

A IDADE MÉDIA NO DISCURSO FÍLMICO

CATÁLOGO DE FILMES - VOLUME 6



Coordenação geral:

Andréia C. Lopes Frazão da Silva

João Victor Machado da Silva

Juliana Prata da Costa

Lella Rodrigues da Silva

Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira

Paulo Duarte Silva

Paulo Pachá



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

A Idade Média no discurso fílmico

(Catálogo de Filmes – volume 6)

Organização:

Andréia C. Lopes Frazão da Silva
João Victor Machado da Silva
Juliana Prata da Costa
Leila Rodrigues da Silva
Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira
Paulo Duarte Silva
Paulo Pachá

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

SILVA, Andréia C. Lopes Frazão da; SILVA, João Victor Machado da; COSTA, Juliana Prata da; SILVA, Leila Rodrigues da; FERREIRA, Mariane Godoy da Costa Leal; SILVA, Paulo Duarte; PACHÁ, Paulo (orgs.).

A Idade Média no discurso fílmico (Catálogo de Filmes – volume 6)
Rio de Janeiro: rograma de Estudos Medievais, 2024.

ISBN 978-65-86155-12-9

1. Idade Média 2. Cinema 3. Material Didático.

CDD 21. Ed. 001.42

Coordenação geral:

Andréia C. Lopes Frazão da Silva
Professora do Instituto de História da UFRJ
Leila Rodrigues da Silva
Professora do Instituto de História da UFRJ
Paulo Duarte Silva
Professor do Instituto de História da UFRJ
Paulo Pachá
Professor do Instituto de História da UFRJ

Coordenação executiva:

João Victor Machado da Silva
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ
Juliana Prata da Costa
Doutora em História Comparada da UFRJ
Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ

Revisão:

Vanessa Paiva
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ

Design da Capa:

Maicon Ribeiro Queiroz
Graduado em Cinema e Audiovisual - UAM.
Graduando em História - UFRJ.

Editoração:

Piero Kanaan
Tikibooks



Sumário

Apresentação.....	5
O vale das abelhas (<i>Údolí včel</i>).....	7
Andréa Reis Ferreira Torres	
O último duelo (<i>The Last Duel</i>).....	11
Antônia Perry	
Redbad: a invasão dos francos (<i>Redbad</i>).....	16
Antonio Gabriel Guindane da Silva Barbosa	
O anel do rei: a última batalha (<i>Nameja Gredzens</i>).....	20
Carlos Eduardo Beda Gomes	
Catarina, a menina chamada Passarinha (<i>Catherine Called Birdy</i>).....	24
Clara Vieira Marinho da Costa	
A princesa (<i>The Princess</i>).....	29
Elisama Oliveira do Nascimento	
Robin Hood (<i>Robin Hood</i>).....	33
Felipe Suevo Teixeira Rodriguez	
Os visitantes: eles não nasceram ontem (<i>Les Visiteurs: Ils ne sont pas nés d'hier</i>).....	37
Gabriela de Oliveira Medina	
Navigator: uma odisséia no tempo (<i>The Navigator: A Medieval Odyssey</i>).....	41
Guilherme Antunes Júnior	
O anúncio feito a Maria (<i>L'Annonce Faite à Marie</i>).....	45
Guilherme Antunes Júnior	
A lenda do Cavaleiro Verde (<i>The Green Knight</i>).....	49
João Victor Machado da Silva	
Legítimo rei (<i>Outlaw King</i>).....	54
João Victor Machado da Silva	
Dungeons & Dragons 2: o poder maior (<i>Dungeons & Dragons: Wrath of the Dragon God</i>).....	59
Jonathas Ribeiro dos Santos Campos de Oliveira	

Viking (<i>Viking</i>).....	63
Juliana Prata da Costa	
Alma de guerreiro (<i>Viking Blood</i>).....	67
Laís Luz de Carvalho	
Corcunda de Notre Dame: o filme (<i>The Hunchback</i>).....	72
Luísa Lopes Frazão da Silva	
Ran (<i>Ran</i>).....	76
Maicon Ribeiro Queiroz	
Elizabeth (<i>Elizabeth</i>).....	81
Mariana dos Santos Duarte	
Ofélia (<i>Ophelia</i>).....	90
Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira	
Princesa por acidente (<i>Pil</i>).....	90
Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira	
Joana na Fogueira (<i>Giovanna Del Arco Al Rogo</i>)	94
Mario Monteiro de Lima	
O filho de El Cid (<i>I Cento Cavalieri</i>).....	98
Nathália Velloso de Castro Costa Ribeiro	
1066: a batalha pela Terra Média (<i>1066: The Battle for Middle Earth</i>).....	102
Nathalia Agostinho Xavier	
Robin Hood: herói dos ladrões (<i>Robin Hood</i>).....	105
Rodrigo Ballesteiro Pereira Tomaz	
O homem do Norte (<i>The Northman</i>).....	110
Rodrigo Salamão Nascimento	
Rosalina (<i>Rosaline</i>).....	114
Thaiana Gomes Vieira	
Jabberwocky: um herói por acaso (<i>Jabberwocky</i>)	119
Vanessa Gonçalves Paiva	
A grande cruzada (<i>Lionheart</i>).....	124
Victor Cavalcante Duarte	

Apresentação

Após dez anos de publicação do primeiro catálogo *A Idade Média no Discurso Fílmico*, lançamos o sexto volume da coleção. Foram reunidas 28 fichas fílmicas sobre películas de diversos gêneros, produzidas entre 1954 e 2022, abordando o medievo de múltiplas formas. Este material é resultado de um conjunto de iniciativas desenvolvidas no âmbito do Programa de Estudos Medievais e do Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Como nos volumes anteriores, nesta edição busca-se divulgar informações acerca de filmes que retratam ou recriam aspectos da Idade Média com a perspectiva de promover o interesse pelo período. Dentre outras metas, procura-se com este material estimular a reflexão sobre as potencialidades didáticas do uso de filmes no ensino de História Medieval; divulgar o resultado das pesquisas, tanto individualmente, objetivando a redação de monografias, dissertações e teses, como coletivamente, no âmbito dos laboratórios; dialogar com questões do presente e refletir sobre as variadas leituras cinematográficas feitas sobre o medievo.

Estiveram diretamente envolvidos na produção deste volume diversas pessoas, entre graduandos, pós-graduandos, egressos e docentes vinculados ao Programa de Estudos Medievais (PEM) da UFRJ. A equipe executiva, que coordenou o processo de preparação das fichas fílmicas, foi formada pela professora doutora Juliana Prata da Costa e pelos doutorandos João Victor Machado da Silva e Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira. A revisão textual ficou a cargo da doutoranda Vanessa Gonçalves Paiva. Para a redação dos capítulos que compõem esse catálogo, foram reunidos vinte e um pesquisadores com distintos níveis de formação. Esse grupo trabalhou sob a direção geral da coordenação do PEM, formada pelos professores doutores Andréia Frazão, Leila Rodrigues, Paulo Duarte e Paulo Pachá.

Em comparação aos anteriores, este volume apresenta uma novidade: a autoria figura em cada ficha fílmica. Avaliamos que, ainda que o catálogo seja fruto de um trabalho coletivo, tendo em vista a reflexão e os diálogos gerados, cada participante fez

escolhas pessoais no decorrer do trabalho de análise e redação dos capítulos, além de expressar um estilo próprio de escrita.

Em uma sociedade cada vez mais voltada ao audiovisual e às novas mídias, compreende-se que é fundamental desenvolver um olhar crítico em relação ao cinema. E por que não juntar esse exercício crítico ao debate de temas relacionados ao período medieval e às formas como ele tem sido lido no decorrer da história? Que esta publicação venha a incrementar debates sobre a relevância do uso do discurso fílmico em sala de aula, estimular o interesse por obter conhecimentos acadêmicos sobre o período medieval, contribuir para a propagação dos estudos medievais e trazer informações e questões sobre a História Medieval para os cinéfilos.

No âmbito do renovado campo de estudos da História Pública, do ensino de História e da filiação entre História e mídias novas e tradicionais, esperamos que este volume contribua para a ampliação do interesse nos estudos medievais no Brasil. Nesse sentido, o PEM-UFRJ convida à consulta aos demais catálogos fílmicos desta série, assim como outros produtos vinculados ao referido projeto de extensão. Boa leitura!

Coordenação do PEM-UFRJ

O vale das abelhas (*Údolí Včel*)

Andréa Reis Ferreira Torres
Doutoranda

1. Ano de produção: 1968

2. País de produção: Tchecoslováquia

3. Diretor: František Vlácil

4. Roteiristas: Vladimír Körner e František Vlácil

5. Produtores: Josef Ouzký

6. Temas centrais: Ordens de cavalaria – Cristianismo e paganismos – Mulher

7. Contém cenas de: violência e seminudez

8. Duração: 1h37min

9. Textos de apoio:

DEMURGER, Alain. **Os cavaleiros de Cristo:** templários, teutônicos, hospitalários e outras ordens militares na Idade Média (sécs. XI-XVI). Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

KLASSEN, John. Household composition in medieval Bohemia. **Journal of Medieval History**, Southampton, v. 16, n. 1, p. 55-75, 1990.

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

PORTAL, Roger. Introdução. Preliminares úteis; Os eslavos ocidentais. *In:* PORTAL, Roger. **Os eslavos.** Povos e nações. Lisboa: Cosmos, 1968. p. 9-32.

10. Resumo do filme:

O vale das abelhas é um filme épico produzido na antiga Tchecoslováquia, e é a segunda produção ambientada no medievo dirigido por František Vlácil, cineasta que tem como obra-prima o longa Marketa Lazarová. O filme de 1968 narra a história de Ondrej, que ingressa ainda jovem em uma ordem militar. A entrada para a vida religiosa ocorre a partir de uma promessa feita à Virgem por seu pai, após um incidente que coloca a vida do filho em risco.

A partir desse evento inicial, o enredo se desenrola em torno de reflexões de cunho religioso e existencial, tendo como pano de fundo o medievo, que é representado como

um período de escassez, perigos e disputas político-religiosas. Assim, é possível abordar, a partir do discurso fílmico, três elementos relativos à Idade Média, quais sejam: as ordens militares ou de cavalaria, as relações entre cristianismo e paganismos e os papéis atribuídos às mulheres.

Com relação ao primeiro tópico, a representação de uma ordem militar medieval, pode-se dizer que é a temática que amarra toda a narrativa. Nas cenas iniciais, é apresentado Ondrej, o protagonista da trama, que chega em uma festa de casamento. Prestes a desposar uma moça muito jovem, o pai se enfurece com uma brincadeira de mau gosto de Ondrej, arremessando-o contra a parede. Ao vê-lo à beira da morte, arrepende-se e faz uma promessa à Virgem: encaminhar o filho a uma ordem militar. Na narrativa, não é possível identificar de que ordem se tratava, mas são apresentados alguns elementos comuns ao que conhecemos sobre as ordens de cavalaria no ocidente cristão, como a realização de votos de estabilidade e castidade e a renúncia aos bens.

A respeito do estabelecimento de ordens dessa natureza no reino da Boêmia, a historiografia demarca o ano de 1169 como paradigmático pela fundação de uma casa dos hospitalários em Praga. Tal evento teria impactado a organização sociopolítica naquele contexto, permitindo àqueles que ocupavam cargos superiores assumir domínios em diversos pontos do reino e usufruir de autonomia administrativa em relação ao Sacro Império. Apesar da localização geográfica, as ordens, de caráter confessional, são indicativas da pluralidade do que se chama genericamente Cristandade medieval. Nesse sentido, o filme usa o pertencimento religioso das personagens para debater valores e percepções de mundo associados ao imaginário cristão.

Confrontado com situações no cotidiano da ordem em desacordo com seus valores, Ondrej deserta e se dirige novamente à propriedade de sua família. Ao longo do caminho, ele vaga por terras ermas e devastadas, onde tem contato com uma realidade contrastante com aquela do convento em que cresceu. Com efeito, o longa foi produzido aplicando-se uma estética de terra arrasada, de isolamento das habitações e de confrontos iminentes para caracterizar o medievo.

Um dos elementos ressaltados nesse cenário de devastação e perigos é a existência, ou sobrevivência, de práticas não cristãs, identificadas com os personagens secundários da história. Apesar de ter passado a maior parte de sua vida em uma casa religiosa cristã, Ondrej parece assimilar com naturalidade a cultura local, marcada por essas permanências pagãs. Já Armin, o cavaleiro que era seu companheiro nas missões da ordem, e que segue em seu encalço após a deserção, mostra-se intolerante a ponto de

entrar em confronto até mesmo com o padre do vilarejo, no que diz respeito aos limites da interação entre as diferentes tradições religiosas. O filme não deixa claro, mas parece indicar uma diferença de origem dos dois personagens, sendo Ondrej propriamente boêmio, e Armin, germânico. A narrativa tentaria, então, ressaltar um aspecto negativo deste último, que é violento, intransigente e insensível.

Buscando uma ponte com o contexto histórico, é possível ressaltar que, no século IX, após a derrocada da Morávia diante das invasões húngaras, a Boêmia floresceu como parte do Sacro Império. A formação de sua monarquia está diretamente ligada à inserção da religião cristã na região, bem como a uma assimilação criada entre germanismo e cristianismo. Como evento marcante, em meados do século IX, quatorze nobres tchecos se apresentaram em Ratisbona perante o rei Luís II da Baviera e solicitaram batismo. No entanto, essa atitude não representou uma completa conversão do povo tcheco à religião cristã, tornando-se esta quase exclusiva de parte da camada senhorial da Boêmia. O filme parece, assim, reproduzir essa associação entre cristianismo e germanismo, de maneira crítica ao elemento estrangeiro, talvez com o intuito de resgatar uma valorização de origens cara à conjuntura político-social da Tchecoslováquia na época de produção, que coincide com a chamada Primavera de Praga, quando, sob domínio soviético, manifestações populares exigiram reformas liberalizantes.

Como último tópico, chama atenção o papel da mulher na narrativa, sobretudo com a personagem de Lenora, casada ainda adolescente com o pai de Ondrej e que perpassa toda a história do protagonista sem nunca lhe ser atribuída nenhuma agência. Quando ainda jovem, ela aparece apenas na cena do casamento. Parece triste e não pronuncia nenhuma palavra. Demonstra felicidade ao receber flores, mas não reage com mais que uma mudança de expressão ao encontrar os animais que o enteado havia colocado no presente para assustá-la. Em outro momento, quando o protagonista volta para casa, sua personalidade é apresentada como frágil e errática, sendo incapaz de manter o senhorio do marido, encontrado por Ondrej como um lugar abandonado, empobrecido e com uma população envelhecida.

O discurso fílmico permite trabalhar com a temática do matrimônio, sempre significativa no que tange às relações entre homens e mulheres no medievo, sobretudo pela questão da propriedade. Assim como mais ao ocidente, a historiografia sobre o recorte espacial ora tratado aponta para a presença de mulheres, sobretudo viúvas, na administração da casa. Especificamente, o contexto boêmio é dotado de uma característica mais nuclear da família, o que poderia acrescentar mais atribuições a esse

papel de condução das possessões pela mulher após a morte do marido. Mesmo na divisão de tarefas com a contraparte masculina ainda em vida, a mulher tendia a ter importantes responsabilidades no que concernia à propriedade como uma unidade econômica: planejar gastos e supervisionar o trabalho são os principais exemplos. No filme, vemos, por outro lado, uma reprodução da ideia, frequente no senso comum sobre o período, de que mulheres seriam incapazes de exercer poder. Apesar da ambientação do longa apresentar um cenário de devastação e pobreza, há algo de particular na representação da condução senhorial por Lenora, pois a chegada de Ondrej carrega consigo mudanças positivas.

Tendo em vista os pontos apresentados, é possível dizer que *O vale das abelhas* traz mais uma representação da Idade Média pelo olhar de František Vlácil marcada por estereótipos comuns sobre o período, usados pelo cineasta como pano de fundo para as reflexões que ele deseja encenar. Essa identificação, apesar de exigir certo cuidado quando o filme é pensado como fonte para o debate historiográfico, pode ser frutífera para compreender o que o público em geral valoriza na medievalidade, e como é capaz de se relacionar com ela. Adicionalmente, a abordagem de Vlácil permite, além de conhecer a produção cinematográfica da Tchecoslováquia em um período importante da história recente, aproximar-se da historiografia sobre essa região, normalmente não contemplada nas análises mais gerais sobre a chamada Europa medieval.

O último duelo (*The Last Duel*)

Antônia Perry

Graduada

1. Ano de produção: 2021

2. Países de produção: Reino Unido, Estados Unidos

3. Diretor: Ridley Scott

4. Roteiristas: Nicole Holofcener, Ben Affleck, Matt Damon

5. Produtores: Ben Affleck, Kevin Halloran, Matt Damon, James Flynn, Jennifer Fox, Nicole Holofcener, Ridley Scott, Kevin Walsh

6. Temas centrais: Relações senhoriais – Julgamento por combate – Mulher

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 2h32min

9. Textos de apoio:

GAUVARD, Claude. Justiça e paz. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 63-71.

GUERREAU, Alain. Feudalismo. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Unesp, 2017. v. 1, p. 489-511.

JAGER, Eric. **O Último Duelo**: Uma história real de crime, escândalo e julgamento por combate na França medieval. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. *In*: DUBY, Georges (org.). **História das mulheres no ocidente**. Volume 2: A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990. p. 10-23.

10. Resumo do filme:

O filme *O último duelo* (2021), de Ridley Scott, é baseado no livro homônimo de 2004, do autor Eric Jager, professor de literatura medieval na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), e é inspirado em eventos reais que ocorreram na França medieval, em 1386. O longa narra o duelo entre o cavaleiro Jean de Carrouges e o escudeiro Jacques Le Gris, depois que Marguerite de Carrouges acusa este último de tê-la estuprado. Este seria o último duelo judicial sancionado pelo poder governamental que ocorreu na Idade Média. Dentre os aspectos medievais que se destacam no longa, foram escolhidos os

seguintes temas para análise: as relações senhoriais dentro do sistema feudal, o julgamento por combate e a situação da mulher no período.

No início do filme, o espectador acompanha Jean de Carrouges, um nobre franco, que é retratado como um cavaleiro de sucesso e um amoroso marido para sua esposa Marguerite. Então, a perspectiva muda. A narrativa, que antes colocava Jean em enfoque, se desdobra, ampliando seu ângulo. Desse modo, a película se divide entre três relatos diferentes sobre o mesmo acontecimento, mostrando as distintas perspectivas de cada um dos envolvidos e sua versão do incidente. A história nos é contada pelo marido da vítima, pelo culpado e, finalmente, pela própria vítima. Cada novo narrador desmascara o auto engrandecimento do anterior, e as deficiências dos outros pontos de vista. A trama se estabelece, assim, no desenrolar constante das primeiras impressões. O espectador vê o mesmo evento se repetindo; no entanto, a cada vez que é reprisado, emerge uma nova luz sobre o ocorrido, com o surgimento de novas verdades.

Enquanto Jean de Carrouges se vê como um grande soldado, que tem a coragem de criticar senhores poderosos, Jacques o vê como atrevido e imprudente. Ao mesmo tempo que os dois homens se consideram como modelos de masculinidade e honra, a perspectiva de Marguerite os revela como hipócritas. Os atos outrora heroicos de Jean passam a se tornar espalhafatosos, e a antiga autoconfiança de Jacques começa a se apresentar como egocentrismo. O relato de Marguerite, o último testemunho do filme, torna-se, portanto, um contraponto crucial ao ego dos protagonistas masculinos, expondo as limitações de seus pontos de vista.

Em *O último duelo*, é possível perceber como os vínculos pessoais e a hierarquia imposta por eles impactam não só as relações políticas, como também as relações sociais. Por conta disso, o primeiro aspecto associado ao medievo que será analisado são as relações senhoriais. Com efeito, quando o longa começa, Jacques Le Gris e Jean de Carrouges são vassalos do Conde Pierre d'Alençon, sendo o primeiro escudeiro, e o segundo, cavaleiro. A ligação entre eles, antes amigos íntimos, começa a se deteriorar quando o conde passa a favorecer Le Gris, conseqüentemente negligenciando Carrouges, e assim se estabelece uma rivalidade entre os amigos de outrora.

No topo dessa sociedade, encontravam-se o rei e seu alto conselho. Abaixo, estavam os demais nobres, como o Conde Pierre, que na hierarquia estava acima dos cavaleiros que, por sua vez, estavam acima dos escudeiros. Nobres como o Conde Pierre costumavam possuir terras e agir como senhores feudais. Sendo assim, forneciam propriedade e proteção a seus vassalos, que em troca faziam um juramento de lealdade e

ofereciam seus serviços. Apesar de estarem em degraus sociais diferentes, cavaleiros e escudeiros serviam como vassallos de um nobre; no caso do longa, tanto Carrouges como Le Gris serviam ao Conde Pierre.

Um importante aspecto presente na Idade Média é o feudalismo, caracterizado pelas relações de dominação sobre os homens e suas terras, processo em que se inserem os vínculos senhoriais, seus esquemas hierárquicos e as variadas dinâmicas sobre o trabalho, a produção e a propriedade. A este respeito, no filme, o Conde Pierre compensa Le Gris com uma posse recém adquirida em Aunou-le-Faucon, deixando Carrouges furioso; este reivindica a propriedade, anteriormente sob domínio do pai de Marguerite, sua esposa. Diante disso, o conde consulta o Rei Carlos VI, seu primo, para confirmar sua autoridade sobre a concessão e a escolha de seu destinatário, Le Gris. Carrouges, dessa forma, perde o processo e se sente prejudicado, agravando-se as hostilidades com o escudeiro.

A questão das relações senhoriais estende-se ao julgamento do estupro de Marguerite. O Conde Pierre preside a disputa local e, sendo favorável a Jacques Le Gris, negligencia a imparcialidade judicial, beneficiando-o e retirando a acusação. Carrouges, descrente com os rumos do processo, vai a Paris apelar diretamente ao rei Carlos VI. É neste ponto que se desvela outro tema central à narrativa: o julgamento por combate, duelo que dá nome ao longa. Carrouges, ajoelhado diante do rei, reitera a denúncia, e o monarca aceita seu apelo. Após uma longa sessão, a audição dos testemunhos e o esgotamento dos recursos legais, o parlamento não consegue chegar a uma conclusão sobre o caso, e assim é estabelecido um combate judicial.

Considerando que o estupro aparece como um caso de difícil resolução, por não haver testemunhas, sua determinação fica a cargo apenas da palavra do acusador contra o acusado. Nessa conjuntura, apresenta-se como solução, no âmbito do direito medieval, o julgamento por combate, visando a decidir qual lado possui o direito legítimo. Este processo se coaduna com a lógica de justiça da Idade Média, que tem como objetivo entregar a cada um o que lhe é devido. Desse modo, um conceito caro ao período baseava-se na *Gravi de Pugna*, carta forjada escrita em nome de Agostinho de Hipona, que afirmava o lado moralmente superior em uma batalha, certificando o uso da força como apropriado e que Deus garantiria a vitória aos justos. A *Gravi de Pugna* concorria, portanto, para conferir legitimidade às guerras justas e, também, aos julgamentos por combate.

A questão da justiça divina, dessa forma, é um dos principais componentes do combate, assim como é afirmado por Jacques de Carrouges no filme: “um de nós mentiu, deixemos que Deus decida”. No duelo, Deus se coloca de um dos lados da batalha, implicando um resultado divinamente ordenado, revelando qual homem detém a verdade e qual jura falsamente, provando sua culpa pelo próprio ato da derrota.

Outro elemento de destaque na obra é o papel de Marguerite de Carrouges, a qual, no cerne de tudo, põe em ação o julgamento após sua acusação. Apesar do filme apresentar as três versões sobre o acontecimento, quando surge a perspectiva de Marguerite, a última delas, a personagem surge como uma verdadeira protagonista da história, que é sua para contar. Apenas quando os eventos em questão são vistos pelos seus olhos é que toda a potência da narrativa transparece. Por conta disso, o último elemento elencado para análise é o papel da mulher.

Quando o relato ainda se encontra na perspectiva de Jacques Le Gris, torna-se claro como o personagem se enxerga por meio de um filtro de altivez e soberba, acreditando genuinamente que nenhuma mulher seria capaz de resisti-lo. Julga-se como inocente, afirmando que Marguerite apenas teria feito protestos para se mostrar casta. Por outro lado, quando observada a perspectiva de Carrouges, este se sente pessoalmente acometido, pois ocorrera um ataque à sua propriedade, Marguerite.

Diante dos interesses egoístas de Carrouges e Le Gris, surge Marguerite, realizando o verdadeiro ato heroico do filme ao denunciar a agressão de Le Gris e exigir sua punição. Impedida ela mesma de atuar e abrir um processo, Marguerite implora e incumbe Carrouges de iniciar o ato judicial legal. Assim, a mulher mobiliza o duelo que levará seu marido e seu agressor a lutarem até a morte, com cada um acreditando que Deus intervirá em seu favor.

Apesar da Idade Média ser tida como uma época de muita violência, vale ressaltar que o estupro, de acordo com a lei medieval, era considerado um crime grave. No entanto, percebe-se, na trama, como a atuação feminina no período era limitada, visto que apenas poderia fazer uma acusação com o apoio masculino. A maioria das vítimas medievais de estupro não obtinha meios para buscar justiça; com efeito, apenas pela sua posição social e pelo suporte do marido é que Marguerite consegue que o caso vá adiante.

Essa posição submissa da mulher medieval limitava seu local de fala e de ação. Seu papel era demarcado para desempenhar as tarefas do lar e da família, tendo como base a moralidade e as boas práticas cristãs. A articulação e a liberdade plena não estavam em seus horizontes próximos. Por essa razão, Marguerite se expõe e assume um risco ao

buscar seus direitos. Ao acusar Jacques Le Gris de estupro, ela coloca em jogo sua honra e a de seu marido, já que, em caso de derrota no combate, ambos seriam julgados por falso testemunho e executados. No caso de Marguerite, seu perjúrio resultaria em ser queimada viva. No entanto, mesmo perante uma iminente tortura e morte, afirma: “não vou me calar”.

Apesar do conteúdo violento, *O último duelo* figura como um importante material para analisar aspectos do medievo, principalmente por se tratar de um filme baseado em fatos. Temas presentes nos livros didáticos, como o feudalismo e as relações sociais, ganham vida na obra, que expõe como estes se desdobravam na vida medieval, aproximando o discente da realidade estudada. Em vista disso, o filme se estabelece como uma rica ferramenta didática, tanto para a sala de aula quanto para outros locais de debate.

Redbad: a invasão dos francos (*Redbad*)

Antonio Gabriel Guindane da Silva Barbosa
Mestrando

1. Ano de produção: 2018

2. País de produção: Holanda

3. Diretor: Roel Reiné

4. Roteiristas: Alex van Galen

5. Produtores: Klaas de Jong

6. Temas centrais: Cristianização – Mulheres – Reino Franco

7. Contém cenas de: violência e sexo

8. Duração: 2h40min

9. Textos de apoio:

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 157-172.

LE GOFF, Jacques. Cultura Clerical e tradições folclóricas na civilização merovíngia. *In:* LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980. p. 207-219.

WICKHAM, Chris. El experimento carolingio, 750-1000. *In:* WICKHAM, Chris. **Europa en la Edad Media**. Barcelona: Planeta, 2017. p. 165-209.

10. Resumo do filme:

Redbad: a invasão dos francos, é dirigido pelo holandês Roel Reiné, conhecido por seus filmes de ação no cinema americano e por romances históricos produzidos nos Países Baixos. A película é uma mescla dos dois estilos principais do diretor, com cenas de batalhas bem montadas e um roteiro que busca contar a história do rei frísio do século VIII, Redelbaldo. A produção, entretanto, apresenta algumas imprecisões históricas, principalmente relativas a datas. Em relação ao aspecto técnico da obra, podemos ressaltar alguns problemas de edição que podem confundir o espectador e um roteiro arrastado em alguns momentos, elementos que tornam o filme um pouco cansativo.

Nesta narrativa, acompanhamos a trajetória de Redbad, filho do rei Aldigsl. Ele sofre por um amor proibido por Fenne, uma plebeia que o leva a ter atritos com o pai, e

acaba relutando em participar das atividades políticas e religiosas de seu clã. Sua vida tem uma grande mudança durante um conselho em Dorestad, que reúne vários líderes frísios, quando a cidade é atacada pelos francos. Após o evento, além de lidar com os próprios conflitos, Redbad acaba banido. Longe de suas terras, ele tenta reconstruir sua vida. Depois de descobrir o que acontecera em sua ausência, ele parte em uma jornada para reunir um exército na tentativa de restabelecer seu reino e preservar suas tradições. Assim, abordaremos três temas associados ao período medieval que dialogam com a trama da película: o processo de cristianização; a expansão do reino franco; e as mulheres no medievo.

