imperio Romano**. Madrid: Historia 16, 1985.p.10-23.

ROEDEL, Leila Rodrigues. Reflexões sobre o Equilíbrio entre Romanismo e Germanismo nos Reinos 'Bárbaros'. In: SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 3, 1995, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.p. 45-50.

VIEIRA NETO, Ivan. O Paganismo de Jâmblico de Cálcis: O Neoplatonismo e as Religiões Provinciais (Sécs. III e IV d.C.). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. HISTÓRIA E ÉTICA, 25, 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UFC, 2009.p. 1-10.

10. **Resumo do filme:**

Marcus Flavius Aquila pediu para assumir o comando do batalhão de soldados romanos próximo ao 'Muro de Adriano' como forma de tentar resgatar a honra do nome de sua família, profanada, aparentemente, devido à perda do emblema da águia de Roma durante uma patrulha liderada por seu pai além da muralha.

Aquila foi auxiliado por seu escravo bretão Esca. Nesse quesito, a película partiu do pressuposto fornecido pela historiografia tradicional que apresenta o arquétipo romano como civilizado, portador de

ideais de honra *versus* o bárbaro, selvagem, para, em seguida, demonstrar que esses modelos não eram senso comum, mas construções que privilegiavam um ponto de vista apenas, o romano.

Desse modo, trataremos sobre os seguintes pontos: o que significava ser latino? Como este qualificava quem não o era e vice-versa? De que modo a muralha de Adriano reforçou os critérios para essa caracterização?

O elemento pagão sobressaiu em duas ocasiões: na cerimônia de abertura dos jogos de gladiadores, quando o centurião viria a salvar a vida de Esca, e durante os momentos em que Aquila pedia à divindade de Mitra para que lhe guiasse, de modo a ser bem-sucedido em conquistar seu objetivo, e protegesse a tropa pela qual estava responsável.

Iniciaremos a exposição dos aspectos que consideramos mais relevantes, comentando, em primeiro lugar, o levantamento do muro de Adriano. Como é possível verificar no filme, esta construção estendeu-se até o norte, e tinha como objetivo delimitar o mundo civilizado, romano, daquele considerado desconhecido, ou bárbaro.

A noção do que era ser romano ou bárbaro é outra linha que perpassa o longa-metragem, do início ao fim. Nesse sentido, percebe-se que a obra parte do pressuposto fornecido pela historiografia tradicional, isto é, a que retrata o discurso do vencedor, neste caso, do latino, como sujeito civilizado, dentre outros fatores, por conduzir sua vida a partir de um código de valores pautados, especialmente, na honra, bravura e senso de dever.

Em contrapartida, a identidade do bretão também emergida pelo olhar do vitorioso, que o desqualifica, apresentando-o como um autóctone, selvagem, tatuado, sujo, vingativo, desprovido da ideia de honra, sendo capaz de uma traição assim que lhe fosse dada a primeira oportunidade para tal.

O longa expõe, inicialmente, essa aparente dicotomia para em seguida desnaturalizá-la um pouco. Sendo assim, destaca-se o fato da personagem de Esca possuir, sim, códigos morais que não diferiam tanto dos partilhados pelos romanos, representado pelo comandante Marcus. Isso fica claro no diálogo travado entre ambas as personagens. Ao ser comprado pelo tio de Marcus para servir ao sobrinho, Esca

pontuou que cumpria sua função não por apreço a Marcus, mas por ter constituído uma dívida de honra para com este ao ser salvo na arena onde tinha de lutar por sua vida frente com um gladiador.

Conforme o desenrolar da trama, observa-se que ambos nutriam um sentimento de desconfiança entre si devido à ratificação dos estereótipos explicitados acima. Nesse quesito, interessa agora atentar para a imagem que o não romano tinha do “outro”. Do ponto de vista do bretão, o selvagem, era o romano que invadia e tomava suas terras, violentava suas esposas, irmãs e filhas, tornando-as, em seguida, servas. Por esse motivo, quando os invasores chegavam, o próprio germano optava por matar suas mulheres, para que não tivessem de passar por esse tipo de sofrimento.

O tema da identidade e da relação de pertencimento a determinado grupo é especialmente explicitado se atentarmos para o “germano romanizando-se” e o “romano germanizando-se”. Desse modo, somos levados a refletir que, conforme o choque cultural se impõe, entra-se em contato com sistemas de signos diversos, apropriados e ressignificados à maneira que convém.

A referência ao paganismo aparece mais significativamente com as manifestações religiosas de Marcus para com a divindade Mitra – ligada à luz e ao sol – a fim de obter, sobretudo, auxílio para resgatar a honra do nome de sua família. Considerando que o culto à deidade em questão era oriundo do oriente, é razoável identificar um politeísmo romano incorporador de outros deuses, com os quais entrava em contato, em seu panteão.

Sugerimos a exibição e debate deste filme, especialmente, por duas razões. A primeira, pela desnaturalização que realiza, particularmente, do imaginário sobre o bárbaro. A segunda, pelo cuidado em indicar que havia diversos clãs e tribos germanas, cada qual com seu conjunto de valores e especificidades. Observamos, com efeito, o intuito de provocar em quem assiste a reflexão de que não é adequado generalizar sob uma mesma bandeira identitária todo aquele tido como não romano.

A PRINCESA PROMETIDA

THE PRINCESS BRIDE

1. **Ano de produção:** 1987
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Rob Reiner
4. **Roteirista(s):** William Goldman
5. **Produtor(es):** Rob Reiner, Andrew Scheinman e Norman Lear
6. **Temas centrais:** amor cortês – casamento - viagens
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 98 min
9. **Textos de apoio:**

DELUMEAU, J. A onipresença do medo. In: _____. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 54-70.

DUBY, G. **Idade Média, Idade dos Homens**: Do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 10-17.

RÉGNIER-BOHLER, D. Amor Cortesão. In: LE GOFF, J; SCHMITT, J. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. 2v, V. 1, p. 47-56.

10. **Resumo do filme:**

A Princesa Prometida é um filme inspirado no romance homônimo de William Goldman (1973), sobre uma jovem chamada Buttercup, que se apaixona pelo criado de sua casa, Westley. Não possuindo meios para casar, Westley resolve sair para o mundo, buscando aventuras além mar. Com o passar dos anos, Buttercup recebe a falsa notícia da morte de seu amado. Desiludida, aceita casar-se com o futuro rei, tornando-se prometida a ele e princesa do reino.

Durante um passeio no bosque, é surpreendida por três homens do reino vizinho, que com o objetivo de desencadear uma guerra com o futuro rei, sequestram Buttercup. Entre muitas peripécias, ela finalmente é resgatada por seu amado Westley, que retorna como um

grande pirata, capaz de muitas proezas, e os dois fogem para finalmente se casarem.

O primeiro aspecto a ser destacado na produção cinematográfica é o noivado entre Buttercup e o futuro rei. O casamento no medievo era antes de tudo um contrato social, efetivado pelas famílias e, na maioria das vezes, com objetivos políticos e econômicos. Entretanto, Buttercup é uma camponesa. Na cena em que o príncipe comunica aos moradores do reino seu casamento, anuncia também a condição de plebeia da noiva. Segundo a historiografia, o matrimônio, durante o período medieval, era constituído apenas entre pessoas do mesmo estrato social, uma vez que assegurava, fundamentalmente, a transmissão de uma herança. Esta poderia abarcar linhagem, honra, status e também bens materiais, garantindo assim a permanência de uma posição privilegiada paterna e/ou materna aos futuros herdeiros. Tanto que não era incomum a busca por cônjuges consanguíneos ou que possuíssem a mesma ancestralidade.

Já em outra cena, durante o sequestro, a princesa – em um ato corajoso e desesperado – lança-se do barco ao mar na tentativa de fugir dos algozes. Porém, nenhum dos três atreve-se a entrar na água para buscá-la. Os homens de dentro do barco argumentam com Buttercup dos perigos do alto mar a fim de convencê-la a retornar ao mesmo. O segundo aspecto a ser tratado é a caracterização do mar. Durante a Idade Média, o medo esteve presente em toda parte. Porém, o mar sempre foi, por excelência, o lugar do medo. Seja como resultado de um temor generalizado de uma sociedade essencialmente terrestre, seja pela consciência – muitas vezes fantasiosa – de sua imensidão incontrolável. Desde provérbios ou discursos poéticos a relatos de viagens, o mar se constituiu como local de insegurança e residência de seres monstruosos.

No desenrolar do filme surge um misterioso pirata, que enfrenta cada um dos três homens em duelos específicos para resgatar a princesa do sequestro. Saindo vitorioso dos três encontros, finalmente se põe frente à Buttercup, revelando ser Westtley, o seu amado que não morreu. A partir desse momento, Westtley enfrenta todos os vilões do filme, encarando batalhas perigosas e toda a adversidade que é imposta a fim de que o amor verdadeiro do casal prevaleça.

O terceiro aspecto a ser elencado diz respeito à conduta destemida do apaixonado Westlley, que mesmo sabendo do compromisso de Buttercup com o futuro rei, atreve-se a separá-los. Todavia, é possível perceber como a temática do amor cortês se faz presente. Era comum na literatura cortesã medieval o amor do cavaleiro ser dedicado a uma mulher já casada: a mocinha da trama possui um compromisso que, ainda assim, não inibe o sentimento entre ela e seu enamorado. A postura de herói assumida por Westlley, que é capaz de tudo pela defesa de sua amada, também confirma a alusão. Durante várias cenas do longa, Westlley responde aos pedidos de Buttercup com a frase: “como desejar!”, assumindo uma postura de subordinação/obediência à amada.

Desse modo, é possível perceber que existe uma construção romantizada acerca do relacionamento dos protagonistas. Assim como no tópico do casamento, o filme retrata com algumas ressalvas o que poderia ser entendido como aspectos sociais e culturais da sociedade medieval. É necessário compreender que o discurso fílmico reproduz traços de medievalidade, porém não retrata o período medieval e nem se propõe a esse objetivo.

A OUTRA

THE OTHER BOLEYN GIRL

1. **Ano de produção:** 2008
2. **País(es) de produção:** Reino Unido
3. **Diretor(es):** Justin Chadwick
4. **Roteirista(s):** Peter Morgan e Philippa Gregory (livro)
5. **Produtor(es):** Alison Owen
6. **Temas centrais:** absolutismo – cisma anglicano – Henrique VIII
7. **Contém cenas de:** sexo e violência
8. **Duração:** 115 min
9. **Textos de apoio:**

ABREU, M. Z. G. de. **A reforma da Igreja em Inglaterra: acção feminina, protestantismo e democratização política e dos sexos.** – Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista.** São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 112-143.

DELUMEAU, Jean, **Nascimento e afirmação da Reforma.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989. p. 137-139.

FRASER, Antonia. **As Seis Mulheres de Henrique VIII.** Rio de Janeiro: Best Bolo, 2009.

10. **Resumo do filme:**

A Outra, de 2008, é uma adaptação da obra de Philippa Gregory que busca retratar a Inglaterra quinhentista, sobretudo sua primeira metade, momento em que Henrique VIII, o segundo representante da Casa Tudor, reinou sobre o país. No contexto do *absolutismo*, o filme buscou demonstrar, para além da face do monarca, a sociedade de corte e as relações existentes dentro do palácio.

O enredo se desdobra no entorno da relação da família Bolena com Henrique VIII, sobretudo no período posterior à separação do monar-

ca com Catarina de Aragão e o conseqüente Cisma Anglicano – expressão reformista do cristianismo na Inglaterra, oficial até os dias de hoje. A trama, em seus excessos, demonstra os caprichos do rei, em especial no que tange à necessidade de ter um herdeiro e ao papel de Ana Bolena, bem como de sua irmã, nestas relações.

Desta forma, serão destacados neste texto três aspectos explicitados no filme: o governo de Henrique VIII na Inglaterra, que durou de 1509 a 1547, as relações de poder entre o monarca e a sociedade de corte, e a manifestação reformista da Igreja na Inglaterra, denominada Cisma Anglicano.

Não há como compreender a história da Inglaterra moderna, sem que haja ênfase no período que corresponde à primeira metade do século XVI, o governo de Henrique VIII. Dentre outras questões, o monarca inglês, segundo da Casa Tudor, foi responsável por selar a paz entre seu Estado e a França, por meio do Tratado de Ardres (1547). Porém, tal restabelecimento diplomático não pôde ser evidenciado no que concerne à sua relação com a Igreja. É neste enredo, complementado de tramas internas, que o filme é desenvolvido.

Henrique VIII também se destacou por ter se casado diversas vezes, seis para ser mais exato, sendo a “transição” de sua primeira cônjuge, Catarina de Aragão, para a posterior Ana de Bolena, o cerne do discurso fílmico. Em 1527, Henrique VIII entrou com o pedido de anulação de seu casamento com a primeira, viúva de seu irmão Artur, sob alegação de que eram cunhados. Tal argumento era defasado, já que o Papa Júlio III havia explicitado a licença para tal ato, além de se tratar de uma tentativa de divórcio de um casamento que completava seu 18º ano. As questões que cercam as prováveis motivações reais para o divórcio se baseavam nas tentativas frustradas de ter um herdeiro com sua cônjuge, uma vez que Henrique e Catarina tiveram vários filhos, porém apenas Maria Tudor sobreviveu. Da conseqüente necessidade de um novo casamento, aparece em cena Ana Bolena.

O roteiro se centra, portanto, na inserção dos Bolena, importante família da nobreza inglesa, na sociedade de corte. Como elemento catalisador da trama apresentam-se os anseios de seu líder, o Duque de Norfolk, tio de Ana e Maria Bolena. Ao saber da perda de mais um fi-

lho de Catarina de Aragão com o monarca, e considerando a necessidade de um herdeiro homem para a perpetuação da dinastia, o Duque de Norfolk, com o apoio do pai de Maria e Ana Bolena, Thomas Bolena, desenvolve um plano para que o monarca inglês frequente sua casa e conheça Ana. Assim, as características desta personagem ficam mais latentes, sobretudo por meio da mescla entre paixão e ambição, sentimentos estes que ditarão toda a trama que seguirá caracterizando, desta maneira personalista e passional, uma sociedade de Corte.

A partir de então, uma nova personagem entrará em destaque: a irmã de Ana Bolena, Maria Bolena. Segundo o romance de Philipa Gregory, que serve de base para a obra, no momento em que Henrique VIII passa a frequentar a casa dos Bolena, com fins de que este se aproxime de Ana Bolena, o interesse é despertado pela outra irmã, a mais nova e que já seria destinada a casar-se com um mercador. Buscando uma ênfase maior nestes trâmites internos que levariam ao casamento de Henrique VIII, a trama sublinha a ambição de Ana Bolena em relação ao trono inglês, contando uma estória de traição fraternal. Interessante salientar que o duelo entre as irmãs não se manifesta em fontes do período, mas tanto o romance de Gregory, quanto de Morgan – além de outras produções *a posteriori* – enfatizam notadamente a questão do interesse dos Bolena na corte. Deste modo, o que fica aparente é uma apropriação por parte dos autores sobre a ambição de Thomas e o duque de Norfolk no sentido de chegar à Corte e se tornarem próximos a Henrique VIII, possibilitando por tais meios uma “novelização” de relações de agentes históricos e, conseqüentemente, o alcance a um público mais amplo.

Com o rompimento entre o monarca inglês e a Igreja Católica, após a instituição não aceitar uma nova aliança matrimonial com o rei, já que a anulação do casamento com Catarina de Aragão não havia sido concedida, Henrique VIII é elevado a Chefe Supremo da Igreja na Inglaterra, declarando a criação da Igreja Anglicana. Estabelece-se, pois, a ruptura oficial entre a Inglaterra e a Igreja, ratificada, sobretudo, após a excomunhão do monarca pelo Papa, legitimando assim, o denominado Cisma Anglicano. As abordagens do filme são bastante limitadas às questões que sublinham o divórcio e o Cisma instalado na Igreja in-

glesa, mesmo sendo este fundamental para compreensão do período posterior ao casamento entre Ana e Henrique.

Com o divórcio e o posterior casamento com Ana Bolena sacramentados, inicia-se um novo momento na trama, centrado na necessidade de o monarca ter um filho. Neste momento, o papel de Ana Bolena na sociedade de corte inglesa é destacado. Sua influência e toda sua ambição de permanecer como rainha, junto com as pressões sobre ela para conceber um herdeiro, são potencializadas ao longo do tempo. Ana dá à luz a sua filha Elizabeth, mas como o filme explicita de forma exacerbada, o desejo por um filho homem é a prioridade do Rei. Tendo isso em vista, a rainha teria planejado junto a seu irmão, por meio do incesto, alcançar a gravidez com o intuito de gerar o tão esperado filho que se tornaria herdeiro de Henrique VIII. Por mais que tal ato não seja evidenciado em documentação, o discurso fílmico se propõe a absorvê-lo para dar sentido ao desenvolvimento do roteiro.

A história da Inglaterra da primeira metade do século XVI, período que corresponde à parte do governo de Henrique VIII, é rica no que diz respeito a fatos que ficaram marcados por alguma relevância: as relações diplomáticas entre as incipientes “nações”, a eclosão de movimentos reformistas cristãos e a perseguição religiosa. Porém, como uma adaptação a um romance sobre evento mais específico, o filme torna-se limitado para uma compreensão geral da conjuntura. Mesmo assim, a obra cumpre o que pretende, e não busca uma “realidade”. Reconhecidas as particularidades do discurso cinematográfico, ela visa apenas reproduzir um contexto histórico, a partir de uma perspectiva romaneada, que atinja um vasto público.

A ÚLTIMA LEGIÃO

THE LAST LEGION

1. **Ano de produção:** 2007
2. **País(es) de produção:** Eslováquia, Grã-Bretanha e Tunísia
3. **Diretor(es):** Doug Lefler
4. **Roteirista(s):** Jez Butterworth, Tom Butterworth, Carlo Carlei, Peter Rader e Valerio Manfredi
5. **Produtor(es):** Tarak Bem Ammar, Dino de Laurentiis, Martha De Laurentiis e Raffaella De Laurentiis
6. **Temas centrais:** mulher – romanismo/ germanismo – superstição
7. **Contém cenas de:** violência e insinuação sexual
8. **Duração:** 102 min

9. Textos de apoio:

CARDOSO, C. Flamarion. O paganismo Anglo Saxão: Uma Síntese Crítica. **Bra-thair**, São Luís, v.4, n.1, p. 19-35, 2004.

ROEDEL, Leila Rodrigues. Reflexões sobre o Equilíbrio entre Romanismo e Germanismo nos Reinos 'Bárbaros'. In: SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 3., 1995, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro. UFRJ, 1995.

SCHMITT, Jean-Claude. Do Paganismo às Superstições. In: _____. **História das Superstições**. Lisboa: Europa-América, 1991. p. 27-45.

VALVERDE CASTRO, María Rosario. Mujeres *viriles* en la *Hispania* visigoda. Los Casos de Gosvinta e Benedicta. **Studia Historica: Historia Medieval**, Salamanca, v. 26, p. 17-44, 2008.

10. Resumo do filme:

O último da linhagem dos césaes, Rômulo Augusto, foi feito refém pelo líder germano Odoacro e enviado a uma ilha juntamente com o tutor do jovem imperador, o mago Ambrosinus, para permanecerem presos em tal espaço até segunda ordem do chefe bárbaro.

Diante disso, o centurião Aurélio reuniu alguns poucos e leais guerreiros para resgatarem Rômulo. À comitiva juntou-se ainda um combatente externo, que posteriormente revelou ser uma mulher. Constatado tal fato, os guerreiros mostraram-se surpresos pela habilidade da lutadora, que lhes superava em velocidade e competência, inclusive a Aurélio. Ainda que ela demonstrasse destreza, havia situações em que os companheiros duvidavam de sua eficiência para executar determinadas tarefas por considerarem-na fisicamente fraca.

De todo modo, o garoto e seu protetor foram resgatados. O feiticeiro os guiou à Bretanha além-muro de Adriano, local de onde era originário, e onde encontrariam refúgio contra Odoacro. Ao chegar ao clã de Ambrosinus, Aurélio descobriu que a maioria dos homens da região eram ex-soldados da Nona Legião, até então perdida.

Sendo assim, Aurélio pediu-lhes que considerassem reconstituir a Nona para que dentre outras coisas também protegessem Rômulo. Embora seu pedido não tenha sido atendido prontamente, chegado o confronto final, a Nona foi restabelecida e o bruxo auxiliou-os por meio de seus truques.

Tendo em vista a exposição acima, propomos trabalhar os seguintes pontos: o bárbaro como não refutador dos aspectos romanos; esclarecer a noção de mulher viril, compreendendo em que termos era percebida como desviante do arquétipo ideal feminino, e comentar sobre a prática do elemento supersticioso.

O primeiro aspecto identificado no filme em debate é o retrato apresentado do não romano, no caso o líder do clã germano, Odoacro, e sua comitiva. Nesse sentido, é interessante observar que ele e seu séquito aparecem vestidos com armaduras cobertas por espessa pele de animal, cabelos e barbas grandes e uma expressão de selvageria. Tal imagem estereotipada pareceu uma forma de contrapor esses homens, vistos como bárbaros, aos latinos, de cabelos curtos, barbas feitas, educados.

Contudo, o telespectador é, de alguma maneira, convidado a repensar o senso comum que tem dos germanos, com o diálogo iniciado entre Odoacro e o pai de Rômulo, Orestes. O primeiro inicia a fala, demonstrando insatisfação e salientando que durante dez anos apoiou Roma, tendo seus combatentes lutado ao lado das tropas romanas, e fi-

naliza fazendo reivindicações a Orestes. Em uma cena posterior é dito que “Odoacro não é um bárbaro qualquer. Ele tornou-se um político. Conseguiu o apoio do Senado”.

Para nós, ambas as passagens são relevantes por suscitar a reformulação da imagética sobre os germanos. Em primeiro lugar, por pontuar a habilidade de negociação destes sujeitos, contrariando, dessa forma, um dos juízos de valor frequentemente associados a estes grupos: a irracionalidade, a incapacidade de se chegar a um denominador comum em termos de resolução de conflitos. Em segundo, de que tais grupos não rejeitaram os elementos romanos; os mantiveram, apropriando-os, ressignificando-os conforme demandavam as circunstâncias. Outra leitura também é possível: com a romanização os germanos se tornaram mais civilizados e, sobretudo, aprenderam a atuar politicamente.

Ambrosinus se refere a Odoacro como líder dos godos. No que concerne a este povo, a historiografia aponta que era um dos grupos mais romanizados e que antes de se organizar como *regnum* já havia se estabelecido em uma região bastante romanizada. Isto teria implicado em que entrassem em contato com a população local, com a língua latina, bem como com o sistema administrativo romano. A *Lex Visigothorum*, isto é, o conjunto de leis dos visigodos, pode ser identificada como um exemplo desta interação com os elementos romanos, na medida que para sua compilação é sabido que se buscou algum embasamento no direito clássico.

Passando ao segundo aspecto levantado para a discussão, a questão da mulher viril, é preciso antes considerar as características atribuídas ao feminino e ao masculino na Antiguidade e Antiguidade Tardia. Em ambos os contextos, há indícios de que eram associadas ao primeiro grupo qualidades relacionadas ao âmbito doméstico. Isso significava que era esperado das mulheres demonstrar submissão, obediência, fragilidade, ser esposa e mãe.

As qualidades do segundo grupo estavam ligadas à esfera exterior à casa. Nesse sentido, era desejável que os homens apresentassem personalidade forte, obstinação, coragem, capacidade de decisão, pensamento e fala articulados.

Dito isso, a personagem Mira demonstra traços viris por saber lutar, e conseqüentemente se defender sozinha, não se apresentar de for-

ma frágil, possuir presença de espírito, desobedecer a ordens que considere despropositais. Na trama, sua atuação equipara-se a de Aurélio.

Como apontam alguns autores, na Antiguidade e no Medievo as diferenças sexuais eram pensadas por graduação, não de forma dicotômica. Desta forma, na visão da época, era possível uma mulher aproximar-se do masculino, tendo uma postura viril, como ser ágil nas lutas, assim como um homem poderia aproximar-se das mulheres, ao incorporar atitudes vistas como femininas, como a fraqueza.

O terceiro e último aspecto desponta de forma mais expressiva no longa-metragem, com a chegada do séquito de Rômulo à pequena comunidade celta. No alto de uma de suas colinas havia uma espécie de santuário aberto, onde Ambrosinus chegou desacompanhado, esculpiu o emblema tal como o verificado na espada e iniciou uma espécie de ritual, talvez de proteção para os acontecimentos que se aproximavam.

No que se refere a este ponto, estudiosos afirmam que, em geral, tanto nos reinos anglo-saxões como em outros, os espaços destinados ao culto estavam localizados em pastagens distantes, florestas, colinas e, provavelmente, tais áreas não comportavam uma experiência religiosa coletiva, e sim uma mais intimista.

Cabe lembrar que Ambrosinus era o último dos sacerdotes druidas da cultura celta. Com o passar dos anos, enquanto foi adquirindo mais idade, aperfeiçoou seus conhecimentos, o que lhe permitiu deter um poder místico, que se manifestou de algumas maneiras mais expressivas, tais como: desempenhar truques que enganavam a visão a olho nu; ser o último guardião vivo a proteger a profecia inscrita na espada; e auxiliar indiretamente a Nona Legião no momento do confronto, por meio de artifícios espirituais.

Sugerimos a exibição e debate do filme em questão, preferencialmente, para turmas do sétimo ano do Ensino Fundamental, com o propósito de desconstruir a ideia, defendida sobretudo por Edward Gibbon, no século XVIII, mas retomada por outros historiadores posteriormente, de que o Império Romano sucumbiu devido aos germanos. Abordar o tema da mulher viril, pouco comentado em sala de aula e problematizar o que significa dizer quando se fala em superstição para o período da Antiguidade Tardia e Alta Idade Média também poderão ser discutidos a partir desta película.

AGONIA E ÊXTASE

THE AGONY AND THE ECSTASY

1. **Ano de produção:** 1965
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Carol Reed
4. **Roteirista(s):** Philip Dunne, Carol Reed e Irving Stone (livro)
5. **Produtor(es):** Carol Reed
6. **Temas centrais:** Capela Cistina - Península Itálica - Renascimento
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 138 min
9. **Textos de apoio:**

BASTOS, Rosa Maria. **Capela Sistina: a guardiã dos segredos de Michelangelo**. São Paulo: Madras, 2009.

KING, Ross. **Michelangelo e o Teto do Papa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TAMES, Richard. **A Vida e a Obra de Michelangelo Buonarroti**. São Paulo: Madras, 2006.

10. **Resumo do filme:**

Agonia e êxtase trata-se de uma adaptação ao cinema do livro de Irving Stone, de mesmo nome, datado de 1961, obra biográfica que busca retratar a vida do artista italiano Michelangelo Buonarroti.

O longa possui um enfoque em um momento bastante específico da vida de Michelangelo, a primeira década do século XVI, quando assumiu o desafio de pintar o teto da Capela Sistina, que viria a ser uma das maiores obras artísticas da humanidade. Porém, o processo, que teria durado quatro anos – de 1508 a 1512 –, foi bastante conturbado: o fato de Michelangelo se considerar mais um escultor que um pintor, as rivalidades com o arquiteto Bramante, o contexto político da Península Itálica do período e, principalmente, as relações tensas entre Miche-

langelo e o Papa Julio II, que farão, por vezes, postergar a construção do Palácio Apostólico.

A Itália cinquecentista possui uma conformação geopolítica bastante fragmentada, baseada em cidades-Estado. Nesse momento, tais cidades faziam florescer um dos maiores movimentos artísticos que a História já viu, a denominada *Renascita*, ou seja, Renascimento. Esse processo buscou resgatar elementos clássicos greco-romanos. É neste contexto que aparece a figura de Michelangelo Buonarroti, um dos escultores e pintores mais expressivos do referido movimento, além das pinturas dos afrescos do teto da Capela Sistina, seus maiores feitos.

Em fins da década de 1490, uma das figuras mais significativas do renascimento italiano foi o arquiteto Donato d'Angelo Lazzari, mais conhecido como Bramante, sendo de sua responsabilidade a construção de igrejas e domos em Milão. Além disso, construiu mosteiros e palácios ao chegar a Roma, no início do século XVI, tornando-se assim, o “arquiteto oficial” da cidade. A figura de Bramante, entendendo tais características, é fundamental para compreender a aceitação de Michelangelo para o projeto. O último intitulava-se escultor, e não pintor. Inclusive, antes de iniciar a pintura da Capela Sistina, permaneceu oito meses focado na construção de esculturas que adornariam o túmulo do papa Júlio II.

Ao receber o convite, Michelangelo negou-se. Tal negativa não ocorreu apenas devido ao fato do artista estar focado em outro projeto, ou mesmo por preferir escultura à pintura, mas sim, por acreditar que a gentileza poderia ser uma tática de Bramante – que possuía explícitas rivalidades com Michelangelo.

As provocações existentes por parte de Bramante também faziam parte do discurso do papa Júlio II, o que não é de se espantar, já que ele possuía uma relação mais próxima com o papado, além de ser o arquiteto oficial do Estado pontífice. Tal fato, associado ao forte temperamento tanto do papa quanto de Michelangelo, fez com que a conexão entre ambos no período de construção da Capela Sistina fosse conflituosa. Discussões e pressões para o término permearam os quatro anos da pintura, em função disso o artista chegou a pensar em deixar a obra.

Desta forma, entendendo Michelangelo como fruto de seu tempo e, assim, contextualizando-o à Itália dos 1500, percebe-se uma característica existente que pautou grande parte dos renascentistas, sobretudo italianos: o *mecenato*. Muitos artistas renascentistas como Leonardo da Vinci, por exemplo, obtiveram recursos provenientes de grandes mercadores, como forma de investimento para suas respectivas criações. Neste caso podemos citar especificamente os Médici – família que governava a cidade de Florença no período – foram seus *mecenas*. Na trama, tal elo fica bastante claro também, porém com o investimento não provindo de uma família real ou de mercadores, mas sim do papa. Compreendendo o poder da Igreja no plano político, sobretudo na Península Ibérica, e seu forte poderio econômico, a associação a Michelangelo, ou mesmo a Rafael ou Bramante, não se faz excepcional.

Assim, mesmo com algumas conturbações existentes neste período de quatro anos – de 1508 a 1512 –, o resultado foi um dos mais impactantes, fazendo com que o extenso afresco que passou a compor o teto da Capela Sistina passasse a ser considerado uma das obras mais expressivas do período renascentista, e mesmo da História. Tal detalhamento e o capricho do pintor capresiano são, recorrentemente, demonstrados na produção fílmica.

Outra questão a ser pontuada, que incita à reflexão sobre tal contexto, é a associação que se faz entre autores renascentistas e obras de cunho clérigo-religioso. Evidencia-se assim a ideia de que, mesmo que o contexto e seus principais atores possuíssem críticas em relação à instituição eclesiástica, a obra divina ainda se fazia presente na vida dos artistas, como a Capela Sistina, e até mesmo a escultura de Davi – esta também feita por Michelangelo.

Em suma, a análise deste filme foca questões que permeiam não apenas as relações pessoais entre Michelangelo e o papa, mas também as características que destacam a *Rinascita Culturale* (Renascimento Cultural), que neste momento era disseminada por toda Europa Ocidental, com destaque para a Península Itálica.

ALADDIN

ALADDIN

1. **Ano de produção:** 1992
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Ron Clements e John Musker
4. **Roteirista(s):** Ron Clements e John Musker
5. **Produtor(es):** Ron Clements, John Musker, Donald Ernest e Amy Pell
6. **Temas centrais:** árabes – comércio - estereótipos
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 91 min
9. **Textos de apoio:**

BON MEIHY, Murilo Sebe. Pobre Aladim: imprensa, produção cultural e relações de poder nas representações sobre o oriente médio. In: LOBO-SOUSA, Ana Cristina; TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas; VIEIRA, Thais Leão. (Org.). **Diálogos e relações de poder**. São Paulo: Verona, 2015. p. 29-41.

GIROUX, Henry. Animating Youth: the Disnification of Children's Culture. **Socialist Review**, v. 24, n.3, p. 23-55, 1995.

MANTRAN, Robert. **A expansão mulçumana: séculos VII-XI**. São Paulo: Pioneira, 1977. p. 130-133.

10. **Resumo do filme:**

O filme *Aladdin* produzido em 1992 pela Walt Disney teve como inspiração o conto árabe *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, no qual um jovem é escolhido por um feiticeiro para entrar em uma caverna e resgatar uma lâmpada mágica. O enredo do filme explora diversos aspectos que são significativos para debatermos o mundo árabe.

Um dos elementos que pretendemos abordar é o estereótipo ocidental acerca do oriente. No início do filme, temos a primeira música *Noites da Arábia* em que a letra trata da conjuntura árabe como algo sombrio e barbárico, cita a punição pelos crimes e os perigos do deser-

to. Em seguida, quando Aladdin está no mercado, ele passa pelo engolidor de facas, pelo homem que deita nos pregos, o que pisa na brasa e o que encanta a cobra. Figuras que representam lugares comuns quando pensamos naquela cultura.

Outro aspecto a ser explorado é o comércio. A expansão dos árabes, sobretudo pelo norte do continente africano e península ibérica, ocasionou um período de bastante crescimento econômico, especialmente pela capacidade de adaptação da cultura árabe nos espaços que ocupava. Em *Aladdin*, o cenário mais constante, depois do deserto, é o mercado, que tem uma diversidade fantástica de produtos vindos de toda parte do mundo.

Por último, buscamos analisar a estratificação social com o objetivo de compreender, a partir do filme, a questão dos califados e diferenciar a imagem do califa daquela do sultão, caso do pai de Jasmine. Buscaremos também pensar no processo de sucessão. No caso da trama, a princesa precisa casar com alguém do mesmo grupo social, enquanto isso, Jafar, o vilão, pretende, a partir de tramóias, quebrar a linha hereditária e tornar-se sultão ao tentar se casar com ela.

Atualmente é bastante criticada a influência que os filmes da Disney incutiram na infância, principalmente por conta dos estereótipos propagados nas obras e, que no futuro, as crianças não seriam capazes de seguir. Esses cenários têm sido debatidos com mais afinco e algumas transformações vêm ocorrendo no entretenimento promovido pela marca. Esse ainda não é ou foi o caso do filme *Aladdin*. Lançado em 1992, foi um dos maiores sucessos da época por trazer uma história exótica e envolvente. De acordo com a historiografia, a imagem depreciativa em relação ao oriente se relaciona com o contexto de produção do filme. Na época, ocorria a Guerra do Golfo e a mídia tinha a preocupação de reforçar preconceitos que já eram promovidos desde o século XIX.

A película traz a história de Aladdin, um ladrão de rua que vive nas “arábias”. Ele se apaixona pela princesa Jasmine e diversas aventuras são apresentadas, seja o momento em que o personagem principal entra em uma caverna para procurar um diamante e acaba por criar uma amizade com o gênio da lâmpada ou pelo combate frequente contra

o conselheiro do sultão, Jafar. Pretendemos discutir brevemente três personagens e seu entorno que reforçam os estereótipos sobre a cultura árabe.