O mote central do filme é a religião e como diversos personagens se relacionam com ela. Redbad assume uma posição cética e de negação das práticas religiosas do seu povo, enquanto outros personagens assumem uma posição mais próxima e confessional, como no caso de Frea, do monge Bonifácio e de Fenne, que chega a se oferecer para um sacrifício. Por fim, há uma terceira posição que o filme busca demonstrar como distorção da fé, e se enquadra em personagens que protagonizam papéis de antagonistas, como o bispo Willibrord e Eibert, tio de Redbad.

Nesse sentido, o primeiro tema que abordaremos é o processo de cristianização, um dos tópicos que é desenvolvido na trama do filme. Esse movimento é representado, de um lado, por uma faceta pacífica e baseada no convencimento, mas que é minoritária e marginal, em contraponto a uma narrativa mais ampla, que enfoca a violência dessa empreitada. Ao longo da história, acompanhamos a dominação franca sobre os frísios e é destacado que, para além de um controle territorial, eles buscariam um controle pastoral, ou seja, de conversão ao cristianismo. A figura do bispo tem maior destaque nessa atividade: agressivo e intempestivo, Willibrord é apresentado como implacável em sua missão de converter as pessoas. Para isso, ele faz uso de diversas técnicas, desde batismos forçados, destruição de locais sagrados e a reinterpretação de símbolos e práticas pagãs como cristãs, também conhecida como desnaturação. Uma cena que sintetiza sua atuação é aquela que o mostra derrubando uma árvore enquanto os frísios rezam em torno dela, para, em seguida, pregar afirmando aquela prática como superstição.

Isso nos permite discutir como se produziu a cristianização de partes diferentes da Europa: um processo primeiramente gestado nos centros urbanos e, em seguida, ampliado em direção ao campo. Para além disso, demonstra como a ideia de uma Europa plenamente cristã durante o medievo é equivocada, visto que em diversas regiões do

continente o cristianismo só se impôs muito tardiamente, principalmente nos rincões mais ao norte.

O segundo assunto que ressaltamos é a expansão do Reino Franco sob a dinastia dos pepínidas, que está associado ao tema anterior. A narrativa concentra as ações dos Francos em dois personagens, o rei Pepino e seu filho bastardo Carlos Martel – personagens que diferem dos seus correspondentes históricos em suas biografias e temporalmente. De todo modo, importa-nos examinar como são apresentados na película. As características que os marcam são: o militarismo, sendo eles bem treinados e chefes de um exército uniforme e organizado, voltado para a dominação; o cristianismo, religião imposta aos territórios conquistados como Dorestad, onde eles constroem uma igreja, além de usá-la como condição para negociações e aproximações com os frísios; e a política, evidente em negociações com lideranças das tribos, inclusive por meio de aliança por casamento, mas que se materializa efetivamente na intriga palaciana. Carlos Martel é ambicioso, nutre o desejo de continuar conquistando mais territórios e se opõe a seu pai para fazer valer sua vontade.

Esses três tópicos possibilitam o debate acerca da experiência carolíngia e seu ímpeto de expansão e conquista dos outros reinos germânicos, culminando no reavivamento de uma “unidade” europeia sob a égide franca, com a idealizada refundação do Império Romano, posteriormente firmado como Sacro Império Romano Germânico. Além disso, pode-se refletir sobre a proximidade e a relação entre os carolíngios e o bispo de Roma, que lhes conferiu legitimidade de atuação, e, também, sobre a política administrativa franca, baseada na cessão de terras e de obrigações militares, que funda o esquema de senhorio e vassalagem, além dos conflitos palacianos em decorrência das divisões por herança, que acabaram fragmentando o Império.

O último ponto que destacamos é o papel feminino na película. As mulheres no enredo são apresentadas em posições sociais diversas, mas o mais marcante são as atividades em que se engajam durante a trama. O filme coloca uma posição estática para a mulher cristã da nobreza franca – ficar em casa e cuidar dos filhos –, como no caso de Trude, mulher de Pepino, enquanto as mulheres “pagãs”, para além de se dedicarem aos cuidados domésticos, exercem outras funções, como papéis sacerdotais (exemplo: a mãe de Redbad, Idwina) e participação na guerra, algo que é mostrado como uma prática geral. O ponto fora da curva é a esposa de Redbad, Frea, que representa o enclave entre as culturas: é uma nobre dinamarquesa cristã que, entretanto, participa da guerra ao lado de seu marido.

Essas diferenciações sociais e culturais facilitam abordar e desmistificar a atividade feminina no medievo, possibilitando discutir os diversos campos de atuação das mulheres e reforçar que o que aquela sociedade projetava como suas atribuições não necessariamente refletia seu cotidiano.

Vale finalmente mencionar que o filme é carregado de questões atuais dos Países Baixos. A figura de Redbad, por exemplo, foi transformada em símbolo e apropriada pelo nacionalismo moderno frísio. Podemos também relacionar as inquietações do protagonista com as religiões e seu ceticismo com o laicismo forte que existe no país atualmente. Em síntese, embora longa, a película suscita temas relevantes que são abordados por meio de uma história pouco conhecida, tornando sua utilização um meio válido para novas reflexões e usos didáticos.

O anel do rei: a última batalha (*Nameja Gredzens*)

Carlos Eduardo Beda Gomes
Graduando

1. Ano de produção: 2018

2. Países de produção: Reino Unido, Letônia

3. Diretor: Aigars Grauba

4. Roteiristas: Aigars Grauba, Max Kinnings

5. Produtores: Andrejs Ekis, Gary Tuck

6. Temas centrais: Sucessão monárquica – Cruzadas – Paganismo

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h54min

9. Textos de apoio:

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru: EDUSC, 2005.

LINS, Ivan. **Idade Média, A Cavalaria e as Cruzadas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, p. 87-110, 1997.

MAGELA, Thiago Pereira da Silva. O Poder Régio ou Estado?! Debate Historiográfico e apontamentos para uma nova conceitualização da gestão do Poder na Idade Média. **História e Cultura**, Franca, v. 2, n. 3, p. 539-559, 2013.

10. Resumo do filme:

O filme *O anel do rei: a última batalha*, lançado no ano de 2018, é uma produção conjunta entre o Reino Unido e a Letônia. Na trama, que mescla diversas cenas de ação, suspense, violência e drama, o que está em jogo é a disputa pelo poder real e pelo controle religioso de uma das últimas terras livres e consideradas pagãs nas margens do Mar Báltico, no século XIII. O nome original da película, *Nameja Gredzens*, faz uma referência direta a um dos expoentes medievais considerados como mais lendários da história e da cultura da Letônia: Namejs. Segundo a tradição local, este teria sido um dos principais líderes políticos e militares de seu tempo, atuando de forma contrária às tentativas de cristianização de seu território.

Durante a trama, o jovem Namejs, personagem principal, herda de seu tio, o rei das terras em disputa, o anel real. A partir de tal ato, o inexperiente garoto assume a missão de proteger o território pagão e seu povo contra Max Von Buxhoveden, um dos mais temidos

cruzados do período, que ocupa o cargo de Papa, ao mesmo tempo em que tenta, a todo momento, buscar uma maneira de se legitimar e ser reconhecido como o novo líder local. Dentro de tal contexto, podemos salientar três elementos centrais que ajudam a estruturar o enredo do filme: a sucessão monárquica, as cruzadas e o paganismo, temas circundantes no período elencado da Idade Média. A partir deles, a produção adota um olhar histórico, ainda que não muito minucioso, colocando em pauta questões relevantes através da mistura de variados elementos e técnicas cinematográficas.

A sucessão de poder é retratada fortemente pelo uso do anel como elemento simbólico de respeito e centralidade, e está ligada à visão contemporânea acerca dos ideais de independência, amizade e confiança do atual território da Letônia, um dos países produtores da obra, e que foram difundidos através do tempo como herança cultural. No entanto, a película, do início ao fim, passa a clara mensagem ao espectador de que o simples fato de utilizar o anel real não torna um personagem apto para a governabilidade e para as responsabilidades advindas do título que herdou. Nesse sentido, Namejs, um garoto que de uma hora para a outra torna-se o governante das terras da Semigália, inicia uma busca por legitimidade perante a população local e os demais líderes tribais, os quais já se articulavam para suceder o rei antes mesmo de sua morte.

Em um dos primeiros movimentos na procura da validação de seu título, Namejs parte com um pequeno exército para vingar a morte de uma jovem local, ato supostamente realizado por um antigo aliado. É por meio de batalhas e outros feitos militares, além de uma mistura de imposições e concessões com os demais líderes tribais da Semigália e adjacências, que o jovem governante, pouco a pouco, vai sendo reconhecido como uma figura de liderança apta a ocupar o posto, conquistando a afeição e a confiança da população.

Entrelaçada ao contexto das batalhas está a disputa pela cristianização dos habitantes da Semigália, iniciada pelo filho ambicioso e bastardo de Max Von Buxhoveden, Papa da Igreja de Roma, que passa a demonstrar interesse sobre as terras livres e pagãs ao longo do Mar Báltico. A Cruzada realizada por tais personagens não ocorre de imediato e nem mobiliza numerosos exércitos para seu feito, conforme muitas vezes propagado pelo senso comum. Esta é iniciada a partir da utilização de táticas e mecanismos diversos de desestabilização do poder político e militar das lideranças tribais, provocados com o intuito de facilitar a entrada de novas ideologias e lideranças, neste caso as ligadas ao cristianismo.

Na história contada, a morte do rei e de seu filho, herdeiro direto ao trono, foi considerada misteriosa, visto que se deu em condições súbitas e mal explicadas. Porém, estas faziam parte de um plano maior orquestrado pelo vilão para desestabilizar a região da Semigália

e conseguir mais facilmente cristianizá-la, evitando movimentos mais profundos de resistência. Todavia, com a subida de Namejs ao trono real e sua gradual conquista de aliados e respeitabilidade, os planos dos tiranos são frustrados, situação que os leva a planejar e iniciar, de fato, um movimento cruzadista. Tal mobilização é representada através de planos maliciosos que envolvem emboscadas, traições e a composição de um exército de mercenários a favor da Igreja Romana, trajados com vestimentas de guerra típicas do período: veste branca, levando uma cruz vermelha, e cota de malha para conferir maior proteção em batalha.

A empreitada cruzadista, apesar de levar como lema e justificativa principal a propagação da fé cristã, ganha novos contornos e significados ao longo do filme. A ambição de Max Von Buxhoveden e de seu filho bastardo se faz muito mais presente, e revela outra face dos movimentos de cruzada, por vezes esquecida ou escanteada: a busca pela posse de terras, bens e maior poderio político e econômico. Tais fatos são evidenciados e representados através das constantes zombarias a que o clérigo que acompanha os cruzadistas é submetido, uma vez que este acredita estar em uma missão a serviço da cristandade, enquanto os demais personagens escancaram os verdadeiros motivos que os conduziram a tais práticas.

A tentativa de cristianização dos habitantes da Semigália está intimamente ligada a um outro fator de expressão cultural e religiosa abordado na película, a saber, o paganismo dos habitantes da região. A organização social e política local também gira ao redor de tais crenças plurais, voltadas para o culto de espíritos, deuses nórdicos e elementos da natureza, como a Lua e o Sol. Desse modo, durante o filme, é possível perceber uma série de referências aos cultos pagãos, como forma de expressão de religiosidade e conexão com o mundo ao redor, por parte dos personagens. Os ritos fúnebres de pessoas e animais, a esperança da cura de uma determinada enfermidade, a expectativa de tempos mais prósperos, e a vitória em batalhas, dentre outros fatores, estão constantemente atrelados a bênçãos concedidas por divindades plurais e de livre interpretação pessoal e coletiva.

A presença de cristãos e representantes da Igreja Romana nas terras livres ao redor do Mar Báltico é tolerada e, de certa forma, tratada com certa normalidade durante o longa, uma vez que os líderes tribais e mercadores da região mantinham relevantes laços econômicos com reinos, comerciantes e representantes cristãos. Porém, ao menor sinal de tentativa de submissão dos semigalianos e seus aliados ao cristianismo, as reações, outrora amigáveis, acaloravam-se, visto que, para tais personagens, a cristandade era sinônimo de perda de liberdade e escravidão sob os cuidados e vigilância do clero de Roma, mais especificamente do ambicioso Max Von Buxhoveden, com o apoio de seu filho bastardo.

Além disso, as divindades cultuadas pelos semigalianos possuem, durante a trama,

tamanha importância a ponto de toda a prata e demais riquezas da comunidade ficarem guardadas em um templo divinizado, em meio à natureza, sob a proteção de espíritos sagrados, responsáveis pela manutenção da prosperidade e harmonia local, os quais recebem oferendas e preces de devoção e respeito.

A este respeito, um dos pontos altos da produção cinematográfica é justamente a busca por distintas visões acerca das manifestações religiosas. Ao abordar o paganismo de maneira ampla, perpassando boa parte do enredo do filme, torna-se possível discutir aspectos importantes no que tange aos diversos tipos de religiosidade presentes no medievo. As diferenças culturais apresentadas, bem como o visível contraste entre os interesses religiosos e econômicos por trás das empreitadas cruzadistas, também corroboram a representação de um paganismo múltiplo e insistente em diversas sociedades e culturas da Idade Média.

Desta maneira, *O anel do rei: a última batalha* é uma produção cinematográfica que cumpre o objetivo de mesclar temas como realidade histórica e narrativas folclóricas na construção de um enredo multifacetado, mantendo a preocupação de apresentar variados olhares para um determinado acontecimento, mas sem perder o foco nas abordagens contemporâneas acerca das diversas questões que perpassam o período medieval. A articulação entre as disputas de poder político, social e econômico envolvendo questões dinásticas diretamente associadas ao contexto das cruzadas e das manifestações pagãs na Semigália demonstram a maturidade e o comprometimento com a historiografia e fazem do longa metragem uma boa opção para abordar tais temáticas durante a Idade Média.

Catarina, a menina chamada Passarinha (*Catherine Called Birdy*)

Clara Vieira Marinho da Costa
Graduanda

1. Ano de produção: 2021

2. Países de produção: Estados Unidos da América, Reino Unido

3. Diretora: Lena Dunham

4. Roteirista: Lena Dunham

5. Produtores: Lena Dunham, Eric Fellner, Tim Beven, Jo Wallett

6. Temas centrais: Mulher – Cotidiano – Casamento

7. Contém cenas de: Violência e linguagem imprópria

8. Duração: 1h48min

9. Textos de apoio:

BROKE, Christopher. **O casamento na Idade Média**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991.

PIPONNIER, Françoise. Cotidiano. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 318-337.

FRANCO JR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

10. Resumo do filme:

O filme *Catarina, a menina chamada Passarinha*, lançado em 2022, é uma comédia infantojuvenil ambientada no final do século XIII. A obra, baseada no livro de mesmo nome de Karen Cushman, publicado em 1994, narra a vida de Lady Catarina, uma espirituosa e aventureira adolescente de 14 anos que vive na Inglaterra medieval. A protagonista, que leva sua vida com ar de independência e rebeldia, tenta evitar de todas as maneiras os arranjos planejados por seu pai, Lord Rollo, que deseja casá-la por interesses econômicos.

Obras cinematográficas sobre o passado, principalmente sobre o medievo, frequentemente têm por objetivo retratar assuntos e temáticas em debate na sociedade atual. A produção em destaque não escapa deste caráter contemporâneo, apresentando reivindicações

feministas e atores negros em papéis relevantes e em posições de prestígio na estrutura social europeia, dentre outros aspectos. Ao mesmo tempo, possui um leque de reminiscências, isto é, o uso de vestígios de elementos que pertenceram ao medievo, como as diversas cenas gravadas no entorno do Castelo de Stokesay, em Shropshire, Inglaterra. Notamos, também, elementos que remetem à então denominada Idade Média Central, possibilitando ao público uma leitura cômica e divertida. Nesse sentido, destacamos três possibilidades de temas que podem ser discutidos: o papel da mulher, o casamento e o cotidiano da sociedade medieval.

A atuação da mulher no medievo não se dá de forma limitada como se pensa, mas sim de maneira variada e mutável. Pensemos em uma sociedade com diferentes estratificações que distinguem tanto homens quanto mulheres em suas funções. Portanto, não podemos conceber o gênero feminino com uma definição geral sem pensar na posição em que estas estavam inseridas no âmbito social. Todavia, esta era uma sociedade dirigida e controlada por homens, que delimitavam a atuação do sexo oposto. A despeito da posição que ocupavam, esperavam-se certas virtudes dessas mulheres, como obediência e submissão, dentro e fora de seus casamentos. A ordem social repousava no matrimônio, com o lugar da mulher atrelado a sua capacidade de gerar filhos, principalmente homens. Essa lógica pode ser observada nas diversas tentativas de Lady Aislinn, mãe de Catarina, de ter mais filhos. Em suma, solteiras ou casadas, as mulheres deveriam ter os homens como referência, como se fossem elas próprias pertencentes a alguém.

Dessa forma, pode-se fazer uma analogia com a personagem principal do filme: Catarina integra a aristocracia rural, tendo uma posição privilegiada perante as outras mulheres. A tradição a ser seguida para uma castelã se restringia a funções de administração doméstica e familiar, o oposto do que deseja a menina, que se aventura e explora os arredores dos campos de seu castelo e, principalmente, recusa-se a casar, sonhando com um futuro mais independente do que aquele que seu pai decidiu para ela.

Ao longo de toda a obra, o casamento é exposto pelas relações sociais dos protagonistas e se entrelaça à temática da mulher, sendo uma ferramenta de aliança entre famílias no medievo. Na Idade Média Central, o ritual matrimonial esteve presente em praticamente todas as categorias sociais, tornando-se, a partir do século XII, um dos sacramentos religiosos e não apenas um laço entre lideranças e seus clãs. Neste período, há uma intervenção eclesiástica no matrimônio, principalmente nos setores mais privilegiados da sociedade.

Entre a aristocracia, reproduziam-se as relações feudais entre senhores e vassalos, que se sobreponham às manifestações de afeto, colocadas em segundo plano. As relações conjugais faziam parte, desse modo, de um grande negócio, garantindo bons dotes e a continuação da

linhagem familiar, incluindo a questão da herança patrimonial. Tais acordos beneficiavam principalmente homens, sendo as mulheres equivalentes a moedas de troca: ao mesmo tempo eram doadas e recebidas. Ademais, o casamento também possibilitava uma ascensão social, como podemos visualizar no matrimônio de Lord Rollo e da mãe de Catarina, sendo ela quem detinha maior *status*. Casando-se com Lady Aislinn, o pai da protagonista obtém vantagens diretas, herdando seus bens. Se a mulher fosse a herdeira do patrimônio familiar, com o casamento, quem passaria a administrar as questões relativas à sua terra seria o senhorio. Caso ela não fosse a primogênita, ao se casar, seu marido receberia uma parte antecipada de sua herança, na forma de um dote, e ela se inseriria na família do esposo. Podemos identificar este último aspecto no caso de Catarina, que é imposta ao casamento por seu pai; além disso, as mulheres geralmente se casavam por volta dos quatorze anos, idade da personagem.

As comemorações do matrimônio também são apresentadas no filme, com o casamento de George, tio de Catarina, um cavaleiro que atuou nas Cruzadas, com Lady Ethelfritha Rose, anteriormente viúva. Os casamentos de nobres, com efeito, envolviam festividades longas e suntuosas, à maneira do que vemos na película. As celebrações matrimoniais da classe camponesa não são abordadas, embora acontecessem frequentemente, com participação de toda a aldeia, incluindo o senhorio.

Por sua vez, o cotidiano da sociedade medieval, como os demais aspectos citados anteriormente, não foi idêntico em todos os períodos, regiões e camadas sociais. O filme apresenta diversos elementos do dia a dia de seus personagens que podem ser associados ao medievo, como suas habitações, a alimentação, o vestuário e os momentos de lazer, além de assuntos pertinentes à morte. Isso nos possibilita discutir as características que permeavam a vida de homens e mulheres do período, embora não seja possível generalizá-las para todo o contexto medieval.

Nesse sentido, os medievais delimitavam suas vidas em um espaço restrito, mesmo os que tinham mais condições e oportunidades de ir e vir. Assim, suas moradias constituíam o centro de seus dias e de seus núcleos familiares. As habitações na Idade Média Central, em específico as do campo, sofrem uma grande modificação a partir do ano 1000, com a ascensão de poder dos senhores feudais. Os castelos impõem-se progressivamente como um espelho material e simbólico desta dominação feudal, com a inserção de fortificações e o uso de pedras para sua construção, em que anteriormente predominava a madeira. Tais elementos são visualizados na obra cinematográfica, ambientada em um castelo construído a partir do século XIII por um comerciante de lã, período que a própria produção fílmica deseja readaptar.

A vida de Catarina e de todos que convivem naquele local se restringe a esta fortificação e seus campos, sendo espaços de uso multifuncional.

Destacam-se, ainda, em diversas cenas, momentos de alimentação dos personagens de maior estratificação social, e principalmente o consumo de carnes. A base da nutrição da aristocracia medieval era carnívora, utilizando-se principalmente a carne de porco, além do pão e do vinho para acompanhar tais refeições. Diferentemente do que é apresentado na película, os legumes e verduras não estiveram tão presentes, pois eram vistos como produtos próprios da alimentação dos camponeses e de difícil digestão. Esta população de classe menos favorecida tinha como base cereais, especialmente o pão, além de também consumirem vinho, mas de qualidade inferior à dos nobres.

As vestimentas usadas na obra, por seu turno, contribuem para que o telespectador reconheça o período em que a história se passa, além da camada social a que os personagens pertencem. Durante toda a Idade Média, a base do vestuário foi a túnica, com mangas de comprimentos diferentes para mulheres e homens. Para o primeiro grupo, tal vestimenta cobria o corpo até o tornozelo, e para o sexo oposto, até o joelho, junto com calções. Além disso, a qualidade dos tecidos e a tonalidade das cores eram elementos de distinção social, como podemos identificar no filme, com o senhor usando roupas que se sobressaem, enquanto personagens que não são nobres, como Morwenna, cuidadora de Catherine, utiliza, por cima de sua roupa, um tipo de avental menos elaborado.

A respeito do lazer na Idade Média, este se associava às diversas festas litúrgicas do calendário: estas celebrações eram, de um lado, momentos de descanso das funções de todas as camadas sociais; de outro, recebiam uma carga mística pela abundância de alimentos e bebidas que condiziam com ideais de poderes supra-humanos. Durante o longa, é possível identificar uma dessas festividades, comemorada no dia 25 de dezembro. Vemos, assim, diversas pessoas de diferentes classes comemorando o Natal por meio de um tipo de peça teatral, aspecto muito presente na sociedade medieval.

Por fim, a relação dos homens e mulheres medievais com a morte era diferente da atualidade, sendo percebida como onipresente, como um ciclo comum da vida. Dado o peso dos elementos religiosos na organização das comunidades no medievo ocidental, a possibilidade de falecer sem ter recebido os sacramentos gerava grande preocupação. O filme retrata essa questão na cena do parto da mãe de Catarina, em que se observam algumas parteiras e um padre preocupados em salvar as crianças em razão desse receio, isto é, de que não recebessem a salvação eterna pela morte antes do batismo.

De maneira cativante, a produção permite discutir temáticas sobre o medievo e questões da atualidade ao mesmo tempo, principalmente com o público mais jovem. Esta relação com o contemporâneo contribui para uma aproximação com um tempo tão distante como a Idade Média Central, recorte apresentado no filme, além de fomentar um imaginário sobre aquela sociedade. Por essa razão, embora seja uma obra fictícia que não tem como objetivo a precisão histórica, *Catarina, a menina chamada Passarinha* possibilita, através de uma mediação, seu uso como recurso didático.

A princesa (*The Princess*)

Elisama Oliveira do Nascimento

Graduanda

1. Ano de produção: 2022

2. Países de produção: Estados Unidos da América

3. Diretor: Le-Van Kiet

4. Roteiristas: Ben Lustig e Jake Thornton

5. Produtores: Derek Kolstad, Neal H. Moritz e Toby Jaffe

6. Temas centrais: Mulher – Sociedade de Ordens – Grupos marginalizados

7. Contém cenas de: violência, agressão

8. Duração: 1h34min

9. Textos de apoio:

FRANCO JR., Hilário. **O Feudalismo**. São Paulo: Moderna, 1999.

GEREMEK, Bronislaw. O Marginal. *In*: LE GOFF, Jacques (org.). **O homem medieval**. Lisboa: Estampa, 1989. p. 233-248.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

10. Resumo do filme:

Na película *A princesa*, conhecemos a história de uma jovem e valente princesa – cujo nome não é identificado para o espectador –, que é trancafiada em uma torre após recusar a se casar com um cavaleiro escolhido por seu pai, o rei. O filme utiliza fundos musicais que se somam a uma ambientação composta por torres e um grande castelo a fim de reconstruir um cenário medieval, bem como busca representar os espaços religiosos e a vida cotidiana a partir de diferentes categorias sociais. Logo, dadas as principais características da obra, pode-se destacar alguns pontos associados à Idade Média: a idealização da mulher em torno do casamento, a indicação de uma sociedade de ordens hierarquizada e a marginalização de grupos estrangeiros.

Na trama que nos é apresentada, pode-se perceber que a princesa protagonista é a filha mais velha do monarca, que não conseguiu ter um filho homem com sua esposa e vê a necessidade de casar sua primogênita com um nobre que possa sucedê-lo no trono. Nas abordagens sobre mulher, casamento e sucessão levantadas pela historiografia especializada no

medieval, predomina a noção do casamento como uma espécie de pacto entre famílias, sendo fundamental para a manutenção, organização e sustentação da ordem social. Concomitantemente, com a valorização da descendência por linhagem, requeria-se o nascimento de filhos homens para que fossem herdeiros diretos, evidenciando o protagonismo masculino dos primogênitos. Nesse sentido, as mulheres eram excluídas do processo de sucessão e deveriam contrair matrimônio para que a linhagem fosse garantida e os bens fossem dirigidos pelo marido.

Quando a ética das relações sociais do feudalismo se apresentava no casamento, entendia-se que a mulher casada deveria respeitar e obedecer a seu marido, sendo o homem a sua referência, isto é, o seu senhor. Estes aspectos sinalizados são centrais para o enredo do filme e reforçados constantemente na figura da princesa. A filha do rei age de forma contrária ao modelo ideal de mulher que lhe é ensinado e exigido, além de ter sido, desde criança, treinada para ser uma guerreira por sua amiga, a estrangeira Linh.

Para não se casar e impedir que seu pretendente, o lorde Julius, usurpe violentamente o trono de seu pai, a princesa se envolve em muitas cenas de luta com outros cavaleiros, a fim de escapar da torre em que foi presa e salvar sua família e o reino. A moça chega a ser repreendida diversas vezes por seu posicionamento impetuoso, sob as alegações de que estaria infringindo a “ordem natural”, já que não havia um herdeiro homem para suceder seu pai e ela deveria garantir a continuação de sua linhagem. Ainda, por meio de sua agilidade, a garota tenta mostrar ao pai que não pretende ser entregue a um casamento contra a sua vontade para cumprir com uma tradição, defendendo que pode reinar sendo uma cavaleira, como sempre quis ser.

Outro elemento destacado no filme diz respeito à representação da sociedade de ordens, que pode ser vista em diferentes categorias sociais. De acordo com a historiografia analisada sobre o tema, os cavaleiros e demais guerreiros teriam gradualmente integrado a nobreza, sendo responsáveis por lutar e proteger a sociedade feudal de invasores e demais grupos que ameaçassem a fé cristã, bem como eram armados e sustentados pelo seu senhor. Na película, vemos a presença de inúmeros cavaleiros que guardam o castelo em que a princesa e sua família estão presos, ao passo que também guardam o reino de perigos externos e internos, além de serem sempre instruídos e bem equipados com o intuito de exaltar a força e a coragem.

O rei, também membro da nobreza, é caracterizado como aquele que devia manter o reino forte e ter credibilidade diante do povo, além de ser um representante da vontade de Deus na terra. Essa representação, em certa medida, nos remete ao poder monárquico no seio do feudalismo, em que os soberanos possuíam um caráter sagrado, herdado da Antiguidade, a partir do *Rex Dei Gratia* – rei pela graça de Deus –, o que o tornava único e diferente dos outros

senhores de terra. Em paralelo, este rei também tinha obrigações e direitos recíprocos para com seus vassalos e súditos.

Outra categoria social destacada no filme é a dos eclesiásticos, demarcando a relação entre poder temporal e atemporal quando a Igreja é requisitada para sacralizar o casamento entre a princesa e o lorde Julius, demonstrando a relevância da instituição para os costumes e a mentalidade social da época. Cabe salientar que a Igreja, a partir do ápice da clericalização da sociedade feudal entre os séculos XI e XIII, passou a intermediar o casamento e tornou a solenidade, antes restrita à família, uma cerimônia aberta e realizada dentro das catedrais, o que é demonstrado na obra, com uma espécie de reunião no interior de uma capela com a presença de um clérigo e de outras pessoas.

As demais categorias sociais que aparecem no filme são os camponeses e servos do rei, responsáveis pelos serviços domésticos e por cuidar da alimentação da nobreza. A este respeito, podemos perceber a diversidade de condições dos trabalhadores, demonstrando que a sociedade de ordens era complexa, de acordo com a posição e experiência social de cada um. Na estrutura do feudalismo, os trabalhadores podiam ser camponeses livres, escravos ou servos domésticos, por exemplo. Na película, constatamos que os servos estavam restritos a determinados espaços, como a cozinha, mas não eram atingidos por castigos ou outros tipos de hostilidades pelo seu senhor, no caso, o rei, o que não era apreciado por lorde Julius.

Por fim, outro aspecto evidenciado pelo filme é a marginalização de grupos estrangeiros. Diante das profundas transformações ocorridas durante a Idade Média, várias classificações de marginalidade se desenvolveram, mostrando que os marginais não dialogavam com a ordem social vigente e que não eram considerados como parte da coesão instituída. No que concerne aos estrangeiros, sejam eles viajantes ou peregrinos, geralmente se direcionava um olhar de desconfiança, que os colocava como aqueles que viviam sob riscos e não se prendiam à sua terra natal. Havia, também, aqueles que eram marginalizados por motivos socioculturais, pois não dialogavam com preceitos do cristianismo, bem como aqueles que vinham de diferentes origens étnicas, possuíam diferentes línguas, entre outras características, reafirmando a aversão e o medo da alteridade. O filme retrata grupos que se assemelham aos ciganos e demais povos de outras etnias não identificadas, que são tratados com desconfiança e desprezo pelo lorde Julius, recebendo a ameaça de expulsão do reino caso ele se tornasse o rei. Os estrangeiros são considerados como bárbaros pelo personagem, sob a justificativa de serem estranhos e alheios à ordem vigente, sendo responsáveis pela perturbação e fraqueza do reino, com suas constantes migrações e costumes diferenciados.

Os três aspectos ora apresentados certamente não esgotam as possibilidades de trabalhar o filme como material didático para refletir sobre o medievo. Todavia, os pontos levantados podem auxiliar, a partir de um olhar crítico e de estudos de referência, a pensar sobre a dinâmica do feudalismo e suas relações sociais. Outrossim, o enredo serve como ferramenta ilustrativa para pensar a idealização da mulher na Idade Média, explorando diferentes perfis femininos, assim como possibilita o debate sobre a ambientação medieval que parte de projeções do presente sobre um passado idealizado.

Robin Hood (*Robin Hood*)

Felipe Suevo Teixeira Rodriguez

Graduando

- 1. Ano de produção:** 1973
- 2. País de produção:** Estados Unidos
- 3. Diretor:** Wolfgang Reitherman
- 4. Roteirista:** Larry Clemmons e Ken Anderson
- 5. Produtor:** Wolfgang Reitherman
- 6. Temas centrais:** Monarquia – Animais – Mulher
- 7. Contém cenas de:** livre
- 8. Duração:** 1h23min
- 9. Textos de apoio:**

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

LOBATO, Maria Nazareth. As aventuras de Robin Hood: lenda, cinema e história. **Brathair**, São Luiz, v. 10, n. 2, p. 51-66, 2010.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1993.

10. Resumo do filme:

Robin Hood é uma animação constituída por personagens que são animais antropomórficos e gira em torno do “bom ladrão”. Ela retrata o herói do imaginário inglês que, junto de seu companheiro João Pequeno, vive como fora da lei sob o lema de roubar dos ricos para dar aos pobres. Além disso, ele e seu grupo atuam enfrentando a tirania do Príncipe João, uma representação do monarca inglês João I – também conhecido como João Sem-Terra –, que usurpou a coroa inglesa na ausência de seu irmão, o rei Ricardo Coração de Leão, que partira para uma cruzada.

Durante a ausência do rei, João inaugura uma era de pobreza e miséria para Nottingham, com sua política fiscal abusiva e repleta de ganância, o que faz com que Robin e seus companheiros se tornem a esperança do povo. Sendo assim, podemos destacar, para discussão, três aspectos relacionados ao medievo: a noção de monarquia, a representação dos animais e o papel da mulher presentes na obra fílmica.

Apesar de não ter uma linhagem social identificada, o protagonista carrega evidentemente os valores de um típico herói de histórias medievais, representado por um nobre que é sagrado como cavaleiro e segue valores de honra e justiça. Robin se destaca como um bom combatente, um homem virtuoso, galante, protetor dos indefesos, devoto à Igreja e ao verdadeiro monarca cristão, que na animação é representado por Ricardo Coração de Leão.

É importante destacar que os companheiros de Robin são associados a animais de aparência amistosa, de modo a mostrar o lado dos heróis na história, tais como: João Pequeno, um urso carismático e musculoso que está sempre ao lado de Robin; e Frei Tuck, um texugo amável e generoso. Em contraparte, os vilões são retratados como figuras animais menos amigáveis, a fim de enfatizar a luta do bem contra o mal. Temos, assim, o Xerife de Nottingham, apresentado na figura de um lobo sem compaixão pelos mais necessitados, cumprindo sem escrúpulos as ordens de João, chegando mesmo a pegar dinheiro da Igreja e sempre perseguindo o herói.

Dentre as caracterizações, as mais importantes são as do príncipe João e de Ricardo Coração de Leão, ambos representados como leões para associá-los à nobreza inglesa; o leão, com efeito, adornava diversos brasões de armas de famílias nobres medievais. Desse modo, João é mostrado como um leão franzino, sem juba, ganancioso e de personalidade infantil, chorando e chupando o dedo em diversos momentos do filme, de forma a fazer com que a audiência não o considere digno de governar. Suas características fogem de um padrão idealizado para um rei cristão, chegando a consultar adivinhas – que eram identificadas como bruxas pela Igreja durante a Idade Média – e tentando executar um membro do clero para capturar Robin. Além disso, é continuamente auxiliado por uma cobra, um animal relacionado ao mal em obras cristãs devido à referência presente no livro de Gênesis, na qual a serpente teria induzido Eva a comer o fruto proibido e provocado a “queda do homem”.

Ricardo, por seu turno, é representado de maneira totalmente oposta a seu irmão, sendo um leão grande, nobre, cristão e transmitindo uma imagem majestosa e segura desde o início da obra. Essa retratação evidencia a imagem idealizada de um rei escolhido por Deus para cuidar de seu povo e governar com sabedoria, de maneira que seu retorno é recebido como a salvação para Nottingham.

Cabe um último comentário acerca da caracterização antropomórfica dos personagens, sobretudo do uso de leões para os dois monarcas. A aparência bestial, além de demonstrar o simbolismo da monarquia inglesa, carrega consigo elementos bíblicos. Dessa maneira, o regresso de Ricardo pode ser associado ao retorno de Cristo, enquanto a representação de João demonstra a ideia de um falso salvador.

De fato, a figura de Ricardo é recorrentemente associada à Igreja. No filme, a menção a sua ausência é justificada pela participação em uma Cruzada. O rei Ricardo I, também conhecido como Ricardo Coração de Leão, que inspira o personagem, foi conhecido por sua reputação de rei guerreiro, com grande participação na terceira Cruzada contra o líder muçulmano Saladino. Tal devoção monárquica é percebida, na animação, durante o seu triunfal retorno, em que o rei traja uma túnica branca com uma cruz vermelha, típica vestimenta utilizada por cavaleiros templários: estes teriam por pilares a pureza, representada pela cor branca, e o sacrifício de Jesus Cristo na cruz, evocado pelo símbolo vermelho.

A produção trabalha um ponto interessante a respeito dos animais na Idade Média. As criaturas que Robin Hood defende da tirania do Rei João são aquelas que faziam parte do mundo rural no período medieval, sendo essenciais para o sustento dos feudos. Dentre outros, temos porcos, cães, lebres e galinhas. Por outro lado, os animais capangas de João são selvagens, não dominados por homens, tais como abutres, elefantes, crocodilos e rinocerontes, sendo alguns destes não originários da Europa, mas sim do continente africano. Os animais, vale dizer, eram importantes porque faziam parte da alimentação, provendo carnes, gorduras, ovos, leite e mel, por exemplo. Além disso, eram utilizados no vestuário, fornecendo peles, couro, lã, seda, plumas e crinas, além de ter várias outras funções, como a força motora para a carga e o transporte.

A obra aborda, também, o ideal de uma donzela amada pelo herói. A personagem Marian, dessa forma, é a representação romântica da mocinha que é conquistada por um cavaleiro em um torneio; é, pois, uma dama nobre, apaixonada, bela e que está aguardando seu amado, por quem não deveria ter se apaixonado, visto que Robin é um fora da lei cuja classe social não é evidenciada. Nesse sentido, Marian carrega consigo o estigma feminino de personagens da literatura medieval, como Isolda e Guinevere. Com efeito, semelhante a Isolda, sua paixão é conquistada em um torneio organizado por um monarca adversário, representando a donzela que o herói deve conquistar e por quem deve lutar.

Apesar da posição contrário ao príncipe João, desvelada em cenas nas quais se compadece dos mais necessitados, Marian assume um papel de passividade imposto à mulher medieval, seguindo a noção de que caberia aos homens resolver questões de cunho político e militar. A personagem não possui uma personalidade bem desenvolvida e não aparece na segunda metade da animação, em que ocorre o grande assalto ao castelo do Rei João, retornando apenas ao final, para se casar com Robin e proporcionar um final feliz à história. A única figura feminina que se destaca, além desta, com certa importância, é sua serva, que assume um papel mais ativo e é responsável por diversas cenas cômicas ao longo da animação.

É importante destacar que a obra não aborda diretamente a vida agrária e as relações feudo-vassálicas, mas consegue mostrar a relação de dominação da nobreza sobre o campesinato. Ao apresentar o castelo em que o povo é preso, a animação trabalha com a imagem das fortificações nobres da Idade Média, que não somente tinham a função de defesa e proteção, mas eram, também, instrumentos de intimidação sobre as camadas populares pelos nobres, o que evitava revoltas e favorecia a submissão para que a nobreza continuasse a exercer seus privilégios.

Em síntese, a animação apresenta aspectos que são tópicos de estudos para muitos historiadores que trabalham com a Idade Média. Não se trata de compor um quadro fiel e realista do período, mas de fazer uma análise crítica dos elementos que o mundo cinematográfico busca representar. Sobretudo, tais produções se revelam como importantes recursos didáticos para a reflexão e o debate sobre o medievo.

Os visitantes: eles não nasceram ontem (*Les Visiteurs: Ils ne sont pas nés d'hier*)

Gabriela de Oliveira Medina

Graduada

1. Ano de produção: 1993

2. País de produção: França

3. Diretor: Jean-Marie Poiré

4. Roteirista: Christian Clavier, Jean-Marie Poiré

5. Produtor: Alain Terzian

6. Temas centrais: Dominação senhorial – Religiosidades – Hierarquias sociais

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h47min

9. Textos de apoio:

BASCHET, Jérôme. A constituição do senhorio e a relação de *dominium*. In: BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**: do ano mil à colonização da América. Globo: São Paulo, 2006. p. 128-143.

FRANCO JR., Hilário. As estruturas eclesiásticas. In: FRANCO JR., Hilário. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 67-82.

GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Unesp, 2017. v. 1, p. 489-511.

GUIMARÃES, Cláudio Santos Pinto. A utilização do recurso audiovisual no ensino de História: metodologias no filme *Os visitantes* (1993). In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 10., 26-30 jul., Santa Maria. **Anais** [...]. Pelotas: Editora e Gráfica da Universidade Federal de Pelotas, 2010. p. 76-77.

10. Resumo do filme:

Os visitantes: eles não nasceram ontem é mais um filme cuja temática principal são as tensões entre presente e passado, apresentadas na forma de uma viagem no tempo, mais especificamente uma jornada de e para o período medieval. A este respeito e considerando as possibilidades didáticas do discurso fílmico, elencamos alguns temas que podem ser discutidos

a partir de sua narrativa: as religiosidades, a dominação senhorial e as hierarquias sociais do medievo.

Na produção, acompanhamos a trajetória do conde Godofrey e de seu servo Jacquouille na França de 1993. Os dois são originalmente do ano de 1123, e sofrem esse deslocamento temporal por conta da ação de um mago, que tinha como objetivo, a pedido do nobre, reverter a morte do futuro sogro de Godofrey. A morte, causada acidentalmente pelo conde, impedia o casamento deste com a filha do falecido.

Um dos aspectos que nos chama a atenção, logo no início da película, é a questão religiosa. Vemos elementos vários das religiosidades da Idade Média, desde o cristianismo até o paganismo, ambos retratados de forma caricata (afinal, trata-se de um filme de comédia). Cabe ressaltar que o termo “paganismo”, na época, abarcava todas as crenças e costumes religiosos que não faziam parte da tradição judaico-cristã.

No primeiro episódio em que esse tópico entra em cena, Godofrey e Jacquouille estão voltando para o castelo e, no caminho, tomam conhecimento da atividade de uma bruxa. Nesse caso, a relação desses personagens com o elemento pagão é de intolerância: eles zombam, sentem repulsa e, ao final, destroem a cabana onde estava ocorrendo o “ritual de bruxaria”. A feiticeira é levada como prisioneira, e é ela que vai fazer com que, por acidente, o nobre mate seu futuro sogro. Ainda que a primeira interação dos protagonistas com o paganismo se dê em termos de aversão, é a um mago a quem Godofrey recorrerá para reverter os danos causados pela bruxaria. No filme, o mago, ao contrário da bruxa, é tratado com respeito, e seus conselhos, seguidos à risca.

Mesmo com essa relação um tanto ambígua com os elementos pagãos, não há dúvidas de que o nobre e seu servo sejam cristãos. Contudo, o fato de serem cristãos não os impede de acreditar em crenças ditas pagãs. Aliás, acredita-se que esse era um fenômeno comum na Idade Média: não havia o abandono completo de uma religião por outra. Elementos religiosos pagãos eram constantemente apropriados e sofriam uma releitura dentro da tradição cristã, além do fato de práticas e crenças muito antigas, anteriores à expansão do cristianismo, não simplesmente terem desaparecido. Dessa forma, o filme é uma boa ferramenta para analisar com os alunos o papel do cristianismo na Idade Média, mostrando que a Igreja, frequentemente, não era uma instituição suprema, e que os fiéis, em seus hábitos, poderiam recorrer tanto ao credo cristão quanto aos “paganismos”, como é demonstrado pela interação do protagonista nobre com a figura do mago, por exemplo.

Outro elemento que permeia o filme é o sistema feudal. Uma parte importante do feudalismo é a dominação senhorial, que, *grosso modo*, pode ser definida como o meio pelo

qual os camponeses se submetiam à autoridade do senhor. Essa autoridade tinha sua base principal assentada no direito sobre a terra, vinculando tanto camponeses como senhores a uma localidade específica. Nas terras, os camponeses trabalhavam para o próprio sustento e destinavam parte da sua produção ao senhor. Além disso, havia as banalidades, que poderiam ser taxas para o uso de equipamentos do feudo, como moinhos. Existia uma clara separação entre o senhor, um nobre, que vivia no castelo, possuía as terras e usufruía de todo o trabalho dos camponeses, e estes, que viviam em uma parte das posses senhoriais e deveriam cultivar a terra. Tratava-se de uma relação hierárquica, que o filme explora bastante.

Godofrey e Jacquouille encarnam a dupla, um tanto atrapalhada, do “cavaleiro e seu fiel escudeiro”, com a diferença de que Jacquouille não pertence à nobreza. A princípio, o camponês está sempre pronto a atender às demandas do nobre, de forma submissa, enquanto este trata Jacquouille como um servo. Numa interpretação contemporânea do filme, posteriormente o camponês toma conhecimento de que, com o advento da Revolução Francesa (1789), as terras do nobre, outrora seu senhor, teriam sido expropriadas e compradas por um de seus descendentes. A partir daí, Jacquouille para de obedecer ao nobre, foge e não deseja mais voltar à Idade Média, situação espaço-temporal em que ele era um subalterno. Assim, a narrativa fílmica faz uma oposição entre o senhor (Godofrey) e seu servo Jacquouille, enfocando com especial atenção a questão da riqueza e da posse de terras. Essa relação hierárquica pode ser analisada pelo professor, que pode explorar, ainda, outros grupos que faziam parte da sociedade feudal, quais eram suas funções e que relações sociopolíticas se estabeleciam.

Os grupos sociais medievais estão presentes em muitos momentos da obra. A relação configurada entre senhores e a Igreja pode ser observada em uma cena em que Godofrey, após um desentendimento na rua (envolvendo uma luta com espadas e armas de fogo), encontra uma pequena igreja e pede asilo ao padre. Com isso, pode-se comentar sobre a ligação entre a instituição eclesiástica e o domínio senhorial pois, no sistema feudal, um fortalecia o outro. Podemos dizer que o feudalismo engloba, além das relações de produção, uma visão de mundo judaico-cristã que imprime uma lógica à dominação senhorial e ao trabalho no campo. Por isso, era comum que a nobreza e setores da elite clerical se apoiassem.

Ademais, a menção do filme à Revolução Francesa pode ser uma ferramenta interessante para o docente abordar a temática fundiária e sua relação com os modos de produção. Numa visão mais tradicional da História, a passagem da Idade Média para a Modernidade é tratada como um momento de grande ruptura, especialmente quando se menciona a mudança na organização política. De fato, na época medieval, o poder era mais fragmentado nas mãos dos senhores e não havia unidade territorial, marca dos estados nacionais

modernos. Contudo, há uma série de permanências, sobretudo na questão fundiária e na condição dos camponeses que, ainda na Modernidade, permaneciam com condições de vida e de trabalho quase idênticas. Nos campos, eles não tinham posse da maior parte das terras, que continuavam pertencendo a um senhor, e pagavam pesados tributos ao Estado, que sustentava, na França, o rei e sua corte. Portanto, o filme pode levar a uma reflexão mais profunda sobre rupturas e continuidades ao longo do tempo.

Em suma, *Os visitantes* é um filme que pode ser bem utilizado como recurso didático no ensino básico para trabalhar questões concernentes ao medievo, como o domínio senhorial, as hierarquias sociais e as religiosidades. O recurso da viagem no tempo é interessante para explorar permanências e rupturas entre a época medieval e a contemporaneidade, além da própria visão atual acerca do período, captadas pelas lentes da sátira e da comédia pela narrativa fílmica em questão.

Navigator: uma odisséia no tempo (*The Navigator: A Medieval Odyssey*)

Guilherme Antunes Junior

Doutor

1. Ano de produção: 1988

2. Países de produção: Austrália e Nova Zelândia

3. Diretor: Vincent Ward

4. Roteiristas: Vincent Ward, Kely Lyons, Geoff Chapple

5. Produtores: Arenafilm, Australian Film Commission e New Zealand Film Commission

6. Temas centrais: A Peste Negra – Marginais – Peregrinação

7. Contém cenas de: livre

8. Duração: 1h32min

9. Textos de apoio:

KELLY, J. **A grande mortandade:** uma história íntima da Peste Negra, a pandemia mais devastadora de todos os tempos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

MOLLAT, M. **Os pobres na Idade Média.** Rio de Janeiro: Campus, 1989.

SINGUL, F. **O Caminho de Santiago** – a peregrinação Ocidental na Idade Média. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval.** São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 139-156.

10. Resumo do filme:

O filme de Vincent Ward busca construir diversas representações sobre os imaginários acerca da Idade Média, os quais surgem de forma sincrônica ao longo da obra. Essa abordagem simultânea, com diversas camadas e discursos, introduz o espectador em um “contexto medieval”, na medida em que os elementos que caracterizam o período são, ainda, vistos pela modernidade como um momento histórico em que a Europa era assolada por toda sorte de infortúnios, da ignorância religiosa às crises de subsistência.

O longa-metragem começa com uma visão mística do protagonista, um menino de nome Griffin. Ele vê, em seu sonho, uma caverna e uma igreja, onde seus companheiros tentam colocar uma cruz em uma torre muito alta. As imagens são em preto e branco. Quando Griffin desperta, aparecem em cena diversas pessoas refugiadas no alto de uma montanha cercada de neve. Uma legenda informa que ali seria Cumbria no ano de 1348, atualmente um condado do norte da Inglaterra. Eles estão se abrigando, “isolados” do mundo, devido ao surto de epidemia de peste bubônica e pulmonar, a chamada *black death*, ou peste negra. Assim, apontamos três aspectos principais que podem ser trabalhados, dentro deste conjunto variado de elementos identificados na obra, no que tange à relação com o medievo: a peste, a categoria dos marginais e a noção de peregrinação.

A principal estratégia daquela comunidade era evitar que pessoas contaminadas se aproximassem da aldeia. Em meio a outra visão mística, Griffin vê um mundo muito diferente e guia seus companheiros a cavar um túnel para alcançar a “maior igreja da cristandade”. Eles chegam a um sistema moderno de esgoto (momento em que o filme se torna colorido) e encontram uma rodovia no ano de 1988. Nessa peregrinação, eles conhecem alguns ferreiros que os ajudam a forjar uma cruz de bronze e colocá-la no alto de uma igreja local, a mesma vista no sonho de Griffin. Com a missão cumprida, todos voltam para a aldeia – e ao passado –, acreditando terem se salvado da morte causada pela epidemia.

Como o próprio título do filme sugere, trata-se de uma epopeia cujo gênero narrativo é bem definido desde as primeiras cenas, com a apresentação do herói e sua virtude de antever o futuro, a missão difícil e perigosa que lhe é dada e os obstáculos que o impedem de cumprir sua missão, dentre outros. Mas não se trata de uma odisseia de características plenamente homéricas, pois os elementos da medievalidade são mais destacados que os helênicos.

Nesse sentido, a peste negra surge como ameaça do mundo mundano, ao mesmo tempo em que a comunidade tem como principal responsabilidade a missão de se salvar do fenômeno epidêmico, associado no filme à escatologia bíblica. Como forma de autopreservação, a aldeia se isola e reprime os visitantes ou invasores. Em uma das cenas, um barco se aproxima trazendo pessoas contaminadas.

Imediatamente os aldeões se utilizam de lanças, arcos e flechas, e outras armas para destruírem a embarcação. Fica claro que os recursos médicos são escassos, e mesmo desconhecidos, restando o distanciamento humano como estratégia de prevenção. Do

ponto de vista histórico, é pertinente a abordagem do diretor, porque as doenças, no medievo, eram manifestadas no corpo pelas chagas visíveis; portanto, essas marcas tinham que ser evitadas.

Os personagens elaborados no filme são aqueles que os historiadores apontam como marginais, ou seja, os que vivem excluídos dos privilégios materiais e sociais. Conceitualmente, esses tipos sociais podem ser vistos como periféricos, seja por marginalização voluntária ou involuntária, visto que a maioria é desclassificada, ou seja, os grupos privilegiados os veem como inúteis e os definem segundo suas próprias margens. O diretor de *Navigator* destaca essa condição ao mostrar que os aldeões, além de muito pobres, não possuem recursos eficientes para se proteger da epidemia de doenças que assola a cidade.

Essa demonstração da pobreza é identificada pelas roupas sempre rasgadas e sujas e pela escassez de meios para sobrevivência ao frio e à fome. Uma das características da pobreza diante da peste negra era o regime alimentar dos mais humildes, sempre insuficiente, carente de carne fresca, bons cereais e acesso a água de qualidade. Outro ponto a ser evidenciado no cotidiano dos pobres no século XIV é a ausência de preceitos profiláticos recomendados, como a higiene, por exemplo.

O último ponto a ser abordado é o que diz respeito à peregrinação. Trata-se de um fenômeno que atravessa toda a Idade Média, tendo Jerusalém, e depois Roma, como lugares sagrados dos viajantes por excelência. No longa-metragem, a ideia central é que a sobrevivência à peste necessitava de uma peregrinação a uma igreja sonhada pelo protagonista visionário, Griffin. Eles chegam a uma cidade desconhecida – que sabemos se tratar de uma cidade moderna do século XX – e se impressionam com as luzes e o tamanho dos prédios. Porém, o objetivo é forjar uma cruz de cobre e colocá-la no alto da torre de uma igreja.

Assim, o rito tem um fim específico e a jornada estaria cumprida. Todos os percalços dos viajantes se justificariam porque o fim é legítimo e, ao mesmo tempo, sagrado, pois iria restaurar a vida em uma comunidade ameaçada pela epidemia da peste negra. Durante todo o percurso, o protagonista tem visões místicas e tem como tarefa conduzir o rebanho ao objetivo, ao mesmo tempo que um pregador, cuja personagem é conhecido como Ulf, imprime à viagem o caráter missionário e a natureza religiosa do feito.

Para abordagem em sala de aula, o professor pode elaborar uma sequência didática separada em três partes: as epidemias e seus impactos no medievo, a pobreza como uma

forma de marginalização e a peregrinação como uma perspectiva de resguardar a religiosidade. Cada uma dessas etapas são bem destacadas na obra, com um encadeamento bastante nítido. Vale ressaltar que o filme seria o mito da caverna de Platão ao contrário, isto é, a saída da gruta e o contato com a modernidade não significaram mudanças para os personagens e para suas convicções místicas e, muitas vezes, supersticiosas.

Em outra forma de abordagem, por exemplo, o professor poderá fazer recortes de cenas em que sejam claras as táticas de isolamento no período medieval, e compará-las com a recente pandemia de SARS-CoV-2. Temas como quarentena, evitar aglomerações, desconfianças entre pessoas presumivelmente contaminadas, dentre outros, certamente também estiveram presentes na Idade Média. Recordar-se, da mesma forma, que a chamada peste negra era uma maneira de se referir a doenças infecciosas como a peste bubônica, transmitidas por ratos contaminados pela bactéria *yersinia pestis*. Entretanto, o desprezo por pessoas infectadas envolvia também as que contraíam a varíola ou a hanseníase (lepra), marginalizando ainda mais os enfermos.

Por fim, o sonho como premonição contribui com esse pressuposto religioso. Outro ponto é a estrutura narrativa da obra, que coloca a Idade Média em branco e preto, com paisagens naturais densas e nebulosas. O professor poderá salientar que se trata de uma visão moderna e, muitas vezes, preconceituosa do medieval. Ao mesmo tempo, pode-se demonstrar que a tensão que envolvia a peste negra e o medo da morte produzia essa atmosfera de angústia e apreensão.

O anúncio feito a Maria (*L'Annonce Faite à Marie*)

Guilherme Antunes Junior

Doutor

1. Ano de produção: 1991

2. Países de produção: Canadá

3. Diretor: Alain Cuny

4. Roteiristas: Alain Cuny

5. Produtores: Conseil Général de l'Aisne, Conseil Régional de Picardie e La Sept

6. Temas centrais: Arquitetura medieval – A lepra – Amor cortês

7. Contém cenas de: livre

8. Duração: 1h31min

9. Textos de apoio:

BENIÁC, Françoise. O medo da lepra. *In*: LE GOFF, Jacques (org.). **As Doenças têm História**. Lisboa: Terramar, 1985. p. 127-144.

DUBY, Georges. A propósito do amor chamado Cortês. *In*: DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 59-65.

FOCILLON, Henri. **Arte do Ocidente: a Idade Média românica e gótica**. Lisboa: Estampa, 1980.

10. Resumo do filme:

O filme de Alain Cuny é uma adaptação da obra teatral *O anúncio feito a Maria*, de Paul Claudel, em quatro atos, publicada em 1912. Trata-se da história de uma dama chamada Violaine que decide, por piedade, oferecer um beijo a um construtor de catedrais, Pierre de Craon, o qual havia contraído lepra. Entretanto, o beijo de caridade foi visto pela irmã de Violaine, Mara, que foge em seguida, surpreendida. Mara era apaixonada pelo noivo de Violaine, Jacques Hury, e, a partir de então, fará de tudo para separá-los.

O enredo dá margem para a discussão de questões diversas, mas cabe ressaltar três temas que são centrais no filme: os ciclos epidêmicos medievais, neste caso o da

lepra, o amor cortês, e as construções de edifícios religiosos. É importante que essas temáticas sejam discutidas combinadamente, não apenas por se tratar do tipo de gênero narrativo, o filme, que trabalha com a simultaneidade de imagens e sons, mas também para que o espectador compreenda que essas questões fazem parte do contexto de compreensão do medievo.

O motivo do nome da peça é o anúncio feito a Violaine pelo seu pai, Anne Vercors: a vontade de deixar a propriedade da família na França para permanecer na Terra Santa, provavelmente se referindo a Jerusalém. Isso porque Anne Vercors argumenta que a França não é mais a mesma e se tornou uma terra cheia de pecados. Com o casamento entre Violaine e Jacques, a propriedade, Anne Vercors ficará aos cuidados do genro. Violaine, então, decide abandonar o noivado e se dedicar à vida religiosa, abrindo caminho para Mara se casar com Jacques Hury.