O primeiro deles é Jafar, o vilão. Esse possui traços predominantemente arabescos: tem sotaque, se veste tipicamente como um árabe, tem uma cobra como seu cetro, é ambicioso e controla o rei com feitiçarias. Todas essas características, por estarem associadas ao antagonista, são aquelas mais comumente descritas quando pensamos em um árabe. Tais elementos não são vistos no nosso segundo exemplo, Aladdin. O herói dessa história tem traços evidentemente ocidentais e sofrera até mesmo um branqueamento da pele. Seu traje, mesmo que maltrapilho, é colorido, sua fala não carrega nenhum sotaque e seu tipo físico é razoavelmente atraente.

O terceiro exemplo é a princesa Jasmine. Se a compararmos com as demais princesas da Disney podemos afirmar que até 1992 ela foi, provavelmente, a mais sexualizada das personagens. Desde o tipo físico até as roupas e maquiagem. Não vamos abordar aqui os problemas de gênero que circundam essas personagens, mas como a mulher árabe é retratada. O imaginário sobre essas mulheres está bastante relacionado com o registro escrito da história que inspirou o filme, assim como os relatos ocidentais sobre o oriente. Os traços finos, a voz e a roupa de Jasmine marcam-na como um exemplo da mulher das Arábias, assim como seu papel subjugado aos personagens masculinos.

O segundo aspecto que exploraremos é o comércio. Os povos árabes são bastante conhecidos por serem grandes comerciantes, especialmente pela expansão mulçumana a partir do século VII. Com a ocupação da região do mediterrâneo e a fundação de Bagdá os árabes mulçumanos tinham uma posição privilegiada para trocas comerciais. Essas mudanças promoveram o desenvolvimento das cidades e o crescimento de uma sociedade dinâmica e consumidora que se diferenciava bastante do ocidente cristão.

O filme *Aladdin* traz esse aspecto em diversos momentos da película. Um deles é na música *Noites da Arábia*, na qual, o comerciante monta sua banca com diversos produtos como temperos, incensos, cerâmicas e etc. Ao começar a canção, ele argumenta que fazem parte de

uma região com muitas caravanas e que o deserto é um lugar de passagem para essas pessoas. Outra cena é o mercado, cenário frequente no filme, onde o personagem principal faz suas peripécias.

O último elemento destacado é a estratificação social dos árabes nesse período. No filme, a posição mais alta é a do sultão, um título dentro dos possíveis na dinâmica mulçumana. Não chega a ser um califa, mas é parte poderosa de um califado sendo possível alcançar uma posição soberana. O pai de Jasmine, retratado no filme, estaria incluído nesse caso. A sucessão poderia apenas ser feita por herança ou eleição e, mesmo assim, a ascensão social não ocorria na maioria dos casos. A questão da pouca mobilidade dentro dessa dinâmica de poder pode ser vista no caso de Jafar e no caso de Aladdin.

Aladdin, ao saber que Jasmine é a princesa, a enxerga como uma maneira de alcançar o poder. No entanto, para casar ou se aproximar dela, ele deveria ser rico, nobre, ou parte importante dessa conjuntura. O gênio da lâmpada, que acompanha o rapaz desde sua aventura em uma caverna no início do filme, concede o primeiro desejo de Aladdin: tornar-se um príncipe e, assim, poder candidatar-se à mão da princesa. Outro exemplo é o vilão da trama, Jafar. Esse é conselheiro do sultão, tendo assim uma posição privilegiada. Contudo, seu desejo obscuro é tomar o lugar do pai de Jasmine e se tornar sultão. Mais uma vez, a única solução parece ser o casamento ou a morte do líder. Não conseguindo eliminá-lo, Jafar rouba a lâmpada de Aladdin e tenta tornar Jasmine sua esposa.

Apesar de termos dado apenas o exemplo de uma sucessão via casamento que é a retratada no filme, apontamos também que a mudança de *status* dentro da sociedade mulçumana era extremamente difícil e levava em conta tanto a posição social como a relação com a religião.

O filme *Aladdin* traz diversas possibilidades de análise. Vimos que alguns aspectos apresentados no filme parecem ser um lugar comum quando pensamos na cultura árabe, sobretudo no que tange aos personagens retratados. No entanto, o filme proporciona que vejamos outros elementos como o comércio promovido pelos árabes no período da expansão mulçumana e também certas características relacionadas à estratificação social a qual eles estão submetidos.

ANJOS DA NOITE: A REBELIÃO

UNDERWORLD: RISE OF THE LYCANS

1. **Ano de produção:** 2009
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Nova Zelândia
3. **Diretor(es):** Patrick Tatopoulos
4. **Roteirista(s):** Len Wiseman e Danny McBride
5. **Produtor(es):** Len Wiseman, Tom Rosenberg, Gary Lucchesi e Skip Williamson
6. **Temas centrais:** barbárie e civilização - encastelamento - imaginário
7. **Contém cenas de:** violência e sexo
8. **Duração:** 92 min
9. **Textos de Apoio:**

AMARAL, Ronaldo. O bárbaro como um constructo: Uma rediscussão historiográfica das migrações germânicas à luz dos conceitos de cultura, civilização e barbárie. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 06-28, 2014.

LE GOFF, Jacques. O deserto-floresta no Ocidente Medieval. In: _____. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 35-51.

BASCHET, Jérôme. Ordem senhorial e crescimento feudal. In: _____. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América**. Rio de Janeiro: Globo, 2006. p. 98-166.

SCHMITT, Jean-Claude. A noção de sagrado e sua aplicação à história do cristianismo medieval. In: _____. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: Ensaios de antropologia medieval**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 41-50.

10. **Resumo do filme:**

Em *Anjos da noite - a rebelião* acompanhamos a narrativa sobre os acontecimentos que deram origem à rixa entre vampiros e lycans. Tendo um ancestral comum, as duas raças coexistiam em um espaço con-

flituoso, onde os primeiros dominavam e tentavam exterminar os segundos militarmente, até o nascimento de Lucian, um lobisomem que controlava sua bestialidade, assumindo assim um arquétipo humano e se transformando apenas quando desejava. Durante o século XI, teria se realizado uma aproximação entre as duas raças, uma vez que Lucian teria sido criado por Viktor, o líder dos vampiros, e a partir dele outros lycans foram desenvolvidos e utilizados por Viktor como ferramenta de trabalho e proteção. O filme narra a relação amorosa entre Lucian e Sônia, filha de Viktor, e a rebelião que se forma a partir da descoberta de tal vínculo, com o aprisionamento dos dois.

Inicialmente, como um primeiro aspecto de associação com o medieval, cabe apontar a forma como o imaginário medieval é utilizado como um recurso fílmico que reforça a esfera sombria, rememorando a ideia de que se trata de um período de trevas e misticismo. São mostradas recorrentemente cenas nas masmorras do castelo de Viktor, onde os lycans vivem para servir os vampiros, protegendo-os dos lobisomens que habitam na floresta.

A floresta, que encobre os arredores dos castelos e por onde se transita apenas com os guardas de Viktor, é um lugar extremamente perigoso, é também onde vivem os lobisomens puros e, para onde os lycans, ao se libertarem das masmorras de Viktor, fogem. Portanto, o local representa um mundo de trevas onde tudo pode acontecer e onde o homem medieval só estaria protegido caso estivesse acompanhado por alguém também místico e armado.

O castelo de Viktor representa a imponência e poder aristocrático e social. O clã dos vampiros representa para a comunidade, com a qual ele se relaciona, proteção armada e mística contra os perigos da floresta, e é a quem plebeus e nobres pagam tributos. Observa-se também sua distinção social, por meio de sua concentração no castelo e de seu poder armado e uso dos lycans, além da dominação sobre as terras e os homens, uma vez que para o mundo medieval o castelo é o lugar de habitação para o senhor, seus próximos e seus soldados.

O poder de Viktor é constantemente reforçado pela forma como ele governa a partir de seu castelo, ao mesmo tempo prático, uma vez que o protege da luz do sol, e simbólico confirmando seu poder mediante

os outros grupos sociais. A relação hierárquica que se estabelece entre Viktor e outros nobres, que lhe pagam tributo em troca de proteção, se faz presente em mais de um momento do filme. Assim como a preocupação pela manutenção desses laços também é constantemente reforçada nos diálogos que o líder mantém com os seus conselheiros acerca da forma de como tratar os lycans, para melhorar a proteção que lhes é fornecida. A partir disso, pode ser traçado um paralelo entre a relação de Viktor com os demais componentes da sociedade representada no filme e os laços feudo-vassálicos presentes na Idade Média.

Em outro plano do filme, e o mais marcante, é apresentada a relação conflituosa entre vampiros e lycans. Criados a partir de Lucian, os lycans que vivem nas masmorras de Viktor são ferramentas de trabalho braçal e tratados como tal, são representados sempre em contraste aos vampiros, aristocráticos e cavaleiros. Os vampiros são considerados civilizados e superiores aos lycans por terem dominado sua própria bestialidade e assumido o controle sobre sua natureza em um período anterior, logo esses são abençoados, puros e podem assumir certos papéis sociais. Ao passo que independentemente de os lycans também terem o controle sobre a sua bestialidade e conviverem com os vampiros, são tratados como animais, exercem funções subalternas e não podem ser cavaleiros. Essa ideia é constantemente reforçada, uma vez que os ataques de lobisomens puros são cada vez mais recorrentes e o Conselho sugere a Viktor que os use também como cavaleiros de proteção, sugestão que é rejeitada pela crença na inferioridade deles.

Apesar de o cristianismo não ser apresentado no filme, Viktor, mesmo sendo vampiro, possui diversas características típicas do mundo medieval cristão, como a “missão civilizatória”, tendo incluído nisso a proteção da sociedade de um povo indigno e bárbaro, representado no filme pelos lycans e lobisomens puros. Pode ser traçada também uma aproximação entre a imagem de Viktor e a de um homem santo, uma vez que ele fascina e aterroriza com seu poder. Levando em consideração que sua proteção advém de uma esfera mística, assim como as consequências àqueles que descumprem os acordos com o mesmo, podemos apontar uma correspondência com o ideal do santo que expressa a *virtus* divina realizando tanto milagres quanto castigos.

O filme *Anjos da Noite - A Rebelião* explora uma série de elementos que podem ser associados à sociedade medieval e, principalmente, a noção da atribuição de barbárie aos povos vindos de fora do mundo cristão. No entanto, como aspectos de significativo destaque para os eixos explorados nesta ficha, privilegiamos a relação entre imaginário medieval e a floresta, a hierarquização social representada por um poder que emana do castelo e a relação entre bárbaros e civilizados.

AS AVENTURAS DE ROBIN HOOD

THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD

1. **Ano de produção:** 1938
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Michael Curtiz e William Keighley
4. **Roteirista(s):** Norman Reilly Raine e Seton I. Miller
5. **Produtor(es):** Warner Bros
6. **Temas centrais:** floresta – três ordens – vestuário
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 102 min
9. **Textos de apoio:**

FRANCO JÚNIOR, Hilário. As estruturas sociais. In: _____. **A Idade Média, nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 83-101.

LE GOFF, Jacques. Clareiras e florestas. In: _____. **A civilização do Ocidente Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. 2v.,V. 1, p. 169-172.

LE GOFF, Jacques. Robin Hood. In: _____. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. p. 203-208.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático Medieval**. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial do Estado/EDUSC, 2002. 2v., V. 2, p. 121-135.

10. **Resumo do filme:**

Robin Hood é um personagem muito marcante no imaginário medieval e também na atualidade, o que podemos perceber pela quantidade de adaptações cinematográficas que contam a história do herói. Ele talvez tenha existido, mas é essencialmente uma criação literária das baladas dos séculos XIII-XV. Neste filme, ambientado no século XII, Robin de Locksley se rebela contra o Príncipe John, que tenta usurpar o trono do irmão, Ricardo Coração de Leão, quando o rei se encontra longe da Inglaterra, supostamente aprisionado em seu caminho

de volta das Cruzadas. Robin e seu bando de foras-da-lei lutam contra as injustiças cometidas pelo príncipe e pelo seu aliado, o xerife de Nottingham.

O primeiro aspecto a ser discutido é o ambiente da floresta. Robin e seus companheiros são foras-da-lei e obrigados a viver isolados, na floresta, enquanto o resto da sociedade vive dentro das muralhas, local considerado seguro. Este elemento em específico estava muito presente no imaginário medieval: a floresta representava o desconhecido, um local de perigos, além de ser o ambiente onde parte dos marginalizados socialmente buscavam refúgio. Assim, as cenas do filme apresentam bem a divisão espacial do medievo, demarcando a divisão entre os muros da cidade, onde vivem as pessoas identificadas com a ordem estabelecida, e a floresta afastada, onde há perigos e para onde se dirigem aqueles que querem fugir do mundo.


A floresta, apesar de fazer parte da vida cotidiana do homem medieval, por ser local de caça, pasto, obtenção de madeira etc., adquiria uma visão negativa, como um local de ameaças e perigos, um local de fronteira, que marcava a divisão entre os reinos e o desconhecido, e onde estavam os bandidos e animais selvagens. Vemos essa dicotomia presente na trama, pois os homens de Robin vão viver lá por serem considerados ladrões, excluídos da sociedade pelo soberano (usurpador). O próprio herói, um nobre que costumava ter um papel importante na sociedade, após ser considerado um fora-da-lei pelo príncipe, passa a viver na floresta. No filme, o bando vive relativamente bem, consegue se adaptar ao ambiente e comete crimes somente para prejudicar os inimigos do rei e suprir suas próprias necessidades.

Esta versão cinematográfica apresenta um Robin Hood mais preocupado com questões políticas, com sua lealdade ao rei Ricardo e com os abusos cometidos pelo príncipe John do que com a famosa característica do personagem, o ladrão que rouba dos ricos para dar aos pobres. Neste sentido, podemos pensar sobre a organização social da Idade Média. Robin, apesar de se tornar um fora-da-lei, distingue-se dos demais por ser um nobre, assim como identificamos claramente quem são os camponeses e quem são os guerreiros.

A sociedade medieval, de forma geral, era dividida em três ordens sociais: os que oram, os que lutam e os que trabalham. Esta divisão rigorosa não apresenta todas as possibilidades e a complexidade da estrutura social do período, porém dá uma noção de uma organização da sociedade pregada pela Igreja, na qual as pessoas deveriam se enquadrar. É justamente esse ordenamento social que vemos representado pelos personagens do filme: os clérigos são exemplificados pelo frei que acompanha Robin, com a função de orientar o bando, e o bispo aliado de John, que além de suas funções religiosas, tem importante papel na vida política do reino, inclusive na coroação. Os que lutam são Robin e seus cavaleiros, em sua grande maioria advindos da nobreza, mas o líder sendo o mais destacado de todos, acompanhados por uma parcela do povo insatisfeito; e os que trabalham representados pelos camponeses, que sofrem diretamente com os abusos cometidos pelo príncipe John, tendo dificuldades em pagar os impostos absurdos cobrados por ele.

Podemos notar também que a insatisfação dos personagens é direcionada ao Príncipe John e às suas medidas consideradas por eles abusivas e injustas, e não uma tentativa de mudar os papéis sociais claramente divididos. Temos no filme os personagens nobres, os clérigos e os camponeses, apresentando assim a visão de uma sociedade estratificada. Estas três categorias podem não representar a complexidade das estruturas medievais, mas são as principais para compreendermos o funcionamento da sociedade europeia ocidental neste período.

Assim, passamos ao terceiro aspecto, concernente à vestimenta. O filme demonstra claramente como as roupas eram utilizadas também como uma forma de distinção social. Em uma sociedade estratificada, em que o pertencimento a uma ordem reconhecida era essencial, a vestimenta é utilizada como diferenciação não somente entre as três camadas mencionadas acima, mas também como identificação dos marginalizados, como prostitutas e judeus, por exemplo. Na película, cada personagem se veste de acordo com seu papel social, inclusive Robin Hood, que apesar de fora-da-lei, continua utilizando vestes que o distinguem de seus companheiros. Uma cena muito interessante destaca o herói e seu bando roubando o xerife de Nottingham e to-



dos os que o acompanham, obrigando-os a utilizarem roupas que não condizem com seu pertencimento social. Assim, o xerife e seus companheiros se sentem insultados por usarem roupas inferiores ao seu *status*, enquanto o bando de Robin, composto por pessoas mais simples, diverte-se utilizando as posses da aristocracia.

O filme apresenta diversas possibilidades de discussão sobre o medieval, além das apresentadas acima. O herói Robin Hood é popular até os dias de hoje, e sua história possui muitas versões cinematográficas, permitindo assim um diálogo entre elas, o período em que foram produzidas e do modo como foi representado o período medieval.

AS BRUMAS DE AVALON

THE MISTS OF AVALON

1. **Ano de produção:** 2001
2. **País(es) de produção:** Alemanha, Estados Unidos e República Tcheca
3. **Diretor(es):** Uli Edel
4. **Roteirista(s):** Gavin Scott (roteiro) e Marion Zimmer Bradley (livro)
5. **Produtor(es):** James Coburn, David L. Wolper, Mark Wolper, Lisa Alexander, Gideon Amir e Bernd Eichinger
6. **Temas centrais:** Artur - mito - paganismos
7. **Contém cenas de:** sexo e violência
8. **Duração:** 183 min
9. **Textos de apoio:**

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dirs.). **História das mulheres no Ocidente**. Lisboa: Afrontamento, 1993.

FRANCO JR., Hilário. O retorno de Arthur: o imaginário da política e a política do imaginário. In: _____. **Os Três dedos de Adão. Ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: Edusp, 2010. p. 173-192.

MELLO, José Roberto. A literatura arturiana medieval. In: _____. **O Cotidiano no Imaginário Medieval**. São Paulo: Contexto, 1992. p. 14-26.

ZIERER, Adriana. **Artur: de Guerreiro a Rei Cristão nas Fontes Medievais Latinas e Célticas**. Brathair, São Luís, v. 2, n. 1, p. 45-61, 2002.

10. **Resumo do filme:**

Em *As Brumas de Avalon* identificamos a narrativa da trajetória de Artur e sua relação com a ilha “imaginária”, que só poderia ser vista por aqueles que possuíssem o dom da visão, a partir do relato de Morgana, sua irmã. Em Avalon viviam feiticeiras capazes de mudar o destino das pessoas a partir da vontade da Deusa. A narradora conta de que maneira foi escolhida para salvar a região do esquecimento nas brumas a partir de um plano criado pela sacerdotisa Viviane. A ideia consistia no

nascimento de um filho de sua irmã Igraine, sendo meio cristão e meio herdeiro da antiga tradição, com o objetivo de unir os dois mundos.

Inicialmente, como primeiro aspecto de relação com o medievo, cabe destacar a temática arturiana, que é retratada a partir da visão feminina, perspectiva que difere daquela tradicionalmente contada. Este tema é um daqueles que mais tem despertado interesse não somente de historiadores, mas do público em geral, inclusive no discurso filmico. Assim, Morgana ressalta logo no início da película a dificuldade em delimitar a fronteira entre história e mito presente na corte de Camelot.

Ou seja, a irmã do rei afirma que é impossível afirmar com alguma certeza a trajetória de Artur e desconstrói os feitos até então tidos como mais aceitáveis com objetivo de sobrepor seu ponto de vista. Para isso, a feiticeira reconhece que, até então, tudo o que já foi contado sobre o rei e os cavaleiros da Távola Redonda, eram apenas mentiras.

A partir desse panorama podemos estabelecer uma direta relação com as linhas tênues entre história e mito, categorias muito próximas, que em grande parte dos casos se diferenciam com base na referência documental encontrada e na análise que a historiografia produziu sobre essas fontes. Além disso, é de significativa importância lembrar que a não comprovação científica e/ou histórica de determinado elemento não ocasionará o esquecimento daquele. E sim que a permanência de determinadas crenças, costumes e ritos indicam que tais práticas continuam fazendo sentido para certo grupo.

Os planos de Viviane são colocados em prática com o nascimento de Artur, que é educado por Merlin para se tornar o salvador das duas tradições. A trama se desenvolve pautada em uma série de elementos como encontros amorosos, incesto, práticas e rituais mágicos, sofrimento e pecado.

As aventuras cavaleirescas da trama têm como conjuntura o século VI d.C., ainda durante a Alta Idade Média, em um momento muito próximo à desagregação do Império Romano na Bretanha, com significativo destaque para os perigos que os saxões e suas incursões representaram. A partir disso, é construído no filme o papel de liderança de Artur, que com sua ascensão ao trono de Camelot, é tido como aque-


le rei capaz de celebrar a paz entre dois mundos, conter a “barbárie” e salvar Avalon do esquecimento.

Assim, o personagem une o modelo ideal de realeza cristã e pagã, de centralizador de poder político e territorial, como representante máximo da cavalaria, e de senhor feudal por excelência. Elementos esses já salientados pela historiografia como típicos da sociedade medieval e que fundamentam os relatos que deram origem ao mito de Artur. As características híbridas que são atribuídas ao rei lhe aproximam de um exemplo a ser seguido: o rei guerreiro que protagonizava feitos heroicos, o ideal cavalheiresco e a fidelidade de seus companheiros, que ganham expressão máxima nas cenas do filme a partir da figura de Lancelot.

Por outro lado, há também como pano de fundo da película o convívio entre cristãos e pagãos. A oposição clara entre as duas manifestações religiosas se faz presente desde o projeto inicial para a salvação de Avalon, que seria governada por um homem com sangue mágico e fruto de um ritual amoroso entre Arthur e sua irmã. Mas, de um governante que, para além disso, conseguisse unir as duas heranças.



A continuação de práticas de cunho religioso no início da Idade Média que contrariassem os preceitos da fé nicena, a qual ainda passava por um processo de organização naquele momento, sofreu diversas críticas da Igreja com objetivo de desqualificá-las, relegando-as à categoria de superstições, e de modificá-las com a pretensão de normatização.

No discurso presente no filme a respeito desses elementos podemos mencionar as visões que eram concedidas a algumas mulheres que se dedicavam aos ensinamentos da Deusa, a comunicação entre as feiticeiras de Avalon por intermédio de um poço, os rituais de fertilidade, o auxílio de práticas mágicas em batalhas e o conseqüente medo de perecer sem o apoio de Avalon, por parte do pai de Artur. Além disso, observamos Morgana ensinando a seu irmão, ainda enquanto crianças, que alguns homens confiavam na Deusa enquanto outros pediam a Jesus. Aspecto que será explorado novamente na celebração do reinado de Artur que em seu discurso afirma que todos serão respeitados segundo as crenças de cada um.



Por fim, cabe destacar que nas cenas finais após a morte do rei e o desaparecimento de Avalon nas brumas, Morgana faz menção ao esquecimento da Deusa, no entanto, ela logo se retrata afirmando que a divindade apenas assumiu outra forma, a de uma santa, mais especificamente de Maria, que é cultuada no mosteiro de Glastonbury. Este tipo de adaptação de figuras pagãs para recursos que auxiliassem na cristianização de certas regiões foi um processo bastante utilizado no medievo. Além disso, a localidade onde se estabeleceu a abadia em questão é tida por uma parcela da historiografia como o primeiro santuário cristão da Bretanha.

O filme *As Brumas de Avalon* explora uma série de elementos possíveis de serem associados à sociedade medieval e, principalmente, ao mito em torno do reinado arturiano. No entanto, como aspectos de significativo destaque para os eixos explorados nesta ficha, privilegiamos a relação entre história e mito, a construção da figura de Artur e a oposição entre cristianismo e paganismos presentes na trama.



ÁTILA, O REI DOS HUNOS

SIGN OF THE PAGAN

1. **Ano de produção:** 1954
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Douglas Sirk
4. **Roteirista(s):** Oscar Brodney e Barré Lyndon
5. **Produtor(es):** Albert J. Cohen
6. **Temas centrais:** hunos – império cristão - Oriente
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 88 min
9. **Textos de apoio:**

PINTO, Otávio Luiz Oliveira. *Vir in concussione gentiumnatus in mundo. Proposições acerca do poder régio entre Átila e os Hunos(Séc. V)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

GUERRAS, Maria S. *Os povos bárbaros*. São Paulo: Ática, 1991. p. 14-69.

10. **Resumo do filme:**

O filme em questão tem como eixo principal a história da tensa relação entre o Império Romano e os hunos, enfatizando amplamente a figura de seu líder, Átila. Confere especial atenção aos planos do chefe “bárbaro” em dominar Roma e principalmente suas relações políticas com a parte oriental do Império, sediada em Constantinopla. Também apresenta uma narrativa sobre a ascensão de Marciano ao trono de Bizâncio, homem que anteriormente assumia apenas a função de centurião e que participava da guarda imperial de Valentiniano III.

Dentre os aspectos possíveis de serem trabalhados criticamente sobre o período medieval nesta obra, buscamos analisar a construção do discurso fílmico sobre os estereótipos dos hunos e da personalidade de Átila; a relação entre Roma e Constantinopla no século V e a visão de Império Cristão.

O primeiro ponto proposto para a discussão é a representação de Átila e dos hunos. Como em muitos filmes e produções literárias, os hunos são caracterizados a partir do estereótipo de bárbaros, acentuando seus traços guerreiros, violentos, desorganizados política e socialmente e perturbadores da ordem. No momento inicial da produção, são identificados como uma grande praga, uma raça feroz descendente dos mongóis, com alto potencial destrutivo, que foi capaz de dominar outros povos pagãos e reuni-los em uma grande horda cruel, espalhando terror e morte por onde quer que passassem. Essa visão é ratificada em praticamente toda a película.

Sobre este ponto, a cena de um jantar concedido aos vassalos de Átila, a convite do Imperador do Oriente Teodósio II, é bastante exemplificadora. O rei dos hunos, que não havia sido convidado, invade o jantar e toma lugar na solenidade. Buscando algo para entreter os convidados, os bizantinos desafiam os líderes bárbaros para um combate direto contra Herculano, identificado como maior guerreiro de Constantinopla. Átila é quem aceita o desafio e o derrota, provocando a euforia do seu povo, que passa a protagonizar um grande alvoroço no palácio, uma cena pitoresca e repleta de associações negativas.

É importante destacar que o arquétipo bárbaro retratado na obra é baseado em fontes escritas por romanos, tais como a de Amiano Marcelino, que atribui características inumanas aos hunos e que a historiografia moderna, em certa medida, reproduziu. Alguns historiadores chegaram a afirmar que tal relato era preciso, ou mesmo apontaram que os hunos se caracterizavam pela baixa organização social e que sua estruturação de governo era inexistente. Na contramão dessa interpretação historiográfica mais tradicional, novos trabalhos têm sido realizados buscando relativizar as noções de organização social e de poder político, além de analisar as propriedades singulares quanto à sociedade e à política gestadas durante a Alta Idade Média.

No que se refere à figura de Átila, apesar desse discurso estereotipado e caricato, o filme parece imputar-lhe maior inteligência em relação aos seus comandados. Ele aparenta compreender um pouco da política do Império e conhecer suas fraquezas, sabendo aproveitar-se delas para melhor negociar e atacar. Sendo assim, o chefe dos hunos

tem a intenção de colocar um romano como imperador, após invadir Roma, e aprender as táticas de guerra utilizadas pelo grande Império. Tais pontos suavizam a imagem de selvagem em relação ao dirigente, mas a visão de não civilizado permanece para os seus vassalos.

Os contatos entre as duas partes do *Imperii* é relatada de maneira conflituosa. É apresentada como uma das causas responsáveis pelo seu enfraquecimento e como motivação para que os povos ditos bárbaros passassem a pressionar os *limes* imperiais. Neste caso, a obra se volta para as questões de Constantinopla que, em um primeiro momento, articula alianças com os hunos, intencionando enfraquecer Roma, plano do Imperador Teodósio II que buscava governar com o maior nível de independência possível em relação à outra parte. Essa aliança suscita grandes tensões entre a elite bizantina. Por fim, Teodósio acaba sendo deposto por sua irmã, Princesa Pulchéria, partidária da reunificação dos dois impérios, e Marciano, figura de especial relevância no filme.

De acordo com a historiografia, os primeiros contatos entre hunos e Constantinopla foram realmente amigáveis, expresso no pacto de não agressão firmado entre Átila e *Theodosius*, em que Bizâncio pagaria um tributo anual e assim estabeleceria a ascensão da liderança bárbara ao cargo de *magister militum*. Tal acordo é relatado no filme de maneira cordial e pouco formal.

Porém, ainda sobre esta questão, o filme se utiliza de ampla liberdade poética. Valentiniano III, governante vigente do Império do Ocidente, aparece apenas uma vez, já fugindo das hordas hunas, e pouco o filme narra sobre as relações existentes entre os hunos e o Ocidente. Desta forma, Roma é colocada na posição de vítima das incursões bárbaras, não levando em consideração os vários pactos que elevaram hunos e germanos à condição de federados do Império, atuando na condição de mercenários e protetores dos *limes* contra outros povos. Por fim, Marciano, já como Imperador do Oriente, dirige uma tropa que derrota a confederação huna, excluindo desta forma, a participação das legiões romanas e de outros bárbaros nas batalhas contra o grupo.

Um último ponto merecedor de destaque no filme é o discurso notadamente voltado para o triunfo do cristianismo. Átila recebe alguns

sinais que o deixa temeroso de invadir Roma. Em uma das cenas finais o bispo de Roma, Leão, já chamado de Papa, ao negociar a não invasão à região, praticamente esconjura o chefe huno, avisando-o que não conseguiria penetrar em um território defendido por um exército de mártires. A morte de Átila é acompanhada de uma sombra de cruz, ilustrando a vitória do Deus cristão sobre a ameaça bárbara e o triunfo da cristandade, entendida como a unificação Império do Ocidente e do Oriente cristãos.

Pensando o cinema para além do entretenimento, podemos utilizar filmes deste porte como ferramenta didática em aulas sobre o período de crise do Império Romano. Assim, questões acerca do imaginário do bárbaro no período e em outros momentos históricos podem ser exploradas. A obra também abre um grande espaço para discussões sobre as relações políticas existentes entre as duas partes do Império no que concerne aos reinos romano-germânicos e à confederação huno, bem como ajuda a identificar o discurso legitimador em volta do cristianismo como ferramenta de distinção entre o sagrado Império Romano e as “hordas bárbaras”.

BEOWULF E GRENDEL

BEOWULF & GRENDEL

1. **Ano de produção:** 2005
2. **País(es) de produção:** Reino Unido, Canadá, Estados Unidos, Islândia e Austrália
3. **Diretor(es):** Sturla Gunnarsson
4. **Roteirista(s):** Andrew Rai Berzins
5. **Produtor(es):** Friðrik Þór Friðriksson, Peter James, Alex Marshall, James Simpson e James D. Stern
6. **Temas centrais:** mitologia nórdica - mulher - rei
7. **Contém cenas de:** sexo e violência
8. **Duração:** 103 min

9. Textos de apoio:

BOULHOSA, Patrícia Pires. A mitologia escandinava de Georges Dumézil: uma reflexão sobre método e improbabilidade. **Brathair**, São Luís, v. 6, n. 2, s/p., 2006.

BRITO FILHO, Gessner Las Casas. Os monstros do manuscrito de Beowulf. In: OLIVEIRA, Terezinha (coord.). JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 10, 2011, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011. s/p.

FALBEL, Nachman; MEDEIROS, Elton O. S. Os dois corpos do rei na Inglaterra Anglo-Saxônica. **Mirabilia**, Barcelona, v.9, s/p, 2009.

10. Resumo do filme:

Beowulf e Grendel é baseado no amplamente conhecido poema épico Beowulf, produzido provavelmente entre os séculos VII-X. O poema é anglo-saxão, porém apresenta uma história que transcorre nos países nórdicos e expressa alguns aspectos mitológicos desta cultura, com base em referências cristianizadas. A obra cinematográfica dá ênfase às primeiras partes do poema, no qual o rei Hrothgar, após a constru-

ção de seu *mjodhall* (edifício típico da Escandinávia do início da Idade Média) vê a si mesmo e a seu povo ameaçados pelas investidas do *troll* Grendel. Notícias disso percorrem reinos e o protagonista, ouvindo tais histórias, decide se dirigir à Dinamarca para dar suporte ao monarca dos dinamarqueses. Devido à opção seguida no roteiro não há menção a ascensão de Beowulf ou de sua batalha contra o dragão, presentes em outros momentos da obra literária.

A análise histórica de narrativas mitológicas apresenta um esforço ímpar, particularmente ao nos referirmos a mitos de sociedades essencialmente ágrafas como escandinavos, sendo a leitura permeada por representações simbólicas e percepções distintas daquelas da sociedade a qual se referem. Basta notarmos que o período e local de produção do poema são diferentes daqueles aos quais pretende se referir. Estes estão, portanto, mais atrelados às perspectivas ideológicas e culturais do momento de sua escrita que de suas primeiras versões. Além disso, tendo a obra uma miríade de relatos mais relacionados ao âmbito do maravilhoso que uma preocupação com a veracidade dos eventos expostos, é desaconselhável que o historiador busque uma reconstrução do passado por meio destes documentos. Por outro lado, o caráter fantasioso presente na lenda nos permite entrever estruturas culturais do período, possibilitando aproximações de uma visão de mundo própria dos homens e mulheres que são centrais às nossas pesquisas. Devemos ter em mente que, assim como uma porção majoritária de escritos medievais, contos fabulosos podem veicular normas, servindo como um exemplo de condutas esperadas.

Nesse sentido, optamos por focar a discussão acerca do filme em três temas fundamentais: em primeiro lugar, debatemos aspectos associados à representação da figura do rei; em segundo, ressaltamos a presença do monstro como elemento de representação da mitologia nórdica; e, por fim, atentamos para a presença de personagens femininas e como elas são demonstradas.

O aspecto estilístico do poema Beowulf é comumente caracterizado como épico, apesar de ainda ocorrerem discussões sobre isto, tendo isto em vista a representação do protagonista está essencialmente associada a um herói nobre e valoroso. Contudo, para além da figura he-

róica presente no texto, podemos notar um outro dado subjacente nos versos, uma exposição de qualidades previstas para aqueles na posição de monarca. Sendo assim, a obra literária se coloca como um *speculum regis*, um espelho de príncipe, no qual estão contidos conselhos a serem seguidos por um regente. Esse aspecto é mantido ao transpor-se a história para as telas. Hrothgar é apresentado como um rei fraco, devido a sua idade avançada e sua incapacidade de fazer frente à ameaça de Grendel, não sendo apto a defender seu povo. Já o personagem de Beowulf demonstra as qualidades esperadas da realeza, apesar de não assumir oficialmente esta posição ao longo da película. *Fortitudo e sapientia*, respectivamente força e sabedoria, são os elementos que mais se destacam no filme, ou seja, a capacidade do líder proteger seu povo e manter a paz, mas de não fugir ao combate quando for necessário.