Em meio a um rigoroso inverno e com o perigo iminente da peste negra, o desencadeamento dos fatos dá conta de um conceito de Idade Média com atmosfera pesada. Além disso, os personagens têm sempre uma postura devocional para com o sagrado, com diversas referências religiosas e místicas. Violaine questiona-se, a todo momento, a respeito do seu ato ser considerado um pecado, enquanto sua irmã guarda rancor pelo beijo oferecido ao construtor. Mesmo sendo noiva de Jacques Hury, Violaine é atormentada pela culpa e vai em busca de uma vida austera, com privações materiais e vagando em um inverno severo.

Como há uma preferência por cenas panorâmicas, com câmera fixa, é possível observar que se trata de uma família abastada, senhorial, pois se destacam as mesas fartas de alimentos caros, campos muito grandes e cultivados, a casa muito ampla e com várias mobílias, além de criados circulando a todo momento. Isso contrasta com o surgimento dos marginalizados: os andarilhos, leprosos e despossuídos. Eles são personagens anônimos que aguardam a missa de Natal em meio a uma tempestade de neve na floresta, sem aquecimento nem abrigo.

Violaine contrai lepra e se afasta da família, passando a viver como andarilha. Para a temática em sala de aula, o professor pode abordar a relação da doença contagiosa com o isolamento social. Violaine aparece escondida sob uma manta para disfarçar o rosto já tomado pela chaga. São várias as cenas em que a protagonista se refere a sua própria condição como uma admoestação de Deus, ao mesmo tempo em que Violaine é apresentada como alguém em processo de santificação. Deve-se lembrar que a Europa conviveu com lepra durante muito tempo e as epidemias se agravavam de tempos em

tempos. Mas foi a partir do século XIII que a medicina árabe começou a entender a moléstia e a associá-la a impurezas do corpo e sua contração como fruto das relações sexuais. Com o advento das universidades no século XIII, os conhecimentos sobre a enfermidade se desenvolveram, principalmente com as traduções das obras árabes de medicina. No entanto, esses saberes ainda eram insuficientes para a elaboração de diagnósticos mais precisos, exigindo que barbeiros ou cirurgiões ficassem responsáveis pelo reconhecimento e cuidados com a doença. Mesmo assim, na maioria das vezes, o recurso mais usado era o isolamento social.

Outro tema a ser abordado pelos professores é o do chamado amor cortês. Durante os diálogos presentes no roteiro do filme, os que são travados entre Violaine e o construtor de catedrais e, também, entre a mesma Violaine com Jacques Hury, verificam-se os elementos próprios desse tipo de manifestação artística, sobretudo quando se constata que existem comparações com a lírica trovadoresca medieval. As personagens do filme de Alain Cuny têm características típicas desse tipo de literatura: o noivo ciumento (Jacques Hury), a dama idealizada e vocacionada para a religiosidade (Violaine) e o amante que ama (Pierre de Craon). Todo o filme é atravessado por essas relações, as quais criam um arco dramático que vai do romance cortesão ao trágico. Em *O anúncio feito a Maria*, a morte ronda as personagens o tempo todo, criando uma atmosfera dramática sempre em torno do casamento, apresentado no filme como uma instituição sagrada e com regras de conduta inerentes às formas de poder senhorial.

Logo que se inicia, o filme conta com um diálogo entre Pierre de Craon e Violaine em que se menciona a construção da catedral de Notre Dame, em Reims. Há poucas cenas em que se pode verificar diretamente o processo construtivo em si, mas os professores podem destacar as cenas das pedreiras que surgem, cujas pedras são cortadas em blocos retangulares. Seriam essas pedras os materiais construtivos existentes, visto que eram abundantes e resistentes. Já perto do fim da trama, surgem desenhos de igrejas góticas, destacando-se as torres imensas, os arcos ogivais e as abóbadas em cruzaria. O construtor também menciona a confecção de uma estátua esculpida em uma igreja, com traços góticos, para homenagear Violaine.

O processo construtivo na Idade Média passou por várias etapas tecnológicas, sendo as catedrais o resultado de complexos desenvolvimentos técnicos. No filme de Alain Cuny, Pierre de Craon aparece em várias cenas próximo a pedras cortadas em sentido retangular. Esse era, provavelmente, um canteiro de obras contendo outros materiais como madeira, terra, barro, água etc., além das ferramentas para se trabalhar

com essas matérias-primas. Além do conhecimento desses materiais, o mestre-artesão, na verdade o construtor de edificações, Pierre de Craon, é apresentado como um trabalhador especializado em técnicas de construção. Sabemos, por exemplo, que os nomes dos arquitetos da catedral de Notre Dame de Reims estão fixados no pavimento da nave, demonstrando a importância dos saberes e das contribuições desses trabalhadores, levando a esse tipo de reconhecimento e poder.

Os três temas possíveis de serem contemplados em sala de aula, a partir do filme de Alain Cuny, sugerem que não devem ser abordados de maneira fragmentada, nem compartimentada. Isso porque eles se justapõem, não apenas pelas imagens, mas também pelos diálogos. Tanto a lepra quanto o amor cortês e a construção são vistos como intervenções divinas e fazem parte da vocação e do destino de cada personagem. A trama parte do princípio de que os ofícios se inter-relacionam e todos têm suas responsabilidades na perpetuação das relações sociais, sem que haja espaços para transformações profundas.

A lenda do Cavaleiro Verde (*The Green Knight*)

João Victor Machado da Silva

Doutorando

1. Ano de produção: 2021

2. Países de produção: Estados Unidos da América; Canadá; Irlanda

3. Diretor: David Lowery

4. Roteirista: David Lowery

5. Produtores: Jason Cloth et al.

6. Temas centrais: Cavalaria – Literatura arturiana – Reação folclórica

7. Contém cenas de: conteúdo sexual, nudez e violência

8. Duração: 2h10min

9. Textos de apoio:

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

Dicionário Analítico do Ocidente Medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 210-216.

FRANCO JR., Hilário. As estruturas culturais. In: FRANCO JR., Hilário. **A Idade Média:** nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 102-122.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. A literatura arturiana na Idade Média: fontes, transformações e permanências. **Brathair**, São Luís, v. 8, n. 1, p. 93-105, 2008.

10. Resumo do filme:

A lenda do Cavaleiro Verde (2021) é uma adaptação filmica do romance de cavalaria do século XIV *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, de autoria anônima. A história gira em torno de Gawain, sobrinho do rei Artur, que parte em uma jornada para preservar sua honra e mostrar-se digno de se tornar um cavaleiro – enfrentando, para tanto, diversas provações permeadas de magia e mistério. Dentre as temáticas presentes no filme, propomos uma análise centrada nos seguintes aspectos: a cavalaria, a literatura arturiana e a chamada “reação folclórica”.

O enredo do filme se inicia com Gawain, um jovem devasso e inconsequente, saindo de um bordel e retornando à sua casa para se preparar para a celebração de Natal, um evento em que se juntaria a outros nobres. Apesar da ocasião festiva, a cena transcorre em um clima sombrio: o ambiente é escuro, a música é sinistra e as imagens da festa cristã

em torno da tvula redonda são apresentadas em paralelo com as de um ritual mágico em um local desconhecido.

Durante a reunião, no momento em que o rei faz um discurso a seus cavaleiros, todos são surpreendidos pela súbita entrada de um cavaleiro verde que propõe um “amigável jogo natalino”: o mais corajoso dos cavaleiros deveria golpe-lo, contanto que se comprometesse a, dali a um ano, receber o mesmo golpe de volta. Gawain, que não era cavaleiro, se prontifica a enfrentar o desafio. Ignorando o conselho de seu tio, o jovem corta a cabeça da criatura, que, no entanto, se levanta, recolhe a própria cabeça decepada, lembra o protagonista da data combinada e vai embora gargalhando.

Gawain  aplaudido por aqueles que assistiram a seu feito e sua história se populariza, mas sua conduta no ano seguinte novamente se desvia do esperado para uma reputao cavaleiresca: o protagonista se entrega a excessos ainda maiores do que o habitual, de modo a não pensar nas consequências de sua ao. Após ser advertido pelo rei sobre a importância de honrar sua promessa, Gawain concorda em seguir em direo  Capela Verde, o local indicado pelo cavaleiro. O protagonista parte, então, levando consigo o machado da criatura, um cavalo, as armas e a armadura que recebe de seu tio, e um cinto mágico que ganha de sua mãe, o qual o protegeria de todo dano enquanto ele o vestisse.

A jornada que segue  repleta de provaes  determinao e às virtudes de Gawain, que na maior parte do tempo fracassa em seus testes:  rendido por um pequeno grupo de ladrões e suplica covardemente por sua vida, dizendo que não  cavaleiro;  repreendido por uma santa por ter cobrado uma recompensa em troca de sua ajuda; trai a confiança de um lorde que o acolheu em sua casa, tendo contato sexual com sua esposa e deixando de lhe oferecer o cinto mágico que ganhara. Todo esse percurso o leva  capela onde o Cavaleiro Verde o aguardava, adormecido.

No dia combinado, o cavaleiro desperta e prepara-se para devolver a Gawain o golpe que recebera um ano atrás. O jovem – ainda usando o cinto mágico de proteo – tenta reunir a coragem necessária para honrar sua promessa, mas se encolhe diante do machado da criatura, que condena sua covardia. No último momento, o protagonista foge e retorna para sua cidade, onde o filme mostra o passar dos anos: Gawain sucede Artur como rei e se torna um homem amargo, odiado pelo povo e covarde demais para tirar o cinto mágico que recebera anos antes. No fim da vida, abandonado por sua família e com seu castelo sitiado, ele retira o cinto e sua cabeça cai imediatamente de seu pescoço, decepada.

Numa rápida transição de cena, o filme traz o espectador de volta à Capela Verde e revela que Gawain ainda está lá, ajoelhado diante do cavaleiro e imaginando como seria sua vida se optasse por não honrar sua promessa. Ele pede um momento, retira o cinto mágico e diz estar pronto para receber o golpe. A narrativa se encerra, então, com o Cavaleiro Verde se ajoelhando, parabenizando o “bravo cavaleiro”, correndo o dedo em sua garganta num gesto para simular a decapitação e dizendo em tom de brincadeira: “*now... off with your head*” – que se traduz simultaneamente como “agora... arranquemos sua cabeça” e “agora... vá-se embora com sua cabeça”.

Além de entreter, *A lenda do Cavaleiro Verde* nos dá margem para refletir sobre diversos aspectos do período medieval, dentre os quais o principal é a cavalaria, temática que perpassa toda a obra. A partir da Idade Média Central, além de designar uma categoria de guerreiros, a cavalaria se constituiu também como uma espécie de ideologia de elite, caracterizada pela valorização dos feitos de armas e de virtudes como a coragem, a força e a liberalidade, dentre outras. No filme, esse ideal de cavalaria aparece em sua forma mais perfeita na cena do banquete de Natal, que se dá em torno da célebre tábua redonda. Gawain comenta que está sentado entre “lendas” e fica constrangido por não ter ainda histórias de seus próprios feitos para contar ao rei – um exemplo da centralidade das proezas militares no ideal de cavalaria. A valorização das armas também se faz presente na representação fílmica, ilustrada na admiração do protagonista à espada que recebe de Artur e usa para decapitar o Cavaleiro Verde, ou ainda no grande destaque dado à confecção de seus equipamentos durante a preparação para a jornada.

Dito isso, talvez o elemento mais interessante para discutir a cavalaria seja o próprio Gawain, que, na maior parte do tempo, é representado como alguém bem distante dos valores da cavalaria. Sua jornada é repleta de fracassos que reforçam esse contraste entre o protagonista e o ideal de cavaleiro. No capítulo “Um ano rápido demais”, o jovem se perde em sua devassidão e precisa ser advertido pelo rei para aceitar sua obrigação. Mais adiante, no capítulo “Uma gentileza”, ele se mostra mesquinho com um garoto que lhe dá direções, apenas para depois ser assaltado e perder seu escudo, seu cinto mágico, seu cavalo, sua armadura e o machado do Cavaleiro Verde – a maior parte dos itens que o identificavam com a ideia da cavalaria. Por fim, no capítulo “Uma troca de vitórias”, ele cede aos avanços sexuais da esposa de seu anfitrião depois que ela lhe oferece um novo cinto mágico idêntico ao que fora roubado, sendo, portanto, duplamente covarde: por aceitar o presente, em razão do medo de perder a cabeça, e por não o entregar ao anfitrião, descumprindo a promessa feita entre os dois. Em contraponto, Gawain é

representado positivamente nos momentos em que age de acordo com os valores cavaleirescos, como quando ajuda santa Winifred a recuperar sua cabeça do fundo de um lago sombrio e quando finalmente demonstra coragem ao retirar o cinto mágico no final da história.

Passando ao segundo aspecto que destacamos, o filme pode servir também como base para reflexões sobre a literatura arturiana. Pouquíssimos personagens são efetivamente nomeados no filme, mas fica evidente que o ponto de partida da história – o local onde se dá o banquete de Natal e o desafio do Cavaleiro Verde - é a corte do rei Artur, a base para diversas histórias que se difundiram em forma escrita a partir do século XII. O estopim para a entrada da matéria arturiana na literatura medieval foi a obra *História dos reis da Britânia*, de Geoffrey de Monmouth, escrita em latim e com pretensões de constituir um livro de História, e não de ficção. É nela que se encontra a primeira “biografia” de Artur, que foi chave para o desenvolvimento de histórias posteriores.

Contudo, o principal propulsor da temática arturiana na literatura medieval foi o poeta Chrétien de Troyes, a quem se deve a afirmação do romance de cavalaria como gênero ficcional. Seus romances – *Erec et Enide*, *Cligés*, *Yvain*, *Lancelot* e *Le Conte du Graal* –, escritos em língua vernácula, iniciaram a expansão das lendas arturianas, dando destaque a outros cavaleiros que faziam parte da corte do mítico rei Artur, como Perceval, Lancelot e o próprio Gawain. Esse conjunto literário influenciou várias outras obras posteriores, sobretudo no século XIII, ampliando o repertório de histórias e destacando novos elementos, como a busca pelo Graal. O romance em que *A lenda do Cavaleiro Verde* é baseado é uma obra mais tardia, provavelmente do fim do século XIV, o que ilustra como a popularidade dos personagens e temas arturianos persistiu ao longo dos séculos – mantendo parte de seu apelo até hoje, como se vê pela recorrência de filmes que os representam.

Por fim, o último aspecto que destacamos em nossa análise, a chamada “reação folclórica”, é intimamente ligado ao segundo. É de conhecimento comum que, durante a maior parte da Idade Média, o clero ocupou uma posição de dominância cultural, proporcionando a seus membros maior formação, o acesso à leitura e à escrita, tal como certo grau de ingerência sobre a visão de mundo dos leigos. Contudo, seria incorreto dizer que a cultura clerical era a única que tinha espaço no período, ou que sua dominação se dava sem contestações. A literatura arturiana é um exemplo disso, pois mostra como a aristocracia laica e guerreira – a principal patrocinadora dos romances de cavalaria –,

embora cristã, tinha gostos e interesses que frequentemente desviavam daquilo que a instituição eclesiástica considerava adequado.

As lendas arturianas, como a história de Gawain adaptada no filme, mesclam elementos cristãos com tradições “folclóricas” que provavelmente eram consideradas traços de paganismo por autoridades eclesiásticas. Não se tratava de uma negação do cristianismo, mas sim de uma mistura deste com outros ideais valorizados pela nobreza, como as proezas militares, as aventuras amorosas e alusões ao “maravilhoso” – narrativas com magia e criaturas fantásticas. A forma como se constroem a narrativa e diversas cenas de *A lenda do Cavaleiro Verde* são ótimas ilustrações dessa dinâmica: Gawain, embora devasso, claramente faz parte de uma sociedade predominantemente cristã, mas ainda assim é filho de uma praticante de magia e não hesita em receber dela um amuleto de proteção ao qual se atribui real poder. O próprio Cavaleiro Verde é representado como o provável resultado de uma invocação mágica, dado que a cena do banquete de Natal – quando a criatura aparece pela primeira vez – é apresentada ao espectador em paralelo com uma reunião de bruxas que espelham algumas das ações que ali transcorrem.

Em suma, *A lenda do Cavaleiro Verde* é uma rica adaptação fílmica de um romance de cavalaria que tem grande sucesso em adaptar convenções literárias medievais aos gostos de públicos contemporâneos. Não se trata de um filme de ação, o que pode levar alguns a considerar seu ritmo um tanto lento, mas o clima de mistério e suspense garantem o engajamento dos espectadores. Dito isso, a atenção à maneira como os ideais de cavalaria moldam o desenvolvimento do personagem principal permite sua apreciação em um outro nível, mais próximo da obra literária em que o longa é inspirado. Ao cabo, o filme, ao mobilizar elementos da lenda arturiana e subverter nossas expectativas a respeito da figura de um cavaleiro, mostra-se propício para estimular a reflexão sobre questões culturais típicas do período medieval.

Legítimo rei (*Outlaw King*)

João Victor Machado da Silva

Doutorando

1. Ano de produção: 2018

2. Países de produção: Reino Unido, Estados Unidos da América

3. Diretor: David Mackenzie

4. Roteirista: Bathsheba Doran, David Mackenzie, James MacInnes

5. Produtores: Gillian Berrie et al.

6. Temas centrais: Vassalagem – Guerra – Mulher

7. Contém cenas de: conteúdo sexual, nudez, sanguinolência e violência

8. Duração: 2h01min

9. Textos de apoio:

CARDINI, Franco. Guerra e cruzada. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.).

Dicionário Analítico do Ocidente Medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. p. 529-545.

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

Analítico do Ocidente Medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 210-216.

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

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média.** São Paulo: Contexto, 2002.

10. Resumo do filme:

Legítimo rei (*Outlaw King*) é um filme de 2018 que conta a história de Robert the Bruce, rei escocês que liderou a resistência contra a Inglaterra no século XIV e é considerado herói nacional. O filme é inspirado em fatos e enfoca as dificuldades de Robert e seus aliados na luta pela independência da Escócia. Diversos elementos do filme podem ser relacionados a aspectos históricos do medievo mas, neste texto, elencamos a questão das relações de vassalagem, a guerra e o lugar da mulher na sociedade.

O filme começa com uma cerimônia em que Robert e outros nobres escoceses são forçados a jurar lealdade ao rei Eduardo I da Inglaterra, encerrando uma rebelião que tinha durado oito anos. O rei submete o território à regência de Aymer de Valence, enfatizando que os dois pretendentes à coroa escocesa – John Comyn e Robert the Bruce – deveriam responder

a ele. Como forma de concretizar a nova aliança, o rei inglês oferece a Robert a mão de sua afilhada, Elizabeth de Burgh, em casamento – uma forma de recompensar o pai de Robert, que intermediou o processo de rendição dos nobres escoceses. Embora descontentes, o protagonista e seus irmãos aceitam a submissão, por se tratar de uma decisão paterna.

Algum tempo depois, após o casamento com Elizabeth e a morte de seu pai por causas naturais, Robert e seus homens partem para entregar os impostos devidos à Inglaterra. Uma vez na cidade, eles testemunham uma revolta popular contra os ingleses e descobrem que o motivo é a execução de William Wallace, cujo corpo esquartejado fora exposto como aviso aos rebeldes. Impactado pela violência e agora na posição de chefe da família, Robert se junta a seus irmãos e planeja retomar a luta pela independência da Escócia.

Ciente de que suas forças são insuficientes para um confronto com os exércitos ingleses, Robert tenta formar uma aliança com seu rival John Comyn. Eles se reúnem em uma igreja para discutir a situação, mas Comyn rejeita a proposta. Quando ele insinua que vai denunciar os planos de rebelião ao rei Eduardo I, Robert o mata, o que aumenta as rivalidades entre os nobres escoceses e prejudica sua imagem entre eles.

Apesar do assassinato, Robert consegue o suporte da Igreja da região, que perdoa seu pecado em troca de apoio e organiza sua coroação como rei da Escócia. Ao ter notícias da coroação do protagonista, Eduardo I envia seu filho para esmagar a nova rebelião. Antes da chegada do príncipe e suas tropas, o regente faz uma emboscada à noite que extermina a maior parte dos homens de Robert, forçando-o a esconder sua esposa nas terras de um lorde amigo e fugir com apenas algumas dezenas de soldados restantes.

Rotulado como fora-da-lei, Robert tem muita dificuldade em angariar apoio para sua causa. Embora enfraquecido, ele tem sucesso em se evadir da campanha militar do filho de Eduardo I, mas sua esposa e filha são capturadas e levadas para a Inglaterra, onde ficam presas juntas. Marjorie, filha de Robert, é levada para um convento para ser iniciada na vida religiosa, enquanto a Elizabeth é ofertada a possibilidade de anular seu casamento e conseguir, assim, a liberdade, mas ela nega esse acordo.

Ao ter notícia da captura de sua família, Robert fica furioso e decide abrir mão das restrições éticas da cavalaria, determinando que, dali em diante, ele e seus homens lutariam “como lobos”. Eles adotam, então, uma estratégia de guerrilha, realizando ataques furtivos e em pequenos grupos. As ações do protagonista levam o próprio rei Eduardo I a organizar uma expedição para suprimir a revolta. No entanto, ele acaba falecendo durante a viagem, de modo que seu filho, agora Eduardo II, assume a tarefa de matar Robert e seus aliados.

O clímax da história é o confronto direto entre os exércitos escocês e inglês na batalha de Loudoun Hill. Por ter menos tropas e não dispor de cavalaria, Robert the Bruce decide usar seu conhecimento do terreno para ter alguma chance de vitória. Daí a escolha de um local pantanoso para a batalha, pois anulava a vantagem dos cavaleiros ingleses e permitiria a ocultação de trincheiras cheias de espinhos que serviriam como armadilha. Com essa estratégia, os escoceses conseguem derrotar os invasores, que decidem recuar. Segue-se, então, um epílogo, em que são narrados os destinos dos personagens e seus descendentes, e o filme termina com Robert se reunindo com Elizabeth, que fora libertada em uma troca de reféns.

Repleto de ação e drama, *Legítimo rei* diverte e dá amplas oportunidades de uso para fins didáticos. Não cabe debater sobre as imprecisões históricas da narrativa, mas sim ressaltar seu caráter verossímil, que facilita a transposição didática de temas relativos ao medievo, como no caso da vassalagem. Essa dinâmica se faz presente logo na primeira cena do filme, em que Robert the Bruce se apresenta do rei Eduardo I para jurar sua lealdade diante dos demais nobres escoceses. Robert é retratado de joelhos aos pés do rei, com a cabeça baixa e com suas mãos juntas em um gesto idêntico ao que atualmente muitos cristãos usam ao rezar.

Essa cerimônia, em que um nobre se coloca abaixo do outro e coloca suas mãos entre as dele, é chamada de “homenagem”, e simbolizava o momento em que o vassalo se tornava “o homem” de seu senhor. Essa condição de vassalo implicava um laço de fidelidade, em tese, vitalício, e em uma série de obrigações mútuas. O senhor, ou suserano, normalmente conferia ao vassalo um *beneficium* – terras, direitos etc. –, e, em troca, o vassalo ficava obrigado a lhe prestar o *auxilium* (apoio militar e econômico) e o *consilium* (aconselhamento e apoio jurídico). No caso da cerimônia no início do filme, Eduardo I concede aos nobres escoceses o direito de reaver as terras que tinham sido confiscadas durante a rebelião e, mais adiante na trama, quando a mesma cerimônia é realizada na coroação de Robert the Bruce, ele promete aos seus vassalos liberá-los das conscrições de homens e dos impostos abusivos cobrados pela Inglaterra. Diversas outras cenas expressam esse ideal de lealdade do vassalo a um senhor, mas sugerimos o enfoque nesse aspecto ritualístico da relação como ponte para o debate sobre as alianças entre elites medievais e sobre como elas podiam ser rompidas, como acontece ao longo do filme.

Um segundo aspecto que merece destaque é a guerra, um fenômeno que servia como definidor do papel social das elites laicas – os “bellatores”, aqueles que lutam. Essa é uma temática presente durante quase todo o filme, excetuando-se o breve período de paz entre a rendição dos nobres escoceses ao início e a retomada da rebelião por Robert, no qual é focado o ambiente doméstico dos Bruces e a relação com Elizabeth. A partir do momento em que

Robert the Bruce é coroado rei da Escócia, a narrativa se desenrola em uma série de combates, na medida em que o protagonista tenta sobreviver e organizar a resistência contra os ingleses.

A atividade militar era a principal ocupação da aristocracia medieval e parte importante da forma como era concebido o seu papel social. A guerra seguia uma lógica própria, com procedimentos formalizados e ritualizados de combate e de troca de reféns, e era entendida como parte legítima e esperada das relações de poder. Um exemplo desse caráter “regrado” da guerra é a cena do primeiro encontro de Robert the Bruce e Aymer de Valence, em que este último se recusa a duelar no dia de domingo, aludindo assim ao caráter sacralizado do dia de culto cristão, em que seria proibido o derramamento de sangue.

Ainda neste tema, tiveram importância os ideais de cavalaria, que foram a base para a formulação de uma ideologia de elite que, se por um lado exaltava valores aristocráticos como as proezas bélicas e a coragem, por outro servia para enquadrar a atividade guerreira. Neste sentido, tratava-se de uma forma de controle promovida pela Igreja, que se esforçava para direcionar a atividade e a ideologia cavaleiresca, sustentando que o ofício de armas era divino e necessário para serviços de fins justos. Inclusive, cabe destacar que ambos os lados em disputa no filme, em dado momento, abrem mão dos ideais de cavalaria: o rei Eduardo I dá permissão para que seu filho se liberte das “amarras da cavalaria”, massacrando vilas inteiras de pessoas desarmadas; Robert, por sua vez, abre mão dos combates honrados e passa a promover ataques furtivos e assassinatos para atingir seus inimigos. Em ambos os casos, fica claro que a “cavalaria” (chivalry) de que se fala ao longo do filme diz respeito justamente à ideia de restrição da violência aristocrática, e não à designação de um tipo de guerreiro específico.

Além desse aspecto ideológico, a figura do cavaleiro por certo tinha um papel marcial de relevância. O filme, que enfatiza a diferença de forças entre as tropas escocesas e inglesas, deixa bem claro o destaque da cavalaria pesada nos combates. Enquanto Robert e seus aliados utilizam armaduras mais leves e, na batalha final, lutam sem o uso de cavalos, os homens de Eduardo têm armamentos e armaduras pesadas. O cavaleiro tinha considerável vantagem sobre a infantaria em razão de sua maior mobilidade, capacidade de carga, da força do animal, e do fato de que, enquanto montado e armadurado, era praticamente uma fortaleza móvel, quase invulnerável aos ataques dos infantes. Também neste ponto o filme fornece rico material para transposição didática, pois há uma cena em que um dos aliados de Robert ensina seus soldados como derrotar um cavaleiro: é preciso derrubá-lo do cavalo e perfurá-lo com uma faca pelos pontos fracos nas juntas da armadura.

Por fim, o último aspecto que destacamos é o lugar da mulher nobre, observável na personagem Elizabeth de Burgh, esposa de Robert, que tem considerável destaque no filme. O

filme retrata bem o papel das mulheres na construção de alianças de suas famílias por meio de casamentos e sua sujeição aos interesses familiares: Elizabeth é oferecida em casamento ao protagonista pelo rei Eduardo I, seu padrinho, com o objetivo de consolidar sua conquista da Escócia. As cenas seguintes, que mostram as reticências iniciais da prometida e uma cerimônia de casamento encerrada com uma despedida fria entre os dois noivos, ilustram que relações afetivas e relações conjugais eram coisas distintas.

A questão do exercício de poder por mulheres também pode ser abordada a partir da mesma personagem, que exemplifica a relação complexa de uma mulher nobre com a autoridade masculina. Elizabeth é representada como uma mulher perspicaz e dedicada a aprender sobre a gestão das propriedades de seu marido, o que reflete a atuação feminina na gestão doméstica – sobretudo em períodos de ausência do marido em razão de guerras. Nesse sentido, uma cena interessante é aquela em que ela confronta um dos soldados do rei Eduardo I, impedindo-o de sequestrar um menino como conscrito. Se por um lado, ela o faz sem recorrer ao marido, por outro, faz uso do nome de seu pai para impor sua autoridade ao soldado – demonstrando, ainda, a presença da dominação masculina na sociedade.

Por fim, como fica subentendido nos parágrafos anteriores, o lugar conferido às mulheres nobres era distinto daquele reservado às mulheres plebeias, e essa distinção é pontualmente apresentada no filme. Embora sejam apresentadas personagens femininas de condição social humilde se posicionando de forma assertiva em relação a homens – por exemplo, um dos aliados de Robert leva um tapa da companheira e outra mulher empresta uma pá ao próprio protagonista, frisando que ele teria de devolvê-la depois –, na cena da queda do Castelo de Kildrummy, é dada a ordem para que as mulheres fossem poupadas e levadas cativas, mas pode-se ver brevemente uma mulher plebeia tentando se livrar das mãos de um dos soldados ingleses, que rasga suas roupas e a arrasta para um ambiente fechado. Esse tipo de violência, no filme, aparece reservada apenas às mulheres plebeias.

O filme *Legítimo rei* é uma obra interessante por combinar um enredo de ação e drama cativante, com uma inspiração em eventos históricos que lhe confere um aspecto de verossimilhança. O filme é divertido e informativo, pois viabiliza a discussão sobre as relações de poder, a guerra e o lugar das mulheres na época medieval, além de diversas outras temáticas não abordadas aqui. Por certo, o filme tem imprecisões históricas, como a forma que Robert The Bruce foi coroado e a personalidade errática de Eduardo II, por exemplo, mas isso não invalida seu potencial didático. *Legítimo rei* é, portanto, uma boa opção de entretenimento e de aprendizado para quem gosta de dramas históricos.

Dungeons & Dragons 2: o poder maior (*Dungeons & Dragons 2: Wrath of the Dragon God*)

Jonathas Ribeiro dos Santos Campos de Oliveira
Doutor

1. Ano de produção: 2005

2. Países de produção: Estados Unidos da América, Alemanha, Reino Unido

3. Diretores: Gerry Lively

4. Roteiristas: Robert Kimmel e Brian Rudnick

5. Produtores: Wolfgang Esenwein, Steve Richards e Steve Clark-Hall

6. Temas centrais: Maravilhoso – Espelho de príncipe – Guerra

7. Contém cenas de: Violência

8. Duração: 1h39min

9. Texto de apoio:

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal:** do ano 1000 à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 98-165.

CARDINI, Franco. Guerra e cruzada. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 529-545.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 103-121.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 12-27.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

10. Resumo do filme:

Baseado no jogo de RPG *Dungeons & Dragons* (1974), sendo o segundo filme produzido da série, *Dungeons & Dragons 2: o poder maior* narra as aventuras do guerreiro Berek, enviado de Izmir, para combater os interesses destruidores do mago Damodar. Após ter sido derrotado por um cidadão de Izmir chamado Ridley Freeborn e amaldiçoado por Profion, seu antigo mestre, o mago Damodar estaria decidido a se

recuperar e reunir forças para empreender vingança. Ao se apropriar do Orbe de Faluzure, artefato que concede ao seu detentor grandes poderes, Damodar se liberta da antiga maldição e se encaminha para despertar o maligno Dragão Negro, ferramenta importante ao objetivo de destruir o reino de Izmir.

Destinado a evitar a ação do mago e restituir a segurança local, lorde Berek, um antigo guarda do rei, e mais quatro guerreiros são enviados para penetrar os domínios de Damodar, recuperar o Orbe Negro e salvar o reino. Liderado por Berek, o grupo é composto por Lux, uma combatente bárbara, pela feiticeira Ormaline, pelo mestre ladrão Nim e pelo clérigo Dorian, cada um representando diferentes virtudes: força, sabedoria, inteligência e honra. Tendo como ambientação elementos que remetem ao medievo, o discurso fílmico se converte em uma importante ferramenta no processo de ensino/aprendizagem aos docentes, uma vez que viabiliza a interessante discussão sobre questões relacionadas ao período. Nesse sentido, dentre os diversos aspectos possíveis de serem trabalhados em sala de aula, destacamos o maravilhoso, a guerra e o espelho de príncipe.

O primeiro dos tópicos, o maravilhoso, se apresenta como um dos temas muito explorados, positiva e negativamente, ao longo da película. Seja a partir da leitura mais geral que caracteriza fantasticamente o filme, imerso no arco de desenvolvimentos de uma experiência fabulosa, seja especificamente pela natureza das referências realizadas (menções a maldições, feitiços, a presença de magos, o próprio dragão, entre outros), o maravilhoso é uma peça central da narrativa, possibilitando ao educador um proveitoso leque de oportunidades para melhor analisar o medievo.

Ao nos debruçarmos sobre a documentação medieval (a diplomática, a iconografia, a literatura etc.), os elementos relacionados ao maravilhoso, assim como também ao mágico e ao miraculoso, tenderam a caracterizar simbolicamente, a depender da região, dos segmentos socioculturais e do período, uma parte expressiva do que fora produzido. Inscritas nas relações de poder, as noções a ele associadas desempenharam funções diversas no imaginário social, evidenciando os particulares interesses em tensão. Potencializar feitos operados, legitimar ou não determinadas ações, dignificar ou singularizar uma ordem de agentes, interditar ou cercear segmentos, certificar ou atestar valores, identificar, justificar, salvar ou condenar, enfim, seriam algumas das possibilidades do recurso ao maravilhoso em um dado contexto. Assim sendo, os elementos que o configuravam não seriam trabalhados de forma desinteressada, buscando, antes, alcançar objetivos então definidos.

O segundo dos temas por nós destacados no filme, a guerra, tal como ocorre com o maravilhoso, igualmente oportuniza o debate com os alunos a partir de paralelos entre as noções presentes na narrativa e o que os pesquisadores trazem em relação à Idade Média. Cenas que evocam o preparo do exército de Izmir – já nos primeiros minutos da película, os equipamentos utilizados pelas tropas (espadas, escudos, armaduras etc.), assim como as relações estabelecidas por meio do conflito, ambiente comum da linha discursiva -, preparam um potencial ferramental a ser explorado pelo docente.

Seja como expedições regulares ou como campanhas esporádicas, as ações belicosas eram reconhecidas pelos medievais como práticas legítimas e necessárias nas relações de poder. Compreendida como uma constante histórica, a atividade das armas fora caracterizada pelas especificidades contextuais que as delimitavam, conferindo assim ao fenômeno uma dada distinção ante suas múltiplas manifestações. Aspectos como os interesses envolvidos (dísparos no tempo e no espaço), a composição humana das tropas, o armamento empregado, táticas utilizadas, a organização ou, mesmo, a dimensão conceitual da noção de “guerra”, importante à compreensão abrangente do fenômeno histórico, são algumas das possibilidades temáticas à disposição para as discussões.

Por fim, o espelho de príncipe é aqui destacado como um terceiro elemento interessante de ser debatido a partir do que vem presente na narrativa fílmica. Na obra, as virtudes associadas ao protagonista, lorde Berek, como a coragem, autoridade, resignação, fidelidade etc., particularmente se considerada a relação estabelecida com a figura real de Izmir, definem a série de valores que, conforme o discurso fílmico, discriminam com distinção o agente central da trama. Tais atributos constroem uma imagem idealizada e sublimada da personagem, a qual possibilita a comparação com a literatura medieval.

Cumulativa às qualidades associadas a Berek, a discussão das noções modelares também pode ser realizada a partir dos traços que definem seus companheiros na jornada. Conforme a produção, as personagens Lux, Dorian, Ormaline e Nim, selecionadas para acompanhar o protagonista, reuniriam, cada uma, características como a inteligência, a sabedoria, a honra e a força, todas tidas como indispensáveis ao sucesso da empresa.

Na literatura medieval, em especial em textos da Idade Média Central e da Baixa Idade Média (crônicas, anais, gestas etc.) – de origem eclesiástica ou leiga –, não era incomum encontrarmos o delineamento discursivo de noções idealizadas associadas a determinadas autoridades reais. Este tipo de escrito ficou conhecido como *espelho de príncipe*. Entre outras possibilidades explicativas, tais iniciativas tinham por objetivo

consolidar dados referenciais a serem seguidos pelos que viessem a assumir o trono, sendo projetada sobre as personagens em evidência as virtudes então desejadas dos poderes que se constituiriam. Coragem, força, inteligência, devoção, senso de justiça e habilidade combativa são alguns dos predicados recorrentes nas obras, configurando assim os modelos recorrentemente formulados. São noções que, em paralelo aos elementos identificados na narrativa fílmica, tornam viável o debate sobre os atributos culturalmente considerados como ideais ao poder régio, trazendo para a discussão os possíveis interesses e agentes envolvidos.

Tendo em vista os temas apresentados e o manancial de outros tantos não mencionados, destacamos a relevância da película como ferramenta didática para a compreensão de definidas questões sobre o medievo. Assim sendo, os assuntos e opções de trabalho anunciados, em relação à guerra, ao maravilhoso, e ao espelho de príncipe, nada mais são do que possibilidades em meio à rica fonte que o filme se torna.

Viking (*Viking*)

Juliana Prata da Costa

Doutora

1. Ano de produção: 2016

2. Países de produção: Estados Unidos da América, Reino Unido, Austrália

3. Diretor: Andrey Kravchuk

4. Roteiristas: Andrey Kravchuk, Johan Melin, Andrey Rubanov

5. Produtores: Konstantin Ernst, Anatoliy Maksimov, Jane McNally, Leonid Vereshchagin

6. Temas centrais: Guerra – Realeza – Religiosidade

7. Contém cenas de: conteúdo sexual e violência

8. Duração: 2h13min

9. Textos de apoio:

LANGER, Johnni; AYOUB, Munir Lutfé. **Desvendando os Vikings:** estudos de cultura nórdica medieval. João Pessoa: Ideia, 2016.

LANGER, Johnni. **Na trilha dos Vikings:** estudos de religiosidade nórdica. João Pessoa: Editora UFPB, 2015.

LE GOFF, Jacques. Rei. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval.** São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 441-464.

10. Resumo do filme:

O filme *Viking*, de 2016, é uma obra que retrata a partida de Vladimir Sviatoslavich para o exílio após a morte de seu pai, Svyatoslav I, o governante de Kievan Rus, depois do território ser tomado pelo meio-irmão do protagonista, Yaropolk. O enredo continua se desenvolvendo até o ponto em que Vladimir, ao reunir um exército, contando com o auxílio de um velho guerreiro chamado Sveneld, tenta reclamar o que é seu por direito.

Esta película é uma, dentre tantas outras, incluindo não apenas filmes, mas também séries, que retratam os vikings. Desta forma, analisá-la pode enriquecer a discussão acerca do período medieval, principalmente ao observarmos os pontos de

relação entre a produção fílmica e o contexto que pretende retratar, além de atentarmos para as particularidades que a marcam, em especial, em um conjunto já tão diverso de iniciativas debruçadas sobre tal temática. A partir deste panorama, destacamos três aspectos que podem ser debatidos na obra em questão, como a noção de guerra e sua apresentação em diferentes momentos da trama, já que o enredo gira em torno da disputa por um dado território; além disso, ressaltamos a ideia de realeza, levando em conta que os conflitos do filme são iniciados com a morte do monarca e o subsequente processo de sucessão; e, por fim, as diferentes representações acerca da religiosidade em um grupo como os vikings.

Viking traz no início do enredo a demarcação do recorte espacial e temporal privilegiado na película: a “Rússia pagã” no século X. Neste momento, a localidade estava sob domínio da Casa Rurik e apresentava uma importância significativa no eixo de rotas comerciais da região. Após a morte de Svyatoslav, seus três filhos teriam dividido o território em três reinos: Kiev, liderada por Yaropolk, o primogênito; Dreolian, por Oleg, o filho do meio; e Novgorod, governada por Vladimir, o caçula.

Em relação ao primeiro elemento, podemos ressaltar que a questão da guerra aparece em diversos momentos da obra, desde os primeiros minutos do enredo, quando o cenário é uma floresta coberta por neve e o narrador faz menção à sensação de medo, frio e receio da morte. Logo em seguida, há a certeza de que ali seria a região de Polotsk, onde vemos um enorme búfalo e vários guerreiros, liderados por Oleg, montados a cavalo, armados com arcos, flechas, lanças, machados, espadas, dentre outros instrumentos, perseguindo o animal.

A partir desta cena, o interior da floresta, para onde a caçada se encaminha, é mostrado, e notamos a presença de outro grupo de homens. O chefe destes conversa com um de seus companheiros, afirmando que sempre teria servido à Casa Rurik e justificando sua escolha em apoiar, dentre os três irmãos, o filho do meio. O argumento utilizado por ele é o fato de que Oleg era guerreiro como o pai, apesar de não ser inteligente. Ou seja, a noção de um bom lutador é retratada como um ideal, assim como em grande parte do medieval.

Nestes episódios, já podemos identificar uma série de características que aparecem no filme associadas a este ambiente comum do período medieval, que é a guerra. O porte físico corpulento dos homens, que indicaria uma superioridade física tida como ideal para um bom combatente, o domínio que estes guerreiros têm dos animais sob os quais estão montados, o uso de diversos tipos de armamentos com destreza e a própria

ideia de disputa são mencionados com frequência ao longo das mais de duas horas de exibição.

Sendo assim, o conflito central da trama, que se desenvolve a partir da rivalidade entre os herdeiros do monarca morto em relação à divisão territorial, se desenrola em batalhas. Da mesma forma ocorre quando o governante de Dreolian encontra um bando de apoiadores de Yaropolk e afirma que o filho mais velho não se contenta em ter a melhor cidade e os melhores homens, o que para ele ainda seria pouco. Ou seja, uma posição geográfica privilegiada e a organização de um bom exército são exaltados na trama como componentes de poder e prestígio naquela conjuntura.

De maneira similar às questões levantadas neste item, podemos debater o segundo elemento de análise: a figura da realeza e o modo como esta é representada no filme. Todo o enredo de *Viking* é fundamentado neste grande problema central da competição pela posição de rei, de modo que os conflitos empreendidos entre os irmãos, uns contra os outros, são arquitetados visando este objetivo final. Assim, Yaropolk, Oleg e Vladimir, para além de disputarem o trono, se enfrentam para mostrar que possuem os atributos indispensáveis para o exercício desse papel, ou seja, que são dignos do maior título na hierarquia da realeza.

Ao longo da trama identificamos, em diferentes passagens, a ratificação desta noção, seja pela atuação dos três como líderes de um determinado povo, pela tentativa de anexação dos territórios dos irmãos, e até mesmo pelo assassinato, primeiro de Oleg e posteriormente de Yaropolk, para não haja um reino dividido nem ocorram mais disputas quanto à sucessão. No entanto, o momento de maior clímax envolvendo esse tema se dá nas cenas em que Vladimir é acusado de ser um mestiço, filho de uma escrava, o que o impediria de ser rei – pelo menos segundo a visão de um certo grupo de homens dissidentes de seu exército, ou mesmo da mulher que ele corteja, que no desenrolar da película acaba por se tornar sua esposa.

A ideia da realeza se mescla com a noção de guerra, na medida em que a figura do rei representada no filme não é a de um líder sentado em um trono protegido em um castelo. Pelo contrário, a ênfase recai em sua atividade militar, já que a conjuntura nórdica esteve marcada, naquele momento, pelo monarca atuando como o líder guerreiro de maior destaque, o mais corajoso, o que poderia conduzir e proteger o grupo que representava e dependia dele.

O último aspecto a ser trabalhado nesta ficha é a religiosidade. No andamento da obra, em momentos variados, observamos falas, ações e personagens voltados para a

experiência religiosa. Isto se confirma desde o início da película, em que o narrador menciona que o contexto privilegiado ali seria a “Rússia pagã”. Cabe problematizar esse comentário, posto que a noção de paganismo é construída em oposição ao cristianismo, dada sua intensa propagação e preponderância ao longo do medievo. Contudo, ao nos referirmos às manifestações “pagãs” presentes na Idade Média, devemos atentar à pluralidade de grupos chamados de pagãos, algo desconsiderado pela visão que adota a ortodoxia cristã como norma e que ignora a existência de um conjunto diverso de “paganismos” naquele contexto, ao nomeá-los todos de única forma.

Estas reflexões podem ser exemplificadas no filme com base nos personagens chamados de magos/sacerdotes, ou seja, aqueles responsáveis pelo aconselhamento dos reis e por rituais que trariam boas novas e resultados favoráveis nas batalhas. Eles são caracterizados como homens muito magros, carecas, com roupas simples e com aparência séria, além de bons observadores. Este grupo também aparece em dados momentos como mediador entre as divindades e os homens, de modo que organizam sacrifícios utilizando aquilo que teria sido requisitado pelo deus que se pretendia agradar.

A religiosidade é tida na trama a partir de um viés interessante no que tange à ideia de permanência e confluência. Isso porque, em alguns momentos, os irmãos fazem referência ao “deus do meu pai”; em outros, ao “deus da guerra”, assim como aos “deuses antigos” – o que indica a tentativa de abarcar, pelo menos em certa medida, esta noção de pluralidade que certamente marcou a maior parte do período medieval.

Acreditamos que as produções cinematográficas podem ser utilizadas pelos docentes como ferramentas didáticas que agregam às aulas e às atividades pedagógicas propostas, de modo que os elementos levantados aqui a partir de *Viking* funcionam como exemplos significativos nesse sentido.

Alma de guerreiro (*Viking Blood*)

Laís Luz de Carvalho

Mestranda

1. Ano de produção: 2019

2. País de produção: Dinamarca

3. Diretor: Uri L. Schwarz

4. Roteirista: Uri L. Schwarz

5. Produtores: Uri L. Schwarz; Stuart Alson

6. Temas centrais: Paganismo e cristianismo – Ferreiro – Mercenarismo

7. Contém cenas de: violência, linguagem imprópria

8. Duração: 1h29min

9. Textos de apoio:

AGUIAR, Rodrigo Queiroz de; POLETTO, Lizandro. Do martelo à cruz: transição religiosa dos vikings escandinavos entre os séculos IX ao XI. **Educação e cultura em debate**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 23-38, jan/dez. 2020.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

STORTI, Francesco. A guerra: cavaleiros, mercenários e cidadãos. *In*: ECO, Umberto.

Idade Média: castelos, mercadores e poetas. Alfragide: Dom Quixote, 2011. p. 262-265.

10. Resumo do filme:

O filme *Alma de guerreiro* consiste em uma trama que se passa em um povoado na Dinamarca do século X, majoritariamente pagã. Todo o enredo se desenvolve em torno da luta entre os adeptos do paganismo e os de uma nova religião monoteísta trazida da Inglaterra, o cristianismo. Um habilidoso guerreiro sem religião, de nome Harald, é chamado para lutar de ambos os lados, mas acaba levantando suspeitas. A princípio ele serve em troca de dinheiro, até que se posiciona de fato e acaba por trair a quem servia. O misterioso guerreiro tem seus motivos secretos para lutar e, por fim, decide defender aqueles que até então estavam sendo perseguidos. Tratemos, a seguir, de três temas que permeiam a obra: os conflitos entre paganismo e cristianismo, o ofício do ferreiro e o mercenarismo.

A obra aborda a tensão e os conflitos entre os pagãos e os cristãos recém-convertidos, no processo de transição religiosa dos vikings escandinavos no século X. No

contexto do filme, a Dinamarca ainda era majoritariamente pagã, e o cristianismo se expandia vindo sobretudo da Inglaterra, aparecendo como uma ameaça. Portanto, missionários cristãos eram perseguidos e torturados em território dinamarquês. Cabe destacar que, no processo de conversão e cristianização da Escandinávia, o primeiro reino a começar a ser convertido fora a Dinamarca, devido à sua proximidade com a Europa meridional cristã, o que levava a uma presença precoce e contínua de missionários desde inícios do século IX.

Freya é uma cristã recém-convertida, que acaba por ser espancada e crucificada pelos pagãos, e deixada na floresta para morrer. Os padres que estavam junto dela também são atingidos, um é morto e o outro é sequestrado. Harald encontra a mulher já quase sem vida, e a resgata. Ao descobrir que ela pertence a uma família rica, vai até suas irmãs e promete entregá-la, mas em troca pede dinheiro. As irmãs de Freya desconfiam desse forasteiro, mas pagam para tê-la de volta. Elas chegam a cogitar assassiná-lo durante o sono, pois desconfiam que ele próprio poderia ter sido responsável pela tortura da moça. O guerreiro Harald, aos olhos de pagãos e de cristãos, é alguém suspeito, pois ele não é devoto e não possui crença alguma em nenhum dos deuses. A guerra entre ambos os lados se torna declarada e mais acirrada, pois para os primeiros a religião de um único Deus é uma afronta aos deuses, e os adeptos do cristianismo lutam para que a perseguição à sua fé não fique impune.

Fica evidente, na trama, o hibridismo religioso e os conflitos até mesmo entre os novos cristãos. Ainda que fossem convertidas, aos olhos dos pagãos, as moças não pareciam muito cristãs em seus costumes, isso porque a transição religiosa ao cristianismo não rompe imediatamente com o paganismo, gerando um sincretismo religioso entre ambas as crenças. A irmã Astrid chega a se consultar ocultamente com uma vidente. Ela é flagrada por Harald, que vai contar a um amigo a cena que presenciou. Seu amigo pagão conjectura que Odin ficaria ofendido com uma cristã consultando um oráculo a ele dedicado.

Em determinado momento, as irmãs cristãs recém-convertidas chegam a se confrontar, quando uma delas começa a renegar sua fé, após seu povoado ter sido atacado. Grudun havia se apaixonado e se casado com um cristão que conheceu em uma incursão na Inglaterra, e este fora assassinado por Odinson, seu antigo companheiro pagão. Após a morte do marido, ela então retornara à Dinamarca e criara uma igreja cristã, mas Odinson, ainda ressentido, declarara guerra. Astrid acusa Grudun de ter escolhido o deus errado e a culpa por tudo o que estão passando, pois o Deus cristão as teria abandonado à

própria sorte. Segundo ela, Odinson, ao assassinar o marido de Grudun, estava tentando protegê-la do falso Deus. As relações ficam estremecidas devido à querela de cunho religioso, seja entre rivais ou internamente entre os próprios cristãos.

Também é abordada a importância prática e até mágica da função do ferreiro em uma sociedade instável e de guerras constantes. Responsável pela fabricação de armas de guerra, instrumentos de trabalho e itens cotidianos, esta função foi fundamental no medievo. No filme, o forjador é um homem habilidoso e bastante procurado, que acaba por conhecer todos os que por ali passam, desde habitantes até forasteiros que o buscam no intuito de encomendar seus serviços. Ele também fica a par de muitas informações neste contexto conflituoso, e acaba por ser um personagem chave ao longo da trama.

Além disso, o ferreiro é retratado na obra como um homem que conhece bem cada arma que fabrica, o tipo de metal e os detalhes forjados por suas próprias mãos, já que esta é sua especialidade. Ao ser procurado pelo protagonista para a venda de uma espada, ele afirma que esta seria sua obra mais especial, e que tal arma não poderia ser paga somente com dinheiro, e sim que o cavaleiro que a portasse deveria ser digno e merecedor de tal. Esse diálogo deixa claro que o próprio ofício do ferreiro carrega quase que uma aura mágica. O trabalho deste é comparado ao de um alquimista, dando a entender que, para a criação de suas ferramentas, é necessário juntar habilidade, iniciação e devoção.

Tal ofício, para além da importância comercial, comporta aspectos ritualísticos e “segredos de profissão” passados mediante uma tradição oculta. Neste sentido, o ferreiro é visto como um mago que conhece os segredos do fogo, do metal e da forja, e é a partir de sua alquimia que é capaz de dar vida à sua criação, dominando os elementos naturais e transmutando a matéria quase que magicamente. O próprio ferro é considerado em diversas culturas como um metal que carrega potência sagrada. Extraído do âmago da terra, conservaria seu poder mágico como um elemento misterioso.

A potência sagrada dos metais acaba por se estender à magia dos instrumentos. Criar armas e ferramentas e tornar tais objetos úteis é considerado um feito de essência sobre-humana. O ferreiro, tal como o alquimista, é o senhor do fogo, e é a partir deste elemento que opera a transformação de uma substância a outra, criando sua mágica. É a partir do domínio do fogo que se torna possível criar algo distinto do que já existia na natureza, e assim se manifesta uma força mágico-religiosa capaz de transformar o mundo mas que, por sua vez, não pertence a este. Ele cria as armas dos heróis, e a este ofício se estende uma aura simbólica honrosa. Em diversas mitologias, incluindo a dos nórdicos, o

ferreiro dos deuses forja armas assimiladas ao raio e ao relâmpago, e os ferreiros humanos, por sua vez, inspiram-se no trabalho dos deuses.

São destacadas ainda, no filme, as características de um guerreiro mercenário. O protagonista é um homem muito habilidoso na arte da guerra. Por ter a origem desconhecida pelos demais e não possuir nenhuma religião, ele negocia e vende seus serviços a quem puder pagar mais, mas gera muitas suspeitas. Em diversos momentos ele é chamado de bastardo em tom de ofensa, tanto por pagãos quanto por cristãos. Pode-se entender também no sentido figurado, de que este é um bastardo por não se considerar filho de deus algum. O próprio guerreiro diz que seu deus é sua espada, e anda a negociar seus serviços de acordo com seus interesses.

Podemos considerar Harald como um mercenário por lutar em troca de pagamento. Sabe-se que estes compunham um grupo bem diverso, podendo ser desde fugitivos ou desocupados, a voluntários ou guerreiros bem treinados. Tais guerreiros normalmente são aqueles que cresceram à margem da cavalaria tradicional e que foram excluídos do sistema feudal e da honra cavaleiresca. A figura do mercenário é geralmente alvo de desconfiança, e o soldado profissional que combate por dinheiro é também visto muitas vezes como um indisciplinado, sem escrúpulos, ladrão, assassino ou salteador.

Apesar de aparentemente lutar somente por recompensa financeira, no fundo, o que o motiva é a sede de vingança, na busca por honrar sua linhagem, o que somente fica claro nos momentos finais do filme. Mesmo não dando muitos detalhes sobre sua história, o próprio título, “Alma de Guerreiro”, nos dá o vislumbre de que não é somente o dinheiro que vale, e sim, que a honra e seus princípios também estão em jogo. Sua identidade é uma incógnita ao longo de toda a trama, mas sabe-se que ele não era um homem tão comum, e possivelmente era oriundo de linhagem nobre. Isso fica mais evidente quando ele conclui sua vingança ao trair Odinson, o líder pagão que havia assassinado seu pai. Sendo assim, podemos concluir que o homem possuía um bom treinamento militar, sendo um guerreiro talentoso e honrado, ainda que sua motivação seja de origem profana e ele não tenha fé em deus algum.

O filme *Alma de guerreiro* é uma trama fictícia de fundo histórico que se passa no período da Alta Idade Média, trazendo temas importantes e possibilitando a reflexão do espectador sobre algumas questões caras ao medievo. É um filme que traz o peso e a importância da fé no contexto de transição religiosa na Dinamarca, das necessidades de sobrevivência em um cenário conflituoso, das relações familiares e do peso da honra e da

vingança em nome dos seus. É uma obra que nos permite vislumbrar um pouco das convicções de uma sociedade guerreira, pré-industrial, cujos deuses, sejam os pagãos ou o cristão, assumem um papel fundamental e dão sentido à vida em comunidade.

Corcunda de Notre Dame: o filme (*The Hunchback*)

Luisa Lopes Frazão

Graduanda

1. Ano de produção: 1997

2. Países de produção: Canadá, Estados Unidos da América, Hungria, República Tcheca

3. Diretor: Peter Medak

4. Roteirista(s): John Fasano e Victor-Marie Hugo

5. Produtor(es): Craig Baumgarten, Gary Adelson e Stéphane Reichel

6. Temas centrais: Religiosidade – Grupos ciganos – Festas populares medievais

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h38min

9. Textos de apoio:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: UnB, 1993. p. 125-140.

FILHOL, Emmanuel. Presenças ciganas na França e outros países europeus: A abordagem política e a percepção do outro. **Caderno de Letras: Revista do Centro de Letras e Comunicação**, Pelotas, v. 30, p. 31-37, 2022.

HEERS, Jacques. **Festa de loucos e carnavais.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. p. 104-120.

LE GOFF, Jacques. **O homem medieval.** Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 10-30.

10. Resumo do filme:

O filme *Corcunda de Notre Dame (The Hunchback)* é uma adaptação da obra literária homônima do autor francês Victor Hugo, publicada originalmente em 1831. O longa-metragem, lançado em 1997 em estilo *live action*, é apenas uma das diversas versões que a obra recebeu ao longo dos anos. Apesar da conhecida trama ter se popularizado no cinema com a adaptação animada divulgada pelos estúdios Disney, sua aparição não passa despercebida, com filmes de mesmo título que datam de 1911 aos dias atuais.

Apesar de ser uma tentativa de reestruturar o enredo já conhecido, o filme se atém à trama clássica sem modificações muito aparentes. Os mesmos personagens da obra original são utilizados no desenrolar da narrativa, assim como suas motivações e características.