Tipicamente a presença de monstros em histórias do estilo de Beowulf serve como contraponto às virtudes dos protagonistas, uma espécie de anti-exemplo. Sob esse prisma o poema não é diferente, porém, o filme busca apresentar o monstro de uma forma um pouco menos usual que vemos em outras produções, dando a entender nas cenas iniciais que quem iniciou a rixa com o *trollfoi* na realidade o próprio rei Hrothgar, ao matar o pai da criatura. Dessa forma, Grendel é demonstrado não como um ser sem honra, mas como alguém que tem até certo ponto o seu direito de vingança garantido. Esse elemento permeia uma das tensões presentes na tela, pois apesar de ser visto como um monstro pelos homens, ele inicialmente concentra seus ataques apenas em guerreiros dinamarqueses, os quais considera inimigos, e não nos companheiros de Beowulf, que acredita não terem feito nada para merecer sua inimizade. Subverte-se, portanto, os modelos tidos como “clássicos” deste tipo de narrativa, apresentando a criatura como alguém que possui sim um código de regras ao qual está submetido, apesar de os humanos não o compreenderem.

A representação de mulheres em obras que pretendem tratar de temas medievais é ainda, sob diversos pontos de vista, permeada pelo paradigma da donzela em perigo. Porém, quando identificamos a presença de personagens femininas escandinavas, notamos que elas costumam destoar um pouco desse padrão. Existem até certa medida em-

basamentos historiográficos para tanto, sabemos que em diversas leis consuetudinárias de povos nórdicos as mulheres podem atuar como pessoas jurídicas em questões como divórcio. Contudo, o reconhecimento político delas possuía diversos obstáculos. Por exemplo, a mulher não podia votar nas assembleias comunais, nem comprar ou vender propriedades sem permissão de um parente homem. Atualmente, figuras femininas em obras fílmicas vêm conquistando o lugar de protagonistas ou pelo menos de destaque por serem proativas em relação ao enredo. Ainda assim, seguimos vendo personagens pouco elaboradas, em comparação aos papéis masculinos. Infelizmente, *Beowulf e Grendel* sofre desse mal, apesar de tentar demonstrar mulheres fortes, representadas pela rainha Wealtheow e pela feiticeira Selma.

BERSERK: A ERA DE OURO PARTE 2 – A BATALHA DE DOLDREY *BERUSERUKU: OUGON JIDAI-HEN II – DORUDOREI KORYAKU*

- 1. Ano de produção:** 2012
- 2. País(es) de produção:** Japão
- 3. Diretor(es):** Toshiyuki Kubooka e Michael Sinterniklaas
- 4. Roteirista(s):** Kentaro Miura
- 5. Produtor(es):** Toshiyuki Kubooka
- 6. Temas centrais:** guerra – mercenários – vassalagem
- 7. Contem cenas de:** violência e sexo
- 8. Duração:** 110 min
- 9. Textos de apoio:**

GAUVARD, Jean. Violência. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. 2v., V. 2, p. 605-613.

CARDINI, Franco. Guerra e Cruzada. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. 2v., V.1, p.473-487.

HALLAM, E. Guerra. In: LOYN, H. R. (Org.). **Dicionário Ilustrado da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 176-178.

10. Resumo do filme:

Baseado no famoso mangá escrito por Kentaro Miura, *Berserk: A Era de Ouro - Parte 2* é uma animação do gênero fantasia lançada no ano de 2012, que visa contar a segunda parte do chamado “Arco de ouro” da trama, isto é, a fase inicial das aventuras de Gatts e do Bando do Falcão e a guerra contra o reino de Chuda (ou Tudor, dependendo da tradução). Embora se trate de uma história que se desenrola em um universo fantástico, com locais totalmente fictícios, é sabido que o autor se baseou na sociedade ocidental da Baixa Idade Média para ambien-

tar sua trama, mais especificamente na sociedade francesa à época da Guerra dos Cem Anos.

Sendo assim, alguns aspectos podem ser observados tendo como base o discurso fílmico repleto de referências medievais que a obra apresenta. Um deles é a guerra característica do período, presente ao longo de praticamente todo o filme, e em torno da qual gira boa parte das ações dos personagens principais, visto que são membros de um grupo de mercenários que trabalha a serviço do reino de Midland em um embate que já se arrasta por vários anos.

Sobre este elemento, é interessante observar que a existência de conflitos armados era recorrente durante o medievo e, assim como na obra de Miura, era um fator dinâmico crucial para aquela sociedade. A prática das armas era, no medievo, reconhecida como legítima e necessária no âmbito da manutenção do equilíbrio, quando este se visse perturbado por forças exteriores, caso em que o uso da força era considerado justo. Isso é retratado em *Berserk*, película na qual a violência dos personagens é constante, e ao mesmo tempo vista por todos como algo legítimo e justo, que inclusive confere mais honra para aqueles que, no entender da população de Chuda, praticam uma guerra justificada.

Ainda sobre as guerras medievais, é importante apontar que a partir de meados da Idade Média, a condição de guerreiro passou a ser desempenhada, sobretudo, por pessoas com mais riqueza, uma vez que eram muitos os gastos envolvidos nesta atividade. Tal aspecto está presente na produção, na qual praticamente todos os envolvidos no planejamento das atividades militares são as pessoas de maior status no reino, tendo a ação destes nos combates uma grande importância na manutenção do prestígio que possuem.

Outro ponto que pode ser destacado no filme é justamente o ofício de Gatts, Griffith e dos demais integrantes do Bando do Falcão como mercenários, e a forma como esta atividade é apresentada. É notório como, apesar de não pertencerem à nobreza, desempenham uma função de enorme importância dentro das forças militares de Midland, sendo os maiores responsáveis pelas vitórias obtidas durante a guerra, e mesmo a principal força ofensiva daquele reino.

Cabe dizer que, no período em que Miura se inspirou para escrever sua obra, ou seja, a Baixa Idade Média, devido ao florescimento de uma sociedade burguesa, cujos membros não poderiam abdicar de seus negócios para participar de atividades guerreiras, multiplicaram-se pela Europa as companhias de mercenários. Estas representavam verdadeiras sociedades comerciais, que ofereciam seus serviços como complemento material ao serviço feudal.

Nos lugares em guerra, os chefes dessas companhias propunham a prestação de serviço completo, ou seja, seriam responsáveis inclusive pelo próprio equipamento. Desta forma, era necessário que possuíssem suas próprias armas em bom estado, visto que, em geral, aqueles que os contratavam não ofereciam tais recursos. No filme podemos notar, por meio de uma conversa entre Griffiths e o senhor do castelo de Doldrey, como este ponto era fundamental, já que o personagem principal faz questão de ressaltar que no passado se relacionou com este nobre unicamente para obter os recursos para comprar bom equipamento militar e assim poder fundar seu grupo de mercenários.

Vale ressaltar que o sustento destes grupos dependia da continuidade dos combates, o que criava o problema da falta de interesse destes em colocar fim aos conflitos, fazendo algumas guerras se arrastarem durante anos, como é o caso da retratada no filme, que, segundo é dito por algumas vezes, se prolongava por mais de um século. Embora em nenhum momento se diga que a causa para o prolongamento na contenda entre Chuda e Midland seja a falta de empenho do grupo liderado por Griffith, esta situação de longevidade das disputas armadas ilustra bem este aspecto presente no baixo medievo.

Finalmente, é importante dizer que, terminadas as guerras, os grupos mercenários desocupados poderiam se converter em problemas para os governantes, o que levava muitos senhores a procurar controlá-los de alguma forma. Sobre isso, é possível refletir sobre alguns aspectos retratados em *Berserk*, como, por exemplo, a obtenção de títulos de nobreza por parte do Bando do Falcão após o término da guerra e de suas atividades bem sucedidas a serviço da Coroa de Midland.

Não apenas Gatts e Griffith, mas todos os demais líderes da equipe são tornados nobres após o sucesso na condução da guerra contra

Chuda. Este fato permite que todos eles sejam colocados sob a autoridade do rei, o que representa uma vantagem para todos os envolvidos. Para os membros do Bando do Falcão, sobretudo para Griffith, é a oportunidade de alcançar prestígio social e, desta forma, atingir suas ambições pessoais de poder que a condição de um simples mercenário, por mais que acumulasse riquezas materiais, não poderia proporcionar.

Já para o soberano de Midland, era uma chance de ter sob suas ordens de forma contínua um grupo poderoso militarmente, que de outro modo poderia vir a criar problemas. Favorecer os principais membros do grupo de Griffith com um dom honorífico após a prestação dos serviços, ao invés de unicamente com recompensas financeiras, era uma ação que conservava a disciplina e a segurança do reino, mantendo continuamente estes guerreiros sob a autoridade real.

Tal situação demonstra um aspecto da normatização da prática das armas, na qual os exércitos mercenários, submetidos à unidade de um comando, são colocados sob as ordens de um soberano continuamente, por meio das obrigações vassálicas. Assim, as forças que, de outro modo poderiam escapar ao controle, são inseridas dentro da autoridade vigente. Portanto, é possível afirmar que esta situação estava relacionada à manutenção da ordem e ao controle da violência, sendo este mais um aspecto referente à época medieval presente no enredo da animação.

A partir da identificação de possíveis relações entre a película e o medievo, apesar daquela ser uma obra do gênero fantasia, notamos a possibilidade do discurso fílmico como um ótimo instrumento para pensar aquele período histórico, pois vários elementos medievais são identificáveis e fazem parte da construção e ambientação da trama e da trajetória e dos personagens.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

1. **Ano de produção:** 1937
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** William Cottrell e David Hand
4. **Roteirista(s):** Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank e Webb Smith
5. **Produtor(es):** Walt Disney
6. **Temas centrais:** contos de fadas – marginais - mulher
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 88 min
9. **Textos de apoio:**

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: O Significado de Mamãe Ganso. In: _____. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 21 – 93.

MACEDO, José Rivair. A esposa, a mãe e a viúva: a mulher e a família. In: _____. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 1993. p. 9 - 24.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Clau-de. **Dicionário Temático Medieval**. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial do Estado/EDUSC, 2002. 2v., V. 2, p. 121-135.

10. **Resumo do filme:**

A Branca de Neve e os Sete Anões é o primeiro longa-metragem de animação da Disney, e apresenta uma versão do conto de fadas dos Irmãos Grimm. No filme, Branca de Neve, por causa de sua beleza, desperta a inveja de sua madrasta, a rainha, que manda um caçador assassinar a enteada. O caçador não consegue cumprir sua tarefa, e assim Branca de Neve foge pela floresta, onde encontra refúgio na casa de sete anões. Sua madrasta, ao descobrir que ela ainda estava viva, usa magia para se transformar em uma figura horrenda e enganar a

princesa, fazendo-a comer uma maçã envenenada, que a faz cair em sono profundo. A rainha é perseguida pelos anões e encontra seu fim caindo de um precipício, e Branca de Neve é salva pelo príncipe encantando com um beijo de amor.

A versão apresentada na animação é apenas uma dentre muitas outras do conto de fadas. Assim, é interessante discutir sobre a transmissão dessas obras, já que atualmente a principal versão conhecida e apresentada às crianças é a dos estúdios Disney, ou uma versão resumida ou adaptada desta. Não é possível se descobrir uma única origem dos contos de fadas, porém muitas das versões que temos hoje foram inspiradas por autores como os Irmãos Grimm, que compilaram diversos desses contos no século XIX, inspirados pela cultura oral, mas também por autores como Charles Perrault, que já havia lançado suas versões no final do século XVII. Perrault também se inspirou em relatos orais, o que leva à conclusão de que essas histórias eram bem anteriores a esse período, e foram transmitidas ao longo dos séculos. Essas histórias eram, e ainda são, adaptadas pelo narrador de forma a agradar ao público ao qual se dirige ou para atingir algum objetivo específico. Muitas vezes, tinham como finalidade dar certas lições de moral ou serviam como forma de ensinar às crianças sobre determinados perigos ou, no caso de Perrault, pretendiam agradar à elite francesa.

Neste sentido, versões diferentes do mesmo conto estavam presentes na Europa medieval e moderna, adaptadas a um público e a uma cultura específicos, e foram sendo contados primeiramente de forma oral, posteriormente por meio das coleções de contos, e continuam tendo novas versões hoje em dia, por meio de filmes, livros, brinquedos, entre outros. Assim podemos perceber que cada interpretação ou adaptação de um conto de fadas carrega características específicas de seu período de produção, e do seu público-alvo, mas certos aspectos principais permanecem na maioria.

As adaptações mais famosas da história de Branca de Neve são as dos Irmãos Grimm e a da Disney, que foi baseada na primeira. Um aspecto que podemos analisar nesta animação é a representação da mulher, que aparece de duas formas diferentes, nos personagens da madrasta e da protagonista. A primeira é dotada de características ne-

gativas que fazem referência à representação da mulher medieval, sendo também conhecida como a Bruxa Má. Assim, sendo a vilã do filme, ela representa dois aspectos diferentes da bruxa que fazem parte do imaginário do Medievo: é bela e atraente, utilizando-se de sua beleza para seu próprio benefício, é invejosa e faz uso da magia para conseguir seus objetivos; e se transforma depois em uma velha corcunda, com nariz grande e verrugas, de aparência feia, mal vestida, aspectos físicos também associados à bruxaria. As duas personagens se antagonizam, enquanto a madrasta apresenta as características negativas da mulher do medievo, Branca de Neve apresenta as positivas: é bela, mas modesta, gentil com os outros, sejam humanos ou animais, cuida da casa e da família (no caso, dos anões).

A mulher nobre na Idade Média possuía como principal função o cuidado com a casa, o marido e os filhos, e antes disso tinha o papel de preparar-se para um bom casamento, que trouxesse benefícios à sua família. Nas animações da Disney não vemos muito a presença da Igreja, que era essencial para o período medieval, ligando as mulheres a Eva, pecadora, ou então a Maria, a santa, mas podemos relacionar essa lacuna mais à época de produção do filme do que ao conto. Ainda sobre as características relacionadas ao feminino podemos ressaltar que o anão Zangado se mostra preocupado ao conhecer a princesa, pois afirma que as mulheres são falsas e cheias de sortilégios, o que demonstra o pensamento sobre as mulheres no medievo, mas também pode refletir certos aspectos do momento em que o filme foi produzido.

Um último aspecto a ser aqui analisado é a marginalidade, representada na animação pelos anões. Os marginais são aqueles que estão à margem da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, reforçam a importância da ordem vigente. No período medieval podemos ressaltar como pertencentes a esse grupo os foras-da-lei, os leprosos, deficientes físicos e mentais, judeus, prostitutas, etc. Nesta época, muitas vezes, a deficiência estava vinculada a um castigo divino, característica essa relacionada ao aspecto religioso, ignorado pela Disney nesta animação. Ainda assim podemos associar certas características dos marginais medievais aos anões: a deformidade física, a exclusão, a vida na

floresta (local de refúgio para os afastados da sociedade), a infantilização, entre outros.

É interessante notar esse último, pois podemos perceber na animação que os sete anões são apresentados quase como crianças, que precisam dos cuidados de Branca de Neve, não sabem cozinhar ou quase nunca se lavam. Conseguimos pensar também na ligação dos marginalizados aos animais, característica presente na Idade Média, ao analisar a figura do anão Dunga. Alguns estudiosos afirmam que os produtores se basearam em um cachorro para criar um personagem que fosse, além de anão, deficiente mental. As orelhas, a língua e o não saber falar, sugerem a aproximação de um animal. Esse elemento demonstra não somente a marginalização dos portadores de deficiência na Idade Média, mas também um preconceito característico do período de produção do longa-metragem.

Branca de Neve e os Sete Anões é o primeiro longa-metragem dos estúdios Disney abordando uma versão de um conto de fadas, e ganhou diversos prêmios. Até hoje é visto como um marco do cinema, e é bastante interessante para se discutir traços de medievalidade, como os três aspectos apresentados acima. Os contos de fadas, transmitidos primeiramente de forma oral e depois por meio de livros e filmes, são populares até hoje, e novas versões continuam sendo realizadas, proporcionando assim muitas possibilidades de discussão sobre características do período medieval.

CAVALEIRO DAS TREVAS

KNIGHT OF THE DEAD

1. **Ano de produção:** 2013
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Reino Unido
3. **Diretor(es):** Mark Atkins
4. **Roteirista(s):** Jeffrey Giles e Mark Atkins
5. **Produtor(es):** Michael Lurie e Jeffrey Giles
6. **Temas centrais:** cavalaria – peste negra – Santo Graal
7. **Contém cenas de:** morte e nudez
8. **Duração:** 82 min
9. **Textos de apoio:**

FLORI, Jean. **A cavalaria, a origem dos nobres guerreiros da Idade Média.** São Paulo: Madras, 2005.

HAINDL, Ana Luisa. La Peste Negra. **Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval.** Maiorca, Esp. n. 35, 2010, p. 56-69.

RALLS, Karen. **Os templários e o Graal.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMON LLULL. **O Livro da Ordem de Cavalaria.** São Paulo: Instituto brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lull”, 2010.

WOLFE, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos novos tempos?** Lisboa: Edições 70, 1986.

10. **Resumo do filme:**

O filme *Cavaleiro das Trevas* transcorre no ano de 1349 na região da Britânia, no período da peste negra. O longa-metragem se desenrola em torno de um grupo de indivíduos composto por cavaleiros, um padre e posteriormente uma bruxa. Logo no início, esse grupo recebe de um monge um artefato misterioso, o Graal, e a missão de protegê-lo e levá-lo com segurança para fora daquela região. Porém, essa tarefa não é fácil, eles devem defender-se de um grupo de malfeitores que desejam possuir o objeto e dos mortos vivos que habitam essa região amaldiçoada, o Vale da Geena.

O primeiro aspecto a ser analisado em relação à Idade Média é a respeito da peste negra. A trama se desenrola numa localidade assolada pela doença que é vista como uma maldição enviada por Deus, e que matou cerca de um terço da população da Europa no período em questão. Assim, muitas pessoas teriam morrido de erupções, abscessos e pústulas em seu corpo, bulbos, ou de frenesi causado pela aflição. O contágio viria através do contato com pessoas infectadas ou pela mordida do morto-vivo desse vale amaldiçoado. O filme aborda a doença por meio do imaginário, vendo-a como um infortúnio capaz de trazer os contaminados do mundo dos mortos em forma de mortos-vivos.

Porém, acredita-se que essa pandemia afetou o continente europeu ao longo do século XIV e causou grande impacto na população. Era transmitida por pulgas e outros parasitas dos ratos. A enfermidade difundiu-se do Oriente para o Ocidente, do Mar Negro alcançando Constantinopla, a Ásia Menor a África, e pelo Mediterrâneo, chegando à Europa. Afetando assim, inclusive, o imaginário da época classificando-a como uma resposta e castigo divinos por conta da crise moral do clero, e em alguns casos, como um envenenamento provocado pelos judeus. O filme segue a primeira tendência e representa a peste como uma maldição, e os mortos, como mortos-vivos infectados pela peste. Desta forma, notamos o estabelecimento de um interessante diálogo entre a peste e o imaginário medieval.

O segundo elemento analisado refere-se ao modo como o cavaleiro foi representado na longa-metragem. A obra mostra os cavaleiros como indivíduos adornados com couraça e um armamento ofensivo com espadas ou machados, além de serem todos guerreiros andantes. Uma descrição bem diferente da habitual, que de maneira geral, tende a ilustrar o cavaleiro típico do século XIV como um sujeito provido de um cavalo, de uma cota de malha, do elmo, da espada, da lança e do escudo.

Assim, há uma diferença entre as representações discutidas. O filme parece que se inspirou no modelo a partir da Tapeçaria da Rainha Mathilde ou Tapeçaria de Bayeux (século XI). Essa obra narrava a conquista da Inglaterra pelos Normandos, apresentava os combatentes geralmente a pé, portadores de longas espadas e machados e poucos

eram revestidos de armaduras. Desta forma, o filme parece retratar o cavaleiro, guerreiro, mais parecido com a última referência citada.

Como último elemento, vamos discutir o Santo Graal. Esse artefato foi representado no medievo (nas Lendas do Graal) de várias formas, as mais comuns eram: como o cálice da última ceia, um caldeirão da abundância, uma travessa de prata, uma pedra do céu, uma espada, uma lança que sangra, entre outras.

No longa, o Santo Graal era o cálice no qual teria sido guardado o sangue de Jesus e que foi levado para Britânia por José de Arimateia. Sendo, portanto, a última referência de Cristo como homem, e que como tal deveria ser protegido e levado para longe dali. Assim, há alusão às várias narrativas medievais relacionadas ao Graal, porém o personagem principal não estava associado ao cavaleiro ideal como Galaaz ou Percival, mas sim ao padre, pois na película ele é o único sobrevivente e portador do objeto sagrado.

O filme *Cavaleiro das Trevas* traz vários aspectos relacionados ao medievo como, por exemplo, a Peste Negra e sua representação naquela sociedade e no imaginário, assim como também faz referência à cavalaria e à lenda a respeito do Santo Graal. Deste modo, a trama permite fazer interessantes debates que incluam temáticas sobre o período medieval.

COMO TREINAR O SEU DRAGÃO 2

HOW TO TRAIN YOUR DRAGON 2

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Dean DeBlois
4. **Roteirista(s):** Dean DeBlois e Cressida Cowell
5. **Produtor(es):** Bonnie Arnold
6. **Temas centrais:** guerra - navegação - vikings
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 105 min
9. **Textos de apoio:**

BLOCH, Marc. Os Normandos. In: _____. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2012. p. 33-60.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2006. 2v. V.1, p. 185-200.

LANGER, Johnni. *Erfi*: As Práticas Funerárias na Escandinávia Viking e Suas Representações. **Brathair**, São Luís, v. 5, n. 1, p. 114-127, 2005.

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: _____. ; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2006. 2v. V.2, p. 105-120.

10. **Resumo do filme:**

Os filmes da trilogia *Como treinar o seu dragão* são uma adaptação da obra da escritora Cressida Cowell. No segundo filme, de 2014, é contada a história do jovem Soluço e de seu dragão, Banguela, após a aproximação entre criaturas mágicas e vikings, como verificado no primeiro longa. Neste contato, os protagonistas irão enfrentar as provações mais árduas desde que se conheceram. Com a ajuda de seus amigos, precisarão proteger todos os dragões da ameaça de Drago, que preten-

de controlá-los de modo que obedecam às suas ordens. A produção da Dream Works Animation aborda vários aspectos relacionados à percepção ocidental dos povos escandinavos – os vikings. Neste sentido, entendemos ser relevante trabalhá-los de maneira mais detalhada.

Dentre os aspectos observados no decorrer da animação, selecionamos para esta ficha os seguintes: a navegação, apresentada como o principal meio de transporte fabricado pelos humanos; as distintas visões sobre os vikings, que são apontados ora como leais e companheiros, ora como hostis e teimosos, e a organização social da aldeia, na qual são destacadas as responsabilidades do chefe para com os aldeões.

A navegação é uma das artes mais conhecidas dos vikings e, por conta desta habilidade, este grupo conseguiu realizar incursões no Ocidente e em outras regiões. Na trama, dois importantes papéis são cumpridos em seu desenrolar. O primeiro, e o mais elementar, é a sua utilização para locomoção e transporte tanto de pessoas quanto de equipamentos. O segundo associa-se ao seu emprego em atividades bélicas. Na película, o vilão Drago conta com uma imponente frota de navios que é utilizada nos confrontos com seus inimigos e na captura dos dragões. É necessário ressaltar também as armas, constantemente presentes e que constituem parte importante das próprias embarcações, reforçando o caráter bélico empregado às mesmas.

Outro aspecto a ser destacado são as distintas visões sobre os vikings apresentadas pelo filme. Cabe enfatizar neste ponto o jogo de representações realizado. De um lado, temos os vikings da aldeia de Berk identificados de maneira positiva. São ressaltadas características como lealdade e companheirismo, como podemos verificar na relação estabelecida entre o líder da aldeia, Stoico, e seu amigo ferreiro, Bocão. Ou ainda na amizade firmada entre os jovens vikings: Solução, Astrid e seus companheiros. Por outro lado, temos a figura de Drago representando os elementos negativos atribuídos aos nórdicos. Nesta personagem observamos o desejo por poder e a ambição de expandir seu domínio até lugares longínquos. Destarte, podemos conceber este desejo de expansão como uma representação dos anseios que motivaram as incursões nórdicas realizadas durante a Idade Média. Estas resultaram em uma profunda reorganização social e espa-

cial na cristandade, que procuraram por maior segurança no interior – sobretudo nos castelos –, abandonando as regiões próximas às margens que costumeiramente eram alvos de ataques e pilhagens. Neste sentido, podemos interpretar que Drago personificava esta ameaça.

Por fim, temos a questão da organização social dos normandos. Na época das pilhagens, os povos nórdicos se organizavam em pequenos grupos tribais, que contavam com um líder. Este possuía uma significativa importância para os demais, pois era o responsável por definir os “rumos” da tribo. Cabe mencionar que os chefes das aldeias tiveram significativa importância para as incursões realizadas no Ocidente. A posterior organização dos escandinavos, centralizando o domínio sobre navios e homens, acabou por praticamente extinguir as viagens normandas à cristandade devido à escassa predisposição dos reis em tais empreendimentos.

Na película *Como treinar o seu dragão 2*, assim como no primeiro filme da franquia, a aldeia de Berk é o palco dos principais desdobramentos do longa. É possível identificar algumas características importantes dos vikings que são ressaltadas na obra. Podemos destacar as habilidades com o manejo do metal, seja para a criação de apetrechos voltados para os dragões, seja para a construção de armas; o desempenho em batalhas, principalmente nos confrontos com Drago, e a primazia exercida pelo chefe da aldeia, cuja importância é continuamente reafirmada. A produção busca então apresentar o papel que deveria ser desempenhado pelo líder perante os demais aldeões. Assim, ao apresentar o então chefe Stoico – pai de Solução – o discurso fílmico enumera aquelas que seriam as três principais obrigações de um chefe: 1) o dever do líder é servir ao “povo”; 2) nada é mais importante para o líder do que servir ao “povo”, e 3) um chefe protege os seus (“povo”).

Em *Como Treinar o Seu Dragão 2*, podemos identificar como o discurso fílmico representa as relações sociais internas de uma tribo viking; a ameaça e o temor perpetrados por estes povos no Ocidente, com a figura de Drago, e a importância da navegação, sem a qual as incursões à cristandade teriam sido impossíveis. Por estes motivos, trabalhar estes – e outros – aspectos da cultura viking presentes na película é uma forma interessante de abordar esta temática ainda pouco conhecida e divulgada no Brasil.

ENTRE A LUZ E AS TREVAS

THE ADVOCATE

1. Ano de produção: 1993

2. País(es) de produção: França e Reino Unido

3. Diretor(es): Leslie Megahey

4. Roteirista(s): Leslie Megahey

5. Produtor(es): Dave Edwards, Jean-Claude Fleury, Claudine Sainderichin

6. Temas centrais: campo e cidade – marginais – religiosidades

7. Contém cenas de: nudez, sexo e violência

8. Duração: 112 min

9. Textos de apoio:

LE GOFF, Jacques. Cidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002, 2v. v. 1, p. 219-236.

_____. Cultura Clerical e Tradições Folclóricas na Civilização Merovíngia. In: _____. **Para Um Novo Conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980. p. 207-219.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002, 2v. v.2, p. 121-135.

10. Resumo do filme:

Na França de fins da Idade Média o jovem advogado Richard Courtois troca Paris pela vida mais simples do campo. No entanto, ele logo se vê inserido em um mundo de intrigas políticas e amorosas. Ao mesmo tempo, recebe como uma punição defender uma porca, propriedade da misteriosa Samira, da acusação de assassinar um jovem rapaz judeu.

À primeira vista uma história que beiraria o ridículo, ao longo do desenvolvimento a trama mostra-se cada vez mais complexa, cheia de complôs. Como temas para debate levantados por este filme, elencamos religião e religiosidades, a marginalidade no período medieval e os animais e as relações entre o campo e a cidade na Idade Média.

A história de todo o longa-metragem é permeada por elementos religiosos, como não podia deixar de ser ao se tratar do medievo – mesmo do que poderia ser considerado como o período de transição para a Idade Moderna. Preocupados com a salvação de suas almas, a população da pequena vila rural onde toda a ação se passa é caracterizada como um grupo de cristãos supersticiosos, controlados pela Igreja e seu discurso dogmático. O padre responsável pela paróquia é um idoso formado em Teologia, Filosofia e Artes Liberais por diversas universidades europeias, e, no entanto, queixa-se de ter de morar em um local tão “pouco civilizado”. Passa seus dias então confundindo seus fiéis, utilizando seus conhecimentos e sua legitimação como representante da Igreja para se aproveitar da população – em especial das mulheres, com as quais tem relações sexuais, sejam casadas ou solteiras, as quais são levadas a fornicar com o padre em troca de sua salvação. Além disso, o primeiro caso defendido por Courtois é a defesa de uma mulher acusada de bruxaria. Identificada como alguém que fala de forma desconexa e tem conhecimentos de cura – principalmente em relação a problemas da saúde feminina, como auxiliar em partos e em problemas com menstruação – a moça consegue escapar às acusações seculares por falta de testemunhas: os ratos que teria instigado a atacar seu vizinho não compareceram ao julgamento. Das incriminações eclesíásticas, no entanto, não consegue se livrar, sendo enforcada e depois queimada como bruxa.

Outra forma de demonstrar a religiosidade camponesa medieval utilizada na produção é a relação entre cristãos e os chamados “marginais”, principalmente os marginalizados pela fé. Parte importante da trama gira em torno de um grupo de muçulmanos itinerantes – aproximados visualmente de ciganos –, mais precisamente a porca de dois irmãos, Mahamoud e Samira. É este animal um dos grandes motores da trama, pois a suína é acusada do assassinato de um pequeno garo-

to judeu. Grandes revelações sobre a vida daquela população são feitas ao longo da história, mas o importante aqui é perceber como judeus e muçulmanos acabam pertencendo, mesmo como minoria, a uma pequena comunidade cristã no Poithou francês do século XV, e participam ativamente da vida daquela vila, como no caso do “médico legista” a serviço do tribunal. No entanto, o próprio demonstra as contradições sociais: seu ofício é prestar laudos para que os julgamentos possam decorrer, mas ele próprio, por ser judeu, não poderia dar seu testemunho em um tribunal cristão. Marcados pela religião – e por um código de vestimentas –, estes marginalizados eram por muitas vezes perseguidos e até massacrados e, no entanto, exerciam tarefas dentro das comunidades que cristãos não poderiam realizar – como açougueiros, cirurgiões – por interdições de ordem religiosa.

As contradições da vida camponesa são, aliás, um elemento marcado nesta produção, e representado principalmente pela figura de Richard Courtois e seu “secretário”. Ambos os homens educados, vindos de Paris para o interior, são as figuras que apresentam para os espectadores como a vida no campo era “atrasada” em relação à citadina. Courtois então, homem do Direito, de pensamento lógico e empírico – quase um iluminista – tem sérios choques de realidade ao começar sua prática legal na pequena vila de Abeville, onde mulheres são acusadas de incitar ratos contra seus vizinhos e porcos são acusados de assassinato. Desde o período Antigo existia este preconceito dos habitantes das cidades para com o meio rural: era o local do atraso, onde as pessoas deveriam suar para conseguir seu sustento, e por isso não tinham tempo para o desenvolvimento de suas faculdades intelectuais. Durante o período medieval, o campo passou a ser identificado como o local onde residia a ignorância, a superstição, as heresias e os paganismos, todos grandes inimigos do cristianismo católico, e os quais este buscava aniquilar a todo custo. É, no entanto, necessário matizar essa imagem de “local maldito” que o meio rural possuía: primeiramente, a maioria dos escritos da Idade Média que chegaram até nós foram feitos por intelectuais letrados que viviam, em sua maioria, em grandes centros urbanos e, portanto, seu preconceito latente não pode e não deve ser confundido com uma verdade plena. Em segundo lugar, parte

da “ignorância” considerada característica dos camponeses e aldeões era consequência da falta de investimento em educação e melhoria de condições de vida daquelas populações, falta esta deliberada por parte das elites dominantes – leigas e eclesiásticas – a fim de manter sua dominação sobre aquela população.

Por mais que o filme resguarde-se diante da frase “baseado em julgamentos e acontecimentos reais”, para depois demonstrar tais casos de maneira quase caricata, podemos perceber como as pessoas no medievo, em especial aquelas que habitavam as regiões rurais, percebiam a separação entre o mundo “real” e o “imaginário”, ou “sobrenatural”, não como uma muralha impenetrável como muitos de nós tendemos a considerar atualmente, mas sim como uma membrana permeável que permitia interações constantes entre ambos. A “ignorância” e a religiosidade exacerbada dos personagens serve como recurso humorístico para entreter uma plateia contemporânea, mas também representa estereótipos existentes no próprio período medieval e principalmente no momento de transição para a modernidade, quando as populações urbanas passaram a desenvolver-se e a crescer em termos econômicos, sociais e educacionais, enquanto o campo pareceu manter-se estagnado. Longe disso, a cultura camponesa perpetuou-se com grande eferescência, chegando até nós das mais diversas maneiras.

FRANCISCO, ARAUTO DE DEUS

FRANCESCO, GIULLARE DI DIO

1. **Ano de Produção:** 1950
2. **País(es) de produção:** Itália
3. **Diretor(es):** Roberto Rossellini
4. **Roteirista(s):** Roberto Rossellini, Brunello Rondi, Félix Morlión, Antonio Lisandrini e Federico Fellini
5. **Produtor(es):** Angelo Rizzoli e Giuseppe Amato
6. **Temas centrais:** Frades Menores – religiosidade urbana – tradição oral
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 75 min
9. **Textos de apoio:**

BARROS, José D'Assunção. **Considerações sobre a história do franciscanismo na Idade Média.** Estudos de Religião, v. 25, n. 40, p. 110-126, 2011.

GONÇALVES, Aloysio Thomás. **Florinhas do glorioso S. Francisco de Assis e seus Frades.** Boletim Mensal: Braga, 1917.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

10. **Resumo do filme:**

O filme dramatiza uma série de doze vinhetas nas quais são narradas as proezas de São Francisco de Assis e seus primeiros seguidores, em seu percurso por várias cidades italianas a fim de pregar e praticar aquilo que consideram a suprema felicidade. Num registro intimista que prima pela simplicidade, Rossellini mostra a beleza dos ensinamentos de São Francisco e seus irmãos, na época em que voltam de Roma, após terem recebido do Papa o reconhecimento da Ordem, até o momento em que se espalham pelo mundo para pregar a palavra de Deus. O filme possui cenas de pura despreensão e ingenuidade, como também momentos de profunda mística. Foi eleito pelo Vaticano como um dos melhores filmes religiosos de todos os tempos.

A partir da análise do filme e da referida bibliografia pode-se observar elementos similares e, portanto associáveis ao contexto do medieval: aspectos marcantes na trajetória dos frades menores como a ação pastoral e o ideal da *Imitatio Christi* nas grandes cidades; o grupo original de franciscanos, no início composto por um homem e seus doze companheiros peregrinos, que com o passar dos anos se tornou cada vez mais fragmentado e desunido e, para finalizar, a história de manuscritos medievais e a sua adaptação para a indústria cinematográfica italiana do século XX.