Ambientado na França, especificamente em Paris, durante o reinado de Luís XII, o filme inicia com o acolhimento de Quasímodo – criança que trazia consigo deformidades físicas aparentes – por Frollo, arqui-diácono da Catedral de Notre-Dame. Ao analisar os tópicos que trazem a atmosfera medieval para a película, em relação à própria produção fílmica, é possível listar alguns aspectos: a influência religiosa no medievo, a presença e tratamento de grupos ciganos na Europa – especificamente na França –, e a importância das festas populares no período.

A deficiência do protagonista é um dos pontos mais importantes do filme, já que a narrativa pretende mostrar a forma pela qual sua aparência incomum reflete o tratamento recebido pelo personagem por grande parte da população, inicialmente, ao retratar seu abandono ainda na infância e, mais tarde, ao ser encarregado de trabalhar como sineiro da catedral, onde estaria escondido do povo. Com o início do “Festival dos Tolos”, festividade medieval comum principalmente em territórios próximos de ambientes religiosos, os habitantes de Paris anseiam pela coroação do “rei dos tolос”, prática comum da festa. O festival tinha como objetivo – além da revogação das ordens clericais por alguns dias – organizar a nomeação de novos postos de poder de forma satírica, elegendo cidadãos como novos reis, nobres e até como ocupantes de cargos religiosos. É perceptível o quão influentes eram os eventos populares, e como envolviam todos os setores da população, aspecto relevante para a análise histórica do filme.

Com a escolha de Quasímodo para representar o cargo do “rei dos tolос” devido à sua aparência incomum, Frollo, que condenava a festividade, o impede de deixar a catedral pelos próximos dias. A primeira aparição dos personagens restantes se dá também durante o mesmo festival. Esmeralda, dançarina de origem cigana, é uma das acompanhantes do grupo de teatro organizador do “Festival dos Tolос”, e sua personagem carrega uma complexidade implícita pouco trabalhada ao longo do filme. Além de suas origens serem majoritariamente inexploradas, sua beleza permanece como uma das únicas atribuições da personagem. Ademais, grande parte dos obstáculos enfrentados por Esmeralda ao longo da película estão atrelados à sua origem étnica, característica substancial para a análise fílmica.

O casamento de Esmeralda com Pierre Gringoire, autodenominado filósofo capturado pelo grupo de teatro do qual a dançarina faz parte, não acrescenta muito à história de sua personagem, mas auxilia a evidenciar as ideias do homem ao longo do filme. Pierre é perseguido pela Igreja, especificamente por Frollo, por publicamente afirmar que ela almeja manter o povo ignorante, ao banir determinados livros e aplicar castigos àqueles que expressam suas opiniões. O filme evidencia a insatisfação de Pierre com as lideranças da época, e o filósofo pretende divulgar suas ideias, descritas pelo filme como “humanistas”, termo bastante utilizado durante o longa-metragem.

Após Frollo furtivamente observar Esmeralda durante o “Festival dos Tolos”, o clérigo desenvolve uma obsessão pela cigana, e decide que seria incapaz de viver estando ciente de sua existência sem que rompesse com seus votos religiosos. O filme, então, mostra a vagarosa ascensão de Frollo à insanidade, entregando-se mais e mais a uma fixação doentia, com torturas e castigos severos a si mesmo e seu aparente distanciamento das ideias supostamente “progressistas” do novo monarca Luís XII. As cenas são sempre acompanhadas de um tom sombrio, com artefatos religiosos aparentes que demonstram a culpa sentida pelo arqui-diácono diante da situação que está vivendo. O conceito de religiosidade medieval é bastante trabalhado neste momento da narrativa, já que atribui o sentimento de culpa e a autopunição ao estilo de vida seguido pelos clérigos que viviam reclusos.

A questão da humilhação em ambientes públicos é muito evidente na trama, sendo várias vezes utilizada para retratar os personagens na situação de estarem expostos diante de uma multidão, para que servissem de exemplo para os demais. Quando Quasímodo é torturado publicamente, Esmeralda é a única que decide ajudá-lo, após a falha tentativa de convencer o rei de que o homem era inocente. A cigana é recebida com xingamentos que fazem menção à sua origem e comparação com bruxas, o que demonstra, novamente, como a indiferença e o desrespeito estavam presentes na forma como grupos ciganos eram tratados, e a relevância de tal temática para o estudo completo do filme.

Em certo momento da história, Frollo revela a existência de uma prensa móvel, escondida por ele dentro da catedral. O aparelho, inventado pelo alemão Johannes Gutenberg em 1450, servia para tornar a impressão de textos sobre papel mais acessível. O arqui-diácono argumenta com o rei que tal máquina deve ser destruída, visto que, em sua opinião, a ideia da produção literária mais alcançável à população poderia propagar crenças que iam contra os ensinamentos cristãos. Além disso, os escritos que eram, até então, mantidos e preservados pelos clérigos não seriam mais vistos como valiosos. Tal aspecto da trama fica sem conclusão até o final do filme, visto que não é mencionado novamente, mas indica como a visão religiosa da época é retratada como arcaica e ultrapassada de acordo com a película.

A relação entre Esmeralda e Quasímodo começa a ser desenvolvida quando ambos se conhecem na prisão, acusados injustamente de crimes que não cometeram. O filme recorre à apresentação de suas semelhanças, aparentemente inexistentes, para fortalecer o aspecto de amizade e amor entre as personagens: a rejeição social sofrida por ambos. Mesmo devido a motivações distintas, Quasímodo e Esmeralda enfrentam situações que poderiam ser evitadas caso suas particularidades não fossem referentes ao seu valor social. Enquanto a dançarina

enfrenta uma rejeição pelo grupo étnico ao qual pertence, o sineiro vive situações semelhantes devido à sua deficiência física.

A maneira como alguns estereótipos acerca do período medieval aparecem no filme é evidente. É uma representação que enfatiza o controle eclesiástico sobre a população e reafirma um discurso que caracteriza o povo como ignorante e guiado apenas pelas camadas sociais de destaque. Por mais que a trama foque em personagens marginalizados, a maioria da população é retratada como um grupo facilmente impressionável e disposto a revogar suas próprias ideias em prol de seguir a maioria. Ademais, todos os personagens que representam o domínio religioso são apresentados como incapazes de enxergar aspectos mundanos fora da doutrina cristã.

Por fim, observar a película em sua totalidade é de grande importância, pois permite gerar uma análise em torno de alguns dos aspectos centrais pelos quais o período medieval é conhecido. Apesar de discutíveis, é inegável que a forma com que os três eixos de análise selecionados são retratados engloba a visão generalizada de uma noção antiquada sobre a época medieval. Dessa forma, sua discussão permite o entendimento mais pleno da obra e revela o filme em sua potencialidade como um instrumento didático acessível e interessante.

Ran (*Ran*)

Maicon R. Queiroz

Bacharel em Cinema e Audiovisual

Graduando em História

1. Ano de produção: 1985

2. Países de produção: Japão (coprodução com a França)

3. Diretor: Akira Kurosawa

4. Roteiristas: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide

5. Produtores: Katsumi Furukawa, Masato Hara, Hisao Kurosawa, Serge Silberman

6. Temas centrais: Japão feudal – Teatro Nô – Rei Lear

7. Contém cenas de: violência e barbárie

8. Duração: 2h42min

9. Textos de apoio:

GIROUX, Sakae. Nô – O nascimento do teatro japonês. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 8, p. 61-70, 1988.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LANGE, Gabriel Dutra. **Espada da maldição**: representações do Samurai para além do Bushido. 2019. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

TEIXEIRA, Antônio João. Ran, um Rei Lear japonês. **Publicatio UEPG**, Ponta Grossa, v. 12, n. 2, p. 7-11, 2004.

10. Resumo do filme:

Os grandes cineastas debruçam seus olhares para grandes conflitos humanos. Em *Ran* (1985), filme baseado livremente na peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, Akira Kurosawa dedica-se à temática da guerra e transforma a visão ocidental em um épico japonês. O filme retrata a figura de Hidetora (Tatsuya Nakadai), chefe do clã dos Ichimonjis, que decide dividir em vida seus domínios entre seus três filhos: Taro Takatora (Akira Terao), Jiro Masatora (Jinpachi Nezu) e Saburo Naotora (Daisuke Ryu). Entretanto, a notícia os lança em grande disputa, abalando e enfraquecendo o clã.

Assim, o filme gira em torno da parábola de Mōri Motonari: “A lição das três flechas”, que retrata: “Onde há ganância, há conflitos”. Desse modo, o filme busca uma visão particular sobre os conceitos de família, tragédia e traição, a saber, na perspectiva oriental. Além disso, o longa-metragem representa uma história de destruição física e mental. Ambientado no Japão feudal do século XVI, Ran é um filme jidaigeki ou “drama de época”, produzido ao longo de 10 anos de forma minuciosa. Neste sentido, optamos por investigar três elementos que auxiliam em sua compreensão: o Japão feudal, o teatro Nô, e o Rei Lear.

Em meio a conflitos e beleza, Kurosawa faz uso de características do teatro Nô, como um palco vazio no qual as primeiras cenas vão se povoando com personagens carregados por performances fatigantes, coreografadas, sempre com movimentos lentos. O diretor, com efeito, foi famoso pelo seu enfoque na expressão emocional das personagens, por meio da linguagem corporal e da música. O teatro Nô, com sua forma rígida, exige do espectador uma participação ativa para compreender os conflitos que estão se formando na tela. Além disso, o uso dos figurinos decorados e pesados, com várias camadas, busca dar maior imponência aos atores. Pelo viés do antirrealismo, principalmente nas atuações, Kurosawa abraça o espectador, buscando despertar emoções.

Desse modo, Kurosawa utiliza o teatro Nô – que era um entretenimento popular entre a elite, especialmente os senhores feudais e os membros da corte imperial – como forma de representação da sociedade, com a intenção de transmitir valores culturais e históricos, ressaltando, ao mesmo tempo, o simbolismo, a beleza e a elegância. Baseado em eventos históricos e/ou histórias do folclore japonês, o teatro Nô também teve um papel político durante o Japão feudal. Os senhores feudais usavam-no como um meio de demonstrar seu poder e sua riqueza, e muitas vezes patrocinavam peças a serem apresentadas à corte imperial e outras elites. Além disso, o teatro Nô também era usado como uma forma de propaganda política, sendo as peças usadas para promover ideias e criticar os governos locais. Por isso, este é considerado uma forma de arte altamente refinada no Japão – um modelo de teatro muito respeitado, sendo frequentemente apresentado em ocasiões especiais, como casamentos ou cerimônias religiosas. Embora o teatro Nô não seja tão popular quanto outras formas de teatro no Japão moderno, ainda é apreciado por muitas pessoas e é considerado uma parte importante da cultura e da história japonesa.

Paralelamente, por meio dos pequenos detalhes – gestos, vestuários, adereços –, Kurosawa concebe um rigoroso estudo sobre a época. Em sua busca por financiamento, e com o agravamento da sua perda de visão, elaborou um rigoroso *storyboard* dos planos de cada cena do filme. Além disso, a direção de fotografia ficou aos cuidados de três grandes mestres:

Asakazu Nakai, Takao Saitô e Shôji Ueda. Com efeito, o retrato do Japão feudal é realizado com teleobjetivas muito utilizadas para fotografar assuntos distantes e aumentar sua importância. Assim, Kurosawa apresenta um mundo em fusão com as personagens. Ao utilizar técnicas da pintura oriental, principalmente Sumi-ê, busca o achatamento das imagens, como em pinturas medievais, de tal modo que a técnica é conhecida por produzir imagens de grande profundidade e beleza, com uma forte ênfase na simplicidade e na economia de pinceladas. Em geral, o Sumi-ê não é usado para criar imagens com muitos detalhes ou realismo, mas sim para transmitir uma sensação de espiritualidade e simplicidade. Assim, a fotografia de longa metragem absorve características presentes em uma imagem achatada, similar aos afrescos medievais, que buscam na ausência de perspectiva uma maior ênfase nas cores e no simbolismo. Isso pode ser observado quando o fundo da imagem está próximo do objeto/personagem em foco.

Em relação ao roteiro, Kurosawa orienta-se livremente, tendo como base a peça *Rei Lear*, escrita por William Shakespeare no final do século XVI. A peça é uma adaptação da história de Rei Lear, um rei britânico lendário que teria vivido no século VIII. De acordo com a crônica medieval galesa *O Mabinogion*, Lear era pai de três filhas: Regan, Goneril e Cordélia. Shakespeare ajustou-a para refletir sobre a sociedade e os conflitos políticos da Inglaterra elizabetana. Na época em que a peça foi escrita, a Inglaterra estava passando por uma série de mudanças políticas e sociais significativas. A monarquia estava se consolidando como o principal poder político, mas ainda havia muita instabilidade e conflito.

Além disso, a sociedade estava mudando rapidamente, com o surgimento de novas ideias e valores que ameaçavam as estruturas sociopolíticas estabelecidas. É neste contexto que *Rei Lear* foi escrito, e muitas das questões políticas abordadas na peça refletem essas mudanças e conflitos contemporâneos. Assim, *Rei Lear* conta a história do velho rei que divide seu reino entre suas filhas, apenas para ser traído e deserdado por duas delas. Na peça, Lear é retratado como uma figura trágica que acaba enlouquecendo com a traição de suas filhas e a perda de seu reino. Em *Ran*, o protagonista Hidetora também enlouquece com a conscientização de que seus planos, ideais para uma folha de papel, estão fadados a uma tragédia na vida real. Com efeito, o retrato produzido do Japão medieval se dá a partir da civilização dos samurais, assim como na Europa com a era dos cavaleiros. Apresenta similaridades como os códigos de honra e a casta privilegiada.

Desse modo, os samurais descendentes de famílias de heróis, cheios de magnanimidade e lealdade para com o seu senhor, são o ponto principal do longa. Entre conflitos, até que ponto a lealdade consegue sobreviver? Hidetora representa esse senhor que exige a lealdade de seus

filhos e súditos. Mas onde reside a lealdade para com um senhor que usou a violência como meio de controle e opressão, que conquistou seus súditos assassinando seus antigos líderes e casando seus filhos com os inimigos? Ao entregar o poder para o filho primogênito, Taro, todo o código de honra é transferido. Hidetora não possui mais influência na manutenção do clã Ichimonji. O filho herdará seu título, além da maioria das terras e posses. Taro torna-se o líder do clã e recebe o Primeiro Castelo, centro do poder. Seus irmãos Jiro e Saburo recebem, respectivamente, o Segundo e o Terceiro Castelo.

Além disso, a estrutura social apresentada do Japão feudal se configura como o vínculo entre diferentes segmentos sociais. Nessa época, o país era dividido em pequenos domínios governados por daimyōs, senhores feudais que eram vassallos do Imperador e possuíam poder político. Os daimyōs eram responsáveis por proteger o Imperador e o país e, em troca, recebiam terras e privilégios. Em *Ran*, as relações entre lordes e vassallos são realizadas a partir do uso ou posse de terras. Serviços militares e lealdade são subdivisões dessas associações. Assim, os samurais, guerreiros leais aos daimyōs, estavam abaixo na hierarquia social, e eram responsáveis pela defesa dos domínios e pelo bem-estar dos habitantes dessas terras. Os samurais eram uma classe social altamente valorizada e respeitada, e eram treinados desde cedo em artes marciais, táticas de guerra e outras habilidades que os tornavam temidos no campo de batalha. Com efeito, a guerra se forma no clã Ichimonji a partir do esquecimento dessas relações. As relações de associação, tão importantes no Japão feudal, são destruídas. *Ran* opera o caos – três exércitos, três cores (Taro-amarelo, Jiro-vermelho e Saburo-azul), utilizados para direcionar o espectador pelos acontecimentos da narrativa.

Assim, a conscientização de Hidetora da traição de seus filhos amplifica a brutalidade da natureza que, como uma personagem, possui objetivos e ações a desempenhar. A angústia que surge em *Rei Lear* é transposta para a narrativa de Kurosawa. O homem que conquistou a paz a custo de sangue, mortes e traumas é novamente submetido a seus erros. O cineasta conduz Hidetora ao ponto extremo do pessimismo. A destruição dos laços familiares, ao passo que desconstrói a tradição de honra e lealdade presentes na cultura japonesa, é história de fundo para o desenvolvimento das suas personagens mais importantes: Hidetora e Lady Kaede.

Por fim, Hidetora se encontra entre a loucura e a realidade. Lady Kaede é representada Lady Macbeth em *Macbeth*, de William Shakespeare: uma personagem que manipula pelas sombras. Filha de um inimigo assassinado por Hidetora e esposa de seu filho primogênito, Taro, Kaede tem inteligência e motivações para destruir o clã Ichimonji. Ela compreende que, para realizar sua vingança, a “A lição das três flechas” deve ser quebrada, e os três irmãos não podem compor uma unidade.

Em conclusão, *Ran*, de Akira Kurosawa, é um filme excepcional, que deve ser visto por aqueles que buscam uma experiência cinematográfica única e enriquecedora. Além de ser uma obra de arte visualmente deslumbrante, o filme também oferece uma profunda reflexão sobre as relações humanas e o contexto cultural, social e político em que elas ocorrem. Ao assistir a *Ran*, o espectador não só será transportado para o Japão feudal, mas também terá a oportunidade de conhecer melhor uma cultura diferente e apreciar suas características e tradições ímpares. Em resumo, *Ran* é um filme que não só entretém, mas também educa e inspira.

Elizabeth (*Elizabeth*)

Mariana dos Santos Duarte

Graduanda

1. Ano de produção: 1998

2. Países de produção: Reino Unido

3. Diretor: Shekhar Kapur

4. Roteiristas: Michael Hirst

5. Produtores: Alison Owen, Eric Fellner, Tim Bevan, Liza Chasin

6. Temas centrais: Mulher herética – Protestantismo e catolicismo – Rainha

7. Contém cenas de: violência, sexo e nudez.

8. Duração: 2h40min

9. Textos de apoio:

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. **A reforma da Igreja em Inglaterra:** ação feminina, protestantismo e democratização política e dos sexos. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da reforma.** São Paulo: Pioneira, 1981.

LOADES, David. **As rainhas Tudor:** o poder no feminino em Inglaterra (séculos XV – XVII). Tradução de Paulo Mendes. Portugal: Caleidoscópio, 2010. p. 225-243.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média.** Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

10. Resumo do filme:

Elizabeth (1998) é uma produção que narra a vida da futura rainha, filha de Henrique VIII e Ana Bolena, em sua busca pela coroa e pela reestruturação do país. Ambientado na Inglaterra do século XVI, o filme aborda a polarização entre católicos e protestantes que tornou a conjuntura cada vez mais tensa e violenta, fundindo os âmbitos político e religioso. Em 1554, Maria I, católica e monarca da dinastia Tudor no poder, descobre uma doença terminal, o que torna Elizabeth a próxima na linha de sucessão. Após a morte de sua meia-irmã em 1558, a herdeira, declaradamente protestante, assume o trono e precisa lidar com as ameaças contra seu reinado e contra sua vida, traçando estratégias e construindo sua imagem como soberana.

Diante desse cenário, é possível discutir três aspectos do discurso fílmico analisado: a representação das personagens femininas consideradas hereges na obra, o que, por sua vez, inclui a própria rainha Elizabeth antes de sua coroação; o conflito entre o protestantismo e o catolicismo, compreendendo o contexto da criação da Igreja Anglicana por Henrique VIII, mas tratando especificamente da consolidação dessa prática no reinado de Elizabeth; por fim, a construção do poder em torno da figura da rainha, bem como a utilização de mecanismos de representação para validação no contexto daquela sociedade.

Logo no início do filme, nota-se o clamor de uma mulher que é capturada e levada à execução por negar a autoridade da Igreja Católica e do Papa, ao praticar a fé protestante. Por ordem do Rei Filipe II e da Rainha Maria I, a mulher e mais dois homens, considerados hereges, são queimados em praça pública. Elizabeth, que ainda não havia se tornado rainha, é acusada de fazer parte da rebelião protestante e levada presa por traição. Além disso, nas cenas seguintes, é possível perceber outras mulheres nas ruas gritando por ajuda, sendo aprisionadas e sofrendo diversas agressões.

Apesar de afirmar sua crença cristã repetidas vezes – ao mesmo tempo em que contrapõe sutilmente a posição católica –, Elizabeth é questionada e mantida presa por ter supostamente cometido os crimes de traição e heresia. Nesse sentido, destaca-se o fato de que as fontes deixadas por clérigos, utilizadas nos estudos sobre as heresias, explicitam um grande envolvimento feminino nestes movimentos. As violências físicas e verbais direcionadas às mulheres na película, bem como referências a algum tipo de associação com o demônio (embora ambos os sexos estivessem inseridos nesse contexto) são constantes e trazem à tona tal ligação, por vezes direta, entre o feminino e a heresia.

Cabe apontar na personagem de Elizabeth esse inconformismo social e político, característica comum entre os dissidentes denominados hereges. A principal crítica desse movimento, que se expandiu a partir do século XI, se relacionava com o enriquecimento material da Igreja, a corrupção e o distanciamento dos princípios da chamada vida apostólica. Ademais, a ânsia de participar ativamente nos ofícios religiosos provinha, por vezes, de pessoas que, na hierarquia da Igreja, deveriam permanecer na condição de fiéis. Daí viria o fundamento da acusação da participação mais presente das mulheres nesse movimento.

Já o segundo aspecto elencado para discussão é possivelmente o mais marcante ao longo da película, uma vez que toda a conjuntura exibida é pautada nessa relação historicamente conturbada e na divisão acentuada entre católicos e protestantes. Na

sequência em que é presa, Elizabeth é lembrada de que a execução de sua mãe, Ana Bolena, teria sido uma das consequências desse conflito entre católicos e protestantes, não se tratando de uma mera questão religiosa, mas do atravessamento de questões políticas também. A possibilidade de Elizabeth ascender ao trono é vista como uma ameaça tão iminente ao catolicismo que o Duque de Norfolk, em uma tentativa falha de cessar tal risco, elabora uma sentença de morte para que Maria I assine enquanto ainda viva. Desse modo, quando a coroação se torna uma realidade, Elizabeth tem dificuldade em exercer seu poder de imediato, já que seus súditos não reconhecem sua soberania. Tal resistência se explicava pela hegemonia ideológica do cristianismo niceno, que ainda se fazia efetiva nesse momento de transição.

É possível notar esse processo na cena em que Elizabeth inicia sua fala aos bispos, gerando grande insatisfação e confusão ao explicar, em tom alto e firme, a lei da uniformidade, sendo acusada novamente de heresia. A nova rainha tenta demonstrar razoabilidade ao propor uma única Igreja da Inglaterra pelo bem de seu povo, alegando que não poderia forçá-los a renunciar a sua religião católica, por ser apenas uma mulher. Ademais, afirma ser uma mera questão de bom senso servir a dois senhores e ser leal a ambos, evidenciando a via média que a rainha buscava estabelecer entre o catolicismo e o protestantismo para se manter no poder. Posteriormente, o próprio Duque de Norfolk seguiria tentando incansavelmente destronar a rainha, motivando Elizabeth, em dado momento, a descobrir sua trama e condená-lo à execução pelo crime de traição.

Para construir sua soberania, combater as descrenças em seu reinado e consolidar sua imagem como rainha, Elizabeth utilizou do culto à *Virgem*. O filme sugere tal associação, ao trazer Francis Walsingham dizendo que todo homem necessita de algo maior para adorar, enquanto a imagem da Virgem Maria é enquadrada em cena. Em seguida, uma série de modificações são feitas na aparência da rainha para lhe conferir um aspecto divino, estabelecendo uma relação direta com a santa e, assim, ser reverenciada por todos.

No período medieval, a figura da Virgem Maria foi amplamente utilizada pelas rainhas como símbolo de maternidade e devoção, tornando-as mais atrativas. A questão que se coloca é que Elizabeth era uma rainha que havia escolhido permanecer virgem, indo diretamente contra o fato de que o papel atribuído às rainhas era gerar herdeiros, a fim de realizar a manutenção da memória e do poder da família. Logo, muitos conceberam tal posição como negligência e irresponsabilidade. A rainha encontrou a solução se colocando como mãe da nação inglesa e, com isso, buscou demonstrar que os interesses

do seu povo prevaleciam. Nesse sentido, a característica da virgindade, associada à ideia do divino, da santidade e da maternidade, foi o símbolo efetivo para a consolidação do poder político de Elizabeth. Posteriormente, ela permaneceria solteira para reforçar a renúncia de seus interesses pessoais em prol de seu reinado e de seu povo.

Por fim, podemos entender *Elizabeth* (1998) como um recurso interessante a fim de provocar uma discussão dos três aspectos apresentados, alcançando um público mais amplo e possibilitando estratégias didáticas enriquecedoras. Com isso, nos traz um rico panorama do início do reinado da conhecida Rainha Virgem e de sua ascensão como monarca protestante, em um país em que tal conflito religioso se inflamava progressivamente. No mais, trata-se de uma produção bem construída, com trama elaborada e representações convincentes.

Ofélia (*Ophelia*)

Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira

Doutoranda

1. Ano de produção: 2018

2. Países de produção: Estados Unidos da América e Reino Unido

3. Diretor: Claire McCarthy

4. Roteirista: Semi Chellas

5. Produtores: Ehren Kruger, David Minkowski e Matthew Stillman

6. Temas centrais: Corte – Amor cortês – Mulher

7. Contém cenas de: violência leve

8. Duração: 1h46min

9. Textos de apoio:

GUENÉE, Bernard. Corte. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 302-317.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 55-66.

10. Resumo do filme:

Ofélia (2018) é uma adaptação audiovisual do romance histórico homônimo escrito pela autora norte-americana Lisa Klein, em 2006. A trama narra a história de Hamlet – o príncipe dinamarquês protagonista da peça de teatro de William Shakespeare –, porém, pelo ponto de vista de Ofélia, seu contraponto amoroso. A partir dessa releitura, proponho-me a analisar três aspectos: a corte, o amor cortês e a mulher.

O filme inicia com a protagonista criança vivendo na corte do rei Hamlet. Seu pai, Polônio, ocupava o papel de conselheiro do rei e, por ser viúvo, não tinha tempo para cuidar da filha. Por isso, a menina cresce agitada e sem refinamento, junto com as outras crianças filhas de serviçais do castelo. Certo dia, ela invade um banquete real e a rainha

Gertrudes, chocada com o comportamento de Ofélia, convida-a a participar do seu séquito pessoal, garantindo, assim, uma boa educação e uma elevação da sua posição social.

Os anos passam e Ofélia vira uma das principais damas de companhia da rainha, mesmo sendo discriminada pelas outras moças por sua origem não-nobre. Paralelo a isso, o jovem príncipe Hamlet retorna à corte de seu pai em um período de férias na faculdade e acaba se apaixonando pela protagonista. Outro casal que está para se formar nesse meio tempo é a rainha com o nobre Cláudio, o irmão do rei, que tem interesses escusos nesse relacionamento ilícito e em relação ao trono.

A trama do filme segue mais ou menos a narrativa da peça shakespeariana, com o assassinato do rei, a loucura e obsessão de seu filho, o envolvimento dele com Ofélia e todas as disputas por poder presentes no interior do castelo, porém sob o olhar feminino da dama que dá nome à película, e com novas situações criadas pela autora do romance histórico.

A partir dessa narrativa, o primeiro tema de análise que destacamos é a corte, o espaço físico e simbólico em que toda a trama se desenvolve. Espaço físico, uma vez que remete ao palácio em que o rei Hamlet e seus cortesãos vivem. Um ambiente que, em toda a Idade Média, funcionava como o local em que o rei administrava – junto de seus conselheiros – o reino. Nesse lugar também aconteciam as festas litúrgicas, eventos políticos e outras celebrações, e funcionava um centro de formação intelectual e artístico em que meninos bem-dotados aprendiam artes liberais.

Com caráter simbólico, a corte representava um modo de vida de um conjunto de pessoas que cercavam o governante e o auxiliavam na tomada de decisões. A partir da Literatura de Corte, seus integrantes aprendiam a arte do combate e as boas maneiras. Era o espaço, também, em que havia a “encenação do poder” real, em que o rei e sua família poderiam ostentar suas riquezas e exercer sua autoridade. Em relação ao cotidiano da corte propriamente dita, acompanhamos as personagens desfrutando de banquetes, bailes e encenações de teatro.

Nos primeiros séculos do período medieval, esse espaço era itinerante, mudando-se a corte para um castelo diferente sazonalmente. Porém, durante a Idade Média Central, houve uma redução da itinerância e um aumento do conforto das salas reais, com a presença de esculturas, afrescos e tapeçarias. Esses elementos são observados nos cenários internos do filme.