Quando alguém se propõe a discorrer sobre o movimento franciscano, não é raro que se pense imediatamente em aspectos que parecem conferir uma unidade bastante singular a esta ordem que surge no século XIII como um dos mais impactantes fenômenos religiosos de sua época. Assim como em *Francisco, o Arauto de Deus*, esses aspectos são marcantes e constantemente presentes nas fontes sobre a Vida do *Poverello* de Assis. Até mesmo quem nunca teve contato com uma hagiografia franciscana, ou qualquer outro documento referente ao líder mendicante, sabe que a imagem da ordem dos franciscanos, a partir da figura máxima de seu líder, está associada à pobreza voluntária dos seus membros, à extrema simplicidade, à dedicação aos pobres e necessitados.

Contudo, o franciscanismo apresenta especificidades que precisam ser compreendidas. Depois de surgir da incontestável liderança de Francisco de Assis – um mercador italiano que se despojou radicalmente de seus bens materiais – e após ser reconhecida em 1209 como ordem pelo Papa Inocêncio III, os frades menores não teriam sua unidade assegurada nem depois da morte de seu carismático fundador. Ao longo dos anos, nota-se uma explosão de dissidências e ramificações no seio do movimento franciscano, primeiramente com os Frades Menores Conventuais, em sequência os Franciscanos Observantes, os Capuchinhos e outros. Felizmente, Francisco e seus companheiros não puderam acompanhar de perto a fragmentação da ideologia original, pois o líder havia determinado aos outros a missão de assegurar um movimento uniforme e universal fora dos muros assisenses.

Nitidamente esse momento de transformação, de construção de um caráter mais sólido que aquele grupo de fiéis liderados por Francis-

co pretendia conquistar, é simbolizado no filme quando o grupo itinerante é dissolvido e cada membro é encarregado de espalhar os ideais da ordem em um lugar específico. A sensação ao se assistir o filme é a de que a viagem até Roma teria sido em vão caso esse dia não tivesse chegado. O preceito de Francisco, para alcançar o maior número possível de fiéis, não poderia ficar concentrado apenas em um grupo de doze pessoas, ou seja, seus companheiros. Todos, a partir de então, tornaram-se responsáveis pela sobrevivência dos ensinamentos do Poverello de Assis.

A crise religiosa no século XII tendo como eixo principal o aparecimento de uma nova consciência religiosa, tanto entre o clero como entre os leigos, favorece a busca não mais de refúgio do mundo em mosteiros, mas a procura *da vita apostolica* fundamentada nos Evangelhos. Este preceito ansiava por viver pouco mais do que uma vida comum de pobreza individual e orações, apresentando um programa de trabalho pastoral e de ação no mundo junto às populações mais humildes, em contrapartida ao monasticismo tradicional até aquele momento.

É este ideal que iria se materializar nas primeiras décadas do século XIII com a proposta dos franciscanos, que tinham como um dos pontos principais de seu programa religioso o ideal da *Imitatio Christi*. Para a historiografia de viés mais tradicional, o franciscanismo traria uma resposta surpreendente à possibilidade de viver de acordo com as Escrituras, no seio da Igreja e no mundo. Ou seja, o movimento franciscano conciliava muitos dos anseios religiosos mais radicais com a possibilidade de atuação dentro da hierarquia tradicional, e, mais ainda, rejeitando a solução monástica de “fuga do mundo”. Não à toa, os franciscanos negam qualquer comparação à vida monástica usual, até mesmo no modo como se referem uns aos outros, identificando-se como *frades*, termo proveniente da palavra latina *frater*, que significa irmão.

Os mendicantes não se estabeleceram logo de início nas cidades, mas com o tempo foram se aproximando. À princípio, se instalando nos subúrbios precariamente urbanizados para finalmente se instalarem paulatinamente nos grandes centros. Nesses locais encontraram o ambiente mais propício para o seu trabalho pastoral, para a *vita apostolica* junto aos mais necessitados e para a prática do ideal

que perseguiam de viver na pobreza material, assim como Jesus Cristo. Ao mesmo tempo, uma interessante aproximação se estabelecia entre franciscanos e a população pobre cidadina. Enquanto isso, muitos eclesiásticos simpatizavam com os mendicantes porque neles viam uma resposta às suas inquietações morais para o combate às seitas heréticas.

O roteiro de *Francisco, Arauto de Deus* se baseia em dois textos italianos anônimos do século XIV, *As Florzinhas de São Francisco* (I Fiorretti di San Francisco) e *A Vida do Irmão Junípero* (La vita di Frate Ginepro). O primeiro fundamentou o filme quase por completo, restando ao segundo manuscrito o espaço de alguns minutos no filme quando é contada a aventura de Frei Ginepro contra o tirano Nicolau.

A vida de S. Francisco de Assis rapidamente começou a ser fixada por escrito e para que, na medida do possível, nada se perdesse das memórias que dele havia, o trabalho de recolha e redação foi feito repetidas vezes, por mandado formal da própria Ordem. Paralelamente à tradição escrita, havia uma oral que ia transportando, ao longo dos anos, as recordações que os irmãos conservavam do *Poverello* e seus primeiros companheiros.

Ainda nos princípios do século XIV, mortos já todos os companheiros de Francisco, alguns escritores tardios apelam a essa tradição oral para garantirem aquilo que conheciam para além do que estava nos manuscritos. Passando de uma região a outra região e de uma geração a outra geração, é notável que esses relatos fossem se embrulhando, perdendo um pormenor aqui, com interpolações tendenciosas e embelezamento.

Assim parece ter acontecido na região da Marca de Ancona, onde se formou uma obra semelhante na primeira metade do século XIV: *Actus Beati Francisci et Sociorum Eius* (Atos do Bem-Aventurado Francisco e seus Companheiros). Os Atos de S. Francisco e Seus Companheiros compõem-se de 76 capítulos. Segundo a opinião geral dos críticos, a obra tem como autor Fr. Hugolino de Monte Jorge e teria sido escrita entre 1328 e 1343. Foi deste *corpus* documental que, na segunda metade do século XIV, um desconhecido, natural da Toscana, traduziu para o italiano com 53 capítulos, resumindo ou completando a nar-

rativa para torná-la mais fluida e agradável. Assim nasceram as *Fioretti di San Francesco*, as Florinhas de São Francisco, manuscrito-base para Rossellini e toda a sua equipe na criação do filme em questão.

Quanto aos episódios particulares, é incorreto afirmar que todos os fatos, os diálogos, as visões e os ditos das Florinhas foram acontecimentos de fato na vida do *Poverello* e seus companheiros. É necessário distinguir o elemento histórico do literário, às vezes, concentrado com certo romantismo. O tema de muitas narrativas tem paralelo ou ponto de partida nos escritos de S. Francisco e nas legendas anteriores e nada nos proíbe de admitir que as Florinhas nos tenham conservado alguns episódios originais, não colhidos até então na tradição escrita. O fundo literário e a intencionalidade dada à narração devem ser separados criteriosamente, mediante o confronto com as outras fontes.

HENRIQUE V

HENRY V

1. **Ano de produção:** 1989
2. **País(es) de produção:** Reino Unido
3. **Diretor(es):** Kenneth Branagh
4. **Roteirista(s):** Kenneth Branagh
5. **Produtor(es):** Bruce Sharman
6. **Temas centrais:** dramaturgia shakesperiana – Guerra dos Cem Anos – Igreja
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 138 min
9. **Textos de apoio:**

BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. Lisboa. Edições 70, 1982.

GENET, Jean-Philippe. Estado. In: LE GOFF, Jacque; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo/Bauru: EDUSC, 2002. p.397-409.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha: Quatro visões da literatura inglesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SHAKESPEARE, Willian. **Henrique V**. Trad.: Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: L&PM Pocket, 2007.

10. **Resumo do filme:**

Não se pode descrever em poucas linhas a dimensão das obras de William Shakespeare e sua influência no âmbito da literatura, dramaturgia e cinema. Em Henrique V, filme baseado na peça homônima shakespeariana, Kenneth Branagh, diretor e protagonista do filme, busca trazer de forma fidedigna à sétima arte uma de suas peças mais conhecidas e importantes, dando bastante ênfase nos monólogos de Henrique V, um dos pontos centrais do enredo.

Um dos primeiros aspectos que chamam atenção no filme, sem dúvidas, é a forma como a autora utiliza a peça para dialogar diretamente com a historiografia medieval e a construção histórica em si. A literatura e a dramaturgia podem ser utilizadas como espécie de fonte para a construção de um imaginário sobre o contexto em que a trama se desenvolve. No nosso caso mais específico, sobre o medieval e a formação dos países europeus modernos, como a Inglaterra e a França.

Dentre as questões presentes na produção, baseada na referida obra shakespeariana, alguns pontos podem ser destacados de forma mais enfática, como a perspectiva épica adotada, sobretudo no que tange ao período que a obra retrata, a Guerra dos Cem Anos, e todas suas características como, por exemplo, a questão militar. O filme foca também o papel da Igreja, considerando ainda o pano de fundo do conflito “anglo-francês”, e traçando um paralelo com a referência ao papel da mulher no direito monárquico, de acordo com o contexto em que a obra é escrita: o governo de Elizabeth I (1558-1603).

O roteiro, como dito, visa captar um tom de fidelidade frente ao texto original, buscando sua perspectiva épica e utilizando a Guerra dos Cem Anos – conflito entre França e Inglaterra – não apenas como uma manifestação de violência, mas também como um embate entre as relações de poder nos países protagonistas, referindo-se, sobretudo, ao direito do trono francês. Assim, a trama baseia-se na figura central do rei inglês Henrique V e seu envolvimento com seus exércitos no decorrer do conflito.

Outra questão de fundamental relevância tange ao papel da Igreja no contexto da Guerra dos Cem Anos, e é explorada de maneira fiel ao texto shakespeariano. A aliança formada entre a Igreja da Inglaterra e Henrique V se legitima com o apoio daquela, por meio de doações, para a campanha na França, que reivindicava o direito do rei inglês ao trono francês, principal motivação da guerra. Interessante notar nesta perspectiva, o papel de intermediação adotado pela Igreja no conflito. Por mais que não haja informações suficientes que legitimem tal ato, não seria uma hipótese a ser ignorada.

Por mais que haja o intuito de fidelidade por Branagh à obra de Shakespeare, o autor não a faz de forma rígida. A produção de uma

obra quatro séculos após sua escrita – como foi a relação entre Branagh e Shakespeare – pode suscitar reinterpretações que estão intimamente relacionadas com o contexto do roteirista/diretor. Tal relação fica bastante em evidência na cena em que as tropas britânicas – utilizando-se de uma concepção espacial em relação às ilhas como um todo – apresentam determinados laços de “irmandades”. Em que ingleses, escoceses, galeses e irlandeses, mesmo sendo oriundos de regiões diversas, unem-se na campanha contra a França. Já o discurso literário, de fins do século XVI, não torna perceptível tal relação, sobretudo pelo fato de que neste período o processo expansionista e “unitarista” da Inglaterra nas ilhas ainda não havia se legitimado. No texto de Shakespeare, por exemplo, há algumas alusões aos povos vizinhos de forma pejorativa, como no caso da Escócia, o “mau vizinho”.

Em suma, o diálogo entre ambos os discursos – fílmico e literário – existe de forma bastante clara, excetuando os trechos omitidos ou retransmitidos por um ou outro de acordo com a relação entre o período do escrito e o contexto do reescrito. De qualquer forma, o longa-metragem aborda uma trama na qual há presença de aspectos contemporâneos ao medievo e interesses de análise em sua releitura por um artista britânico no século XX.

LANCELOT DO LAGO

LANCELOT DU LAC

1. **Ano de produção:** 1974
2. **País(es) de produção:** França
3. **Diretor(es):** Robert Bresson
4. **Roteirista(s):** Robert Bresson
5. **Produtor(es):** Jean-Pierre Rassam, François Rocha, Jean Yanne e Alfredo Bini
6. **Temas centrais:** amor cortês - cavaleiro - mulher
7. **Contém cenas de:** violência e nudez
8. **Duração:** 85 min
9. **Textos de apoio:**

BARROS, José D'Assunção. O amor cortês - suas origens e significados. **Raído**, Dourados, v. 5, n. 9, p. 195-216, 2011.

FERREIRA, Letícia Schneider. Cinema e idade Média: a representação do feminino medieval nos filmes 'Rei Arthur' (2004) e 'Tristão e Isolda' (2006). **Aedoss**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 503-510, 2009.

____. A Rainha por trás das brumas: a visão cinematográfica de Guinevere. **Aedoss**, Porto Alegre, v. 3, n. 7, p. 71-83, 2011.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2007. p.82-88.

10. **Resumo do filme:**

A narrativa sobre Arthur, seus cavaleiros e sua corte são frequentemente abordadas em obras cinematográficas. Estas vão de comédias como *Loucuras na Idade Média* de 2001, a épicos como *Rei Arthur* de 2004, que nos apresentam fantásticas lutas e grandes feitos, características que já esperamos destes personagens tão conhecidos. O filme *Lancelot do Lago* de Robert Bresson vai no sentido contrário desse movimento: centrado no personagem Lancelot do Lago — e, por vezes, na figura

de Guinevere, ou na sua idealização — narra os eventos ocorridos após o retorno da caçada ao Graal e a morte de muitos cavaleiros, desmistificando a Camelot simbólica, onde notamos o momento de decadência do reino de Arthur.

Ao construir um cavaleiro “robótico” e demonstrar suas relações engessadas, o filme desnatura o ideal e aponta uma tendência geral à violência e ao desejo pela rainha — aos moldes do amor cortês. O grupo social dos cavaleiros aparece por volta do ano 1000, constituindo uma classe de *status* social abaixo da nobreza que se consolida como uma elite de combatentes a cavalo prestando serviço e fidelidade ao senhor, como Lancelot ao Rei Arthur. As ações violentas e extremadas desses homens foram controladas por um movimento de paz religiosa e canalizadas para proteção das igrejas, crianças, pobres e mulheres. É em torno dos pilares da violência/proteção, fidelidade e desejo a uma dama pura e inalcançável que o ideal de cavaleiro foi constituído e conservou-se.

Constatamos esse desejo em Guinevere na grande quantidade de cenas em que a maior parte dos cavaleiros olha para as luzes acesas de seu quarto; ou na passagem em que Gauvain diz para Lancelot: “Guinevere é nossa única mulher, nosso sol”. Neste trecho nos é apresentado também o aspecto da violência — visto que os nobres estão treinando para um torneio — que mesmo em meio à decadência de Camelot, e à pouca expressividade de Arthur, esses homens precisam apenas de um torneio/violência e uma dama idealizada para sentirem-se realizados.

O conflito que tem como cerne quem terá posse de Guinevere não se dá apenas entre Arthur e Lancelot: assistimos a uma cisão destes cavaleiros remanescentes e, posteriormente, o levante de Mordred e uma violência desmedida que leva à morte de todos os envolvidos. Nas obras literárias arthurianas de Chrétien de Troyes, a rainha de Camelot se revela uma personagem representativa do feminino em sua relação com os homens retratados, e essas representações são capitaneadas pelas obras cinematográficas para a constituição de uma concepção de memória das mulheres que se deseja propagar.

O filme de Bresson apresenta uma abordagem divergente sobre o papel feminino medieval idealizado e o desejo de propaganda para a

atualidade, recria e brinca com os personagens arthurianos, apontando-nos uma mulher irreal: bela, quieta, dedicada ao seu amor, mas que não apresenta traço de humanidade e acalento. Porém algumas características associadas ao gênero feminino na medievalidade perduram: o pecado de Eva delega à mulher, — neste filme, a rainha — o poder de causar transtorno e separação pela disputa de seu amor. Casamento, amor e traição são temas costumeiramente atrelados a Guinevere nas narrativas fílmicas arthurianas e também retratados nesta obra.

O amor cortês — contemporâneo do trovadorismo, renascimento das cidades e comércio, cruzadas e novas formas de religiosidade, como as ordens mendicantes — foi expresso por meio de cantigas dos trovadores, nas “cortes de amor”, nos romances de cortesias ou mesmo na “vida” dos poetas-cantores. Ele é constituído em alguns personagens, tais como a dama ideal e inatingível, o amador devotado, o marido ciumento — neste filme vemos que Arthur não é efusivo em seu ciúme, mas, em contrapartida, todos os cavaleiros são ciumentos em relação a Guinevere — e os denunciadores da atração clandestina.

Este amor de estética provençal também se relaciona com alguns elementos como a contemplação amorosa, muito retratada pela constante observação da rainha da janela de seu quarto. Vemos a relação próxima entre amor e morte, que de maneira direta é influenciada pelo enfrentamento entre um casamento socialmente condicionado e o verdadeiro amor. Deste conflito resultam eventos catastróficos: os personagens e componentes constitutivos da literatura e da revolução emocional nomeada amor cortês são exibidos no filme *Lancelot do Lago*, porém as emoções esperadas não são expressadas pelos atores, resta apenas a violência.

Lancelot é uma figura ambígua que está dividida entre o amor por Guinevere e sua dedicação a Camelot, porém é um personagem que não demonstra a paixão que esperamos desse cavaleiro. Já Arthur é um rei arruinado em um domínio abatido pela perseguição ao Graal, que tende a passar despercebido. Esta procura é desmitificada por Guinevere ao dizer: “Não era o Graal. Era Deus que todos queriam. Deus não é um troféu para levar para casa”. Guinevere é bela, porém engessada; apaixonada, todavia fria; realiza questionamentos e mantém-se dis-

tanciada da maioria dos personagens, mesmo de seu amado. Por meio da construção diferenciada dos personagens arthurianos que o filme de Robert Bresson possui, buscamos nesta ficha discutir e relacionar, principalmente, os aspectos sobre a mulher na Idade Média, o ideal de cavaleiro e de amor cortês expostos durante o texto.

LANCELOT – O PRIMEIRO CAVALEIRO

FIRST KNIGHT

1. **Ano de produção:** 1995
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Inglaterra
3. **Diretor(es):** Jerry Zucker
4. **Roteirista(s):** Lorne Cameron, David Hoselton e William Nicholson
5. **Produtor(es):** Hunt Lowry e Jerry Zucker
6. **Temas centrais:** Amor Cortês – Arthur – Cavalaria
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 134 min
9. **Textos de apoio:**

Barthélemy, Dominique. **A Cavalaria. Da Germânia antiga à França do século XII**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

DUBY, Georges. A propósito do amor chamado cortês. In: _____. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 153-172.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2009.

10. Resumo do filme:

O filme anglo-americano *Lancelot – o Primeiro Cavaleiro*, conta a história do personagem que dá nome ao filme, que se incorpora ao grupo de cavaleiros da Távola Redonda, fiéis ao rei Arthur. Lancelot, interpretado por Richard Gere, além de demonstrar incríveis habilidades de luta e combate, constituindo uma trama com cunho de aventura e ação, também estabelece um romance com a rainha Guinevere. Os temas da traição de Guinevere e do amor cortês se inserem no cenário da lenda do Rei Artur e de seus leais cavaleiros.

No filme, Lancelot mostra-se um guerreiro solitário, habilidoso com a espada, destemido e independente. Por uma coincidência, o

destino dele e de Guinevere de Leonesse se cruzam: ele a salva de um ataque ao comboio que a transportava a Camelot, onde se casaria com o rei, Artur. Após um beijo, Lancelot dá início a uma empreitada por seu amor. Por ela tudo faz, e suas demonstrações de coragem e devoção à nova rainha de Camelot chamam a atenção do rei, que o alça à categoria de cavaleiro da Távola Redonda.

Artur e seus cavaleiros são lendas constantemente revisitadas. Suas primeiras referências são do século XI, consolidando-se no século XII. Entretanto, se Artur de fato existiu, viveu por volta dos séculos V e VI e provavelmente não era um rei, mas um soldado. O filme trabalha uma perspectiva de Artur como monarca, o que coaduna com sua lenda; porém, as práticas, indumentária, arquitetura e costumes indicados na película representam uma genérica medievalidade, com características muitas vezes da sociedade medieval posterior ao século XI. Assim, o filme serve mais como instrumento de trabalho didático para entender aspectos gerais da sociedade da Idade Média Central que da suposta época da vida arturiana. Obviamente, trata-se de um filme que tem o passado como plano de fundo, e não como mote principal. Além disso, por ser uma grande produção hollywoodiana, o apreço pelo esplendor faz com que sejam buscados aspectos épicos da Idade Média, como a cavalaria e os formosos castelos. Também é importante notar, neste sentido, que a história de amor entre Guinevere e Lancelot é valorizada ao máximo.

O relacionamento entre a rainha e o cavaleiro pode ser interpretado a partir de um grande tema literário da Idade Média Central, que é o amor cortês. A prática, geralmente dirigida pelo homem à mulher, consiste em um cortejo incessante, mas sempre inalcançado. Usualmente, estas investidas amorosas se dão entre namorados impossíveis, como uma nobre casada e um membro da corte. Muitas vezes, nos cantos de amor cortês, o senhor sabe das investidas à sua esposa, e a usa como isca para garantir a lealdade dos pretendentes a amantes. No caso fílmico, logicamente em alguns momentos o amor se concretiza, com algumas poucas cenas de beijo entre os apaixonados, já que este apelo é necessário em Hollywood. Assim como na lenda, a traição de Guinevere é um dos motivos para a derrocada do rei. Ainda que traído, po-

rém, Artur mostra-se ponderado e honrado. Os amantes são julgados, mas não de forma intempestiva ou irracional. Artur é justo. Um verdadeiro cavaleiro.

O rei é surpreendido pelo ato de sua mulher nesta traição, não só por demonstrar sentimentos fortes, mas por esperar de Lancelot uma postura digna do posto que ocupava: cavaleiro da Távola Redonda. Esta alta estirpe de guerreiros é a síntese do que se esperava dos cavaleiros medievais: inquestionável lealdade ao seu rei, confiança em seus colegas e honra acima de tudo. A honra que lhe faltou lhe custou, a princípio, o apreço de Artur.

A cavalaria também é um tema literário que constitui parte do imaginário formado na Idade Média. A pureza dos membros desta comunidade é ponto chave para compreender o impacto que a traição de Lancelot tem no filme. O amor cortês, aqui abordado, tem os cavaleiros como uns dos principais agentes das trovas e cantos sobre o tema. Porém, como destacado no parágrafo anterior, pode importar mais à coroa a subserviência de seus subordinados que o respeito aos limites do matrimônio. Observa-se, assim, que a destreza e a lealdade ao reino de Camelot são responsáveis por trazer Lancelot de volta à Távola, agora com o título de Primeiro Cavaleiro, mesmo após o ato de infidelidade amorosa com Guinevere.

Neste filme, podemos encontrar três grandes temas literários da Idade Média e das representações posteriores de temas medievais: o mito de Arthur, o amor cortês e a cavalaria. Com uma abordagem hollywoodiana e construído para ser ao mesmo tempo romântico e épico, o longa logicamente atualiza suas leituras, mas traz à tonatemas bastante caros ao estudo e percepção da cultura medieval ou das produções culturais sobre o medievo.

LINHA DO TEMPO

TIMELINE

1. **Ano de produção:** 2003
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Richard Donner
4. **Roteirista(s):** Michael Crichton, Jeff Maguire e George Nolfi
5. **Produtor(es):** Gary Levinsohn e Michael Ovitz
6. **Temas centrais:** arqueologia – estereótipos – Guerra dos Cem Anos
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 116 min
9. **Textos de apoio:**

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Somos todos da Idade Média. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 58-61, 2008.

ECO, Umberto. (org). **Idade Média. Bárbaros, cristãos e muçulmanos**. Lisboa: Dom Quixote, 2011. p. 3-36.

JORGE, Vitor Oliveira. Arqueologia e história: algumas reflexões prévias. **Revista da Faculdade de Letras da USP**, São Paulo, v. 7, p. 367- 372, 1990.

10. **Resumo do filme:**

A produção *Linha do Tempo* dirigido por Richard Donner foi alvo de diversas críticas no seu lançamento devido ao roteiro considerado inferior em relação ao que vem sendo produzido pela indústria audiovisual sobre a Idade Média. A história se passa nos tempos atuais quando um grupo de arqueólogos está na região de “Castlegard”, uma cidade medieval fictícia, hoje correspondente a uma localidade na França. O professor que estava organizando a expedição arqueológica consegue, a partir de uma nova máquina, viajar para 1357 e ver de perto o seu objeto de estudo. No entanto, em uma dessas viagens ele não consegue retornar e seu grupo de estudantes vai atrás dele.

A obra acaba por explorar alguns elementos que são interessantes. O primeiro deles é a relação entre arqueologia e história. Os estudos relacionados a essa ponte vêm crescendo nos últimos anos devido ao surgimento, por meio da contribuição arqueológica, de outras maneiras de analisar novos objetos de pesquisa e também de solucionar problemáticas e elaborar hipóteses. Apesar das ressalvas em relação a essa produção, esse tema é bastante explorado levando em conta a importância do diálogo entre as duas ciências.

Em segundo, temos como objetivo identificar os lugares comuns relacionados ao medievo que aparecem na obra. Esse aspecto, apesar de recorrente em produções que tratam do período, vale a pena ser explorado especialmente para rompermos com alguns estereótipos que definem a Idade Média como um momento marcado por guerras, fome, pouco progresso intelectual, entre outros. Por último, pretendemos abordar a Guerra dos Cem Anos, cenário a partir do qual os personagens viajam no tempo.

A arqueologia foi e ainda é considerada por alguns como um “acessório” da história e o filme, apesar das ressalvas, consegue dar para aquele campo do conhecimento o destaque merecido. Durante boa parte do século XX, a pesquisa arqueológica foi vista como marginalizada, tendo utilidade real apenas para os períodos dos quais não existem registros escritos, mas isso vem se transformando. Em cenas que aparecem indícios arqueológicos da cidade de “Castlegard” observa-se a possibilidade de reconstituição de um mosteiro que foi importante para uma das batalhas da Guerra dos Cem anos, a descoberta de um túmulo de um casal nobre e conseguem, a partir de vestígios como esses, refletir sobre os acontecimentos da cidade no ano de 1357.

Na película, eles ainda têm a oportunidade de viajar no tempo e conhecer o seu local de estudo mais de perto, confirmar algumas de suas dúvidas e levantar novas questões, acentuando novamente a importância da arqueologia. Com esses elementos, podemos salientar que, a partir da interdisciplinaridade, essa ciência propõe sua forma de fazer história tendo seus métodos e paradigmas para o estudo do cotidiano do período em questão. Além disso, o conhecimento arqueológico inova ao levar o pesquisador a uma realidade da qual ele fez/faz parte.

No caso do filme, o período é o medieval, mesmo que de modo pejorativo, ainda assim é retratado como parte da história dos personagens.

Outro aspecto importante que podemos abordar são os estereótipos sobre a Idade Média. Eles não são incomuns, estão presentes em quase todos os filmes relacionados ao período e exatamente por isso é um elemento que merece destaque. Muito se fala da Idade Média como um momento de estagnação intelectual pelo qual a religião normalmente é responsabilizada. O filme *Linha do Tempo* mostra isso quando os personagens viajam para Castlegard e fazem diversas observações relacionadas à capacidade intelectual das pessoas que encontram, ridicularizam as situações pelas quais eles passam, seja por conta da conjuntura ou do atraso tecnológico, dois elementos que são óbvios se pensamos em uma volta no tempo.

Outra possibilidade de análise ainda temática seria a maneira como a mulher é retratada, ora uma donzela em perigo, ora em destaque por sua coragem. Os eclesiásticos aparecem também como sensíveis e fora do conflito, quando na verdade sabemos que a Igreja dificilmente não participava desses assuntos. Pensando nesses elementos a obra pode servir para discutir esses traços a partir de leituras prévias e de discussões que problematizam os lugares comuns. Isso porque, normalmente, os filmes medievais acabam por serem ricos, sobretudo pela possibilidade de desconstrução desses elementos. Isso ocorre porque o que associamos à Idade Média seja pelo conteúdo trabalhado na escola ou durante nossa trajetória são apenas resquícios ou o que foi reeditado ou reinventado por produtoras ou mesmo pela mídia.

A Guerra dos Cem Anos foi um dos conflitos mais relevantes do período medieval, sendo também por isso retratada em diversas películas. Por ser uma guerra composta por muitas batalhas que ocorreram num curso um pouco maior do que o de 100 anos, ficou conhecida por esse nome. O início dos desentendimentos se deu quando o rei da França faleceu sem herdeiros diretos e seu sobrinho, Eduardo III, rei da Inglaterra, clamou pelo trono. Certamente isso não foi bem aceito pelos franceses interessados na sucessão real. Não só esse tópico era relevante, como a própria unificação dessas regiões como países ainda estava se consolidando e, devido a isso, existiram conflitos pelos ter-

ritórios e fronteiras. O filme *Linha do Tempo* consegue contemplar esses aspectos.

Uma vez na cidade fictícia de Castlegard, os estudantes de arqueologia se deparam com um conflito latente entre França e Inglaterra e já sabendo quem venceria a batalha referente ao local que estavam, no caso a França, procuraram adaptar-se ao ambiente, como fazem, por exemplo, ao mencionarem para os franceses que não são ingleses e sim escoceses, porque esses durante o conflito foram aliados da França. Além disso, o filme aborda a superioridade bélica da Inglaterra no início e como isso foi se modificando ao longo do tempo de batalha.

Assim, podemos observar que o filme *Linha do Tempo*, apesar das críticas feitas à sua produção, de forma geral consegue atingir elementos do medievo que enriquecem a discussão sobre a arqueologia e sua importância tanto para descobertas acerca da cultura material quanto para a historiografia de maneira geral. Os estereótipos sobre a Idade Média, que estão contidos nesse e em outros filmes, favorecem a desconstrução deles. Por último, aborda a Guerra dos Cem anos um dos mais importantes conflitos do final do período medieval.

MALÉVOLA

MALEFICENT

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Robert Stromberg
4. **Roteirista(s):** Linda Woolverton e John Lee Hancock
5. **Produtor(es):** Joe Roth
6. **Temas centrais:** contos de fada – feitiçaria – rei
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 97 min
9. **Textos de apoio:**

DARTON, Robert. **O massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino e feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v., V. 2, p. 137- 150.

LE GOFF, Jacques. Rei. In: _____. SCHIMIT, Jean- Claude (Orgs.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v., V. 2, p. 395-414.

SCHMITT, Jean-Claude. Feitiçaria. In: _____. LE GOFF, Jacques (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2006, 2v., V. 1, p. 423-436.

10. **Resumo do filme:**

Malévola é um filme estadunidense produzido em 2014. Trata-se de uma releitura de *A Bela Adormecida*, contando a história já conhecida, mas pelo ponto de vista de Malévola. A personagem é retratada como vilã e heroína ao mesmo tempo: a sua ira e a maldição que lança sobre Aurora são frutos da vingança e da amargura causadas por uma decepção amorosa. No entanto, torna-se a heroína da trama, pois se arrepende e salva a princesa do terrível destino que ela mesma criou.

No filme de fantasia, ambientado no contexto de Idade Média, conhecemos Malévola antes da Bela Adormecida: sua infância alegre, seu primeiro amor e suas asas, uma alegoria que não existe no conto clássico. É possível observar também a perseguição dos humanos em relação a ela e seus poderes. Entre os aspectos identificados na película que podem ser relacionados ao medievo destacamos a relação entre masculino e feminino, a feitiçaria e a figura do rei.

A mulher durante o medievo era considerada inferior, devido à sua natureza vista como frágil, e fundamentada no relato da Bíblia, segundo o qual Eva teria sido feita a partir da costela de Adão e o levou a comer o fruto proibido. Assim, ela também era considerada como a vítima mais fácil dos demônios, sujeita a ser seduzida e virar sua cúmplice. Ao final do medievo, a Igreja e a sociedade passaram a perseguir mulheres que eram associadas às práticas mágicas, vistas como uma personificação do mal. Em todos os eventos, principalmente nos infortúnios que acontecem na trama, os humanos culpam a figura feminina de Malévola por ela ter poderes sobrenaturais, que poderiam ser usados nas pessoas ao seu redor. No medievo, diversas práticas contrárias ao que era pregado pela Igreja eram consideradas pelo clero como superstições. Alguns consideravam que os feiticeiros seriam membros de uma “contra Igreja” diabólica, e como a mulher seria mais fácil de ser seduzida, corresponderia ao principal suspeito.

O rei Stefan, pai de Aurora, também teve sua personalidade modificada nesta versão, passando a ser um humano mesquinho e egoísta que conseguiu o poder devido à traição e à ganância. Na Idade Média, conseguir o poder por meio de uma vitória militar ou conquista era comum, sendo um dos meios de ascensão ao poder real no período. Sua sede de vingança fica em primeiro plano em relação à sua filha, que é maltratada, mesmo tendo vivido toda sua vida longe dele. Ele também é retratado como louco, mas, na película, este fato não foi motivo para afastamento do monarca. Na Idade Média, entretanto, a loucura impediria a plena realização do poder real e de suas funções como governante.

Outro personagem que perdeu importância na releitura foi o príncipe Phillip, cuja participação foi drasticamente reduzida. O romance

retratado no filme não é mais aquele pautado no amor à primeira vista, como aparece no conto de fadas, uma vez que o príncipe hesita em dar o beijo de amor verdadeiro, alegando que só viu Aurora uma única vez. E mesmo sendo convencido a beijá-la, esta ação não causa nenhuma quebra da maldição. Essa cena traz os conceitos de amor para a atualidade, pois quebra a concepção de que a salvação da princesa estaria na mão de um homem que ela sequer conhece. Desse modo, a mulher, que no cotidiano medieval ocupa uma posição de dependência em relação aos homens, vista como detentora de comportamentos inconsistentes e fraqueza, passa a ter um papel ativo na história e resolução da trama. Não seria mais o homem o único possível herói.

A nova versão de *A Bela Adormecida* tem o intuito de dar uma nova perspectiva ao conto original. Ao colocar a narrativa sobre o ponto de vista da vilã, é possível redimir suas ações perversas ao longo da história, sensibilizando-nos frente à personagem inicialmente amargurada, quando lança o feitiço, mas depois arrependida, ao conhecer a vítima de sua ira, dando novo significado ao amor verdadeiro: ao invés de ser um amor de amantes, passa a ser um amor fraternal, que seria capaz de quebrar a maldição.

A remontagem tenta trazer o conto clássico para a atualidade, substituindo determinados artifícios por outros, com o intuito de quebrar algumas expectativas, em especial a luta entre o bem e o mal, a abordagem dos motivos que levariam Malévola a se vingar e as consequências de suas ações e dos outros personagens da trama.

MARKETA LAZAROVÁ

MARKETA LAZAROVÁ

1. **Ano de produção:** 1967
2. **País(es) de produção:** Tchecoslováquia
3. **Diretor(es):** Frantisek Vlácil
4. **Roteirista(s):** Frantisek Pavlicek, Vladislav Vancura (livro) e Frantisek Vlácil
5. **Produtor(es):** Josef Ouzky
6. **Temas centrais:** monarquia checa – mulher – paganismos
7. **Contém cenas de:** violência, nudez e sexo
8. **Duração:** 162 min
9. **Textos de apoio:**

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. Em busca dos conceitos: feitiçaria e bruxaria. In: _____. **Bruxaria e história. As práticas mágicas no ocidente cristão.** São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 26-40.

PORTAL, Roger. Introdução. Preliminares úteis e Os eslavos ocidentais. In: **Os eslavos. Povos e nações.** Lisboa-Rio de Janeiro: Edições Cosmos, 1968. p. 9-32 e 78-100.

THOMPSON, James Westfall. Medieval German Expansion in Bohemia. **The Slavonic Review**, v. 4, n. 12, 1926, p. 605-628.

10. **Resumo do filme:**

Considerado pelos críticos como o melhor filme já produzido pela indústria cinematográfica tcheca, *Marketa Lazarová* é um épico medieval filmado na Tchecoslováquia em 1966. A película baseia-se no romance do escritor vanguardista Vladislav Vancura, publicado em 1931, e narra a rivalidade entre duas famílias vizinhas na Boêmia do século XIII, os Lazars e os Kozlíks, que se envolvem em conflitos entre si e com os germanos. Assim, a produção nos permite analisar algumas questões concernentes ao estudo do medievo, como a formação e o fortalecimento

lecimento de uma monarquia tcheca em constante interação com o Sacro Império, as complexas relações entre a tradição pagã e o cristianismo e a centralidade do papel de Marketa, que representa o elemento feminino na trama e traz em seu personagem uma série de simbolismos caros, não apenas às reflexões sobre a Idade Média, mas também à compreensão do próprio contexto de produção da obra.

Tal contexto apresenta um momento turbulento da política, em que o chefe de estado Alexandre Dubcek, impondo uma série de reformas que confrontavam a autoridade soviética, introduziu o ideal conhecido pela expressão “socialismo com um rosto humano”. Como consequência, a Checoslováquia foi invadida por tropas do Pacto de Varsóvia que ocuparam seu território. Estas circunstâncias influenciaram a produção cinematográfica que, no período, passou a assumir temáticas que tinham como principal foco uma juventude abalada pela realidade social.

Ao contrário de outros filmes contemporâneos, mais voltados para uma representação satírica da sociedade, *Marketa Lazarová* vai buscar na dramatização da Boêmia medieval a inspiração para retratar sua realidade histórica. A própria Marketa seria aí um avatar desta juventude que vivia as angústias da turbulência política. Ela inicia o filme como a representação da mais pura inocência, passa à urgência de uma paixão avassaladora e termina personificando um ideal de independência desafiadora, demonstrada na sequência final do filme.

Como elemento feminino da trama, Marketa permite algumas inferências acerca de como o contexto medieval é utilizado pelo cineasta para retratar questões políticas. Em um clima de total instabilidade entre clãs de uma mesma região – não especificada na obra – ela, mesmo sendo a única filha do comerciante Lazar não é destinada ao casamento, como haveria de se esperar de uma mulher no medievo. A perspectiva do matrimônio não é sequer mencionada nos diálogos e esta ausência parece indicar que não existiam ali alianças a serem forjadas por meio do casamento entre as famílias da região, dado o estado de conflito em que estas viviam. Isso explicaria a opção de seu pai em prometer-lá à vida monástica, como uma possibilidade de vida segura e

honrada para a filha que, como é apresentado no desenrolar da trama, estava sujeita a diversos perigos naquelas circunstâncias.

O clima geral do filme gera uma sensação de caos completo para o espectador. As vozes parecem por vezes distantes, como se não partissem dos personagens mostrados em cada cena. Os cenários mudam de forma constante e abrupta, dando a impressão de se estar perdido em um mundo onde tudo que há são assassinos e lobos à espreita. Esta forma de filmagem traz uma percepção bastante interessante à instabilidade política previamente mencionada.

O filme aborda elementos próprios das relações de vassalagem medievais e de transformações nessas relações, uma vez que esses conflitos e oposições se desenvolvem em um contexto de formação de uma espécie de Estado tcheco, com relativa independência em relação ao Sacro Império. Assim, também, é a relação destes clãs com o monarca, representativa das tensões comerciais em meio à pobreza e à rigidez do inverno na região, bem como das relações hostis com povos estrangeiros em constante incursão.

O clã dos irmãos Kozlík representa, a princípio, a mais completa barbárie. O filme inicia com uma sequência em que homens desse clã atacam uma caravana germânica, que levava um príncipe pelas terras tchecas. Desde o século IX, após a derrocada da Morávia (atualmente parte da República Tcheca), a Boêmia pôde florescer. E a formação de sua monarquia está diretamente ligada à inserção da religião cristã na região, bem como a uma analogia criada entre germanismo e cristianismo. Em meados do século IX, quatorze nobres tchecos se apresentaram em Ratisbona perante o rei Luís II da Baviera e solicitaram o batismo. No entanto, essa atitude não representou uma completa conversão do povo tcheco ao cristianismo, ficando este como uma religião quase exclusiva de parte da camada senhorial da Boêmia.

Na película, cuja ambientação o diretor menciona ser em período bem posterior a este evento histórico, já no século XIII, é retratado o amor proibido de dois filhos dos clãs rivais e os conflitos gerados entre essas duas famílias são representativos da relação tensa existente entre o conjunto de práticas e crenças pagãs, e o processo de crescimento do cristianismo e sua imposição na região da Boêmia, mesmo que de ca-

ráter não homogêneo naquele momento. Observa-se uma clara contraposição criada no início do filme, por exemplo, entre as representações de Alexandra Kozlík e Marketa Lazarová. Enquanto a primeira é retratada como uma feiticeira maliciosa e arisca, a segunda, prometida para um convento, é demonstrada de maneira a personificar a inocência, a mansidão e a pureza próprias da mulher cristã.

Entende-se atualmente que a Boêmia, assim como a região da Polônia durante a Idade Média, foi capaz de manter sua identidade e controlar as imposições de subordinação ao Sacro Império, uma vez que este, apesar de ter influenciado em questões como religião, comércio e instituições, não conseguiu perpetrar uma colonização que fosse proporcionalmente dividida por todo o país. Isso se deve ao movimento contrário de colonização interna que os tchecos levaram a cabo, fundando diversas vilas ao longo de seu território. Ao final do século XII, por exemplo, o desenvolvimento econômico e a densidade populacional de algumas áreas mais favorecidas da Boêmia criaram uma pressão, de dentro para fora, que, mesmo não suprimindo a ocupação germânica, a manteve nas regiões fronteiriças.

Por fim, pode-se atentar para a importância da produção como forma de explorar de maneira didática e divulgar um conhecimento de pouco alcance como a história medieval não apenas tcheca, mas de todo o Leste Europeu. A tardia cristianização da região, as relações políticas desenvolvidas no período, e que podem ser trabalhadas a partir do discurso fílmico, apresentam uma ampla gama de temas que propiciam uma visão de conjunto de uma importante faceta das estratégias de alargamento do Sacro Império, que normalmente não são discutidas.

Essas questões territoriais permitem compreender uma dinâmica que envolve a formação de uma monarquia que dialogava, de formas variadas, com o mundo germânico e com o cristianismo em expansão, de maneira a permitir diversas reflexões acerca das interações culturais do período medieval que podem auxiliar alunos e o público em geral a identificar no período toda sua riqueza de elementos culturais e institucionais.

MULAN 2: A LENDA CONTINUA

MULAN II

1. **Ano de produção:** 2004
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Darrel Rooney e Lynne Southerland
4. **Roteirista(s):** Michael Lucker, Chris Parker e Roger S. H. Shulman
5. **Produtor(es):** Jennifer Blohm
6. **Temas centrais:** casamento - mulher - natureza
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 79 min
9. **Textos de apoio:**

DUBY, Georges. *Idade Média. Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

ROSSI, Annunziata. La mujer en la baja Edad Media: matrimonio y fin amor. **Acta Poética**, Cidade do México, v. 12, n. 1-2, p. 143-168, 1991.

10. **Resumo do filme:**

Como recorrente em produções que fizeram sucesso junto ao público, *Mulan 2: A lenda continua*, de 2004, é a sequência realizada pelos estúdios Walt Disney Pictures para o primeiro filme da série - *Mulan*, produzido em 1998. Nesta continuação, presenciamos o desenrolar do relacionamento entre Mulan e Shang, deixado em aberto ao término da primeira película. Novamente envolvidos em uma missão designada pelo imperador chinês, o casal irá passar por diferentes provações que colocarão em xeque o futuro de sua relação. Devido à produção tratar da China medieval - a partir de uma perspectiva ocidental - e ter obtido enorme sucesso junto ao público, sobretudo o infantil, mas também

de outras idades, acreditamos ser válido analisar alguns aspectos presentes no filme.

Dentre os pontos mais recorrentes na película, podemos trabalhar mais detalhadamente o matrimônio, que, além de perpassar todo o desenvolvimento da trama, destaca de forma contundente a sua importância como ferramenta política; a maneira como as mulheres são representadas, uma vez que são as protagonistas; e as relações com a natureza, verificáveis nas diferentes paisagens, nas associações estabelecidas pelas personagens e nos alimentos oriundos dela.

Como em outros períodos históricos, o casamento na Idade Média também possuía uma singular importância. Mais do que a união de duas pessoas, o matrimônio era concebido como um contrato, uma ferramenta política utilizada para se estabelecer alianças entre famílias, dinastias, reinos etc. Neste processo, a mulher, de modo um tanto quanto controverso, como veremos a seguir, assumia o papel de peça principal. Ela era um valioso instrumento a ser empregado – por meio do estabelecimento de novas relações de parentesco – para resolver problemas, sobretudo, de origem política. Neste sentido, *Mulan 2* é preciso. Na trama, o imperador chinês, em uma estratégia para defender seus territórios e súditos, “arranja” o casamento de suas três filhas com os herdeiros de um reino distante. Estes matrimônios planejados têm por objetivo construir uma aliança para que, por meio da força resultante desta união, a ameaça externa – os Mongóis – não atinja o império.

No parágrafo anterior, aludimos à existência de uma controvérsia. Esta se evidencia por, de um lado, a mulher aparecer como item indispensável para que haja o casamento – o que, em teoria, a colocaria em uma posição privilegiada neste “jogo”. Por outro lado, entretanto, apesar desta posição de destaque, ela é tida como uma figura que sempre será subordinada às vontades do marido. Tal ponto de vista – pautado em uma suposta inferioridade das mulheres –, não pode ser considerado hegemônico no que tange à Idade Média. Sabemos que as personagens do sexo feminino estavam inseridas na sociedade, ocupando funções sociais relevantes – tanto no mundo laico, quanto na esfera religiosa – e gozando de certa autonomia. A produção cinematográfica,

ao representar as figuras femininas dotadas de autonomia e portadoras de “voz” na sociedade em que vivem – sobretudo a personagem central, Mulan –, contribuem para questionar a concepção, o mito da subordinação irrestrita das mulheres às figuras masculinas. Podemos encontrar exemplos desta representação, principalmente, nas passagens de confronto entre o casal principal: Mulan e Shang.

Por fim, temos as relações estabelecidas entre as personagens e a natureza. Desde a Antiguidade, a humanidade interage com o meio natural. Com o passar do tempo, observamos, cada vez mais, o desenvolvimento de uma maior aptidão para com a natureza, que pode ser verificada no aprimoramento das técnicas utilizadas na agricultura e nos utensílios empregados na pesca e na caça. A extração direta de recursos, sobretudo os alimentos, também se faz presente.

No medievo, esta interação com o meio ambiente é fundamental para a subsistência. Os alimentos são cultivados e extraídos diretamente da natureza – seja a partir da retirada dos frutos das árvores, seja a partir das atividades de caça e pesca. Neste sentido, o longa consegue identificar esta dependência de modo bastante suave. Por um lado, explorando as cenas de fundo nas quais é possível perceber o cultivo de arroz, a extração de frutas das árvores, a pesca, etc. Além disso, todos os alimentos presentes na película são de origem natural, como raízes, legumes e temperos. Por outro, explorando – a partir de passagens cômicas – a relação com animais selvagens (ursos) e domesticados (cavalos).

Mulan 2, assim como o primeiro filme da franquia, traz para o público ocidental um pouco da cultura do Oriente, pelo menos como ela é percebida por aqui. A principal contribuição, no entanto, aparece no questionamento às posições pré-concebidas no próprio Ocidente, como a da suposta inferioridade das mulheres perante os homens no período medieval. Ao apresentar a personagem principal de forma ativa e autônoma, o discurso fílmico contribui para a discussão – ainda atual – sobre o papel da mulher na sociedade, de como esta se insere e participa das tomadas de decisões. O longa se mostra como um importante instrumento a ser trabalhado em sala de aula ao expor de maneira simples e direta aspectos que podem ser desenvolvidos nesse sentido.

O ANEL DOS NIBELUNGOS

RING OF THE NIBELUNGS

1. **Ano de produção:** 2004
2. **País(es) de produção:** Alemanha
3. **Diretor(es):** Uli Edel
4. **Roteirista(s):** Diane Duane, Peter Morwood e Uli Edel
5. **Produtor(es):** Andreas Grosch e Tim Haltin
6. **Temas centrais:** casamento – guerra – mito
7. **Contem cenas de:** violência moderada
8. **Duração:** 184 min
9. **Textos de apoio:**

GUERRAS, Maria S. **Os povos bárbaros**. São Paulo: Ática, 1991. p. 25-69.

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Clau-
de. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002. 2 v. v.
2, p. 105-120.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão**. São Pau-
lo: Ática, 1986.

10. **Resumo do filme:**

Baseado no poema épico *A canção dos Nibelungos*, que por sua vez é composto de vários contos tradicionais germânicos, o filme dirigido por Uli Edel tem como tema a trajetória do herói Siegfried e as disputas por poder e riqueza nas quais este personagem acaba se envolvendo. Esta obra épica nos proporciona a oportunidade de trabalhar com alguns temas característicos do período medieval, sobretudo no que diz respeito aos reinos romano-germânicos formados a partir do século V, no Ocidente.

Primeiramente, um ponto de destaque é a importância da guerra dentro da sociedade germânica, cujo caráter militar era um dos traços típicos. O germano deveria estar sempre preparado para guerrear,

e muitas de suas atividades giravam em torno disso, como a metalurgia das armas que é tão bem destacada na película de Edell. Quase todos os homens livres capazes de combater, equipar-se e alimentar-se também desempenhavam a função de guerreiro, e desta forma, portavam e sabiam manejar armas. No filme, observamos que Siegfried, assim como seu pai adotivo, possui maestria no uso da espada e demonstra grande habilidade no combate, mesmo não tendo sido criado entre os nobres.

Os reis e líderes também deveriam ser grandes guerreiros, pois isso lhes conferia bastante prestígio sendo, inclusive, um dos fatores que legitimavam seu poder, caso contrário, poderiam ter sua autoridade contestada. Isto é representado na obra nos vários momentos em que o Rei Gunther revela preocupação com sua reputação, como no caso de não conseguir demonstrar a bravura esperada, ou caso tendo sua reputação eclipsada pela de Siegfried. Até porque, este possuía uma linhagem nobre, já que apesar de ter sido criado e ser visto por todos como um simples ferreiro, descobre ao longo da trama que era na realidade o filho, há muito tempo perdido, dos falecidos reis de Xanten. Entre os povos germânicos, a origem nobre era importantíssima para legitimar uma figura de destaque, não sendo raras as vezes em que tais líderes eram ainda apresentados como descendentes de deuses ou entidades fantásticas.

Também podemos observar na produção a importância que o casamento possuía como modo de formalizar acordos, tanto entre reinos quanto entre pessoas. Em uma sociedade na qual as relações pessoais desempenhavam um papel fundamental, os matrimônios eram muitas vezes utilizados para sacramentar as alianças, principalmente entre os reis e a nobreza. Para estes, o casamento estava ligado a valores de linhagem, transmissão de títulos ou heranças e também à formação de alianças políticas.

Em *O anel dos Nibelungos*, isso fica bem retratado no momento em que Siegfried, já visto como um indivíduo importante após derrotar o dragão e tomar seu tesouro, entra nos planos do Rei Gunther. Para este, a presença de alguém com mais prestígio popular e não vinculado ao seu poder poderia ser um risco, como assinala o personagem Hagen em determinada ocasião. Desta forma, seria interessante associar-se a

uma figura tão admirada pela população, e assim Gunther planeja o casamento de Siegfried com sua irmã Kriemhild, o que traria todo o prestígio do herói para sua família. Após a revelação de que Siegfried era também rei de Xanten, esta aliança torna-se ainda mais relevante, pois os dois reinos tornam-se aliados graças a esse matrimônio, fato que é ressaltado e comemorado por todos, especialmente Gunther.

Por fim, cabe destacar a representação do maravilhoso, que se faz presente ao longo de todo o enredo, por meio tanto de criaturas como de práticas e de objetos mágicos. São muitas as situações em que estes elementos nos são apresentados: o Dragão Fafnir, os Nibelungos, a eficácia das poções e dos amuletos (como o cinturão que confere força à Brunhild ou o elmo que muda a aparência de Alberich), entre outros que aparecem durante todo o filme.

O mágico aparece e é bastante real, não tendo sua eficiência colocada em dúvida nem mesmo pelos cristãos. Até estes, muitas vezes, recorrem aos artifícios da magia para atingirem seus objetivos, caso de Krimhild fazendo uso da poção do amor ou mesmo do Rei Gunther, que pede tanto a Hagen quanto a Siegfried que o ajudem usando seus conhecimentos em magia.

Cabe destacar que, durante a Idade Média, a crença na eficiência desses métodos e na veracidade dessas criaturas era compartilhada por parte da sociedade, fazendo parte do seu cotidiano. Desta forma, *O anel dos Nibelungos* está de acordo com o imaginário medieval a respeito do maravilhoso, representando de forma recorrente tal aspecto do período.

O CAVALEIRO E O DRAGÃO

GEORGE AND THE DRAGON

1. **Ano de produção:** 2004
2. **País(es) de produção:** EUA, Alemanha, Reino Unido e Luxemburgo
3. **Diretor(es):** Tom Reeve
4. **Roteirista(s):** Tom Reeve e Michael Burks
5. **Produtor(es):** Todd Moyer e Romain Schroeder
6. **Temas centrais:** cristãos e muçulmanos – hagiografia – mulher
7. **Contém cenas de:** violência leve
8. **Duração:** 93 min
9. **Textos de apoio:**

CERTEAU, Michell de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 266-278.

FRANCO JR., Hilário. **As Cruzadas**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GREGORY, Tullio. Natureza. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v. v. 2, p. 263-278.

MAYNART, Marcos (ed.). **Jorge: O Santo Guerreiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2016.

10. **Resumo do filme:**

Este filme conta a história de George, um cavaleiro inglês que, ao retornar das Cruzadas, decidira-se por viver uma vida tranquila. No entanto, ele se envolve na busca pela princesa Luna, que havia desaparecido pouco antes do seu retorno. Os problemas de George pareciam resolvidos quando ele encontra a princesa sã e salva, porém é exatamente deste ponto em diante que a aventura do cavaleiro realmente começa: a princesa Luna tinha fugido para proteger o último ovo de dragão e agora George precisará ajudá-la.

Um filme de ação e aventura, mas também poderia ser visto como uma hagiografia adaptada para o século XXI, porque sua proposta não é tentar contar uma história verídica por trás da lenda de São Jorge. Propositalmente, muitas são as referências entre George, o cavaleiro fílmico, e São Jorge, o santo católico, mas eles não são o mesmo personagem. Pelo contrário, as referências são usadas para causar as reviravoltas na trama e aproximar temáticas medievais do público da atualidade. Quatro destas serão abordadas aqui: a associação entre heroísmo, hagiografia e santidade; as relações entre cristãos e muçulmanos; as mulheres, e a natureza no medievo.

George é mostrado como um herói cheio de virtudes desde o começo do filme, e são as mesmas que ao final o farão ser aclamado como santo. Esta maneira de apresentar o protagonista é similar às hagiografias medievais produzidas sobre São Jorge, mas as virtudes elencadas são nossas contemporâneas. George é o cavaleiro que não deseja glória, o mercenário que não ambiciona riquezas e coloca sempre a sua consciência à frente das convenções sociais do seu tempo para fazer o que considera correto, sem exceções de classe, credo, gênero ou faixa etária.

A personalidade de George faz com que seu melhor amigo seja Tarik, um mouro. Esta é uma das primeiras reviravoltas da trama e um dos pontos que podem ser abordados a respeito de como as vidas dos santos medievais são relidas com o passar do tempo. No século IV, São Jorge era um mártir perseguido pelos romanos. No século XIII, ele passou a ser representado como um cavaleiro que protegia os cruzados que lutavam contra os muçulmanos. Repensando todo um viés de abordagem das Cruzadas que as considera um violento choque entre religiões, em 2004, George, homônimo do santo, era um cavaleiro que não achava glorioso matar, muito menos em nome da fé e que, devido às suas qualidades morais, compadece-se dos inimigos islâmicos. O cavaleiro George não se santifica pelo derramamento de sangue, mas justamente pela sua capacidade de evitar isso.

O filme também faz uma releitura de outro ponto principal das hagiografias medievais de São Jorge, isto é, o papel da donzela em perigo. A personagem Luna é representada como mais uma intencionali-

dade de atrair o público contemporâneo: ela é ativa; determinada na sua causa de preservar o ovo de dragão (que é o principal motor do enredo); recusa-se a se submeter às convenções sociais da sua posição principesca; é guerreira, inclusive passando maior tempo em cena com figurinos de combate.

Por fim, a temática de preservação de uma espécie em extinção surge no discurso fílmico conectando a contemporaneidade com o medievo. A natureza era concebida no período medieval como uma manifestação simbólica do sagrado, a Criação de Deus, incluindo os animais que hoje consideramos como fantásticos, mas que naquele tempo eram considerados reais. Sendo assim, apesar do dragão ser visto como símbolo do mal na Idade Média, o argumento da princesa Luna e do padre Bernard poderia ser válido no período medieval. Não caberia a meros mortais decidir quais partes da Criação deveriam ser extintas e quais deveriam ser superprotegidas. A preservação da natureza, fauna e flora, tal e qual foram feitas por Deus, permitiria ao ser humano decifrar todo o simbolismo do discurso figurado do Criador na sua obra, aprendendo assim com o certo e o errado.

Portanto, apesar de não ser um filme de grande circuito ou profundo, *Jorge e o Dragão* é um filme curto e de aventura que pode dialogar muito bem com crianças e adolescentes. Didaticamente, os elementos centrais da narrativa fílmica permitem tanto trabalhar com questões medievais quanto com questões contemporâneas, ou ainda fazer conexões entre ambas as opções.

O DECAMERÃO

IL DECAMERON

1. **Ano de produção:** 1971
2. **País(es) de produção:** Itália
3. **Diretor(es):** Pier Paolo Pasolini
4. **Roteirista(s):** Pier Paolo Pasolini e Giovanni Boccaccio (livro)
5. **Produtor(es):** Alberto Grimaldi
6. **Temas centrais:** clérigos - matrimônio - moral religiosa
7. **Contém cenas de:** sexo
8. **Duração:** 112 min
9. **Textos de apoio:**

VAIFANS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

FRANCO JR, Hilário. As estruturas eclesiais. In: **Idade Média: O nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PATRICK, Gilli. **Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval (séculos XII-XIV)**. Campinas: Editora da Unicamp; Belo horizonte: Editora da UFMG, 2011.

10. **Resumo do filme:**

O Decamerão é um filme satírico, que retrata o cotidiano na Idade Média, compreendido como uma adaptação do livro homônimo de Giovanni Boccaccio. O livro é constituído por cem novelas escritas entre os anos de 1348 e 1353. Na obra, um grupo de homens e mulheres ficam confinados durante dez dias para escapar da Peste. Durante esse intervalo de tempo, os personagens contavam histórias cômicas sobre sexo, que criticavam enfaticamente o poder da Igreja. Pasolini selecionou nove histórias das cem originais de Giovanni Boccaccio, que ilustram com humor, em forma de crítica, o período medieval.

Por se tratar de uma obra que aborda a vida no período medieval, podemos encontrar diversos temas referentes a essa época, dentre os quais a condenação à moral religiosa, aos arranjos matrimoniais e ao poder exercido pelos eclesiásticos sobre a população.

Na segunda história, identificamos uma crítica clara ao celibato eclesiástico, que foi imposto aos clérigos por volta do século XI, não só por uma questão religiosa, mas também por motivações econômicas, a fim de assegurar o monopólio sobre os bens da Igreja. Aproximadamente no ano de 1073, o celibato foi declarado como obrigatório. Isso porque defendeu-se que o matrimônio dos sacerdotes os distraía dos serviços religiosos e era contrário ao exemplo maior: Jesus Cristo. Esta decisão foi também um meio de evitar que os bens de bispos e sacerdotes casados fossem herdados por seus filhos e viúvas e assim prejudicasse o poderio econômico da instituição eclesiástica.

Na quinta história do filme, dois jovens são proibidos de se casarem por seus pais. Dessa forma, eles acham uma maneira de se encontrar na varanda da casa dela e passam a noite juntos. Na manhã seguinte, eles são surpreendidos pelos pais da jovem que, ao descobrirem que seu amado possuía bens, resolvem que os dois devem se casar de forma a reparar o ocorrido (a desonra da jovem em questão). A crítica vem mais uma vez em forma de humor nesta história. Assim, aproveitando-se da situação, os pais da moça arranjam um casamento forçado para se beneficiarem, e colocarem em prática um bom acordo político e econômico.

O casamento na Idade Média era uma prática social diretamente ligada à transmissão de patrimônio, uma transição entre o pai da noiva e o seu prometido com o objetivo principal de aliança política, sobretudo como uma união de famílias nobres. Assim, há uma crítica quando o pai da noiva aceita, e até mesmo força o casamento dela, ao descobrir que a família do jovem era de origem nobre, uma das condições para a concretização de um bom casamento.

No período medieval, a mulher fazia parte do patrimônio familiar, e a sua entrega a um homem selava a união de duas casas nobiliárquicas. Após o casamento seguia-se um rito nupcial, e ocorria uma grande festa na casa do noivo tendo como cenário principal o quarto do casal,

de modo que ao redor do leito reuniam-se testemunhas para assegurar a consumação da união carnal e a concretização com intenções procriativas.

A sétima história refere-se ao poder de influência da Igreja diante da população na Idade Média. A hierarquia eclesiástica, durante este período, exerceu um papel preponderante sobre a cultura, a escrita, as artes e a leitura. A partir de Constantino, o cristianismo torna-se a religião oficial em todo o Império Romano. Após esse contexto de aproximação entre Igreja e Império, tornar-se cristão era também selar acordos políticos entre territórios.

De forma cômica um padre consegue persuadir um casal de humildes camponeses afirmando que possui poderes mágicos capazes de transformar uma mulher em uma mula; após tê-los convencidos o padre faz uso de sua história para aproveitar-se sexualmente da mulher do camponês.

Durante a Idade Média, o clero possuía funções preponderantes em todos os âmbitos sociais e políticos e a sociedade contava com os conselhos e apoio de padres e bispos. Dessa forma, o poder de persuasão da Igreja diante da sociedade dificilmente era questionado, já que o clero seria o elo fundamental entre a humanidade e o poder divino.

O Decamerão é um filme fundamentalmente pilhérico que, de forma simples e explícita, aborda criticamente temas pautados principalmente nas diretrizes morais que circulavam na Idade Média. De uma maneira dinâmica, é possível, a partir do filme, identificar questões e costumes presentes no cotidiano da população.

O FÍSICO

THE PHYSICIAN

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Alemanha
3. **Diretor(es):** Philipp Stölzl
4. **Roteirista(s):** Jan Berger e Noah Gordon (livro)
5. **Produtor(es):** Nico Hofmann e Wolf Bauer
6. **Temas centrais:** Islã – judeus – medicina
7. **Contém cenas de:** sexo, nudez e violência
8. **Duração:** 150 min
9. **Textos de apoio:**

GORDON, Noah. **O físico: a epopeia de um médico medieval**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GUICHARD, Pierre. Islã. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v. v.1, p. 633-650.

KRIEGEL, Maurice. Judeus. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v. v.2, p. 37- 53.

POUCHELLE, Marie- Christine. Medicina. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006, 2v. v. 2, p. 151-165.

10. **Resumo do filme:**

O físico, filme de 2014, baseado no romance homônimo do autor Noah Gordon, conta a história de Rob Cole, um menino pobre na Inglaterra do século XI que vira órfão devido à morte de sua mãe pela “doença do lado”. A partir do filme, é possível destacar e discutir três aspectos relacionados ao medievo: os judeus, os islãs e a medicina, que aparecem ao longo do enredo.

O garoto, após se ver sozinho, passa a viver sob a tutela de um barbeiro itinerante que o ensina os ofícios da profissão. A medicina da Idade Média ocidental é retratada na película como atrasada e pouca desenvolvida em relação ao mundo oriental. Os remédios e métodos eram ultrapassados e a dor era contida com bebidas alcoólicas, uma vez que os cirurgiões eram iletrados e não interferiam manualmente no corpo humano, recorrendo à sangria e ao uso de plantas medicinais para curar. Neste contexto, a Igreja detinha, em grande medida, o poder sobre os conhecimentos da sociedade e impedia a evolução da arte de cura, condenando à morte por heresia aqueles que abriam e dissestavam corpos humanos. Apenas no século XIII, com a redescoberta de textos de Aristóteles, que separavam fé e razão, notamos a permissão de estudos científicos e medicinais mais aprofundados no ocidente.

O protagonista do filme descobre por um grupo de judeus médicos que no Oriente há um consagrado médico chamado Ibn Sina, que possuía um hospital na cidade de Ispahan, na Pérsia, e ensina seus métodos de cura revolucionários, herdados pelo povo islâmico da Antiguidade, a partir de observação e do saber racional, em sua escola. O jovem barbeiro decide se aventurar em viagem para aprender todas as técnicas inovadoras, embarcando em uma caravana com judeus e muçulmanos, grupos que realizavam as trocas comerciais entre a Europa e a Ásia.

Em sua estada na Pérsia, lugar onde judeus e muçulmanos conviviam lado a lado, e perseguiam os cristãos, Rob, disfarçado de judeu, aprende com seu mestre todos as lições e ensinamentos na arte da cura, chegando a ultrapassá-lo em diversos momentos. Esses conhecimentos científicos foram herdados pelos islâmicos da Antiguidade, sendo reconhecidos no Ocidente, apenas no século XIII, com o “renascimento” cultural e intelectual da Europa, e a assimilação da filosofia antiga. Os judeus possivelmente facilitaram esse processo, traduzindo do árabe para línguas ocidentais textos e ensinamentos da Antiguidade, embora posteriormente, as obras traduzidas da língua árabe passaram a ser vistas como símbolos de falsificação. Cabe destacar que a transmissão do conhecimento e do saber do Ocidente para o Oriente não foi um processo fácil e pacífico como o filme insiste em mostrar.

Há estudos que afirmam que foi nos séculos IX e X que ocorreram as primeiras infiltrações de elementos da ciência árabe no ocidente, a partir das traduções latinas de obras árabes. As trocas comerciais e culturais entre o ocidente e oriente eram feitas por grupos marginalizados, especialmente comerciantes moçárabes e judeus, que passaram a crescer e a fortalecer-se após as Cruzadas e a Reconquista.

O personagem, em sua aventura, também se apaixona por uma jovem casada com um homem rico e poderoso da região, colocando sua vida em perigo ao entrar em conflito com o Xã da cidade, a maior autoridade local.

Os conhecimentos médicos do inglês são testados a partir de um surto de peste negra que abate a cidade de Ispahan causando muitas vítimas e os médicos da escola tentam conter as mortes. O jovem médico, também curioso com a anatomia, abre um corpo e começa a desvendar o funcionamento dos órgãos, dissecando e desenhando, escondendo das autoridades suas novas descobertas. É como se, pela primeira vez, o corpo humano passasse a ser um objeto para a ciência e para aprimorar os saberes e técnicas já utilizadas.

O filme insiste em retratar a oposição do Ocidente e do Oriente medieval, nos mostrando a questão religiosa, os costumes e como a Igreja Católica impedia o avanço da medicina. Vemos também o início dos estudos de anatomia humana e o quanto isso fez a arte da cura evoluir ao longo da história, com a busca da cientificidade da medicina.

Dessa forma, podemos concluir que o filme é uma tentativa de reconstruir os limites dos conhecimentos da medicina ocidental no século XI e destacar as diferenças, comparando com o Oriente na mesma época. Também é possível observar a relação entre membros das três grandes religiões monoteístas: islamismo, judaísmo e cristianismo, e a convivências deles em uma grande cidade na Pérsia.

O HOBBIT: A BATALHA DOS CINCO EXÉRCITOS

THE HOBBIT: THE BATTLE OF THE FIVE ARMIES

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Peter Jackson
4. **Roteirista(s):** Peter Jackson, Philippa Boyens, Fran Walsh e Guillermo del Toro
5. **Produtor(es):** Carolynne Cunningham, Fran Walsh, Peter Jackson e Zane Weiner
6. **Temas centrais:** mitologia nórdica - mulher - vassalagem
7. **Contém cenas de:** violência e morte
8. **Duração:** 164 min

9. Textos de apoio:

LANGER, Johnni. O mito do dragão na Escandinávia: primeira arte, período pré-Viking. **Brathair**, v. 3, n. 1, p.42-64, 2003.

_____. O mito do dragão na Escandinávia: segunda parte, as Eddas e o sistema ragnarokiano. **Brathair**, v. 7, n. 1, p. 59-95, 2007.

CÂNDIDO, Maria Regina (Org.). **Mitologia Germano-Escandinava: do caos ao apocalipse**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2008.

PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda**: França e Inglaterra, séculos XII e XIII. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

10. Resumo do filme:

Baseado no livro infanto-juvenil escrito por John Ronald Reuel Tolkien, *The Hobbit*(1937), o filme *O Hobbit: A Batalha dos cinco exércitos* é o terceiro longa da trilogia que narra as aventuras de Bilbo Bolseiro e um grupo de anões em busca da Pedra Arken, um tesouro guardado pelo dragão Smaug, na Montanha Solitária. É o último filme da série, antecedido por *O Hobbit: Uma jornada inesperada* (2012), a primeira das três produções, e *O Hobbit: a Desolação de Smaug* (2013), a segunda.

Diversos elementos do filme chamam nossa atenção, assim como nas produções anteriores, em virtude da janela de debates que eles nos viabilizam para pensar justamente questões múltiplas, seja em relação à própria mitologia nórdica, que parece ser o grande referencial tomado pelo autor, ou mesmo aspectos mais gerais do recorte medieval. Dentre as várias possibilidades, três elementos chamam a nossa atenção: a representação do dragão, que no longa ganha um aspecto peculiar; da figura feminina, especificamente da personagem Tauriel; e as relações de vassalagem percebidas na narrativa.