Embora nem todos os cortesãos morassem na corte durante o período medieval, a família de Ofélia vive nela de forma permanente. Seu pai ocupa um cargo de conselheiro

do rei e seu irmão frequenta a escola palaciana. Ofélia, que a princípio não tinha nenhuma função definida, passa a compor o séquito pessoal da rainha Gertrudes e a se inserir no modelo de vida cortês. Ela aprende a dançar, ter bons modos e se comportar “como uma dama”. No entanto, ao longo da trama, ela continua com o seu comportamento considerado selvagem, frequentando o bosque e o seu lago e substituindo joias por flores no cabelo.

Outro elemento relevante da corte retratado no filme é a questão das intrigas e da inveja, elementos que foram amplamente criticados pelos religiosos medievais. Por ser um ambiente sustentado por aparências e bajulações, homens ligados à Igreja defendiam que a corte era um antro e que corrompia a alma dos seus habitantes. Em *Ofélia*, não há nenhum personagem da *ecclesia*, mas esse julgamento moral aparece na fala de Christina, uma mulher marginalizada que vive na floresta. Ela afirma à protagonista que, assim como ocorreu com ela no passado, a corte irá julgar os desejos de Ofélia e que não há salvação para a moça.

A literatura produzida nesses ambientes palacianos nos permite introduzir o segundo aspecto a ser analisado: o amor cortês. Sua origem encontra-se nos romances de cavalaria e na poesia, e se refere a um modelo de conduta em que o homem se submete e serve à sua dama – muitas vezes socialmente inatingível. Tal relação, em grande medida, tem características semelhantes às da vassalagem. Esse código de comportamento aristocrático implica em polidez e refinamento de costumes, deixando-se em suspenso a possibilidade de o amor se concretizar ou não.

O amor cortês possui duas possíveis representações: o amor perfeito e puro por uma dama indisponível ou um amor mais carnal e adúltero. No filme, ambos foram retratados: no primeiro caso, por Ofélia e o príncipe Hamlet; e no segundo, pelo triângulo amoroso rei Hamlet (pai) - rainha Gertrudes - Cláudio.

O primeiro casal se conhecia desde criança. Mas, quando o príncipe – já mais velho – volta da universidade, passa a ver a protagonista com outros olhos e a cortejá-la. Seu amor, embora seja correspondido, não poderia se concretizar, uma vez que ele é o herdeiro do trono e ela não tem título de nobreza. Portanto, ao longo do filme, há diversas cenas em que ele faz declarações de amor eterno para Ofélia e ela foge, pois não se sente digna de tanta devoção.

O laço representado acima é visto como amor cortês, pois é considerado um amor puro; logo, isento de culpas e condenação. O casal chega a trocar alguns beijos escondidos ao longo da história. Esse elemento é relevante para esse tipo de amor pois, como é um

relacionamento considerado impossível, o casal deve sempre ter prudência para não o macular com olhares julgadores da corte. Outro elemento chave é a ideia da castidade e da virgindade – devendo Ofélia permanecer virgem e imaculada para ser digna desse amor. A união carnal ocorre apenas após o sacramento do casamento secreto.

No segundo caso, temos a rainha Gertrudes, que é casada com o rei Hamlet. Ela se sente sozinha e invisível, pois seu marido a ignora e só pensa em estratégias militares para uma possível guerra entre a Dinamarca e a Noruega. Em diversos momentos, ela sente que está ficando velha e indesejável e passa seus dias lendo romances com conteúdo considerado indecente para a moral da época. Assim, seu cunhado Cláudio – que tem aspirações políticas – passa a lhe fazer a corte em segredo.

No início, ele usa o discurso de que está homenageando e prestando obediência à esposa de seu soberano, mas em interações subsequentes é possível perceber que ele deseja se tornar amante dela. Em uma espécie de duelo com o seu sobrinho, o príncipe Hamlet, ele usa as cores da rainha e espera recompensas caso saia vitorioso. Esse relacionamento adúltero se concretiza e, ao contrário do amor de Ofélia com príncipe, é retratado pela película como algo ilícito e pecaminoso, uma vez que os motivos do homem não são virtuosos e ele não é verdadeiramente devoto a sua amada.

Por fim, o terceiro elemento a ser abordado são as representações das mulheres. Tendo em vista que esse grupo era muito rico e desempenhava diversas funções na Idade Média, o item será dividido na análise da atuação de três personagens femininas: a protagonista Ofélia, a rainha Gertrudes e a marginal Christina, que habita a floresta e tem um papel de destaque nessa releitura da tragédia clássica.

Ofélia é representada como uma donzela. Embora resida na corte, ela não se deixa afetar pelo ambiente imoral que a cerca. Usa roupas simples ao invés de vestidos glamurosos e joias, e sempre que possível foge para o lago na floresta. Em determinada cena, nos é indicado que ela é moralmente superior às demais jovens do séquito da rainha por ser criativa e humilde. Também se sugere que ela é culta e sabe ler, pois teria aprendido com seu irmão estudioso. Portanto, ela seria um modelo ideal de mulher para figurar como par romântico do príncipe Hamlet.

Embora não seja nobre, seu pai se preocupa com seu futuro e sua inclusão no mercado matrimonial, incentivando uma possível relação entre ela e o príncipe. Durante a Idade Média, os enlacs eram vistos como forma de promoção social e Ofélia, por ser uma jovem pura, poderia ser oferecida em casamento a um homem que ajudasse a aumentar o capital político de seu pai. Durante o clímax do filme, o rei Cláudio –

ignorando o casamento secreto dela com o sobrinho – decide casá-la com um soldado. Nessa cena, é possível perceber a visão medieval de que as mulheres solteiras ofereciam ameaça à ordem estabelecida. Portanto, ao casá-la, Cláudio estaria colocando-a em uma posição de submissão e obediência a um homem.

A segunda mulher analisada é a rainha Gertrudes. Ela ocupa um papel de destaque no filme ao ser a esposa do rei Hamlet, função que permite que ela tenha seu séquito pessoal, desfrute de luxos na corte e tenha funções administrativas na casa. Enquanto seu marido está ocupado com questões militares, ela se ocupa da organização interna do castelo, da decoração e da organização de bailes e banquetes.

Outro elemento é que, por ser uma mulher casada – e velha, se comparada com outras –, ela não seria mais digna de amor. Portanto, envolve-se em uma aventura amorosa com seu cunhado a fim de ter distrações em sua vida solitária. Após seu casamento com Cláudio, ela continua com uma posição de submissão e devoção a um homem. Esse comportamento era visto como o esperado das rainhas consortes do período, embora, ao longo da Idade Média, tenham existido diversas rainhas a exercer autoridade, lutar em guerras e realizar ações consideradas da esfera masculina.

A última analisada é Christina, uma mulher marginalizada que vive nas florestas. Em um *flashback*, descobrimos que, na verdade, ela é irmã da rainha Gertrudes e fora enganada por Cláudio. Essa personagem representa o desvio de conduta esperado da mulher. Por ter engravidado antes do casamento e ter um conhecimento sobre ervas, é considerada bruxa e perseguida pelos cortesãos. Logo, é representada como uma mulher solitária, que vive em uma casa esquisita na floresta e que as jovens damas devem sempre evitar. Ela guarda bastante rancor do castelo e planeja vingança.

Antes de Christina aparecer na tela, a rainha Gertrudes fala que Ofélia não deve olhar diretamente em seus olhos, pois seria capaz de enfeitiçá-la. O público e a protagonista, inclusive, se chocam ao se deparar com uma mulher jovem e bela no lugar de uma velha corcunda e cheia de verrugas, como era o imaginário da época sobre essas mulheres. No final do filme, Christina trai a corte e lidera os exércitos noruegueses na invasão do castelo, culminando na morte de todos, indicando que ela não era uma mulher confiável e boa.

O filme *Ofélia* realiza uma releitura da peça shakespeariana, trazendo um novo olhar e maior protagonismo feminino, uma demanda atual da sociedade. Essa película permite que diversos elementos do cotidiano nas cortes sejam analisados, assim como a atuação de diferentes mulheres e as interações de casais embalados pelo amor cortês.

Princesa por acidente (*Pil*)

Mariane Godoy da Costa Leal Ferreira

Doutoranda

1. Ano de produção: 2021

2. Países de produção: França

3. Diretor: Julien Fournet

4. Roteirista: Julien Fournet

5. Produtores: David Alaux, Victor Elizalde, Eric Tosti, Jean-François Tosti

6. Temas centrais: Marginais – Maravilhoso – Rei

7. Contém cenas de: livre

8. Duração: 1h29min

9. Textos de apoio:

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.).

Dicionário Analítico do Ocidente Medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 120-138.

LE GOFF, Jacques. Rei. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.).

Dicionário Analítico do Ocidente Medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 441-464.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. *In*: ZAREMSKA, Hanna; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval.** São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 2, p. 139-156.

10. Resumo do filme:

Princesa por acidente (Pil) é uma animação francesa voltada para o público infantil. Sua trama gira em torno de Lia (tradução do nome *Pil*), uma menina órfã que vive nas ruas da cidade fortificada de Rocha Nebulosa. Junto com seus animais de estimação, ela faz de tudo para conseguir sobreviver, ainda mais com o aumento das desigualdades sociais sob a regência do lorde Tristão.

A história começa no dia em que a cidade está em festa, pois o príncipe Rolando atingiu a maioridade e será coroado como o novo rei, evento no qual Lia aproveita para se infiltrar no castelo para roubar alimentos. Lorde Tristão não quer renunciar e planeja

matar o príncipe. No entanto, com as trapalhadas de Lia, ele acaba transformando o príncipe em um “galingato”, um ser híbrido de galinha com gato. A partir daí, Lia se disfarça de princesa, faz amizades improváveis e parte em uma aventura para refazer o feitiço e achar um tesouro perdido. O filme, embora seja voltado para crianças, apresenta diversos elementos que podem ser remetidos à Idade Média. Destes, iremos analisar três aspectos: os marginais, o maravilhoso e o rei.

O primeiro aspecto escolhido são os marginais. Ele está representado no filme principalmente na figura de Lia, uma menina órfã que rouba nas ruas de Rocha Nebulosa, e na bruxa. Um marginal pode ser definido como aquele que se recusa a participar da vida social ou que dela está excluído. Ele não está inserido na divisão de trabalho e tampouco nas normas e na ética social em vigor naquela sociedade pelas instituições dominantes. Nos dois casos do filme, ambas as personagens se encontram excluídas involuntariamente.

O primeiro caso é o de Lia, uma menina órfã e pobre, que é considerada invisível para os habitantes da cidade e perseguida pela guarda real. Ela se veste com trapos e anda sempre descalça. Em nenhum momento do filme ela é vista mendigando, pois está sempre usando sua perspicácia para conseguir alimentos e sobreviver. Ela também é retratada querendo mudar de vida e se inserir socialmente. Em determinada cena, ela veste uma roupa nobre para se disfarçar e passa a desempenhar um novo papel social – o de princesa. A partir daí, é possível perceber que os outros personagens a tratam de forma diferenciada, com respeito e reverências, mesmo que ela não tenha o comportamento esperado de uma dama. A mudança de status de Lia – mesmo que apenas na aparência – lhe garante a inclusão social tão almejada.

O outro caso de marginalidade do filme é o da bruxa. Ela teria sido banida para a floresta após ser acusada injustamente de ter assassinado o rei Teobaldo. Nesse caso, seu exílio assemelha-se a uma morte social: a partir desse momento, ela é totalmente excluída daquela sociedade e seus habitantes ignoram sua existência. Ela estaria privada da proteção das leis, exposta à morte e proibida de fazer qualquer tipo de queixa ou denúncia. O local ideal para ela viver é a floresta, um ambiente inóspito e repleto de perigos.

O segundo aspecto escolhido é o maravilhoso, que a princípio estaria ligado a eventos raros e espantosos. Porém, no filme, ele está presente no cotidiano dos moradores de Rocha Nebulosa. Ao longo da película, há diversos seres, elementos e situações fantásticas. O próprio governante – Lorde Tristão – é um feiticeiro especialista em poções; há, também, a bruxa, que voa em uma vassoura mágica. Em determinada

passagem, somos apresentados ao pastor de ovelhas, que se transforma em um unicórnio e cujas fezes são o ingrediente central na poção para recuperar a humanidade do príncipe Rolando. Há um cachorro-dragão, o “galingato” e todo o discurso do guarda Crobar sobre a presença de um duende na cidade, que causa tumulto e roubos.

Para os estudiosos de Idade Média, o maravilhoso pode ser considerado um limite entre os milagres divinos, os domínios da natureza e as artimanhas do diabo. Como esse caráter sacro não está presente na obra em nenhum momento, a origem da magia é questionada pelas personagens. A bruxa, por exemplo, teria sido expulsa da cidade não porque era suspeita e praticava feitiços, mas sim por supostamente ter assassinado o rei. No final do filme, ela é aceita de volta na comunidade e abre uma escola de magia. Portanto, *Princesa por acidente* inclui em sua trama diversas percepções do maravilhoso no cotidiano dos personagens, utilizando-os como recurso narrativo para contar a história de Lia, a menina órfã.

Por fim, trataremos do terceiro aspecto: a figura do rei. Rocha Nebulosa era governada pelo rei Tebaldo, um monarca digno, justo e amado por toda a população. Porém, ele é assassinado e o Lorde Tristão assume a posição de regente enquanto o príncipe Rolando ainda não atingira a maioridade. Durante o reinado do Lorde Tristão, é possível perceber que ele não é um bom governante. As desigualdades sociais aumentam na cidade, e pessoas pobres passam necessidades enquanto a elite exhibe suas riquezas e realiza fartos banquetes. No final do longa, com a derrota do Lorde Tristão, o príncipe Rolando assume o governo e, embora seja desprovido de inteligência, o roteiro do filme deixa claro que ele nasceu para essa posição, pois é nobre, valente, atento às demandas da população e possui diversas características consideradas cavaleirescas.

Para a Idade Média, o rei deveria ser um defensor da fé e de seu povo. Sua posição – acima dos outros nobres – era sempre reforçada na arquitetura. No filme, é possível perceber que o seu castelo é o prédio mais alto e relevante da cidade, e que há uma estátua enorme do rei Teobaldo na praça. No final da história, fazendo um contraponto com o governo do usurpador Tristão, é descoberto o plano de construir hospitais, orfanato e biblioteca para a população do antigo governante assassinado. Essa cena indica uma das principais características do que seria, conforme a trama, o verdadeiro governante medieval: o que assegura justiça e paz para o povo e que está atento às necessidades das camadas mais baixas.

Outro elemento relevante a ser destacado é a importância da sagração dos reis. Lorde Tristão está há quase duas décadas atuando como regente e se preocupa com a

iminência da coroação do príncipe Rolando. Essa cerimônia, na Idade Média, era feita por um representante da Igreja Romana, que coroava o futuro monarca e acompanhava o juramento sagrado. Na película, essa cena não é mostrada para o público, mas a todo momento é mencionada como o instante em que o Lorde Tristão vai ter a legitimação do seu poder ou que Rolando vai assumir o seu lugar de direito.

O filme *Princesa por acidente* é um filme leve e divertido que conta as aventuras de uma menina pobre e marginalizada que, junto com um grupo improvável de amigos, consegue salvar o reino das mãos de um governante ruim e achar o seu lugar no mundo. Ele pode ser usado em sala de aula para debater diversos aspectos do mundo medieval, como o maravilhoso, os marginais e o papel do monarca. Por seu tom mais infantil, é uma boa pedida principalmente para as turmas do Ensino Fundamental.

Joana na fogueira (*Giovanna d'Arco Al Rogo*)

Mario Monteiro de Lima

Graduando

1. Ano de produção: 1954

2. Países de produção: Itália, França

3. Diretor: Roberto Rossellini

4. Roteiristas: Roberto Rossellini, Paul Claudel

5. Produtores: Giorgio Criscuolo, Franco Francese

6. Temas centrais: Joana D'Arc – Heresias – Mulheres

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h16min

9. Textos de apoio:

FERRO, Marc. Como o historiador teve a ideia. *In*: FERRO, Marc. **Os Tabus da História**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

RIBEIRO, Tatiana. Joana D'arc: a figura da mulher nos tempos de guerra: França e Inglaterra do século XV. **Educação Sem Distância - Revista Eletrônica da Faculdade Unyleya**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-14, 2020.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

VIANNA, Luciana. Mulher e o diabo no Medievo. *In*: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de história das religiões na Antiguidade e Medievo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020. v. 1, p. 419-422

ZERNER, Monique. Heresias. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. v. 1, p. 561-583.

10. Resumo do filme:

O filme *Joana na fogueira* uma reprodução da peça homônima realizada no Theatro San Carlos, em Nápoles, no ano de 1953. Apesar de ser a gravação de uma peça ao vivo, o diretor considerou que esta funcionava como um filme por si mesma, e que, inclusive, seguia o estilo neo-realista que o consagrou como cineasta. A peça se baseia em um oratório escrito por Paul Claudel, com a música de Arthur Honegger, na qual, além do coro que canta em estilo de ópera, apenas dois personagens conversam normalmente: Joana D'Arc e São Domingos.

A escolha das duas personagens principais é um tanto única. No período medieval, com a ascensão de novas interpretações do cristianismo, a maior arma do papado para combater as heresias foram as novas ordens cristãs, como os dominicanos e os franciscanos. Entretanto, no filme, o frade Domingos, fundador da ordem dos dominicanos, é quem absolve Joana, condenada por heresia. O filme mobiliza a história do cristianismo para dar uma nova interpretação à jornada de Joana. Além disso, como a narrativa do filme gira em torno do julgamento de Joana, ele também exemplifica como as mulheres sempre foram vítimas de toda sorte de julgamentos morais que a que os homens estariam imunes. Ser mulher tornava Joana ainda mais pecadora e herege aos olhos da sociedade da época. Dessa forma, a análise do filme nos permite traçar boas reflexões sobre a figura de Joana D’Arc, as mulheres e as heresias no medievo. Com este intuito, iniciemos com um breve resumo do enredo.

A história do filme baseia-se em uma retrospectiva que Joana tem de sua vida quando está prestes a morrer na fogueira. O coro inicial faz a pergunta “Quem era a garota chamada Joana?”. Em seguida, no pós-vida, Joana encontra São Domingos, que lê o livro de sua vida para ela. Uma retrospectiva da vida da heroína começa. Juntos, eles conversam sobre os principais acontecimentos e os dilemas que Joana enfrentou. A retrospectiva se inicia com uma apresentação dos reis envolvidos na Guerra dos Cem Anos durante a vida de Joana, representados pelos reis dos naipes do baralho.

Após essa contextualização, os momentos mais explorados são a jornada de Joana para levar o rei Carlos à catedral de Reims, para ser sagrado conforme a tradição, e a sua captura pelos ingleses, com a subsequente condenação pela Igreja. No filme, sua condenação é realizada por um tribunal conduzido por animais, que simboliza a fala feita por São Domingos no filme, de que os condenadores de Joana não são cristãos, mas bestas. O julgamento enfoca essa disputa em torno da figura de Joana, seu papel como cristã e francesa, e também sobre a injustiça cometida contra ela, impulsionada pelo fato de ser mulher, quando foi acusada de heresia. Ao final do filme, Joana aceita seu fardo e acredita que aquela condenação não a impede de ser filha de Deus.

Como a peça original foi escrita pelo poeta católico Paul Claudel no início do século XX, período de canonização de Joana D’Arc, ela apresenta uma visão religiosa, que busca reivindicar a figura de Joana como a verdadeira cristã em meio aos falsos cristãos que a perseguiram. Na adaptação de Rossellini, a história mergulha ainda mais no interior da protagonista, que se confronta com suas motivações pessoais, a imagem que a sociedade criou dela e sua relação com Deus. A interpretação da atriz Ingrid Bergman, que atuava no papel de Joana D’Arc pela terceira vez em sua carreira, ajuda a construir um olhar mais humano sobre a

personagem, ao se aproximar do estilo que o diretor desenvolveria em sua carreira, o neorealismo italiano. Nesse estilo, as preocupações sociais e a atenção às misérias humanas assumem um papel central na construção da atmosfera, bem característica da Itália do pós-guerra. Cabe notar a versatilidade da figura histórica de Joana, recuperada sucessivamente pela religião cristã, pelos republicanos e até pelos soviéticos.

Os aspectos que podem ser discutidos a partir do filme são diversos. Um elemento que pode ser explorado é a relação de Joana com a França, por meio da apropriação patriótica de sua figura histórica e como Joana se afirma salvadora da França no filme. Mas, além disso, enquanto toda a história é contada em seu ponto de vista, também nos é apresentada toda uma interpretação sobre a Idade Média, sob o olhar da Joana D'Arc imaginada por Paul Claudel. A narrativa do filme não se prende apenas ao personagem e seu desenvolvimento; a narrativa quer expor as tensões entre aquela pessoa e a sociedade em que ela está inserida. Dessa forma, é um filme que proporciona uma discussão interessante sobre a representação da relação entre a pessoa e o tempo histórico vivido, ainda mais considerando que essa tensão em relação à comunidade é um dos fatores ordenadores de todo o período medieval.

Sobre essa tensão entre o indivíduo e a comunidade, podemos dizer que a acusação de heresia era uma de suas manifestações mais aparentes. Oriunda do grego, a palavra heresia significava originalmente “ato de pegar”, e, metaforicamente, a escolha particular e discordante. Em oposição ao ortodoxo, aquele que segue o caminho correto, o herege é caracterizado como aquele que escolhe se desviar da doutrina oficial da igreja, e, por isso, deve ter sua conduta retificada para que outras pessoas não sigam o mesmo caminho desviante. O desenvolvimento da inquisição na baixa Idade Média aumentou os rótulos e acusações atribuídas aos tidos como hereges. A inquisição permitiu que o discurso monástico se transformasse em um processo judicial, com poderes de investigar, interrogar e definir penas para os hereges. Além disso, agentes seculares, como o rei da França e seus legisladores, passam a poder lançar processos de heresia a partir de determinado momento, o que estreita e confunde ainda mais a relação entre a Igreja e o poder laico. Inclusive, esse vínculo estreito entre essas instituições torna-se objeto de disputa no caso da Joana D'Arc. Por exemplo, historiadores do século XV recusavam-se a usar os arquivos do processo, não falavam de heresias, feitiços ou milagres; buscavam encontrar uma legitimidade para o Rei Carlos VII que não dependesse diretamente da intervenção divina.

Dentro da retratação do tempo histórico do filme, temos um grande contato com a construção de um imaginário sobre a situação das heresias e das mulheres neste período. Por exemplo, é fácil identificar como a mulher era vista perante a sociedade medieval: com um tom

intenso de inferioridade, sem o benefício de direitos básicos e sendo privadas de afazeres que eram normalmente atribuídos a homens. Essa posição subalterna favorece as injustiças e acusações às mulheres, o que, posteriormente, contribuirá para a formação da figura histórica da bruxa. É esse o contexto histórico da acusação de Joana, e ele é constantemente retomado no filme pela temática jurídica em torno do julgamento de Joana, não só em vida como, no universo fantástico do filme, no pós-morte.

A personagem de Joana aparece como a heroína dos oprimidos daquela conjuntura. Essas questões trazem um certo realismo para o filme, já que nos aproximam das relações sociais de dominação do medievo que, junto de uma narrativa sobre o sobrenatural, torna a história bem característica e única. Neste aspecto, e ainda analisando por um viés mais metodológico, a mulher tem um caráter marginalizado diretamente relacionado com as normas estabelecidas pela instituição eclesiástica, que a enxergava como um “instrumento do demônio”.

No filme, a relação entre o mundo natural e o sobrenatural é confusa, sem distinções claras, o que pode ser entendido como uma aproximação do modo cristão medieval de entender a vida natural como imersa em uma cosmovisão cristã. Mas, principalmente, essa relação não pode ser entendido sem levar em conta as características do realismo de Rossellini: a esfera espiritual, fortemente presente na obra, está imbricada no real e nas relações sociais. Ou seja, mesmo quando estamos falando dos eventos sobrenaturais retratados no filme, existe um olhar histórico que não é abandonado.

Por fim, cabe a nós pensar na mobilização desse filme como forma muito pertinente de abordar diversas características do período medieval, e do fazer historiográfico como um todo. A ideia de fazer um julgamento em torno de uma figura histórica se aproxima das discussões sobre se determinada personalidade foi “boa” ou “má”. Esse é um tipo de questão que desperta a curiosidade do público em geral, na medida em que alguns vídeos tendenciosos acabam por julgar o papel de determinada figura histórica de forma dicotômica, como positivo ou negativo. Sendo assim, o filme consegue produzir uma reflexão sobre os usos do passado e a possibilidade de extrair interpretações diferentes para uma mesma figura. Além disso, o filme, mesmo sendo da década de 1950, apresenta uma discussão sobre a condição da mulher na Idade Média que segue pertinente até hoje, na medida em que o interesse sobre o campo da história das mulheres só tem aumentado nos últimos anos.

O filho de El Cid (*I Cento Cavalieri*)

Nathália Velloso de Castro Costa Ribeiro

Mestranda

1. Ano de produção: 1964

2. Países de produção: Alemanha, Espanha e Itália

3. Diretor: Vittorio Cottafavi

4. Roteiristas: Antonio Eceiza, Enrico Ribulsi, Giorgio Prosperi, Jose Luis Guarner, José María Otero e Vittorio Cottafavi

5. Produtor: Fernando Lázaro

6. Temas centrais: Relações entre cristãos e muçulmanos – Guerra – “Reconquista”

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h50min

9. Textos de apoio:

GARCÍA FITZ, Francisco. La Reconquista: un estado de la cuestión. **Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango**, [s. l.], n. 6, p. 142-215, 2009.

RUCQUOI, Adeline. Entre la espada, el arado y la patena: las tres órdenes en la España medieval. **Dimensões**, Vitória, v. 33, p. 10-35, 2014.

RUCQUOI, Adeline. **História Medieval da Península Ibérica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

SÁNCHEZ, Maria Guadalupe Pedrero. **A Península Ibérica entre o Oriente e o Ocidente: cristãos, muçulmanos e judeus**. São Paulo: Atual, 2002.

10. Resumo do filme:

O filho de El Cid (I Cento Cavalieri), de 1964, é um filme de aventura histórica dirigido por Vittorio Cottafavi e produzido em três países: Alemanha, Espanha e Itália. Inserida na Espanha medieval, a obra se passa em uma vila cristã que é ocupada por muçulmanos, os chamados “mouros”.

O título traz a ideia de que Fernando, filho do nobre espanhol Don Gonzalo Herrera y Menéndez, é o guerreiro que possui qualidades parecidas com as do *Cid* (cavaleiro medieval idealizado), que vai “libertar” os cristãos da sua vila do domínio

muçulmano, em um processo de “reconquista” do território. Nesse sentido, a partir da obra, serão analisados os seguintes temas: as relações entre cristãos e muçulmanos, a Guerra e a “Reconquista”.

O enredo inicia-se com a ocupação dos mouros, liderados pelo Sheik Abengalbon e seu filho Halaf, que passam a coletar impostos e grãos. Apesar da passividade do alcaide, os camponeses não aceitam a dominação dos muçulmanos que, após arrecadarem os tributos, voltam para a fortaleza que haviam ocupado. Após sofrerem uma emboscada no caminho, os líderes muçulmanos decidem organizar uma expedição punitiva. Alguns habitantes locais são feitos reféns, o que inclui o alcaide, e depois são mortos pela tortura do poço d’água, que aparece em diferentes cenas do filme.

A partir de então, os habitantes da vila começam a organizar tropas compostas por camponeses, comerciantes e nobres para expulsar os “infiéis”, termo pejorativo utilizado na época para fazer referência aos muçulmanos. Os rebeldes são liderados pelo nobre espanhol Don Gonzalo Herrera y Menéndez e seu filho Fernando, que contam com a ajuda de Sancha Ordonez. O desfecho do filme se dá com a vitória dos cristãos, que conseguem expulsar os mouros da vila.

O filme traz à tona a chegada dos berberes à Península Ibérica em 711, marco inicial da presença dos muçulmanos na região, que só teve fim com a tomada do reino de Granada oito séculos mais tarde. Tal presença marcou a vida política, social, econômica e cultural da península, pois houve uma confluência entre os elementos cristãos, judaicos e muçulmanos naquela conjuntura social.

A assimilação entre os muçulmanos (de origem árabe, berbere ou síria, *muwalladun* ou descendentes de convertidos, cujo estatuto era inferior ao dos muçulmanos de nascimento), os judeus e os hispano-visigóticos (cristãos não convertidos, chamados muitas vezes de *moçárabes*) deu origem a Al-Andalus, uma civilização que emergiu da fusão destas três culturas e que não deve ser confundida com o restante do mundo islâmico.