A figura do dragão, efetivamente presente no segundo filme e parcialmente no terceiro, é um bom referencial de análise. De acordo com a historiografia, ele teria múltiplas representações, diretamente relacionadas às culturas nas quais estavam imersas, que por sua vez se vinculavam a determinados períodos históricos. Se por um lado, eles poderiam ser representados como figuras eminentemente ameaçadoras, como nas narrativas édicas e escáldicas, por outro, os dragões poderiam ser interpretados como agentes de equilíbrio e ordenação.

Na película, o autor enfatiza a construção que tendia a ver o dragão como uma espécie de princípio ativo do caos. Aquele que leva à desordem. Essa interpretação é confirmada quando Smaug, o dragão que habitava a Montanha Solitária, após evadir-se dela, em represália às iniciativas dos anões, se direciona para a Cidade do Lago com o intuito de incendiá-la, causar medo e trazer a morte aos seus moradores. Com isso, a representação na obra tende mais à leitura escatológica, que o identifica como fator de desequilíbrio, que propriamente de ordenação.

Outra questão muito significativa presente na produção é a quebra que o autor faz de uma lógica de passividade relacionada à figura feminina. Se em alguns momentos a narrativa apresenta a mulher desenvolvendo funções que se acreditava serem de sua atribuição, em outros ela figura como personagem ativa, rompendo com a ideia que tende a enquadrar os papéis sociais invariáveis atribuídos a homens e mulheres.

Durante muito tempo a historiografia pensou a história das mulheres partindo de uma lógica que concebia a figura feminina como um

ser biologicamente determinado e com funções sociais já pré-estabelecidas. Nesse sentido, elas eram diretamente vinculadas ao âmbito do privado, enquanto aos homens, cabia o público. Às mulheres, as questões do lar, aos homens, o trabalho e o combate.

O roteirista rompe com essa noção com pelo menos duas personagens do filme, apresentando as novas tendências de interpretação acerca do passado histórico das mulheres. Tolkien, no livro, não chega a trazer tal destaque a elas, sendo essa uma característica marcadamente do longa. Tal roteiro respondia a uma demanda da própria época de produção da película, abrindo passagem para diálogos que, no período, buscavam repensar as concepções rígidas dos papéis sociais.

Uma das personagens é Tauriel, uma figura élfica que combate lado-a-lado aos homens, sem com isso sofrer qualquer tipo de discriminação. Ela é uma arqueira que ocupa uma posição de comando, tomando iniciativas e combatendo ativamente seus inimigos. A outra personagem é uma mulher que, no momento em que os orcs invadem a Cidade do Lago, nota que os homens que a protegiam levavam desvantagem no conflito e assim convoca as demais mulheres para ingresarem no combate e auxiliarem na defesa da cidade.

Caminhando por uma linha que divergia da concepção que pensa a mulher como um ser biologicamente frágil, indefeso e totalmente dependente da figura masculina, com funções bem definidas na sociedade, a obra viabiliza a alternativa de problematizar mais especificamente esta questão.

A fidelidade com a qual os anões se mantêm ao lado daquele que teoricamente seria seu rei, Thorin, mesmo diante de suas posições controversas, e a convocatória de exércitos a partir de juramentos anteriormente feitos, dão exemplos da existência de relações de dependência pessoal. A partir delas, um paralelo pode ser feito com as relações de vassalagem que teriam marcado a estrutura feudal tanto na Idade Média Central, quanto na Baixa Idade Média.

Durante diversos momentos do filme, o cumprimento de compromissos estabelecidos entre duas partes a partir da palavra ou a solicitação de tais cumprimentos dão tom a uma noção aproximada de feudalidade, isto é, um sistema de relações de dependência entre se-

nhores. A organização da sociedade feudal baseava-se no que entendemos justamente por relações de vassalagem, ou seja, no estabelecimento de vínculos firmados entre um senhor mais fraco, vassalo, com outro mais forte, suserano, a partir de interesses particulares entre ambos. São acordos radicados entre iguais, oficializados em cerimoniais testemunhados, que geravam obrigações recíprocas sempre que solicitadas. Esse comprometimento fazia com que sempre que uma parte necessitasse de algo previamente acordado, a outra parte deveria cumprir com a sua obrigação em assistência.

Normalmente, ao suserano cabia fornecer proteção, terras, assistência jurídica, entre outros. Já ao vassalo, em retribuição, compor o exército, assistência política e também jurídica, compondo conselhos e promovendo a justiça.

É justamente o caráter de interdependência destas relações, da necessidade de fazer cumprir acordos em algum momento pactuados, ou de desenvolvê-los na narrativa, que podemos evidenciar no decorrer do filme. A partir deles os anões se mantêm aliados às iniciativas militares de Thorin, e por eles recebem o auxílio de outros exércitos.

A narrativa fílmica traz diversas possibilidades de debates. Os elementos trabalhados pelo diretor viabilizam um leque de questões que alimentam a discussão acerca do medievo. Aqui, optamos por ressaltar as representações do dragão na mitologia nórdica, a construção da figura feminina e as relações vassálicas percebidas na narrativa, o que não impede outras alternativas de abordagem do longa.

O HOBBIT: A DESOLAÇÃO DE SMAUG

THE HOBBIT: THE DESOLATION OF SMAUG

- 1. Ano de produção:** 2013
- 2. País(es) de produção:** Estados Unidos
- 3. Diretor(es):** Peter Jackson
- 4. Roteirista(s):** Peter Jackson, Philippa Boyens, Fran Walsh e Guillermo del Toro
- 5. Produtor(es):** Carolynne Cunningham, Fran Walsh, Peter Jackson e Zane Weiner
- 6. Temas centrais:** floresta - mitologia nórdica - vassalagem
- 7. Contém cenas de:** violência e morte
- 8. Duração:** 187 min

9. Textos de apoio:

DUBY, Georges. **A Europa na Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1989.

LANGER, Johnni; CAMPOS, Luciana de. Brindando aos deuses: representações de bebidas na era viking, no cinema e nos quadrinhos. **Revista de História Comparada**, v. 3, n. 1, p. 141-164, jul. 2012.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010.

10. Resumo do filme:

Baseado no livro infanto-juvenil de John Ronald Reuel Tolkien, *The Hobbit* (O Hobbit), publicado em 1937, a produção fílmica *O Hobbit: A Desolação de Smaug* é o segundo filme da tríade que narra as aventuras de Bilbo Bolseiro e um grupo de anões em busca de um tesouro, a Pedra Arken, guardada por um dragão, Smaug, na Montanha Solitária.

A produção vem em continuação ao primeiro longa, *O Hobbit: Uma jornada inesperada* (2012), no qual Bilbo e os anões iniciam sua jornada; e antecede o terceiro filme, *O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos* (2014), no qual eles enfrentam o dragão Smaug e o exército de orcs.

No desenvolvimento do filme, diversos elementos identificados podem ser aproveitados como fonte de análise e discussão a partir de paralelos feitos com o que a historiografia nos traz sobre o período medieval. Sejam intimamente vinculados à mitologia nórdica, que ao longa é muito cara, ou mesmo a outras realidades socioculturais, eles figuram como um manancial de questões, evidenciando para nós uma ferramenta interessante para o estudo, desenvolvimento e transmissão de temas relacionados ao medievo.

Nesse sentido, três elementos, dentre os possíveis, serão nosso foco de análise: a importância da bebida na cultura nórdica, bem como o papel da mulher neste particular; a floresta e o imaginário medieval acerca dela; e a figura do dragão nesse contexto.

O filme começa com o encontro de Gandalf, O Cinzento, com Thorin Escudo de Carvalho em uma espécie de taverna localizada em Bree, na fronteira do Condado. Lá, Gandalf convence Thorin da necessidade de incorporar o grupo de anões que segue para a Montanha Solitária. Aqui, nosso primeiro elemento já pode ser apresentado.

É interessante notar que o ambiente construído para a referida taverna, de relacionamento arruaceiro representado entre os que nela estão, traz à tona uma ideia muito explorada acerca da cultura nórdica, isto é, de festas desordeiras regadas a “bebedeiras” e “comilanças”. Uma lógica estereotipada disseminada a partir do século XIX, que diz respeito mais às concepções historiográficas então elaboradas, que ao recorte do medievo em específico.

Nesse sentido, na ambientação nórdica a alimentação carregava consigo uma série de simbolismos muito peculiares, principalmente em relação às bebidas. A cerveja, o vinho, a cidra, ou o hidromel, entre outros, tinham um determinado contexto para serem consumidos. A cerveja, por exemplo, era bebida diariamente nas refeições e ao longo do dia. Já o vinho e o hidromel, ao contrário, estavam associados aos deuses e, portanto, eram consumidas somente em momentos especiais, apresentando um caráter mais sagrado. A bebida estava intimamente relacionada às práticas culturais, representando o vínculo que tinham com suas crenças. Para além, todas apresentavam algum tipo de nutriente, sendo tomadas em várias horas do dia. Na maioria dos casos, eram mais consu-

midas até mesmo que a água, que na época acabava sendo o veículo de disseminação de inúmeras doenças, sendo, portanto, evitada.

Ainda na suposta taverna, vale notar, segundo a narrativa, o papel desempenhado pela mulher neste particular, ou seja, de servir aos homens que bebem. Segundo a historiografia, seria também uma atribuição da figura feminina a preparação da bebida, além de manterem as reservas sempre cheias de ingredientes para as refeições e as festas.

A narrativa dá um salto para doze meses depois, momento em que os anões, juntamente com Thorin e Gandalf, são perseguidos pelos *orcs*. Em fuga, Gandalfos conduz atéo que parece ser o local de residência de Beorn, um “troca-peles” que se apresenta a eles como urso. Ele facilita a fuga do grupo emprestando seus pôneis. A partir deste momento, Gandalf se separa deles, pedindo que eles sigam pelas trilhas da “Florestadas Trevas” encontrando-o antes da Montanha Solitária.

Aqui o segundo elemento por nós sinalizado aparece. A representação da “Floresta das Trevas”, que para o grupo traz temor, mistérios e incertezas, na qual eles acabam sendo atacados por aranhas gigantes, trabalha justamente uma ideia que, durante a Idade Média, com mais ênfase até os séculos XI – XII, encontrou seu eco. O caráter fantástico e enigmático que a floresta muitas vezes suscitava no imaginário do Ocidente Medieval estaria diretamente relacionado à própria construção discursiva que no período dela era feita. Assim, alimentava-se o receio em relação a ela, trazendo para o cotidiano social uma certa desconfiança e possível afastamento.

Se por um lado a floresta se tornava o habitat dos medos culturalmente construídos e transmitidos, lá também seria o espaço daqueles que, ou ignoravam seus temores, ou simplesmente não os tinham. Era também o ambiente da diversidade, ou seja, dos ascetas que buscavam fugir do mundo, do errante social que procurava lá seu esconderijo, daqueles que nela praticavam a caça, dos que dela obtinham seu suplemento para a atividade econômica, ou de refúgio para o culto pagão localmente repudiado.

A floresta conflui um misto de realidades que não se resumem unicamente a partir do medo e afastamento, mas sim de um fluxo complexo que reflete os diferentes interesses socioculturais, dos seus variados indivíduos e seus múltiplos fins.

Após deixarem a “Cidade do Lago”, local intermediário onde teriam sido capturados, acusados de roubarem as armas da cidade, e logo depois liberados, haja vista a promessa de Thorin de dividir a riqueza dos anões, eles seguiriam até a montanha. Lá encontrariam o dragão Smaug, que no local habitava, e com o qual travariam combate buscando capturar a “Pedra Arken”.

Nesse momento, nosso terceiro elemento se evidencia. Segundo a mitologia nórdica, o dragão, pelo menos na forma como é apresentada no filme, com asas, patas e cuspidor de fogo, é uma representação identificada somente a partir do século XIII. No entanto, ela não seria a única, mas sim uma das possíveis.

As representações de dragões estariam vinculadas ao contexto histórico e cultural dos grupos que os reproduziam. Assim sendo, eles acabavam ganhando aparências diversas, mantendo somente algumas poucas características em comum. De forma geral, as representações anteriores traziam um dragão sem patas nem asas, mas somente com um grande corpo de serpente, característica essa que permeou as diversas reproduções.

Sua imagem seria muito produzida na Era Viking, estando presente em muitos artefatos por eles utilizados. Assim, ele apareceria com um grande corpo de serpente, com cabeça e mandíbula de crocodilo. Sua modificação viria a partir do contato com outras religiões, fundamentalmente a cristã. No século XII, ele já seria representado nas igrejas com patas e asas, ou seja, com novas características. No entanto, na Escandinávia, no mesmo período, o modelo mais tradicional sobreviveria, sendo apresentado sem qualquer descrição específica, mas como seres rastejantes como vermes e serpentes. No filme, a reprodução draconiana, diferente do que predominou nas narrativas escandinavas, traz um modelo característico já influenciado pelo cristianismo.

Diversos elementos, no desenvolver da narrativa, aparecem como possibilidade de análise. Os três aqui indicados: o simbolismo da bebida na cultura nórdica, a floresta no imaginário medieval, e a representação dos dragões nos artefatos e narrativas nórdicas, se tornam apenas possíveis exemplos do que podemos trabalhar a partir dessa narrativa fílmica. São aspectos importantes e interessantes que nos permitem um frutífero paralelo com as questões relacionadas ao medievo.

O INCRÍVEL EXÉRCITO DE BRANCALEONE

L'ARMATA BRANCALEONE

1. **Ano de produção:** 1966
2. **País(es) de produção:** Itália, França e Espanha
3. **Diretor(es):** Mario Monicelli
4. **Roteirista(s):** Agenore Incrocci, Furio Scarpelli e Mario Monicelli
5. **Produtor(es):** Mario Cecchi Gori
6. **Temas centrais:** cavalaria – feudalidade - marginais
7. **Contém cenas de:** sexo simulado, antissemitismo e violência
8. **Duração:** 120 min
9. **Textos de apoio:**

ALBERTONI, Giuseppe. O Feudalismo. In: ECO, Umberto. (Org.). **Idade Média: Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos**. Lisboa: Dom Quixote, 2011. 1v. V.1. p. 192-197.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático Medieval**. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial do Estado/EDUSC, 2002. p. 185-199.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, J. **A História Nova**. 1990. São Paulo: Martins Fontes. p. 262-290.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2002, 2v. v. 2. p. 121-135.

10. **Resumo do filme:**

Paródia da Idade Média acaba por fazer uma grande síntese do período medieval, focando-se principalmente em marginalizados que, por uma jogada do destino, conseguem um documento que mudará suas vidas. Para tanto, um mercador judeu, alguns camponeses e um nobre sem herança tem de se juntar ao cavaleiro empobrecido Brancaleone.

Ao longo da trama tomamos contato com diversas das temáticas comuns à Idade Média de uma forma geral, e o filme acaba tentando condensar mais de mil anos em quase duas horas. No entanto, a partir das discussões apresentadas pela historiografia, podem ser desenvolvidos assuntos como a marginalidade no período medieval, a cavalaria e seus ideais e a feudalidade como sistema de organização social, político e econômico.

O primeiro tema é o grande mote do longa-metragem: está na tradução brasileira do título, no qual o “incrível exército” tem sua característica de inacreditável atestada por seus integrantes. Alguns camponeses e um mercador judeu que procuram Brancalione, um cavaleiro empobrecido que busca recuperar a honra de seu nome em torneios, primeiro para enganá-lo e, depois, serem seus verdadeiros aliados em sua jornada rumo a uma vida nova. Posteriormente, junta-se ao grupo o filho de uma antiga família bizantina em decadência que, sem a perspectiva de herdar qualquer riqueza, procura a glória nos combates. Por fim, em breves momentos, um grupo de penitentes que vai em direção à Terra Santa participa da trupe.

No mundo europeu medieval de uma maneira geral, todos estes personagens eram considerados marginalizados, em maior ou menor grau e, como o filme retrata, passavam a maior parte de seu tempo longe da vida em sociedade. Todos, no entanto, mantêm a característica que Le Goff denota como uma das principais destes desviantes sociais: a possibilidade de sua reintegração à comunidade. Os camponeses buscam uma ascensão social capaz de retirá-los da miséria e melhorar sua existência de uma vez por todas; um simples ritual de conversão transforma o judeu em um cristão pronto para integrar o exército pela salvação da “Terra Santa” das mãos dos infieis muçulmanos; os cavaleiros falidos, por sua vez, procuram a redenção em combates e na busca por causas “nobres” e heroicas.

Assim são retratados os grandes guerreiros da Idade Média, verdadeiros especialistas na arte da guerra. Mesmo que de forma caricata, o filme representa bem a figura do cavaleiro, tanto em relação à sua posição quanto função sociais. Sem serem propriamente senhores feudais, os jovens filhos de integrantes da pequena e média nobreza buscavam,

ao se dedicarem ao aprendizado bélico, colocar seus conhecimentos e habilidades à disposição de um grande suserano, para quem deveriam conquistar posses, terras, honra e glória. Contudo, como nem todos eram capazes de alcançar tal sonho – como é adequadamente retratado no filme – muitas vezes a saída era a participação em torneios, uma diversão tipicamente nobre e cavaleiresca, nos quais diversos cavaleiros enfrentavam-se para decidir quem era o melhor. Outra maneira de conseguir tal reconhecimento era engajar-se em uma busca heroica, uma “jornada do Graal” que renderia a seus participantes – em caso de sucesso – a imortalidade e seu nome e feitos em canções e histórias. A partir do século XI, com o advento das Cruzadas, tal itinerário foi comum a milhares de cavaleiros que se jogavam ao desconhecido no intuito de derrotar a maior quantidade possível de muçulmanos ou outros ‘inimigos’ da Cristandade, tanto no Oriente quanto no próprio Ocidente.

Por fim, toda a lógica que dá uma direção e um motivo para continuar a marcha de Brancalione e seu exército é a do chamado feudalismo. Não tendo sido um modelo homogêneo no território europeu durante o medievo, a ideia que temos de uma sociedade feudal medieval está presente na longa-metragem e se caracteriza, ainda que estereotipada, de forma didática: os nobres vivem usufruindo sua riqueza em grandes castelos, festejando com suntuosos banquetes e dedicando-se à atividades por vezes fúteis como torneios e batalhas; os camponeses, aqueles que trabalham, vivem na miséria e estão à mercê de ataques de bandidos, invasores muçulmanos e epidemias devastadoras; os nobres cavaleiros buscam seu reconhecimento por meio de competições ou nobres causas a seguir; um pedaço de papel com algumas palavras escritas – passíveis de serem compreendidas por uma parcela muito pequena da população – era capaz de fornecer a seu detentor direito e soberania sobre terras, prédios e seres humanos.

O MERCADOR DE VENEZA

THE MERCHANT OF VENICE

- 1. Ano de produção:** 2004
- 2. País(es) de produção:** Itália, Reino Unido e Luxemburgo
- 3. Diretor(es):** Michael Radford
- 4. Roteirista(s):** Michael Radford e William Shakespeare (livro)
- 5. Produtor(es):** CaryBrokaw, Michael Cowan, Barry Navidi e Jason Piette
- 6. Temas centrais:** antissemitismo - Renascimento Urbano - Veneza
- 7. Contém cenas de:** violência
- 8. Duração:** 130 min

9. Textos de apoio:

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CAMPAGNANO, Anna Rosa; PETRAGNANI, Sema. **A milenária presença de judeus na Itália**. Resgatando a memória da imigração de judeus italianos no Brasil (1938- 1941). São Paulo: Atheneu, 2007. p. 85-116.

SHAKESPEARE, William. **O Mercador de Veneza**. Lisboa: Presença, 1971.

10. Resumo do filme:

O filme dirigido por Michael Radford é uma adaptação de um romance shakespeariano que possui o mesmo título e que teria sido produzido nos últimos anos do século XV.

A obra fílmica possui como pano de fundo a cidade portuária de Veneza, que no século XV – período em que a trama é retratada –, passa pelo chamado processo de Renascimento Urbano, que tem sua origem relacionada à expansão da atividade comercial em que a cidade estava inserida, sobretudo as que eram mantidas para além do Mediterrâneo. Neste contexto – bastante abordado na obra e que dita o tema central da mesma –, a produção de Shakespeare é desenvolvida em torno do personagem Bassanio, que recorre a um judeu a fim de conseguir três

mil ducados. Contudo, a reação do agiota é curiosa: caso o empréstimo não seja pago em três meses, Bassanio terá que “arrancar” uma parte de seu próprio corpo como pagamento.

Assim, a comédia trágica possui algumas características a serem destacadas e relacionadas ao medievo. O Renascimento Urbano, cada vez mais vigente, sobretudo após a “crise do século XIV”, o desenvolvimento comercial da cidade de Veneza desde a Idade Média Central – que a tornou uma das maiores potências econômicas do período –, e o antisemitismo – que, mesmo não sendo a principal atenção do autor, torna-se bastante evidente –, compõem pontos fundamentais da obra.

O filme tem como um dos destaques seu contexto: o espaço e o tempo em que a trama se passa possuem significativas e extensas características possíveis de serem trabalhadas. Um dos exemplos relaciona-se com o Renascimento Urbano presente, inicialmente, nas cidades-Estado da Península Itálica, e posteriormente pelo restante da Europa Ocidental. Desde o século XII, com o aumento significativo das relações comerciais entre o Ocidente e o Oriente, as cidades italianas comercializavam, por meio do Mar Mediterrâneo, seda e especiarias com regiões da China e Índia, para que assim pudessem revender para outras regiões da Europa. Tais regiões conseguiram impulsionar a atividade comercial, fazendo com que assim, em seus reflorescimentos, fossem crescendo e se fortalecendo à medida que o comércio se desenvolvia em mesmo nível. É com esta referência, de transformações das cidades itálicas, que Veneza – ao lado de outras como Florença e Gênova – potencializará sua atividade comercial, propiciando modificações de cunho econômico, político e social.

Outra questão evidente, bastante destacada na produção – e que não destoaria necessariamente daquela identificada anteriormente – tangente ao crescente fluxo de transações comerciais, sobretudo entre Veneza e regiões do Oriente entre os séculos XIV-XV. Mesmo compreendendo que o progressivo Renascimento Urbano e Comercial não foi peculiar da cidade veneziana na Península Itálica, ou mesmo frente à Europa, a República de Veneza destaca-se quando se faz referência a esta temática, absorvendo papel proeminente no referido contexto, so-

bretudo quando analisadas as relações pioneiras entre a região e as cidades orientais.

As atividades comerciais impulsionaram-se de formas distintas em determinados espaços da Europa, e um ponto que esteve diretamente associado a tal desenvolvimento foi o fator geográfico. Ou seja, a localização espacial poderia mediar o nível em que se encontrava o comércio. Veneza, desde a Idade Média Central – séculos XI-XIII –, mantinha relações com o Oriente pela rota mediterrânica. Porém, após a Queda de Constantinopla em 1453 – evento referente à tomada da capital do Império Bizantino, Constantinopla, pelos os turcos otomanos –, e o consequente fechamento de grande parte da principal rota comercial que ligava as faixas oriental e ocidental do Velho Mundo, a maioria destas cidades ficaram impossibilitadas de manter tal relação.

É neste momento que Veneza eleva-se como principal potência comercial do Ocidente, mesmo período em que o filme se passa. Basta atentar para a figura de Antônio, o mercador, possuidor de uma vasta frota de navios mercantis, tanto para exportação, quanto importação. Por meio das rotas do Mar Vermelho, Veneza mantinha relações comerciais com Índia e China e, assim, continuava a possuir um forte poderio comercial, que se estenderia até o início do século XVI.

Como terceiro ponto a destacar, temos o antissemitismo. Para compreender tal fenômeno aqui identificado, busca-se necessariamente a contextualização entre o autor e sua obra, ou seja, supõe-se que o papel que Shakespeare propõe a Shylock representa aquele que era dado ao judeu na sociedade do autor, no início da Era Moderna.

Para muitos autores, o antissemitismo europeu-ocidental surge necessariamente neste contexto de Renascimento Comercial, sendo bastante evidente nas cidades italianas. A maior forma de estereotipagem do judeu no filme – atribuindo a ele valor marginal – ocorre quando este é associado à vingança, e, sobretudo, à usura, sendo um ato considerado errado pelos cristãos, e não pelos judeus, fazendo com que o personagem possua um destaque negativo na trama, além de sofrer com constantes perseguições. Por meio deste elemento podemos identificar algumas das relações que permeavam as questões antissemitas do tempo/espaço abordado na obra literária e, por extensão, no filme.

Em suma, a obra fílmica aqui trabalhada, para além das questões mais particulares desenvolvidas, explicita alguns aspectos para melhor discussão sobre os séculos XV e XVI: a representatividade da cidade de Veneza para o comércio mediterrânico, os processos de Renascimento Urbano e Comercial, o papel do judeu nas atividades comerciais, e as problemáticas deste personagem inserido na sociedade cristã.

O RETORNO DE MARTIN GUERRE

LE RETOUR DE MARTIN GUERRE

- 1. Ano de produção:** 1982
- 2. País(es) de produção:** França
- 3. Diretor(es):** Daniel Vigne
- 4. Roteirista(s):** Daniel Vigne, Jean-Claude Carrière e Natalie Zemon Davids (livro)
- 5. Produtor(es):** Daniel Vigne
- 6. Contém cenas de:** nudez, referências sexuais e violência moderada
- 7. Temas centrais:** cotidiano camponês – julgamentos - pecado
- 8. Duração:** 122 min
- 9. Textos de apoio:**

DAVIS, Natalie Zemon. **O Retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PILOSU, Mario. **A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1995. p. 101-133.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desejo e danação: as minorias da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 33-52.

10. Resumo do filme:

O Retorno de Martin Guerre é uma adaptação para o cinema de um caso judicial que ocorreu na França, no século XVI. Martin Guerre, descendente de família basca, casa-se na aldeia de Artigat com Bertrande de Rols. O casamento demora a ser consumado, até pelo fato de os noivos serem bastante jovens, e isto gera grande incômodo à família, que vê o casal e sua vida sexual sendo comentados pela comunidade. Finalmente, após quase três anos de matrimônio, Sanxi, primeiro filho do casal, nasce. Com seu filho ainda bebê, Martin vai à guerra na Espanha, abandonando a família por anos.

A curiosidade neste caso não está no sumiço do homem, mas no fato de que, quando volta a Artigat, Martin não é o mesmo: é Arnaud de Tihl, apelidado Pansette. Arnaud é um impostor, que conheceu o verdadeiro Guerre nas campanhas bélicas nos Pirineus, e por ele se passou. Em Artigat, Pansette fingiu ser o desaparecido camponês, e usufruiu da casa, das terras, dos amigos e, especialmente, de Bertrande de Rols. Com ela esteve por três anos, e um filho tiveram. Ao final do filme, a farsa é desmascarada com a chegada do verdadeiro Guerre, e Arnaud é enforcado e queimado.

Na trama, podemos observar diferentes aspectos da vida cotidiana do campo do sul francês, e até estender esta perspectiva, utilizando a película para ter certa compreensão do dia-a-dia da população rural na Europa Ocidental. Cenas dos camponeses pisando em uvas, trabalhando juntos na plantação, e também dentro de casa, jantando ou confraternizando, podem ter um interessante efeito didático, que ofereça uma imagem da Idade Média que fuja do estereótipo do castelo e do cavaleiro. Podemos destacar, quanto às referências presentes no longa, os momentos em que se expressam manifestações culturais: o casamento, os cortejos aos noivos, mas também as cerimônias vexatórias dedicadas a Martin (antes de sua fuga), pelo fato de ele não conseguir gerar herdeiros. A presença da Igreja, na figura do padre local e os ritos pagãos de cancelamento de feitiços são demonstrações do imaginário de época e de suas práticas.

Cabe ressaltar ainda como elementos presentes na película os magistrados da corte de Toulouse, membros do clero, conduzindo a ação judicial. Este é mais um aspecto da vida cotidiana não só do campo, mas também da cidade: as autoridades religiosas se configuram igualmente como autoridades morais, podendo fazê-lo de maneira institucional ou não. Estas autoridades irão não só julgar o falso Martin Guerre – antes de saberem que era Arnaud – mas também Bertrande de Rols. Afinal, se Martin não fosse Martin, a mulher teria cometido crime de fornicação e traição.

Um terceiro aspecto posto aqui, portanto, poderia ser o da abordagem às atividades sexuais e a condenação moral ou religiosa a certas práticas. Assim, voltando ao caso de Bertrande, se ela tivesse tido rela-

ções amorosas com o farsante em consciência de que este não era seu marido, sua condenação à fogueira seria certa, ao lado de Pansette. A grande curiosidade nesta história é que, mesmo com seu marido – oficial – fugido para a guerra, a camponesa é proibida de casar-se com outro, viver com outro ou, nesta lógica, ter relações com outro homem que não fosse seu desaparecido esposo. O lugar da mulher na sociedade rural de finais da Idade Média não é dos mais promissores: está entre seus deveres, como mulher, além de suas obrigações com os afazeres domésticos e maternais, manter-se casta. Segundo o que aparece no longa-metragem, ela sabia da farsa, mas Pansette a tratava melhor que o desertor marido. Entretanto, não confessa, visto que o tribunal a ameaçava de morte. A mulher é responsabilizada, assim, por seu estado de passividade tanto quanto o homem em estado de atividade.

Em *O Retorno de Martin Guerre* pode ser trabalhado didaticamente com os estudantes com destaque para temáticas como o cotidiano do trabalho no campo, a difícil dissociação da jurisdição laica e religiosa, o papel da mulher como esposa, e a presença de ritos e práticas relacionadas aos paganismos. Assim, o campo medieval passa a ser observado menos como um espaço meramente econômico, ou seja, apenas por suas relações de produção e exploração, mas também como um espaço de convívio, com suas próprias relações sociais. Vale o apontamento, como já dito, que a religião católica é forte e institucionalmente estabelecida, intrinsecamente presente em todos os âmbitos sociais; entretanto, não detém o monopólio cultural, e sincretismos e rituais não-cristãos se encontram localmente presentes, mesmo no século XVI. *O Retorno de Martin Guerre* oferece um olhar que foge ao épico e ao clichê da Idade Média, humanizando a temática.

O SÉTIMO FILHO

SEVENTH SON

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Sergei Bodrov
4. **Roteirista(s):** Charles Leavitt, Steven Knight e Matt Greenberg
5. **Produtor(es):** Basil Iwanyk, Thomas Tull e Lionel Wigram
6. **Temas centrais:** folclore - marginalizados - superstição
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 102 min
9. **Textos de apoio:**

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 2015. p. 15-34, 157-164.

LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 193-205.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação. As minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 82-94.

RIDER, Catherine. **Magia e Religião na Inglaterra Medieval**. São Paulo: Madras, 2014. p. 11-31, 207-217.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo, os ritos, os sonhos, o tempo. Ensaios de antropologia medieval**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 119-139.

10. **Resumo do filme:**

Este filme é inspirado livremente no livro *The Spook's Apprentice* (2004), lançado no Brasil em 2008 como *O Aprendiz*, o primeiro de uma série literária assinada pelo inglês Joseph Delaney. O ambiente fictício em que a história se passa faz referência à Inglaterra entre os séculos XIII e XVI.

O enredo conta como Tom Ward, um sétimo filho de um sétimo filho, que se torna o aprendiz do ancião Gregory, o último caça-feitiço

(*Spook*, no original). Segundo o folclore europeu, essa condição peculiar na ordem de nascimento de um menino faz com que ele tenha poderes fora do comum. Mas quais exatamente seriam esses poderes? Não há muita concordância entre as diferentes versões presentes nestas tradições e nas suas representações nas Artes. Ora tais poderes são positivos e redentores, ora são malignos e nocivos, o único ponto comum é que eles sempre causam grande impacto na sociedade em que nasceu um sétimo filho de um sétimo filho. No filme, eles possuem força e agilidade sobre-humanas e conseguem ver seres sobrenaturais que pessoas comuns não enxergariam. Por isso, eles são treinados para participar de uma antiga ordem de cavaleiros dedicada a manter sob controle ou, em último caso, exterminar monstros, assombrações e bruxas (suas arqui-inimigas).

Embora a série de livros goze de relativo sucesso, o filme sofreu duras críticas, sobretudo pelos seus muitos clichês, e ficou marcada como mais uma história de fantasia medieval com muitos efeitos especiais dentre tantas outras lançadas no mesmo período. São justamente três destes clichês sobre o medievo que serão destacados nesta análise crítica: o folclore; os choques e as aproximações entre superstição e religião; e a representação dos marginalizados durante a Idade Média.

O folclore durante a Idade Média, assim como o que aparece no filme, não pode ser abordado apenas em função de uma normativa de cristianismo da Igreja do final da Idade Média. É preciso reconhecer nestas tradições, suas capacidades de acolhimento ou de resistência à vulgarização dos modelos dominantes, sem tratá-la como mero resquício dos paganismos da Antiguidade, uma expressão de religiosidade irracional e emocional ou ponto primitivo em uma evolução religiosa cuja culminância seria o catolicismo institucionalizado. A Igreja aparece muito pouco na narrativa fílmica e nunca de maneira determinante e todo o treinamento físico de Tom não teria a menor eficácia se ele não se apropriasse do saber sobre os seres sobrenaturais contidos na vasta biblioteca de Gregory. Este saber sobre como lidar com as fraquezas e poderes das criaturas não é derivado do que a Igreja sabe sobre a Criação. Este conhecimento sempre é apresentado em cena

como uma preparação para as aventuras que se origina do estudo contínuo dos livros, uma espécie de erudição.

A relação dos caça-feitiço com a população e com a Igreja é sutilmente delimitada em algumas cenas. As pessoas sabem quem são e o que fazem os caça-feitiços, não os idolatram porque sabem que sua missão é dura e inglória, mas em nenhum momento os desprezam. Pelo contrário, sabem que eles são uma alternativa eficaz e confiável para combater as forças sobrenaturais malignas. Isto fica claro logo na cena de abertura, quando Gregory é cobrado e lembrado do seu juramento como caça-feitiço. Os caça-feitiços também são uma ordem militar, supostamente versada em conhecimentos de ocultismo, que combate seres malignos ou demoníacos. Porém, aparentemente são independentes da Igreja, diferentemente da Inquisição e de outros heróis de filmes do gênero “matadores de monstros”. A própria instituição apela, e paga muito bem pelos serviços de Gregory e Tom, quando esteve além da sua compreensão e capacidade lidar com um dos tenentes de Mãe Malkin, a bruxa vilã do filme.

Cenas semelhantes, em conjunto com a historiografia ou documentos medievais, podem ser usadas para relativizar como a Igreja do medievo lutava contra superstições, isto é, não de maneira totalmente implacável, optando muitas vezes por incorporar e ressignificar algumas delas. No filme, fica evidente a distinção medieval entre magia benigna (praticada pelos sétimos filhos) e os malefícios (feitos por algumas bruxas). Por volta do século XIV, essa distinção começa a perder espaço para uma condenação total de qualquer prática mágica, progredindo para a caça às bruxas do século XVI.

Entretanto, um dos pontos que podem render as maiores problematizações é a representação dos marginais ou excluídos que o filme apresenta, inclusive fazendo-se as relações entre o período medieval e o ano de produção do filme. Enquanto muitos filmes do século XXI tentam subverter os estereótipos dos vilões e heróis nos filmes com ambientação medieval, *O Sétimo Filho* faz o oposto e caracteriza o protagonista como um jovem homem branco e cristão que precisa exterminar uma série de antagonistas de culturas exóticas para ele (um muçulmano, um huno, um mongol, um picto, etc.). Estas personagens

todas possuem o poder de se metamorfosear em criaturas selvagens, a maioria com feições reptilianas que evocam associações com o Diabo (quatro antagonistas podem assumir formas de dragão).

Durante a Idade Média, eram vários os grupos sociais marginalizados, fossem eles reais ou imaginários, entre eles as mulheres, os estrangeiros e os monstros. Lembrando que Mãe Malkin e seus seguidores são monstros que podem assumir a forma humana e não o contrário, esse poder de metamorfose se coaduna com as crenças medievais sobre os demônios, os quais também poderiam assumir formas variadas para fazer mal à humanidade. A própria Mãe Malkin, categorizada como bruxa, é uma personagem feminina com características ofídicas, tão sedutora quanto fatal, capaz de possessão de inocentes e que irá trazer um mal inimaginável para o mundo se não for detida a tempo. Sendo assim, com seus poderes metamórficos, os antagonistas do filme e os demônios na cultura medieval poderiam ser associados a qualquer cultura ou grupo social considerados perigosos, indesejados ou desajustados pela ortodoxia cristã.

OS CAVALEIROS DA TÁVOLA REDONDA

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE

1. **Ano de produção:** 1953
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Reino Unido
3. **Diretor(es):** Richard Thorpe
4. **Roteirista(s):** Jan Lustig, Noel Langley, Talbot Jennings e Sir Thomas Malory (livro)
5. **Produtor(es):** Pandro S. Berman
6. **Temas centrais:** cavalaria – literatura arturiana – Santo Graal
7. **Contém cenas de:** livre
8. **Duração:** 116 min
9. **Textos de apoio:**

CARDINI, Franco. O guerreiro e o cavaleiro. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **O Homem Medieval**. Lisboa: Presença, 1989. p. 57-78.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático Medieval**. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial do Estado/EDUSC, 2002. 2v. v. 1, p. 185-199.

MELLO, José Roberto. A literatura arturiana medieval. **O Cotidiano no Imaginário Medieval**. São Paulo: Contexto, 1992. p. 14-26.

10. **Resumo do filme:**

Os Cavaleiros da Távola Redonda é um filme de 1953 que tem como tema central a história do lendário rei Artur, com base no texto de Thomas Malory, romancista inglês do século XIV que escreveu *A morte de Artur*. Esta é uma dentre as muitas obras produzidas na Baixa Idade Média que narra a história de um reino em Camelot, defendido por cavaleiros nobres que buscavam manter a paz em um período de muitas disputas entre senhores locais. Temos aqui um épico protagonizado por Robert Taylor, como Lancelot, Ava Gardner, como Guinevere, e Mel Ferrer como rei Artur.

Selecionamos três aspectos presentes na película que nos permitem refletir sobre elementos medievais. São eles: o ideal de cavalaria, as obras do ciclo arturiano, e a demanda do Santo Graal. O modelo de cavaleiro está presente ao longo do filme e é retratado principalmente na amizade de Lancelot e Artur. Destacamos também a literatura arturiana, tendo em vista a vasta quantidade de obras escritas entre os séculos IX e XIV, dentre elas a que inspirou o filme, e seus possíveis objetivos educativos para uma nobreza guerreira. Por último, comentaremos a busca de Perceval, um dos cavaleiros da Távola Redonda, pelo Graal, cálice sagrado no qual José de Arimatéia teria recolhido o sangue de Jesus quando de sua crucificação.

O ideal de cavaleiro é o próprio personagem de Lancelot. Ele possui uma ética cavaleiresca baseada em sua coragem, fidelidade e amizade ao seu príncipe, assim como o modelo propagado em meados e fim da Idade Média. No primeiro momento no qual os protagonistas se encontram, já podemos perceber essas características: Artur, ao viajar pela floresta, encontra Lancelot lutando sozinho contra vários homens e desembainha sua espada para ajudá-lo. Após vencerem a luta juntos, um se volta contra o outro e acabam por perceber a sagacidade de seu oponente. Lancelot, quando descobre que o homem com o qual peleava era ninguém menos que Artur Pendragon, considerado por ele aspirante legítimo ao trono da Bretanha, quebra sua própria espada e se ajoelha jurando lealdade.


A combinação entre cristianismo e belicosidade também está presente no filme. A Igreja procurou, ao longo do período, abrandar a “sede de sangue” dos guerreiros, tornando a bravura algo mais gentil, buscando princípios mais humanos para os cavaleiros, que passam pouco a pouco a ser defensores dos *pauperes*, os civis desprotegidos. As justas, torneios onde nobres cavaleiros se enfrentavam, se tornam uma forma de válvula de escape em meio a essa belicosidade mais contida, bem como um campo de treinamento para os mais jovens e uma oportunidade de romance (e, quem sabe, ascensão social pelo casamento), visto que as damas estavam presentes como espectadoras e podiam oferecer lenços aos cavaleiros para sua boa sorte. Guinevere, a rainha esposa de Artur, oferece um a Lancelot quando este a salva do

cativeiro em um castelo. Em diversos momentos, o filme mostra que essa peça sempre o acompanha, ilustrando também o amor cortês, característica presente no cavaleiro ideal. Guinevere e Lancelot se amam, mas procuram suprimir esse sentimento, pois respeitam e amam também Artur.

O segundo aspecto de interesse em nossa reflexão acerca d'Os Cavaleiros da Távola Redonda é a literatura arturiana. O que ficou conhecido como "matéria da Bretanha" é formado por um conjunto de obras que tratam do rei Artur e seus cavaleiros. Segundo as hipóteses mais razoáveis, eles teriam vivido no final do século V em alguma parte da Bretanha ocidental. É muito difícil comprovar uma existência real desses personagens, visto que as obras que os citam são muito tardias, como a História dos Bretões (século IX) e os Anais Galeses (século X). De uma forma ou de outra, se torna mais relevante refletir sobre a simbologia que cerca esses personagens, já que o momento de produção dessa literatura transporta ideais de um período para o outro – da Idade Média Central e Baixa Idade Média, para a Alta Idade Média. O ciclo arturiano pode ser percebido como uma maneira de implantar e fixar determinado comportamento aos cavaleiros, formando assim uma consciência específica, pautada em valores caros à Igreja.

Por último, ressaltamos a busca de Perceval pelo Santo Graal. Ele é representado como o mais puro dentre os cavaleiros, por isso é o único a ouvir uma voz clamando na sala da Távola Redonda, que o incita a buscar essa relíquia sagrada. A fé cristã e o sentido de milagre estão presentes aqui. Como a voz é ouvida apenas por Perceval, Lancelot chega à conclusão de que Deus chama o companheiro para essa missão. Há uma profusão de relatos e lendas ao longo de meados do medievo que se apoiam em aparições e no culto de relíquias, associando espiritualidade cristã e glória militar. Isso será de franco interesse no período das Cruzadas, e a demanda pelo Santo Graal pode ser pensada como uma inspiração que combina essas duas dimensões.

Os Cavaleiros da Távola Redonda é um material de interesse para pensar o discurso fílmico acerca do período medieval em sala de aula. Além dos três principais aspectos destacados, é possível refletir sobre diversas outras questões, como o ano de produção do filme e a manei-



ra que a Idade Média é retratada, as relações de poder, o amor cortês, o papel da mulher no casamento, entre outros. Ele é rico em medievallidades, e até mesmo as temáticas que geralmente estão presentes em filmes sobre o rei Arthur – como a relação entre o cristianismo e o paganismo – e que estão ausentes nesta produção, podem se tornar tema de debate a partir da exibição da película.



PRÍNCIPE VALENTE

PRINCE VALIANT

1. **Ano de produção:** 1954
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Henry Hathaway
4. **Roteirista(s):** Dudley Nichols
5. **Produtor(es):** Robert L. Jacks
6. **Temas centrais:** cavalaria - religiosidades - vassalagem
7. **Contém cenas de:** violência leve
8. **Duração:** 100 min
9. **Textos de apoio:**

BLOCH, Marc. Os normandos. In: _____. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FRANCO JUNIOR, Hilário Franco. As estruturas políticas. In: _____. **Idade Média: O nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 63-111.

JENKINS, Elizabeth. **Os Mistérios do Rei Artur: O Herói e o Mito reavaliados** através da história, da arqueologia, da arte e da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

LANGER, Johnni. Os vikings e o estereótipo do bárbaro no ensino de História. **História & Ensino**, Londrina, v. 8, p. 85-98, out. 2002. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/viewFile/12231/10728>>. Acesso em: 02 out. 2015.

SOUZA, Daniele Gallindo Gonçalves. O mito de Merlin na Idade Média e no Romantismo Alemão. **Brathair**, São Luís, v. 2, n. 1, p. 36-44, 2002.

10. **Resumo do filme:**

Príncipe Valente originalmente foi uma história em quadrinhos, de autoria de Harold Foster, que começou a ser publicada em 1937 e depois se tornou filme. Teve por objetivo mesclar em seu roteiro dois universos de personagens, que remetem automaticamente ao cenário me-

dieval: a lenda do rei Arthur e os “bárbaros” escandinavos, também chamados de *vikings*. Por um lado, Arthur e os cavaleiros da Távola redonda são utilizados para a construção de uma Idade Média idealizada, em que a justiça, a ordem e a moral cristã se destacam. Por outro, os *vikings* – especificamente os que ainda não foram cristianizado/civilizados – apresentam o arquétipo da violência, barbárie e caos.

O filme conta como Aguar – um monarca *viking* –, após sua conversão ao cristianismo, é traído por um nobre pagão, que usurpa seu trono. O rei e sua família fogem para o exílio e recebem a hospitalidade de Arthur. O filho de Aguar, o príncipe Valente, é enviado para ser cavaleiro de Arthur em Camelot. Para cumprir seu primeiro objetivo, o jovem passa a ser treinado como escudeiro de Sir Gawain. Após se tornar cavaleiro, seu intento é retomar o trono que seria seu por direito hereditário. Dessa forma, elegemos como aspectos a serem analisados na longa-metragem as manifestações religiosas; a forma de organização política, e; os aspectos militares e de cavalaria.

O primeiro elemento a ser observado no filme é a representação da dicotomia religiosa. Essa polarização fica evidente nas formas estereotipadas da apresentação do cristianismo e do paganismo. A aliança entre um rei viking e um rei bretão é possibilitada pelo compartilhamento da crença cristã. O antagonista – o usurpador do trono nórdico – seria, segundo o discurso fílmico, um representante do atraso e da maldade pagã. Um dos momentos em que tais elementos ficam evidentes é no juramento feito por Valente, quando deixa a companhia do seu pai para se apresentar em Camelot: o príncipe promete que voltaria para família, após se tornar cavaleiro, para ajudá-los a retomar o trono e fazer com que todos os súditos vikings declarassem lealdade perante a cruz.

Em outra ocasião é apresentada a perspectiva não-cristã, isso porque o usurpador teria sido motivado a trair o rei justamente por suas crenças e tradições pagãs, aqueles que o apoiavam em seu crime eram também pagãos. Para impedir que a família tentasse retomar sua posição, ele considerava que todo cristão deveria ser aprisionado ou morto, até mesmo em uma cruz: uma tentativa de ridicularizar os símbolos cristãos. É importante sinalizar – ao trabalhar com essa perspectiva

– que o olhar sobre o paganismo, a partir de *O Príncipe Valente*, é sensivelmente negativo. Essa abordagem evidencia-se ao pensar na ausência de personagens ligados às manifestações pagãs tradicionais da lenda arthuriana, como Merlin.

Vale lembrar que o reconhecimento da figura mítica de Merlin, desde o seu princípio, foi dependente da literatura arturiana. Apesar disso, seu mito é tradicionalmente associado a dois personagens principais: um Merlin Selvagem, rei do norte da Bretanha do século VI, que se torna errante e adquire poderes mágicos. O outro, como o filho de uma mulher com um ser sobrenatural, registrado em relatos de documentos medievais, que também incluíam a presença de um Arthur guerreiro. As histórias de Merlin e Arthur se conectam definitivamente na *Historia Regum Britanniae*, do século XII. Tais questões salientam a contradição de um filme arturiano que estigmatiza o paganismo e silencia um dos principais personagens dessa tradição literária.

O segundo aspecto é a questão da organização política presente tanto no processo de tomada do trono *viking* – que culmina no exílio da família do rei Aguar e Valente – quanto nas características apresentadas por membros da aristocracia medieval, seja ela *viking* ou inglesa. Como aspecto de similaridade, ambas as sociedades retratadas na película remetem a uma monarquia, organizada por laços de nobreza e hereditariedade. Elas também compartilham o aspecto da instabilidade política, com constantes ameaças aos reis. Para o contexto nórdico, tal elemento fica demonstrado quando Aguar afirma que não pretende mais ocupar seu antigo trono, mas que sonha vê-lo com seu herdeiro legítimo, Valente. O direito ao reino é retirado por outro nórdico, que acredita defender a tradição religiosa de sua comunidade.

Para o medievo, a realeza não era apenas uma instituição política, mas uma manifestação do poder divino, que harmonizava e integrava o homem com o cosmos. Não existiria, assim, distinção entre as esferas política e religiosa. Dessa forma, em Camelot, Arthur é o rei por seus feitos gloriosos, mas não deixa de ressaltar a existência de uma linhagem real e da benção divina. Além disso, o filme destaca a legitimidade atribuída ao rei por seus cavaleiros – tão nobres e cristãos valerosos quanto ele. De forma semelhante ao primeiro caso, Arthur tem seu

trono ameaçado por Sir Black, que reivindica descender da mesma linhagem real que Arthur. Ele se associa aos nórdicos pagãos, entregando Valente como prisioneiro, em troca de um exército de mercenários.

O terceiro e último objeto de nosso interesse é a forma como o longa-metragem apresenta as questões militares e da cavalaria. Em *Camelot*, Valente descobre que apenas a sua nobreza herdada não é suficiente para fazê-lo cavaleiro de Arthur. Algumas das formas indicadas para provar o valor militar e ganhar um lugar na Távola Redonda é participando de torneios, vencendo guerras e duelos. Ele precisa provar seu valor na corte e como guerreiro e, para isso, torna-se escudeiro de Sir Gawain.

Pensando do ponto de vista dos nórdicos, não há no filme nenhuma indicação de como seria o processo de formação da aristocracia ou das forças militares. Aparentemente, todos os personagens de origem *viking* participam da composição das tropas, seja em favor de Aguar e Valente ou do usurpador do trono. Tal característica alimenta ainda mais a visão de sociedade baseada na violência, que o filme busca construir.

Em suma, o *Príncipe Valente* proporciona uma ótima oportunidade para se problematizar e desconstruir elementos de medievalidade, que foram estereotipados e reapropriados pelo discurso fílmico.

RICARDO CORAÇÃO DE LEÃO - A REBELIÃO

RICHARD THE LIONHEART: REBELLION

1. **Ano de produção:** 2015
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** Stefano Milla
4. **Roteirista(s):** Gero Giglio e Stefano Milla
5. **Produtor(es):** Blinov Oleg Adrianovich, Phil Gorn e Stefano Milla
6. **Temas centrais:** cavalaria - Inglaterra - vassalagem
7. **Contém cenas de:** morte e nudez
8. **Duração:** 96 min
9. **Textos de apoio:**

ALMEIDA, Nuno Manuel O. L. de. **Ricardo Coração de Leão e Saladino, ascensão e confronto entre os dois maiores chefes militares da época das Cruzadas**. 2015. 146f. Dissertação (Mestrado História Militar) - Universidade de Coimbra, Coimbra, Pt. 2015.

BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FLORI, Jean. **A cavalaria, a origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: Madras, 2005.

FRANCO JR, Hilário. **O feudalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMON LLULL. **O Livro da Ordem de Cavalaria**. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto brasileiro de Filosofia e Ciência "Raimundo Llull", 2010.

10. **Resumo do filme:**

O filme *Ricardo Coração de Leão: a rebelião* se desenrola no ano de 1173 na Europa, mais especificamente nas atuais Inglaterra e França. O filme conta a história da rebelião de Ricardo Coração de Leão e seus irmãos, Henrique "o jovem" e Godofredo, contra o seu pai, o rei da Inglaterra, Henrique II. O longa-metragem começa com a prisão da rainha Leonor da Aquitânia pelo seu marido, o rei inglês, e prossegue com as

lutas entre os rebelados e o soberano, seguindo assim até o desfecho dessa rebelião, que é a rendição dos revoltados.

O primeiro aspecto a ser analisado é a relação conflituosa entre Ricardo e seus irmãos com seu pai, Henrique II. A trama relata que Ricardo e seus irmãos foram impulsionados pela mãe, Leonor da Aquitânia, a se unirem para usurparem o trono do patriarca, iniciando a luta para dominar os territórios dele na região da Aquitânia. No entanto, parece que a questão entre os filhos e o monarca ia além da influência de Leonor e havia outros fatores que circundavam o desenrolar dessa rebelião.

O rei da Inglaterra era engajado em seu governo, e por isso passava muito tempo longe do ducado da Aquitânia. Sua ausência reforçou o estabelecimento de certa empatia entre seus filhos e parte dos habitantes dessa região. Além disso, o governante também não tinha a pretensão de dividir o poder com seus herdeiros. Desta forma, no ano de 1173, Ricardo, incentivado por sua mãe, juntou-se com seus irmãos, Henrique e Godofredo, e com o Rei Luís VII, dos francos, e desafiou seu pai Henrique II iniciando a “guerra sem amor”. Foi esse o contexto no qual o filme se baseou.

O segundo elemento de análise é a relação do juramento de fidelidade. Por dois momentos no longa-metragem, Ricardo e seus irmãos prestaram este tipo de homenagem. Num primeiro momento ao rei Luís e, posteriormente, ao seu próprio pai. Assim, nesses trechos notamos um acordo baseado na fidelidade e na relação de reciprocidade entre o senhor e o vassalo.

No primeiro caso, Ricardo Coração de Leão e seus irmãos se ajoelham em frente ao monarca, mostrando inferioridade e obediência, enquanto o soberano toca em seus ombros com sua espada real, selando o acordo de reciprocidade, no qual ambos juraram compromisso contra o rei da Inglaterra e de não organizarem saques nas Igrejas e mosteiros.

Luís VII, no entanto, trai seus aliados em dois episódios retratados na película. Primeiramente, ele fornece todas as informações sobre os rebelados a Henrique II, deixando-o ciente de como a revolta caminhava. Além disso, saqueia as igrejas e mosteiros, contrariando o acordo estabelecido com os rebelados. Ou seja, o rei dos francos praticou a

chamada felonía, a traição. Depois de serem derrotados, Ricardo e seus irmãos foram obrigados a estabelecer o juramento a seu pai, repetindo toda a cerimônia de acordo de fidelidade.

O último elemento de discussão é a respeito da Cavalaria, de como teria surgido e de que maneira é representado. O filme relata que o primeiro cavaleiro surgiu por meio da escolha de um homem selecionado de cada grupo pela sua coragem, lealdade e habilidade. Esse teria uma tarefa designada e seria honrado com o mais nobre dos animais, o cavalo. Uma interpretação muito próxima àquela descrita por Ramon Llull, escritor do século XIII, que relata o surgimento da cavalaria de forma mítica e enaltece a nobreza.

É dessa maneira que o protagonista do filme, Ricardo Coração de Leão, é representado no filme. Um cavaleiro corajoso que luta contra o rei em prol do que acredita e contra outro cavaleiro mesmo com uma flecha em seu corpo. Ao vencer esse duelo, Ricardo depois de mostrar toda sua habilidade, de cavaleiro dá ao seu adversário uma morte honrada. Além disso, o protagonista respeita os dois juramentos que faz no desenrolar do longa-metragem, sendo leal com sua palavra. Deste modo, Ricardo Coração de Leão é representado como o modelo de cavaleiro ideal.

Mas vale lembrar que a organização desta instituição militar, a cavalaria, associou aspectos de ordem política, militar, cultural, religiosa, ética e ideológica e foi sendo estabelecida ao longo de séculos. Por conseguinte, criou características comuns aos pertencentes desse grupo, excluindo aqueles que não eram nobres, e alterando-o para uma categoria de grupo social.

O filme *Ricardo Coração de Leão: a rebelião* nos propicia um leque de temáticas medievais, sendo algumas já destacadas e discutidas, como a relação entre o rei da Inglaterra e seus descendentes, o acordo de reciprocidade e os aspectos sobre a cavalaria medieval e suas representações. Desta forma, temos neste filme uma interessante ferramenta de discussão sobre o medievo e as práticas sociais dessa época.

ROBIN E MARIAN

ROBIN AND MARIAN

1. **Ano de produção:** 1976
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Reino Unido
3. **Diretor(es):** Richard Lester
4. **Roteirista(s):** James Goldman
5. **Produtor(es):** Denis O'Dell, Richard Shepherd e Ray Stark
6. **Temas centrais:** floresta - marginalidade - monacato feminino
7. **Contém cenas de:** violência leve
8. **Duração:** 106 min
9. **Textos de apoio:**

FERREIRA, Letícia Schneider. O feminino e o medieval através do cinema: uma análise sobre a figura de Lady Marian. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH-RS – O BRASIL NO SUL: CRUZANDO FRONTEIRAS ENTRE O REGIONAL E O NACIONAL, 10, 2010, Santa Maria. **Anais Eletrônicos...** Santa Maria: ANPUH-RS, 2010. p. 1-13.

LE GOFF, Jacques. O deserto-floresta no ocidente medieval. In _____. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1985. p.35-52.

LE GOFF, Jacques. Robin Hood. In _____. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 249-255.

LAGUNAS, Cecília. E. **Abadesa y clérigos. Poder, religiosidad y sexualidad en el Monacato Español**. Siglo X-XV. Luján-Comahue: Universidad Nacional de Luján, 1999. p. 143-163.

SOUSA, Renata Cardoso de. Arquearia entre a Ilíada, uma gesta de Robin Hood e Henrique VI. **Medievalis**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 152-158, 2013.

10. **Resumo do filme:**

Um Robin Hood cruzado que retorna, após a morte de Ricardo Coração de Leão, e uma abadesa que ingressa em um convento depois de

ser abandonada por seu amado ladrão: é assim que identificamos os personagens Robin e Marian nessa história de amor, de Richard Lester. Robin volta da cruzada após vinte anos, com o já adulto Pequeno John, e, ao retornarem à floresta de Sherwood, encontram frei Tuck e Will Scarlett. Estes contam que Lady Marian, a sobrinha de Ricardo, tornou-se abadessa de Kirkly Way.

As monjas e supervisoras dos mosteiros da Idade Média central eram essencialmente mulheres nobres, pois o ingresso na vida religiosa foi o caminho reservado para as filhas mais novas, viúvas ou para as mulheres que tiveram seus casamentos anulados. A personagem interpretada por Audrey Hepburn nos é apresentada não apenas como uma autoridade feminina dentro da abadia: ela também é uma referência das populações locais ao cuidar dos necessitados. O espaço monacal foi um ambiente de segurança para muitas mulheres, onde elas tinham a possibilidade de obter instrução, desempenhar o poder político e administrativo sobre seus senhorios, bens, rendas e pessoas, além do exercício de certo poder religioso.

A abadessa de Kirkly Way é uma contestadora do poder local — quando se opõe ao Xerife de Nottingham — e da autoridade régia, ao resistir aos mandos do recém-coroadado rei John, pois nega interromper as ações religiosas do mosteiro e retirar-se do condado. Durante a Idade Média houve alguns casos de enfrentamento entre cenóbios femininos e masculinos e conflitos com autoridades eclesiásticas e seculares, devido, sobretudo, a questões relacionadas a jurisdição sobre terras e a cura pastoral das monjas.

Depois de encontrá-la e enfrentar o Xerife de Nottingham, Robin, Pequeno John, frei Tuck, Will Scarlett, Marian e as monjas da abadia de Kirkly Way regressam para a floresta e capitalizam as populações marginais da região, voltando à comunidade que construíram vinte anos antes. Desta forma, a floresta aparece no filme não apenas como deserto institucional e domínio do selvagem, mas como um retiro para o amor desse casal em uma fuga voluntária; logo eles e o espaço que habitam se opõem à moral, aos valores culturais de Nottingham e às obrigações das autoridades da cidade. Assim, tornou-se reduto daqueles que desejavam marginalizar-se e agir em uma relação próxima com a

natureza, sendo um refúgio para cultos pagãos, eremitas, servos fugitivos, assassinos, aventureiros e casais apaixonados, ela foi um ambiente para aqueles que se opunham.

A relação entre o herói marginal e a floresta torna-se evidente no confronto contra o Xerife de Nottingham e a milícia régia. Ao combater em campo aberto aos moldes de um cruzado/cavaleiro, Robin descaracteriza-se e sela o fim fatídico da comunidade que fundara, seu e de sua amada. O famoso arqueiro é, sobretudo, um defensor dos oprimidos, miseráveis e desonrados, seu ambiente natural é a floresta e a periferia. Ele é o chefe desses grupos desprezados pela sociedade citadina e pelo poder político-social representado pelo Xerife.

As características dúbias de Robin construídas pela narrativa da obra fílmica — arqueiro ladrão e o cavaleiro cruzado — vão ao encontro da ideia de que os heróis medievais estão entre a justiça e a rapina, a legalidade e a ilegalidade, a floresta e a corte; ele rouba do desonesto para dar ao honesto, defende o oprimido, mas subverte a ordem. No mesmo caminho, ao buscarmos entender o porquê desse justiceiro ser um arqueiro, há relatos de autores que afirmam a existência de estranhos personagens que usavam arcos como arma principal, subsistiam de roubos e moravam na floresta. A partir do século XII um grupo não aristocrático — os *yeoman*— assume destaque na sociedade inglesa, proeminência que ocorre por meio da guerra, na qual esses personagens ampliam os contingentes da infantaria e da arquearia. Robin Hood é um amálgama das características desse grupo, cuja mudança do status social relaciona-se às campanhas bélicas na Inglaterra, em que o personagem está entre a nobreza e a indignidade.

Ao trabalhar com uma abordagem particular de Robin Hood e dos outros personagens deste conto tão conhecido, a obra cinematográfica de Richard Lester, além de mostrar cenas singelas, permite avaliar a qual herói o ladrão que rouba dos ricos para dar aos pobres pode ser associado. Nosso arqueiro assume as posições de cruzado e marginal, uma ambiguidade que gera, para um homem envelhecido e que não percebe a dificuldade frente as suas aventuras, um fim trágico. Podemos também notar o nível de legitimação e influência que o monacato feminino, principalmente a figura da abadessa, tem na sociedade re-

tratada no filme, servindo de polo de afluência para os necessitados e ponto de confronto com as autoridades instituídas. Já a floresta parece como o ambiente dos excluídos que, como é possível identificar nos textos medievais, figura no imaginário como espaço ambíguo - refúgio, temor, selvageria e proteção.

ROMEU E JULIETA

ROMEO AND JULIET

1. **Ano de produção:** 1968
2. **País(es) de produção:** Reino Unido e Itália
3. **Diretor(es):** Franco Zeffirelli
4. **Roteirista(s):** William Shakespeare (peça), Franco Brusati e Masolino D'Amico Franco Zeffirelli (adaptação)
5. **Produtor(es):** John Brabourne, Richard Goodwin e Anthony Havelock-Allan
6. **Temas centrais:** cidade – Renascimento – vendetta
7. **Contém cenas de:** sexo e violência não explícitos
8. **Duração:** 106 min

9. Textos de apoio:

BLOCH, Marc. A “vendeta”. In: _____. **A sociedade feudal**. 70: Lisboa, 2009. p. 158-163.

FRANCO JR., Hilário. **Idade média: o nascimento do Ocidente**. Brasiliense: São Paulo, 2006.

LE GOFF, Jacques. Cidade. In: _____ et alli. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. EDUSC: Bauru, 2006. p. 219-236.

10. Resumo do filme:

A peça *Romeu e Julieta*, bem como o filme que busca uma reconstrução realista do texto de Shakespeare, trata de um casal de jovens que se apaixonam perdidamente. As famílias de ambos, entretanto, Montecchio e Capuleto, respectivamente, têm uma rixa histórica que impõe diversos obstáculos à relação deles, o que provoca um final trágico aos personagens. É talvez uma das obras mais conhecidas e interpretadas do Teatro Elizabetano, no qual William Shakespeare estava inserido e foi um dos maiores representantes. A história desses amantes se tornou ao longo dos anos uma representação do amor juvenil, imbrincado na

cultura popular, em uma das primeiras peças deste famoso dramaturgo inglês. Apesar de ser uma história já existente antes do tempo em que viveu o autor, é quase sempre a ele que nos referimos ao pensá-la.

Escrita provavelmente entre os anos de 1591-1595, não é um texto ao qual consideraríamos normalmente como parte do período da Idade Média. Porém, é consenso entre alguns estudiosos de que ele não tenta apresentar a era em que vivia, mas algo no passado, buscando inspiração em eventos ocorridos provavelmente entre os séculos XIII e XIV. Isto significa que ao nos debruçarmos sobre a produção de Zeffirelli devemos considerar a superposição de temporalidades que impõe perspectivas muito próprias. Estamos, portanto, analisando um filme que se remete a uma peça escrita em finais do século XVI, a qual o autor, por sua vez, refere a um tempo no passado. Devemos, assim, notar que nossas próprias percepções são permeadas por essas diversas (re) leituras. Nesse sentido, um dos primeiros temas que tratamos ao nos determos nestas obras é que o ponto de vista de Shakespeare é a de um homem renascentista. Partindo disso, pretendemos em seguida observar como a instituição da “vendetta” (vingança) se faz presente como uma motivação fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Por último, atentamos para a presença da cidade medieval sob um prisma crítico, afastando-nos da visão do meio urbano como algo a parte da realidade social medieval senhorial e campesina.


O Renascimento é um movimento artístico e cultural que representou o início de uma cisão com alguns aspectos da Idade Média. Majoritariamente, ao nos referirmos aos renascentistas, nos vêm à mente os nomes de Leonardo Da Vinci ou Michelangelo, representantes da realidade italiana deste momento. Porém, ao expandirmos o escopo de nossas investigações, podemos notar que a Renascença ocorreu em diversos lugares, com características diferentes em cada região, apesar de possuir marcos cronológicos bastante semelhantes. O próprio nome do movimento demonstra a intenção de diversos de seus personagens, um retorno à época Clássica, à Antiguidade, atribuindo ao medievo um tempo de obscurantismo.

É nesse período em que observamos as primeiras referências aos séculos precedentes como “Idade das Trevas.” Shakespeare, nesse sen-

tido, não é muito diferente. Fica claro isto, ao notarmos que a noção de um passado violento e politicamente instável é algo recorrente em suas peças, como Ricardo III, Hamlet ou Macbeth, muitas delas financiadas pela realeza de seu período, que buscava se afirmar como algo diferente daquilo que havia passado na Inglaterra em anos anteriores. Isso porque a estrutura política descentralizada, típica das relações senhoriais, possuía uma acepção de um elemento de desagregação e caos. Atualmente, historiadores procuram manter uma perspectiva crítica com relação às estruturas sociais, políticas e culturais com relação aos séculos medievais, por esta razão abandonamos o termo *Dark Ages* ao pensarmos esse tempo.

Encaminhando-nos para a segunda temática, a questão da “*vendetta*”, notamos como ela está intrinsecamente associada ao primeiro ponto ao qual debatemos, a vingança institucionalizada é apresentada na peça como o obstáculo fundamental ao amor dos jovens. É preciso reconhecer a existência dessas rixas familiares como algo presente na sociedade medieval e que, provavelmente, causava a morte de muitos homens. Contudo, devemos analisar tal característica dentro de um contexto de relações específicas à época, mantendo uma visão crítica. Na Idade Média vemos existir a noção de parentesco ampliado, liames que uniam pessoas sob o estatuto de família sem que o sangue fosse necessariamente o elemento fundamental, mas o estabelecimento de laços de promessa e fidelidade. Esse conceito está relacionado às relações senhoriais que se baseavam nestes elos pessoais para garantir uma rede de interdependências, especialmente entre membros dos estamentos sociais superiores. Isso significava que o ataque a um membro do grupo familiar, demandava uma resposta em igual força de qualquer um que se reconhecia como aliado da família agredida. Por vezes isso podia causar uma espiral de trocas de violências entre duas parentelas promovendo distúrbios sociais.

Nesse sentido, passamos para o terceiro aspecto que nos propomos analisar, a cidade medieval como parte integrante deste jogo social. Após a desagregação do Império Romano, marcando o fim do período antigo, o meio urbano diminui em tamanho e importância, acompanhado de um enfraquecimento do comércio. O ressurgimento citadi-



no na Europa é ainda um campo de extensos debates historiográficos, bem como a forma que ele se apresenta dentro de um quadro mais amplo de relações senhoriais e da contínua importância econômica do campo. Diante deste cenário optamos por reconhecer a cidade medieval como um espaço que não representa a antítese de um mundo rural, mas como um lugar que está associado a ele e dele é dependente, a urbanização não significa o abandono da estrutura social da época. As disputas entre Capuletos e Montecchios demonstram precisamente isso, os confrontos típicos da aristocracia fundiária transpõem as muralhas da urbe e é parte constitutiva dela.



SANGUE E HONRA II

IRONCLAD

1. **Ano de produção:** 2014
2. **País(es) de produção:** Reino Unido
3. **Diretor(es):** Jonathan English
4. **Roteirista(s):** Jonathan English e Erick Kastel
5. **Produtor(es):** Rick Benattar, Jonathan English e Andrew J. Curtis
6. **Temas centrais:** Escócia - feudalismo – guerra
7. **Contém cenas de:** sexo e violência
8. **Duração:** 108 min
9. **Textos de apoio:**

ALBERTONI, G. O Feudalismo. In: ECO, Umberto. (Org). **Idade Média, cristãos, bárbaros e muçulmanos**. Lisboa: Dom Quixote, 2011. p. 192-197.

BROWN, Michael. **The wars of Scotland: Scotland, 1214-1371** (The new History of Scotland). EUA: Columbia University, 2004.

JESTICE, Phyllis G. **História das guerras e batalhas medievais**. São Paulo: M. Books, 2012.

10. **Resumo do Filme:**

Sangue e honra II é um filme de ação protagonizado pelo personagem Guy de Lusignan, um guerreiro sobrevivente que luta para proteger sua família oriunda da Britânia contra a sede de vingança dos escoceses. O filme tem como cenário principal o Castelo de Rochester. O local é invadido pelos celtas vindos da Escócia, que desejam tomar a região e vingar-se dos britânicos que ocuparam suas terras, anos antes. Hubert de Vesci, filho de Gilbert de Vesci, Lorde de Rochester Castle, vai atrás de Guy, seu primo, pedindo ajuda para o combate contra os escoceses. Este, em troca de dinheiro, aceita o pedido de Humbert de entrar na batalha. Para tal, o protagonista reúne um grupo de três mercenários para ajudá-lo no combate.

Os aspectos presentes no filme referentes ao período medieval são bem explícitos, tais como a questão do feudalismo, a hereditariedade de títulos e a luta dos escoceses pela independência de seu território.

O feudalismo foi um sistema que funcionou política e economicamente de diferentes formas na Europa. Predominou durante a Idade Média e caracterizou-se principalmente pelas relações de vassalagem e pela hierarquização social. Podemos mencionar também a configuração baseada em trocas pessoais, nas quais predominam as obrigações de obediência, auxílio e serviços por parte do vassalo para com o senhor feudal, em especial a ajuda militar. Em troca, o senhor concedia-lhe um benefício, com frequência uma porção de terra a explorar, indissociada dos camponeses que ali viviam.

A partir dessas definições é possível perceber relações feudais presentes no filme desde o começo. Em um primeiro momento da película, verifica-se que o local invadido pelos escoceses é uma fortaleza, com um castelo central que apresenta ao seu redor muralhas e terras adjacentes habitadas por camponeses. No decorrer da trama, o aspecto ressaltado fica mais evidente quando a região comandada por Lorde Vesci, o senhor do castelo e de localidades adjacentes, é invadida e seus vassalos não medem esforços para proteger o local, mostrando assim seus serviços e obediência militar perante o seu senhor. Lorde Vesci, para defender os camponeses que estavam sob seu comando e guarda, os abriga dentro das fortalezas do castelo, exibindo sua autoridade de defensor do feudo e dos vassalos que lá residiam.

No decorrer do filme, é possível notar um segundo aspecto no que tange às tradições referentes à Idade Média, e que estava diretamente associado à organização política feudal: a hereditariedade de títulos, bem delineada e trabalhada em uma cena da trama. De acordo com as normas vigentes, os títulos e terras eram passados do pai para o filho mais velho na ordem de sucessão e essa regra torna-se básica a partir do século IX, com o surgimento dos feudos hereditários. Antes disso, os títulos não eram hereditários e algumas famílias ascendiam à nobreza por meio do contrato de vassalagem diretamente com o suserano. Com a institucionalização dessa prática, os feudos passam a fazer parte de uma mesma família durante gerações.

A obra ilustra essa prática no momento em que o senhor feudal, De Vesci, sabendo que está no fim dos seus dias, passa toda sua herança para seu primogênito. Por meio de uma cerimônia efêmera, devido às circunstâncias da situação de ataque na qual os personagens estavam vivendo, ele chama algumas pessoas de sua confiança para testemunharem a transição das terras a seu filho, que é feita de forma tácita, e o faz prometer que irá proteger seu legado. A partir de então, após a morte de De Vesci, seu filho mais velho se torna o novo senhor, transportando consigo toda a responsabilidade política de manutenção da região, a preservação do título, a continuidade de relações com os camponeses e vassalos, assim como seu amparo e proteção. Com a morte do patriarca da família, cabe também agora ao primogênito a execução do arranjo matrimonial para suas duas irmãs.

O último tema abordado, que é central no filme e é o responsável pelo desenrolar da trama, são as guerras de independência escocesa. Divididas, sobretudo, em dois momentos, essas guerras estenderam-se do final do século XIII até meados do século XIV, e podem ser entendidas como um período no qual a Escócia envolve-se em uma série de conflitos contra os ingleses em busca de sua autonomia. O filme privilegia em seu cenário o primeiro estágio, que se iniciou em 1296 e estendeu-se até o ano de 1305.

O cerne da trama, como já citado, é a busca de vingança dos escoceses em relação aos ingleses. Desta maneira, um grupo da Escócia invade a Inglaterra com o objetivo de tomar suas terras e vingar-se dos habitantes de Rochester Castle, culpando-os pela morte do filho do líder durante o combate. A batalha estende-se por vários dias, levando a muitas mortes e massacres. O filme tem como desfecho a vitória dos ingleses após o protagonista do filme, Guy de Lusignan, derrotar o líder dos escoceses. Enfatiza-se, porém, como já sinalizado, que o filme só trata da primeira etapa da guerra, dando destaque a apenas uma das muitas batalhas que se desenrolaram, tendo como vencedores, já na Idade Moderna, os escoceses, que conseguem sua independência.

Por tratar-se de uma película que se passa no final do medievo, os aspectos tratados no filme abordam o que seria a vida medieval, como hábitos, manifestações culturais e políticas. Contudo, há que ressaltar, que se tratar de uma trama que ilustra o que é pertinente para entreter o público.

SHAKESPEARE APAIXONADO

SHAKESPEARE IN LOVE

1. **Ano de produção:** 1998
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos e Reino Unido
3. **Diretor(es):** John Madden
4. **Roteirista(s):** Tom Stoppard e Marc Norman
5. **Produtor(es):** David Parfitt, Donna Gigerotti, Edward Zwick, Harvey Weinstein e Marc Norman
6. **Temas centrais:** casamento – Shakespeare - teatro elisabetano
7. **Contém cenas de:** sexo e violência
8. **Duração:** 123 min
9. **Textos de apoio:**

FRANCO JÚNIOR, Hilário. As estruturas sociais. In: _____. **A Idade Média. Nascimento do Ocidente.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 97-99.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. A mulher e a família. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **O Homem Medieval.** Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 193-208.

MORAIS, Flavia Domitila Costa. **O teatro elisabetano como ativismo socio-cultural.** Campinas, 2008. 335p. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2008. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp138819.pdf>>. Acesso em: 05 mar 2016.

10. **Resumo do filme:**

Shakespeare Apaixonado é um filme de época que cria um enredo no qual parte dos personagens representados são fictícios e outros são históricos, como William Shakespeare, Marlowe e a rainha Elisabeth I. O tema central da película é o amor impossível entre Viola De Lesseps e o poeta Shakespeare, e se passa no último decênio do período elisabetano, na cidade de Londres em 1593.

A família De Lesseps é representada dentro de um modelo de nobreza de toga, um grupo social que se originava da compra ou conces-

são de títulos para burgueses importantes, visto que o pai da protagonista é citado como um rico comerciante. Em uma conversa entre Viola e sua ama, esta afirma que o teatro não é lugar para *ladies* bem nascidas, no que ela replica “não bem nascidas, mas bem-endinheiradas”. O casamento arranjado entre Viola e Lorde Wessex é firmado devido a interesses financeiros, de um lado, e sociais, de outro. Apesar de nobre de sangue, Lorde Wessex não é tão abastado, enquanto o pai de Viola, com o casamento, associava-se a uma nobreza de sangue que garantiria um *status* social mais elevado para a família.

Todo o romance se desenrola tendo como pano de fundo o teatro inglês durante o período elisabetano, arte que no final a Idade Média vinha se desvinculando de temas religiosos e se alinhando a temas profanos, com personagens que refletiam as fragilidades e virtudes do ser humano. As encenações envolviam o público, que muitas vezes acabava por participar da peça. Podemos observar essa aproximação na cena de *Romeu e Julieta*, na qual uma mulher que assiste à peça responde “morto”, quando a personagem Julieta pergunta onde está seu Romeu. O personagem William Shakespeare, interpretado por Joseph Fiennes, também é um aspecto que chama a atenção no longa: ele aparece inserido em um modelo de artista renascentista, criativo e autônomo. Assim, propomos uma reflexão acerca desses três aspectos rapidamente destacados, a saber: o Teatro elisabetano, o casamento como aliança e a representação de William Shakespeare.

Nosso primeiro aspecto, o teatro elisabetano, começa a ocupar edifícios londrinos justamente no decorrer do século XVI. Até então, ele ficara basicamente circunscrito às igrejas, quando religioso, e às carroças itinerantes e praças, quando profano. A partir do momento em que sua modalidade secular começa a se popularizar, passa a ser considerado um divertimento vulgar, lascivo e reprovável, entrando em constante conflito com a Igreja reformada da Inglaterra. É interessante reparar na figura de um pregador vestido de negro, que aparece em alguns momentos do filme representando esse conflito, professando contra o teatro em meio a um ambiente urbano fervilhante. As construções teatrais, de início, ficavam em regiões suburbanas, em localidades chamadas *Liberties*.

O principal teatro do filme, o *The Rose*, teve suas fundações encontradas em escavações feitas em 1989, e o modelo arquitetônico apresentado em *Shakespeare Apaixonado* muito se assemelha às construções do período. As principais figuras envolvidas com o mundo do teatro, os atores das trupes, não possuíam sua profissão regularizada, podendo ser enquadrados como vagabundos e arruaceiros segundo a *Tudor Poor Law*, de 1572. Pouco a pouco, contudo, foram ganhando proeminência devido aos nobres patrocinadores de espetáculos e ao gosto da rainha pela arte. Elizabeth I se torna uma incentivadora e promulga em 1574 o *Licensing Act*, que determinava que barões e nobres de títulos mais altos poderiam patrocinar as trupes de atores.

Outra característica representada na película é a ausência de mulheres nos espetáculos. Viola se veste de homem para poder atuar na peça de Shakespeare, e quando descoberta é expulsa pelo mestre dos divertimentos e foge correndo do *The Rose*. As mulheres costumavam assistir, mas não atuar, o que acabava por fazer com que os papéis femininos fossem interpretados por homens, geralmente crianças de trupes infantis. Curiosamente, não havia uma lei específica que proibisse atrizes, essa ausência está mais relacionada ao costume, não existindo inclusive registros ou relatos de movimentos favoráveis à inclusão das mulheres nas peças.

No que diz respeito ao casamento como aliança, vemos a personagem de Gwyneth Paltrow obrigada a desposar um homem que não ama, Lorde Wessex. A mulher, na Baixa Idade Média, ainda é vista e utilizada para estabelecer alianças dentro da aristocracia. Diferentemente do início do período, quando quem devia bens era o futuro marido à família da noiva, como uma espécie de compensação pelo prejuízo que a família assumia ao ceder uma filha, no século XVI, era a família da moça que deveria oferecer um dote que garantisse um bom matrimônio. No período aqui retratado, a nobreza, na figura de Lorde Wessex, a fim de recuperar-se frente às instabilidades então vividas, busca casamentos convenientes com integrantes de uma burguesia enobrecida graças à compra ou conquista de títulos advindos de sua relevância econômica.

Na película percebemos claramente essa situação. Lorde Wessex casa-se com Viola de Lesseps interessado em seu dote, enquanto o pai dela garante assim uma aliança que lhe infere um estatuto e uma honra mais elevada do que a de uma simples família de burgueses ascendidos. A ela é requisitada obediência, primeiro ao pai e, depois, ao marido. Quando o futuro casal vai se encontrar com a rainha para ter o seu aval para a união, o noivo aconselha à noiva: “seja submissa, modesta, graciosa e breve”, papel que se espera de uma boa esposa. A própria Viola, ao perceber os rumos irrevogáveis de seu destino, aceita se casar “como o dever de uma filha”.

Nesse sentido, o filme retrata justamente o que se espera de uma mulher, mesmo que a licença poética permita que Viola tenha uma relação anterior ao matrimônio e isso não impeça o futuro noivo de continuar desejando desposá-la. O casamento aristocrático tem como objetivo instaurar ou restabelecer alianças, garantir vantagens materiais e o estatuto e honra das famílias envolvidas. As aspirações pessoais da mulher não são levadas em consideração, pois ela é um instrumento de um acordo interfamiliar.

No que diz respeito ao último aspecto, a representação do poeta William Shakespeare se dá por meio de uma romantização de seu caráter artístico e pelo floreio de uma personalidade excêntrica e sedutora. Nas primeiras cenas, o personagem passa por uma espécie de crise de produção e afirma que perdeu seu dom, pois está sem uma “Afrodite”, uma musa. Quando encontra Viola, seu problema se resolve e ele volta a escrever, produzindo a famosíssima peça *Romeu e Julieta*. O próprio filme possui toda uma metalinguagem, sua história principal – o romance entre Viola e Shakespeare – e seu pano de fundo – a dramatização de *Romeu e Julieta* – retratam um amor impossível.

A primeira aparição de Shakespeare nos registros teatrais londrinos data de 1592, um ano antes de nosso romance histórico cinematográfico. Ele teria trabalhado como dramaturgo e ator em um dos teatros londrinos de maior relevância do final do século XVI, o *Globe Theatre*, entre 1599 e 1613, quando a construção foi destruída por um incêndio. O teatro *The Rose*, de Philip Henslowe, costumava, na verdade, abrigar peças de Christopher Marlowe, mas existia uma cooperação mútua en-

tre as companhias teatrais, que foi representada na conversa entre Shakespeare e Marlowe em uma taberna. Apesar de “concorrentes”, Marlowe dá dicas para ajudar Shakespeare com seu projeto em andamento. No filme, o protagonista aparece escrevendo, atuando e dirigindo, dando a entender que era um profissional que se envolvia com os diversos aspectos de seu trabalho.

O filme *Shakespeare Apaixonado* é um material de grande interesse para a reflexão acerca de alguns aspectos característicos da Baixa Idade Média. Ele ilustra o casamento como forma de aliança, é rico em referências históricas do teatro no período elisabetano e alimenta a curiosidade sobre um dos personagens mais comentados da literatura inglesa do século XVI, William Shakespeare.

SUA ALTEZA YOUR HIGHNESS

1. **Ano de produção:** 2011
2. **País(es) de produção:** Estados Unidos
3. **Diretor(es):** David Gordon Green
4. **Roteirista(s):** Danny McBride e Ben Best
5. **Produtor(es):** Scott Stuber
6. **Temas centrais:** bruxaria - cavalaria - mulher
7. **Contém cenas de:** insinuações de sexo, violência e palavras obscenas
8. **Duração:** 102 min
9. **Textos de apoio:**

LE GOFF, Jacques. O cavaleiro, a cavalaria. In: _____. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 87-101.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: _____. LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2006. 2v. V1, p. 185-200.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: _____. LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2006. 2v. V. 2, p. 137-150.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. O feminino como demoníaco. In: _____. **Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1991. p. 104-109.

RICHARDS, Jeffrey. Bruxos. In: _____. **Sexo, Desvio e Danação: As minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 82-94.

10. **Resumo do filme:**

O filme *Sua Alteza* conta as divertidas aventuras de dois príncipes, irmãos de personalidades bem distintas. Fabious é o valente primogênito que será sucessor do trono, já Thadeous é o príncipe secundogênito, que é o oposto do irmão por ser um preguiçoso pervertido. Ambos

entram em uma missão para resgatar das mãos de um bruxo chamado Leezar a donzela amada do príncipe Fabious. O bruxo aprisiona a jovem Belladonna com o intuito de usá-la em ritual que gerará uma besta, criatura que ele pretende manipular para dominar o mundo. No caminho do resgate, os irmãos conhecem a bela guerreira Isabelle, que quer vingar o assassinato de sua família e acaba se juntando à missão. Thadeous, apaixonado por Isabelle, deverá passar por uma prova perante o seu reino e a sua amada, e assim, honrar o nome de sua família e sua condição de nobre.

Dentre os temas abordados no filme, três serão destacados aqui: o ideal cavaleiresco, as visões sobre a mulher na Idade Média, e as crenças acerca da bruxaria.

A cavalaria se difundiu no século XI – seus membros eram conhecidos como *militēs* –, composta principalmente por guerreiros a serviço de seus senhores e sustentados por estes. Com a evolução da cavalaria, ou seja, com o combate a cavalo, são necessários altos recursos financeiros para custear os animais e equipamentos, além de muito treinamento. Sendo assim, o ofício tende a se restringir a uma elite economicamente privilegiada.

Além do sentido militar, agrega-se à cavalaria uma conotação cada vez mais aristocrática. Isso ocorre porque a nobreza controla a atividade, reservando aos seus membros o acesso a ela, e emprestando-lhe sua ideologia. Impregnada de sentidos honoríficos, idealistas e éticos, suas virtudes são fixadas no momento em que a Igreja inicia o movimento de paz na tentativa de refrear a violência guerreira, introduzindo na ordem o ideal elevado de proteção às igrejas, aos fracos e aos desarmados no interior da cristandade, direcionando-os ao combate aos infiéis, no exterior.

Cria-se uma mitologia da cavalaria, mais do que uma corporação ou confraria, ela se torna um modo de viver e pensar. O ideal cavaleiresco é realçado no filme pela dicotomia entre os nobres irmãos. O príncipe Fabious é um jovem honrado, valente, que deixa todo o reino muito orgulhoso pela sua conduta, e que segue à risca os códigos de honra reservados à sua posição social. Já seu irmão, o príncipe Thadeous, é um covarde e preguiçoso que não honra o nome de sua família.

É por esse ideal presente no filme que Thadeous deverá conquistar seu reconhecimento como um nobre, tal como se espera. O mito do cavaleiro sobreviveu por meio da lenda, da literatura e do cinema nas mentalidades coletivas. A imagem que concebemos até hoje do cavaleiro medieval como aventureiro, honrado e glorioso, é a imagem idealizada, consolidada pelos trovadores. Seguindo essa tradição, o desafio de Thadeous é tornar-se um verdadeiro cavaleiro, para então ser um príncipe completo.

Outro aspecto pontuado é a visão da mulher como ser inferior e fraco, seja na figura indefesa representada por Belladonna, que precisa ser constantemente protegida pelo seu amado, ou nas mulheres traçoeiras que aparecem ao longo da trama, dentre elas, Isabelle. Para a teologia medieval, a Criação colocou a natureza feminina como inferior e subordinada, já que segundo a concepção cristã, Eva, a primeira mulher foi criada a partir da costela de Adão, o primeiro homem. Sendo assim, se explica a dependência da mulher, antes do Pecado Original, em relação ao homem no plano temporal e material. A antropologia cristã relega à mulher a condição inferior e orientada para as necessidades mais mundanas, enquanto o homem é visto como superior e orientado para o plano divino, sendo este a imagem e semelhança de Deus.

Não se concebe ordem sem hierarquia na sociedade medieval. Considerava-se que para se garantir a harmonia entre os cônjuges, a mulher deveria ser subordinada e tutelada pelo marido. A finalidade da mulher seria ajudar na procriação, mas como a semente masculina é a virtude ativa no processo de geração, a condição de auxiliar coloca a mulher em posição subalterna. A doutrina aristotélica é retomada para explicar que o corpo da mulher é imperfeito e incompleto, quando comparado ao desenvolvimento do corpo masculino. Essa suposta fraqueza física teria então efeitos diretos sobre o entendimento e a vontade delas, explicando assim a incontinência que marca seu comportamento.

O corpo feminino se sobrepõe à alma, seguindo esse raciocínio, e assim, a mulher se distancia do divino. A Idade Média acaba associando a figura feminina ao elemento diabólico, cria-se a idéia de que as

mulheres são mais vulneráveis e mais facilmente seduzidas pelo demônio, e por isso são usadas para enganar e agir em nome do mal, arrastando os homens para o pecado. No filme, a insistência na inferioridade dessas figuras é evidente, mesmo quando não condiz com o perfil da personagem. Por mais que Isabelle surpreenda diversas vezes os cavaleiros com sua astúcia, trapaceando e utilizando sua inteligência em benefício próprio, Thadeous sempre a subestima. É evidente, principalmente no discurso de Thadeous, a idéia de que a mulher deve ficar sempre sob a proteção de um homem, devido à sua condição frágil.

O terceiro e último aspecto a ser trabalhado é a bruxaria. O cristianismo se esforçou para assimilar os rituais pagãos, mas alguns não puderam ser incorporados, em especial os relacionados à fertilidade. As crenças e práticas pagãs, após o estabelecimento do cristianismo como religião oficial, passaram cada vez mais a serem associadas com o Mal da teologia cristã, e, conseqüentemente, identificadas como bruxarias. Os bruxos eram vistos como servos do diabo, e no final da Idade Média acreditava-se que eles renunciavam ao cristianismo para servirem a Satã; sendo o acordo selado por meio da copulação com este.

A bruxaria satânica era a imagem invertida do cristianismo, exaltava o mal e venerava a carne acima do espírito. De acordo com a crença cristã, as orgias sexuais eram parte importante destes rituais, o que explica o medo do sexo propagado pelo cristianismo, e a desconfiança recaída sobre a mulher, como já vimos, facilmente seduzida pelo Diabo. Acreditava-se que o pacto com o demônio era o caminho para conhecer a magia, que se apresentava como perversa, uma mentira que seduzia os homens para longe da religião divina, alimentando a corrupção moral.

A aproximação do bruxo Leezar ao Diabo fica evidente especialmente em dois momentos. O primeiro é quando ele assume a forma do príncipe Fabious para enganar Belladonna, utilizando-se de um feitiço diabólico. Os feiticeiros são apontados como aqueles que realizam maldades por meio de encantos demoníacos. Acreditava-se que os bruxos por intermédio da magia podiam mudar de forma para enganar suas vítimas. O segundo momento é quando o bruxo pretende copular com a jovem cativa para gerar uma nova besta, para por meio dela, do-

minar a humanidade. O cristianismo havia desenvolvido a ideia de que o Anticristo, proveniente do livro do Apocalipse, nasceria da união satânica com uma mulher ou de uma união de humanos presidida por Satã, que era tradicionalmente associada à magia.

O filme é repleto de ficção, magia e comicidade, portanto, não tem a preocupação de abordar o período medieval com verossimilhança. Um aspecto interessante é a opção em retratar um pouco do imaginário do período ao qual faz referência. Deve-se levar em consideração, principalmente, a faixa etária do público alvo e a necessidade de o filme ser analisado criticamente, para não reforçar uma série de preconceitos ligados à Idade Média propagado no senso comum.

TERESA, O CORPO DE CRISTO

TERESA, EL CUERPO DE CRISTO

1. Ano de produção: 2007

2. País(es) de produção: Espanha

3. Diretor(es): Ray Loriga

4. Roteirista(s): Ray Loriga

5. Produtor(es): Andrés Vicente Gómez e Ximo Pérez

6. Temas centrais: ascetismo – inquisição – santidade feminina

7. Contém cenas de: erotismo

8. Duração: 97 min

9. Textos de apoio:

BORGES, Celia Maia. Santa Teresa e a espiritualidade mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ESPAÇO ATLÂNTICO DE ANTIGO REGIME: PODERES E SOCIEDADE, 1, 2005, Lisboa. **Actas...** Lisboa: CHAM, 2008. p. 1-10.

GAJANO, Sofia Boesch. Santidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Clau-
de (Orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC,
2002, 2v. v.1, p. 449-462.

SANTOS, Luciano Lopes dos. De “mulherzinha” à santa madre: disputando
a memória de Madre Teresa. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, 2005,
Londrina. **Anais...** Londrina: ANPUH, 2005. p. 1-8.

VAUCHEZ, André. Santidade. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Ei-
naudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. 56 v., V. 12, p. 287-300.

10. Resumo do filme

Teresa, o corpo de Cristo é um filme inspirado na vida de Teresa de Ah-
umada, que viveu nos idos do século XVI na Espanha e foi reconhecida
como santa. Apresenta uma narrativa da história da santa a partir do
momento em que ela ingressa no convento carmelita de Encarnación
de Ávila em busca de uma vida espiritual plena, marcada pela clausura,

preces e sacrifícios. Esse comportamento virtuoso lhe confere uma relação íntima com Cristo por meio de visões e a capacidade de realizar milagres, dentre outras realizações.

Também aborda o caso da empreitada de Teresa em fundar o mosteiro de São José, obedecendo às antigas regras da ordem do Carmelo, cujo conteúdo havia sido atenuado pelo papa Eugênio IV. Teresa obteve a aprovação de membros da ordem, assim como da madre superiora e também de outros setores do clero, pelo fato de a antiga regra preconizar a criação de um mosteiro sem renda.

Dentre os aspectos possíveis de serem trabalhados de uma maneira crítica na presente obra, optamos pelo ascetismo, pela santidade feminina, e pela tensa relação estabelecida entre a religiosidade mística e a Inquisição.

A prática do ascetismo sempre chama atenção do grande público nos filmes em que recebe destaque. Entende-se por ascese a opção pela vivência baseada em um regime de austeridade, marcada pela renúncia aos valores seculares, constantes orações, jejuns e mortificações, com o intuito de alcançar um estágio de elevada perfeição espiritual e contemplação do divino. Este tipo de conduta está presente em praticamente todos os relatos de vidas de santos do período medieval, podendo variar em intensidade e tipos de ascese de acordo com o período, os modelos de santidade e as diferentes propostas de vida monástica medievais.

Em muitas cenas do filme, Teresa aparece buscando de modo assíduo a aproximação com Cristo, por meio dos jejuns, preces apaixonadas e penitências. Sua vitória contra a natureza corporal lhe concede poderes sobrenaturais, a exemplo da cena em que é tomada por uma força divina arrebatadora que a levanta do chão, e da capacidade de ter visões, nas quais aparece experimentando uma relação simbólica de amor com Cristo.

Por conseguinte, é interessante discorrer sobre os próprios atributos que conferem santidade a Teresa, mencionados na película. A vida espiritual intensa, marcada por visões e profecias; o misticismo; a vida enclausurada de penitência e contemplação e o ascetismo marcado

pelo jejum e pela flagelação são traços característicos de uma tradição de santidade feminina recorrentes no período medieval.

O ponto peculiar da dimensão corporal, sobretudo a instauração de um elo entre alimento, jejum e eucaristia e a relevância dada ao aspecto físico da união com Cristo, é outro elemento importantíssimo da experiência religiosa feminina, que está diretamente interligado ao título da obra: *Teresa, o corpo de Cristo*. A abstinência alimentar de Teresa, retratada no filme, resume-se à nutrição com o pão da eucaristia, com a personagem afirmando que apenas o corpo de Cristo lhe basta. Após esses esforços, somados às intensas penitências clamando pelo encontro com o amado, ela logra êxito e se une corporeamente nas visões com o divino.

Por fim, uma última questão, a tensão entre Inquisição e espiritualidade mística, remete ao contexto religioso hispânico de meados do século XVI, marcado também pela intensa atuação da Contrarreforma, em um ambiente europeu no qual os movimentos dos iluminados, luteranos e huguenotes crescem em número de membros. A busca pelo ideal de santidade, em um esforço de chegar à esfera divina, foi almejada por muitos leigos e religiosos do período. O movimento de Contrarreforma pretendeu subtrair todas as práticas de cunho heterodoxo, impondo um rígido controle sobre a literatura, que se voltou até mesmo contra religiosos proeminentes da Península Ibérica. A alta hierarquia eclesiástica planejava reservar para si o controle das práticas devocionais, dos cultos, das imagens e evitar o surgimento de novos santos.

A espiritualidade mística consiste, basicamente, na busca por uma relação mais intimista com o divino, através de uma oração mental individual como veículo para o alcance da perfeição, visto como modelo ideal de devoção. Os exercícios cotidianos sobre a Paixão de Cristo, na qual a imagem do Cristo sofredor é realçada, é um traço característico destes movimentos.

No filme, Santa Teresa é associada pelos inquisidores à seita dos alumbrados, movimento heterodoxo que vinha se expandindo no território peninsular, a exemplo da menção da queda do bispo de Toledo, acusado de ser um alumbrado, e uma caçada do Santo Ofício por demais praticantes nas províncias de Salamanca e Sevilha. Todas as suas

visões são acusadas de heréticas e demoníacas, beirando a condenação à fogueira.

Pensando no valor didático do cinema no ensino de história, a abordagem do contexto histórico da Inquisição em solo espanhol pode ser bastante trabalhada por meio desta obra em aulas de história sobre a Contrarreforma. Discorrer sobre os ideais de santidade, tanto em seus aspectos gerais, como enfocando especificamente o feminino, também pode ser deveras proveitoso.

VLAD TEPES

VLAD TEPES

1. **Ano de Produção:** 1979
2. **País(es) de produção:** Romênia
3. **Diretor(es):** Doru Nastase
4. **Roteirista(s):** Mircea Mohor
5. **Produtor(es):** Dumitru Fernoaga e Lidia Popita
6. **Temas centrais:** aristocracia - turco-otomano - vampirismo
7. **Contém cenas de:** violência
8. **Duração:** 114 min
9. **Textos de apoio:**

DUBY, Georges. **A Sociedade Cavaleiresca**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FLORI, Jean. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude.(Org.).

Dicionário Temático do Ocidente Medieval. São Paulo: Imprensa Nacional, Bauru: EDUSC, 2002. 2v., V.1. p. 185-199.

Santos, Lennon da Costa; Lucinda, Lucas Resende; Santos, Allan da Costa; Silva, Luciana Diniz. Explicações médicas para o mito do vampirismo. **Rev Med Minas Gerais**, v.23, n.4, p. 526-531, 2013.

10. **Resumo do filme:**

Após a invasão da Valáquia pela Hungria, em 1447, Vlad II e seu filho mais velho, Mircea, foram assassinados. O filme, apresentando um recorte temporal que se inicia três anos após a queda do Império Bizantino para os turco-otomanos, retrata a trajetória de Vlad III durante a sua segunda ascensão ao trono (1456-1462).

A partir da análise do filme e da bibliografia pode-se observar aspectos associáveis ao medievo: o crescimento da influência política do poder temporal paralelamente à resistência realizada pelas instâncias do poder religioso; as práticas de tortura extremamente cruéis como uma intimidação aos adversários e ensinamento aos aliados; e,

por fim, explicações científicas para o surgimento do mito vampiresco, normalmente associadas à Idade Média, à figura de Vlad III e aos países da península balcânica.

O príncipe da Valáquia é conhecido por seus súditos como Drácula. Seu sobrenome romeno, *Draculea* (também grafado *Drakulya*), usado para designar Vlad em diversos documentos, significa “filho do dragão”, uma referência a seu pai, Vlad Dracul, que recebeu este apelido após ter se juntado à Ordem do Dragão. Historicamente, o Conde Drácula é mais conhecido por sua política de independência em relação ao Império Otomano, cujo expansionismo sofreu com a sua resistência, e pelas punições excessivamente cruéis que impunha aos seus prisioneiros.

Um aspecto marcante da vida de Drácula, demonstrado no filme em diversos momentos, foi a constante oposição realizada pelos seus adversários: principalmente os eclesiásticos e setores da aristocracia local. Vlad III nunca foi uma unanimidade. Os severos castigos arbitrários imputados a cristãos locais desgastaram a relação de Vlad com os eclesiásticos, assim como com parte da aristocracia, os chamados boiardos. Esse confronto é visualizado com maior nitidez na cena de captura de um fugitivo condenado à morte dentro de uma igreja.

A execução por empalamento foi determinada como castigo oficial. Esta era uma forma particularmente cruel de execução, visto que a vítima agonizava por vários dias antes de morrer, demorando muito a ficar inconsciente. Prática habitual desde a Antiguidade, nos séculos XV e XVI, foi amplamente empregada pelos exércitos turcos que invadiam o leste da Europa. Vlad viveu como guerreiro bárbaro e, provavelmente, foi no cativeiro turco que presenciou e aprendeu métodos de tortura que marcaram sua personalidade, como a execução por empalamento, que lhe rendeu a alcunha pós-morte de *Tepes* ou “Empalador”.

Apesar de ter sido determinado como castigo oficial por Drácula, a prática não tem um espaço de grande destaque no filme. Podem-se levantar duas hipóteses para essa consideração: a primeira é a de que a violência nas cenas restringiria o público-alvo para uma faixa etária acima do pretendido. A segunda hipótese diz respeito à intenção de Doru Nastase e Mircea Mohor, diretor e roteirista do filme, respec-

tivamente, em ressaltar os aspectos positivos que o reinado de Vlad III trouxe para Valáquia, distrito da atual Romênia, que atualmente corresponde à Transilvânia, local de produção da obra e país de origem de grande parte dos envolvidos nos bastidores. Ou seja, a intenção poderia ser preservar a imagem de Drácula, pois o mesmo é um herói nacional no país até hoje.

O mito do vampirismo tem como principal símbolo Drácula, personagem do romance escrito pelo autor irlandês Bram Stoker em 1897. Conde Drácula, protagonista da trama, foi inspirado em Vlad III, o príncipe da Valáquia. É possível que relações biológicas existentes entre algumas doenças sejam a base do mito do vampirismo. A lenda associa-se a uma série de anomalias genéticas, deficiência nutricional ou infecções por vírus capazes de provocar mudanças comportamentais.

O mistério dos vampiros teve provavelmente início na Idade Média, na Boêmia, localizada atualmente na República Tcheca. Naquele local, várias pequenas comunidades encontravam-se completamente isoladas, seja pela escassez de estradas e dos meios de transporte como, também, pela própria divisão dos reinos. Desta forma, essas comunidades tinham o hábito da procriação consanguínea, o que acarretou falta de diversidade genética, o que poderia ter provocado um aumento de determinadas doenças nas regiões isoladas da Boêmia. Entre elas, a porfiria (do grego *porphiros*, vermelho-arroxeadado), que acarreta o aparecimento de vários sinais que se assemelham às características físicas atribuídas aos vampiros, entre elas o aspecto anêmico, com palidez cutânea exacerbada.

De acordo com relatos existentes na literatura popular, os vampiros estão muitas vezes associados a aristocratas ou a membros da nobreza. Isso pode ter sua origem no agravamento da porfiria com a maturidade sexual (normalmente por volta dos 16 aos 17 anos). Coincidentemente, essa era a idade em que as moças dessas comunidades se casavam.

Outra enfermidade associada ao vampirismo é a raiva. Este vírus, geralmente, é introduzido no corpo do hospedeiro por meio de uma mordida e, após um intervalo caracterizado pela ausência de sintomas, alcança o sistema nervoso central pelos nervos periféricos. Em seres humanos, o período de incubação gira em torno de dez dias a dois

anos. Entretanto, a maioria dos pacientes falece em menos de quatorze dias por asfixia ou parada cardíaca. Esse tipo de morte pode explicar alguns achados *post mortem* documentados na raiva e presentes também na lenda dos vampiros.

Ao fim da discussão podemos notar que a região, hoje conhecida como Leste Europeu, sob o controle político do Império Turco-otomano enfrentou resistência por parte de certos potentados vizinhos a Constantinopla como, por exemplo, a Valáquia. Nesse contexto de oposição ao estrangeiro, a identidade coletiva local foi fortalecida e simbolizada na figura do aristocrata Vlad III, o Conde Drácula.

Para a posteridade, a sua imagem foi pintada como a de um monarca autoritário que adotava a prática de empalar como punição oficial. Mais de 400 anos após a morte de Drácula, as lendas associadas ao seu nome e peculiaridades da Península Balcânica colaboraram para que o autor irlandês Bram Stoker criasse o romance *Dracula*, no qual o protagonista homônimo era um vampiro originário da Transilvânia, porção territorial considerável da Romênia. Assim, nos dias atuais, qualquer associação ao nome nos remete à figura vampiresca contemporânea e não ao monarca medieval.





Este livro foi composto em Utopia Std pela Editora
Autografia e impresso em papel offset 75 g/m².