Na obra, as relações entre cristãos e muçulmanos, que nem sempre foram amistosas, mostram como esses dois grupos conviveram na Península Ibérica. Após a entrada de Táriq e a Batalha de Guadalete, parte das terras passou para o poder dos mouros, por meio de capitulações assinadas pelas cidades ou pelos habitantes. Através destas capitulações, os cristãos adquiriam o estatuto jurídico de *dhimmis*, ou seja, os protegidos do Islã, podendo manter as suas estruturas políticas e administrativas, religiosas e jurídicas, e, em contrapartida, deveriam pagar impostos aos ocupantes, não

poderiam erguer novas igrejas, tocar sinos, cultivar novas terras e fazer proselitismo. E a Igreja, como teve os seus privilégios assegurados, não ofereceu uma resistência específica à presença dos seguidores de Maomé.

A coexistência entre cristãos e “infiéis” foi instituída ainda nos princípios da conquista, mas não foram poucos os levantes devido ao descontentamento com a pressão fiscal e a discriminação de que eram objeto não apenas os cristãos, mas também os berberes, por parte dos árabes, e os *muwalladun*, por parte dos muçulmanos de linhagem. Isto pode ser observado no filme, quando os conquistadores começam a aumentar a cobrança de impostos e os cristãos tentam esconder parte da produção de queijos, mas acabam sendo descobertos e punidos por isso. Outra estratégia adotada pelos cristãos, abordada no filme, está relacionada à queima dos campos e das plantações para mostrar o descontentamento cristão diante da presença dos mouros e a pressão fiscal exercida por eles.

Os novos governadores da península possuíam poderes militares, administrativos, judiciais e religiosos, devendo organizar as expedições de pilhagem, a repartição do espólio (um quinto deveria pertencer ao califa), a coleta de impostos e a cunhagem de moedas. Também deveriam recuperar as terras que os conquistadores dividiram sem pagar o quinto, o que configurava uma ocupação irregular.

A história da presença muçulmana na *Hispania* não foi uniforme. A paz ficou restrita a curtos períodos, já que existiam perturbações vindas do interior e ligadas a ameaças exteriores, como, por exemplo, vindas dos cristãos do Norte, que colocavam em perigo a construção política e religiosa almejada pelos omíadas a partir do século VIII.

A guerra é um outro elemento abordado na obra. Na cena em que os muçulmanos tomam a vila, é possível observar a prisão e a execução do alcaide da vila, como consequência do conflito militar, que se estendeu do século VIII até o século XV na região da Península Ibérica.

Entre 711 e 715, os muçulmanos ocuparam a maior parte do território e, como reação, na segunda metade do século VIII, os francos conquistaram o Nordeste da península. No Norte e Nordeste encontravam-se zonas montanhosas, a cordilheira cantábrica e os Pirineus ocidentais, região de difícil acesso e que por muito tempo foi evitada. Foi justamente nesta parte mais montanhosa que os cristãos se refugiaram após a chegada dos muçulmanos e, aos poucos, foram se organizando para lutar contra os “infiéis” e retomar o controle da *Hispania*.

Dessa maneira, o movimento de ocupação das terras de fronteira, que tinha sido objeto de iniciativas individuais ou familiares nos séculos IX e X, foi se transformando em um movimento coletivo que buscava uma organização centralizada. Vale dizer, também, que o enfraquecimento do poderio de *Al-Andalus* favoreceu a inversão de tendências, de modo que o avanço cristão em direção ao sul nunca mais foi interrompido.

Com o passar dos anos, a guerra entre cristãos do Norte e muçulmanos do Sul foi perdendo o seu caráter de guerra civil e adquirindo o caráter de luta da Cristandade contra os “infiéis” – a cruzada. A tomada de Toledo, em 1085, levou a fronteira meridional dos reinos cristãos ocidentais até o Tejo, e a campanha do *Cid*, Rodrigo Díaz de Bivar, resultou na ocupação de Valência.

Cid é um personagem muito importante na chamada “reconquista”, processo de “retomada”, pelos cristãos, dos territórios que lhes pertenceriam – uma noção reproduzida pelo filme, mas considerada problemática e ultrapassada pela historiografia atual. O conflito entre cristãos e muçulmanos recebeu esse nome não na Idade Média hispânica, mas posteriormente, tendo se consolidado na segunda metade do século XIX e se associando à formação da identidade nacional espanhola. O termo “reconquista” acabou se tornando querido pelo nacional-catolicismo, em cujo âmbito foi parte integrante da historiografia oficial do franquismo e se tornou uma das bases para a doutrinação da sociedade espanhola durante o regime de Francisco Franco. A “reconquista” foi o terceiro aspecto analisado na obra, e pode ser observada na cena em que toda a vila se junta para acabar com a presença muçulmana na região, devido à insatisfação com o tratamento recebido, as punições e a cobrança de impostos.

A partir da análise da obra, foi possível observar a chegada dos mouros à Península Ibérica, as relações estabelecidas entre cristãos e muçulmanos, a cobrança de impostos, as punições estabelecidas pelos conquistadores e o processo de resistência e reconquista do território. É possível que esse filme seja utilizado em sala de aula ao trabalhar o período medieval, em especial a Alta Idade Média, para mostrar aos alunos como foi a chegada dos muçulmanos à Península Ibérica. O professor pode pedir aos alunos que identifiquem no filme o tratamento dado aos cristãos pelos conquistadores muçulmanos e, também, deve ser dado destaque à questão da conversão e às estratégias utilizadas pelos cristãos para tentar conter o avanço dos mouros.

1066: a batalha pela Terra Média (*1066: The Battle for Middle Earth*)

Nathalia Agostinho Xavier
Doutora

1. Ano de produção: 2009

2. País de produção: Reino Unido

3. Diretor: Justin Hardy

4. Roteirista: Peter Harness

5. Produtores: Lucy Bassnett-McGuire, Justin Hardy, Susan Horth, Greg Jenner

6. Temas centrais: Inglaterra anglo-saxônica – normandos – guerras

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 2h30min

9. Textos de apoio:

ALBUQUERQUE, Isabela. Culturas em contato: anglo-saxões e escandinavos na Inglaterra durante a Era Viking (793-1016). *Brathair*, São Luís, v. 17, n. 2, p. 3-21, 2017.

BLOCH, Marc. Os Normandos. *In*: BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 34-57.

FERRARESE, Lúcio Carlos; REIS, Jaime Estevão dos.; ZIERER, Adriana. As fábulas na Tapeçaria de Bayeux: inter-relações entre margem e centro na narrativa da conquista da Inglaterra no século XI. *Mirabilia*, [s. l.], v. 20, p. 1-27, 2015.

10. Resumo do filme:

1066 é uma minissérie para a televisão que mistura narração documental e dramatização. Centra-se em três batalhas ocorridas, na atual Inglaterra, em 1066: Fulford, Stamford Bridge e Hastings. Os conflitos destacados têm em comum a mesma temática de invasão e defesa e são apontados pela historiografia, contemporânea aos fatos e atual, como momentos de significativa transformação política na região. Intrinsecamente vinculados ao período chamado de Era Viking, relatariam o fim dos domínios escandinavos no meio insular e a ascensão normanda pelas mãos de William, o Conquistador. Tais batalhas são contadas pela perspectiva de camponeses que, levados a lutar, seriam heróis comuns cujas vidas são interrompidas para conter dois inimigos, os

vikings e os normandos. O tom laudatório é constante e elege a sociedade anglo-saxônica, desmantelada por estes eventos, como referência para os espectadores ingleses. Ou melhor, uma autorreferência.

Com efeito, o grande tema subjacente parece-nos ser a trajetória do “povo inglês” – e estamos conscientes de todas as imprecisões conceituais e anacronismos que tal ideia possa conter. O jogo de identidades étnicas construídas nas cenas e contrapostas em meio ao cenário bélico faz desta uma obra de caracterizações. Neste sentido, comentamos três aspectos que, intimamente associados, atingem este objetivo: a significação de uma Inglaterra anglo-saxônica, a definição da alteridade nas figuras dos homens nórdicos e a representação da guerra no papel da história anglófona.

A escolha pelo termo “Terra Média” para denominar Inglaterra, tal qual o foi para J. R. R. Tolkien, é uma referência ao *old english*. Significa a terra entre o céu e o inferno, por onde andam os homens. Este é ponto importante para a compreensão discursiva da obra, visto que a linguagem permeia seu esforço de construção de identidades étnico-históricas e de pertencimento a um lugar. Os protagonistas recebem alcunhas em *old english* – as mulheres, por exemplo, são sempre chamadas de *wifmen* – e sua cultura é retratada a partir da simplicidade do cotidiano campesino. Um casamento que tem seu fim abrupto por consequência das invasões é o primeiro momento em que conhecemos alguns destes personagens. Em diversas cenas, eles são retratados como fiéis, brincalhões ou mesmo ingênuos. Há, deste modo, um esforço de destacar uma unidade inglesa a partir da linguagem, da fratura pelo conflito e da caracterização afável dos heróis.

Na contrapartida, vikings e normandos são geralmente examinados pela perspectiva angla e desenhados por suas diferenças explícitas e aptidão para a guerra. Estupros, incêndios e violência generalizada são marcadores destes povos. Os primeiros são mais bestializados e tipificados por sua força física; os segundos, por sua capacidade estratégica na batalha de Hastings e sua crueldade vingativa.

É interessante notar que a origem comum destes povos e a sua presença nas ilhas britânicas desde o século IX ganham pouco espaço na trama. Reinos, acordos, alianças por casamento, conexões já estabelecidas de maneira múltipla no decorrer de duzentos anos somem em frente ao simbolismo da invasão, exposto em passagens de barcos aportando nas costas britânicas, e na própria discriminação visual entre súditos comuns e guerreiros forasteiros.

A língua também tem importante papel neste retrato. Trechos de sagas nórdicas aparecem entre os quadros, reforçando a mitologia belicosa dos “homens do norte” e, com

isto, sua diferença em relação aos personagens centrais. Apesar de não ser usado à época, *vikingr* é o nome escolhido para diferenciá-los dos normandos. Estes últimos, por sua vez, são apresentados de maneira mais militarizada – trajam uniformes de batalhas, aparência asseada – e utilizam o francês para se comunicar. *Orcs*, palavra que significa estrangeiros ou monstros, é o nome designado aos homens de William, elencados como vilões cuja destruição afeta diretamente o povoado dos protagonistas.

Estes dois aspectos, a caracterização dos anglos feita em oposição aos invasores, se entrelaçam e conduzem ao terceiro. A guerra é o fio condutor de um conto sobre pertencimento. O enfoque aparentemente descritivo das mudanças em uma “história inglesa” – pensada de forma linear e cujos pontos de inflexão seriam estes momentos no século XI – deve ser questionado a partir do uso das fontes. Apesar de reconhecidamente ser uma peça de exaltação e legitimação da conquista normanda, a tapeçaria de Bayeux serve também como elemento ilustrativo que endossa a brutalidade da batalha. Consequentemente, seu conteúdo é esvaziado para caber nas margens de uma narrativa pré-estruturada. O mesmo ocorre com o recorte de passagens da Crônica Anglo-Saxônica, do poema *Carmen de Hastingae* e outros textos.

Em síntese, apesar de ancorar-se em documentos, tal qual toda produção cultural, a minissérie não é neutra. A escolha por um gênero que misture documental e ficção, sua produção e veiculação por um canal público britânico, a retomada de bases linguísticas específicas, e mesmo o uso de um narrador reconhecido por seu papel na Terra Média fantástica, mas nacionalista-folclórica, de Tolkien, têm um propósito. A guerra é imaginada por seu efeito plástico e exibida como meio de projetar vínculos entre passado e presente na composição de uma *gens anglorum*. Curiosamente, ela termina por reproduzir projetos de unificação das populações condizentes com a época do rei Alfredo e catalisados pelo contato com as culturas estrangeiras nórdicas, exatamente posicionadas entre os séculos IX e XI.

Não há, portanto, uma proposta de crítica documental, e o discurso socialmente posicionado se manifesta como neutro na medida em que tão somente concebe e desenvolve personagens dentro de estruturas literárias comuns. Assim como no medievo, a relação com inimigos e a violência são criadores de povos. Ao fim, a guerra devasta ao mesmo tempo em que constrói identidades.

Robin Hood: herói dos ladrões (*Robin Hood*)

Rodrigo Ballesteiro Pereira Tomaz

Mestre

1. Ano de produção: 1991

2. Países de produção: Estados Unidos, Canadá, Alemanha e Reino Unido

3. Diretor: John Irvin

4. Roteiristas: Sam Resnick, John McGrath

5. Produtores: Tim Bevan, John McTiernan, Sarah Radclyffe, Chris Thompson

6. Temas centrais: Normandos e saxões – Nobreza e plebeus – Marginalidade

7. Contém cenas de: nudez e violência

8. Duração: 1h44min

9. Textos de apoio:

DETTMANN, Matheus Brum Domingues. A evolução das relações exteriores normandas e o surgimento da rivalidade entre os reinos da França e da Inglaterra. **Mundo Livre**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 103-120, jan./jul. 2019.

FRANCO JR., Hilário. **O Feudalismo**. São Paulo: Moderna, 1999.

GEREMEK, Bronislaw. O Marginal. In: LE GOFF, Jacques (org.). **O Homem Medieval**. Lisboa: Estampa, 1989. p. 233-248.

LOBATO, Maria Nazareth. As aventuras de Robin Hood: lenda, cinema e história. **Brathair**, São Luís, v. 10, n. 2, p. 51-66, 2010.

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:

Nesta versão da lenda inglesa do ladrão que roubava dos ricos e dava aos pobres, o conde saxão Robert Hode tem seus bens confiscados e é declarado fora-da-lei pelo barão normando Roger Daguerre (seu suserano) após desafiar Sir Miles Folcanet, hóspede do barão e noivo de Lady Marian, sobrinha de Daguerre. Robert foge antes de ser confinado na masmorra do castelo e, ao lado de seu fiel escudeiro William, adota o pseudônimo Robin Hood e passa a viver na floresta de Sherwood como um marginalizado. Não demora muito e encontra um grupo de iguais, condenados por diversos motivos (muitos

envolvendo normandos), com os quais passa a empreender furtos nas estradas e igrejas da região, roubando, inclusive, os impostos que o barão deveria pagar ao rei John. Os feitos de Robin Hood e seus homens são cantados e decantados por toda a Inglaterra, e até mesmo a donzela Marian acha que talvez o homem mais justo e íntegro da Inglaterra seja Robin.

Há quem diga que seu roteiro está permeado pelo contexto sociopolítico da época, com claros paralelos em relação à posição da Grã-Bretanha/Inglaterra quanto a seus vizinhos europeus, em um momento em que se discutia a fundação da União Europeia (menos de um ano após o lançamento do filme, o Tratado de Maastricht, fundador do Mercado Comum Europeu – no qual a Grã-Bretanha obteve concessões econômicas e uma cláusula de opção de exclusão – foi assinado). Em termos de aplicação didática e de utilização da obra para a discussão de conceitos relativos à Idade Média, escolhemos debater três aspectos, a saber: as relações entre normandos (conquistadores) e saxões (conquistados); as relações entre a nobreza (classe dominante) e a plebe (classe dominada) e as características relativas à marginalidade de algumas categorias de atores sociais (como ladrões, despossuídos e salteadores).

Dentre tantas produções que buscaram retratar a lenda de Robin Hood no cinema, esta tem certa originalidade, dando maior enfoque às relações entre normandos e saxões durante os reinados dos monarcas ingleses Ricardo Coração de Leão e, principalmente, João Sem-Terra. Personagens clássicos como o xerife de Nottingham e Guy de Gisbourne foram transformados em nobres normandos (Daguerre e Folcanet, respectivamente), ganhando, inclusive, um sotaque francês.

A chegada de Guilherme, o Conquistador – duque da Normandia, região ao norte da atual França e influenciada também por povos nórdicos – no ano de 1066 e, como seu epíteto nos informa, sua conquista da Britânia resgata as ilhas para o contexto sociopolítico continental. Mesmo sendo um vassalo do rei franco, Guilherme declara-se rei da “terra dos anglos”, e passa a um processo de “colonização normanda”: as principais terras, cargos e títulos são dados a nobres de sua confiança, substituindo a elite original anglo-saxã por uma nova classe dominante exógena. Estes nobres, por sua vez, passam a confiar cargos e propriedades de suas novas terras inglesas a vassalos vindos do continente, trazendo suas famílias para dentro do quadro político insular.

É esse o “clima” social explorado pelos roteiristas e diretor do filme, e toda a dinâmica em torno da construção de heróis e vilões – inclusive a origem da lenda de Robin Hood – é perpassada pela luta entre saxões e normandos. Estes são vistos por

aqueles como inimigos, invasores (mesmo mais de um século depois da conquista de Guilherme), e retratados como líderes violentos que buscam impor respeito e obediência muito mais por meio da brutalidade que pelo diálogo.

Uma exceção curiosa é o barão Daguerre que, ao longo do filme, parece tentar sempre um caminho mais amigável e diplomático para a resolução dos problemas que se lhe apresentam, principalmente em relação a Robert Hode. O desenrolar da trama faz parecer com que, para além da relação de amizade que ambos desenvolvem – e é importante lembrarmos que Robert é um vassalo saxão do barão normando –, essa preocupação seja mais uma forma genuína de tentar manter seu controle sobre a região e sua população do que pura e simples “bondade no coração”. Por vezes, Daguerre parece obrigado a se utilizar da força e das prerrogativas de seu título por pura pressão de figuras como Folcanet e o próprio rei João Sem-Terra (rei odiado pela população saxã, irmão de Ricardo Coração-de-Leão – este, sim, amado por seus súditos – que teria roubado a coroa com o desaparecimento do rei legítimo, segundo o discurso do filme).

A produção tem, também, a virtude de saber diferenciar – mesmo que por vezes de forma caricata, e com intuito de causar revolta na audiência contra os vilões da história – as sutilezas das formas de tratamento da “justiça” entre nobres em oposição à justiça sobre plebeus. Se Robert Hode recebe como punição por insultar o hóspede de seu suserano um punhado de chibatadas e a prisão no castelo de seu senhor, a população de camponeses e cidadãos sofre penas muito mais violentas. Um dos homens do bando de Robin lamenta a morte da esposa, normanda, enquanto ele era saxão, e, por ser este um casamento até então proibido – ao menos nas camadas baixas da sociedade –, a família de ambos fora torturada, e a casa, queimada com a mulher dentro. Outro teve o braço deslocado por não pagar os impostos indevidamente cobrados pelo senhor da região. Em uma reunião dos nobres da região com o rei João, este mesmo diz que não é saudável para os nobres serem bons com seus camponeses, ou estes iriam aproveitar-se da situação e roubar seus senhores – um discurso maquiavélico um tanto anacrônico para a época, mas de perfeita compreensão para a audiência.

A violência física mistura-se também com a simbólica: a cobrança de impostos deixa de ser algo costumeiro e dentro do esperado e passa a ser uma prática extorsiva, principalmente depois que o bando de Hood rouba o baú com o valor da primeira cobrança, e o barão não quer pagar o que deve ao rei com suas próprias posses. Como forma de tentar forçar a população a dar informações sobre os fora-da-lei que atacavam as principais estradas da região, o barão Daguerre manda enforcar crianças, filhos de

carvoeiros. Há apenas um momento no qual a nobreza parece conceder alguma benesse livremente à plebe: no 3º ato, o casamento de Marian e Folcanet é marcado para o “dia de todos os tolos”, e a tradição manda que os castelos sejam abertos à população para os festejos. É um dos exemplos de como a classe dominante trabalhava para manter-se em tal posição: concedendo alguns destes momentos lúdicos à população, seguindo as tradições – mais poderosas que a força das leis, na maioria das vezes – e garantindo, assim, um equilíbrio tênue entre medo e respeito em seu controle sobre a população dominada.

Essa diferenciação de tratamento chega ao extremo da caracterização do próprio personagem principal na construção de sua posição como herói: um nobre legalmente considerado como fora-da-lei e, portanto, um marginal. Pois, por mais que a população de trabalhadores fosse considerada o “andar de baixo” na hierarquia social, os marginalizados eram um grupo à parte mesmo deste sópé – à margem da sociedade como um todo. Não é à toa que, em seu discurso, ao decretar a sentença sobre Robert Hode, o barão Daguerre faz questão de deixar claro que não só este era considerado um criminoso, mas também qualquer pessoa que lhe prestasse auxílio.

E esta é a grande mística que envolve o personagem de Robin Hood: um “gentil homem” – *gentleman*, como são conhecidos os nobres ingleses – envolvido com atividades criminosas, que rouba dos ricos para dar aos pobres (ou, antes, do desonesto para dar ao honesto), vivendo na floresta, um local marginal por excelência na Europa medieval, e sua principal arma é um arco. Este instrumento, até então associado à nobreza – que o utilizava em caçadas –, foi sendo progressivamente associado, na história da Inglaterra, à população trabalhadora. Nisto se destacava uma categoria social que cresceu de importância ao longo dos séculos: os *yeomen* – serventes ou oficiais menores de uma casa nobiliárquica, pequenos proprietários de terra ou mesmo burgueses em ascensão.

Este grupo passou a ser incentivado pelos monarcas ingleses, em especial Eduardo III, que os incorporou aos exércitos ingleses, valendo-se de seu manejo do arco em guerras contra Escócia, Gales e França. As lendas e adaptações literárias de Robin Hood teriam surgido como forma de apresentar a essas categorias, sem um local bem definido dentro da hierarquia social, um modelo civilizatório capaz de ser seguido e de representá-los, um herói do povo comum que tem traquejos nobres, mas vive a maior parte da vida junto aos marginalizados e indefinidos. E o filme retrata muito bem essa indefinição quando, dentro do grupo de bandoleiros de Robin Hood, apenas ele e seu escudeiro (também de família nobre) sabem manejar completamente espadas e montar

cavalos, enquanto a maioria usa arcos, armas feitas de galhos de árvores ou mesmo de ferramentas domésticas – ancinhos, foices, martelos, facas etc.

Mesmo sendo um herói abraçado pelo povo, e principalmente por sua casta mais rebaixada socialmente, Robin nunca deixa de ser um nobre, nem tampouco de desejar voltar à sua posição hierárquica que lhe é de direito. Porém, como bom herói popular, não esquece de seus companheiros quando consegue resgatar seu nome, títulos e um ótimo acordo de casamento com a sobrinha do barão. A cena final, na qual Robert Hode é inocentado de seus crimes e restituído por Daguerre, por si só é uma inversão da ordem social estabelecida: seu superior hierárquico se ajoelha perante o inferior, pedindo-lhe perdão e prestando-lhe um ritual de homenagem feudal. Para fechar com chave de ouro, oferece a mão da sobrinha em casamento àquele que, por quase uma hora de filme, decretou fora-da-lei e usou de diversos meios (bastante violentos, inclusive) para prender e, quem sabe, dar um fim mais permanente.

Ainda que um filme já antigo para os padrões atuais, e talvez com uma cadência diferente daquela que encontramos mais comumente hoje em dia em “filmes de ação”, *Robin Hood: herói dos ladrões* é diferente da maioria das produções sobre o tema. Primeiro, por trazer à tona as disputas sociais entre normandos e saxões – ainda que mais visivelmente no seio da nobreza do que dentro do resto da população –, algo muito pouco abordado (mesmo que em filmes que tratem do período, mas não da lenda em si). Em segundo lugar, consegue trabalhar de forma bastante didática as diferenças de relações entre a nobreza dominadora de uma classe plebeia subalterna e trabalhadora, principalmente a partir do medo e da imposição de duras penas – na maioria das vezes, castigos físicos – para quem transpassa as regras. E, ao mesmo tempo, mostra como essas penas podem ser repensadas caso a punição deva recair sobre algum nobre infrator. Por fim, como não poderia ser diferente em uma adaptação da lenda de Robin Hood, ladrões, fugitivos da lei e salteadores – personagens marcadamente estigmatizados e postos à margem da sociedade medieval – são, de certa forma, ressignificados, tornando-se os heróis de uma história na qual um nobre é rebaixado à condição de fora-da-lei, une um bando de bandoleiros em prol de sua causa e acaba vencendo a classe dominante, limpando seu nome e reconquistando suas terras, título, e um lucrativo – e romântico, afinal é um filme comercial – casamento no final. Isso tudo com uma trilha sonora, cadência e toques de comédia que transformam a exibição em um momento lúdico tanto quanto didático.

O homem do Norte (*The Northman*)

Rodrigo Salamão

Graduando

1. Ano de produção: 2022

2. Países de produção: Estados Unidos da América, Islândia, Reino Unido e Irlanda

3. Diretor: Robert Eggers

4. Roteiristas: Sjón e Robert Eggers

5. Produtores: Lars Knudsen, Mark Huffam, Robert Eggers, Alexander Skarsgård e Arnon Milchan

6. Temas centrais: Vingança – Ritualística guerreira – Ritos fúnebres

7. Contém cenas de: violência e nudez

8. Duração: 2h17min

9. Textos de apoio:

ALVES, Victor Hugo Sampaio. Duelo. *In*: LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de história e cultura da Era Viking**. São Paulo: Hedra, 2017. p. 172-178.

BERGANTINI, Rodrigo Tonon; REBONATO, Alex Giacomini; REIS, Rogério Costa dos. Iniciação às concepções de vida após morte no período Viking. **Revista Castelo Branco Científica**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 5-12, 2012.

LANGER, Johnni. Midvinterblot: o sacrifício humano na cultura Viking e no imaginário contemporâneo. **Brathair**, São Luís, v. 4, n. 2, 2004, p. 61-85.

PALAMIN, Flávio Guadagnucci. O ideal de coragem do guerreiro Viking representado nos heróis Sigmund e Sinfjólth. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2013, Maringá. **Anais eletrônicos** [...]. Maringá: UEM, 2013, p. 1-14.

10. Resumo do filme:

O homem do Norte (The Northman) é a mais recente e custosa produção do diretor e roteirista estadunidense Robert Eggers, lançada no ano de 2022. O longa-metragem possui um duo de humores e um temperamento sombrio, expressos tanto no arco narrativo das personagens quanto no flerte entre o real e o místico, mesclados de maneira nebulosa e agri-doce à trama. Seu enredo faz uma releitura do mito escandinavo de Amleth, príncipe da Jutlândia, e sua jornada de vingança em reparação à honra de seu pai assassinado. Narrativas sobre vingança

foram muito comuns ao longo da História, e são ainda significativas para o público contemporâneo, já habituado a enredos de disposições semelhantes. Além disso, não é a primeira vez que a lenda do príncipe dinamarquês é adaptada para a sétima arte. *Jutland: reinado de ódio (Prince of Jutland)*, de 1994, também se encarrega de adaptar para as telas do cinema a conturbada história de um herdeiro do trono traído em busca de vingança, mesmo que não com a mesma qualidade e refino do filme sobre o qual nos debruçamos nesta análise.

Ao contrário do que nos é apresentado em outras narrativas filmicas, *O homem do Norte* não poupa o telespectador da pesada ambiguidade presente nas atitudes de Amleth. O mérito da direção de Eggers está em se distanciar moderadamente de antigos estereótipos idealizados pela cinematografia e intensificar a espiral dramática e afetiva de uma das principais características culturais da Islândia medieval: a noção de honra. Dentre os aspectos presentes no longa-metragem, podemos destacar: o padrão de comportamento vingativo e a restauração da honra abalada em frente às ofensas sofridas, ambos personificados na figura de Amleth e em seu arco narrativo; o ideal guerreiro articulado à religiosidade, presente no desejo de morte honrosa, ou morte pela espada, dos guerreiros islandeses; por fim, a religiosidade popular expressa nos rituais fúnebres e sacrifícios humanos, na tentativa de garantir o êxito da passagem do finado para o além-vida.

A atitude vingativa de Amleth está além de um elemento pontual a ser analisado. Pelo contrário, vai adiante e torna-se a força motriz responsável por nortear a obra integralmente. As cenas inaugurais denunciam que Aurvandil, o Rei Corvo e pai de Amleth, após realizar expedições militares em terras estrangeiras, retorna ao seu palácio com um semblante abatido, deixando o espectador imerso em uma sensação de desconfiança pelo porvir. Em resposta a esse sentimento de suspeita, o Rei Corvo é emboscado e morto pelas mãos de seu irmão bastardo, Fjölnir, e de alguns de seus subordinados. O fraticida toma para si o reino de Hrafnsey, tem êxito em sequestrar a mãe de Amleth, rainha Gudrún, mas seus homens fracassam em matá-lo, selando o destino do infante e estabelecendo um ciclo sangrento de retaliação e rivalidade pulsante.

Observamos, durante todo o longa-metragem, que a noção de honra familiar ou individual era uma instância de equilíbrio que homem algum podia deixar que se abalasse; portanto, ao se deparar com o risco de vê-la manchada, a indiferença ou omissão não eram saídas concebíveis. A violência, especialmente na forma de vingança, tornou-se o método de efetivação da justiça e mecanismo recorrentemente usado para retribuir males sofridos de maneira legítima.

A disposição de matar um parente ou de exigir vingança pelo homicídio de terceiros dependia também dos custos e benefícios decorrentes da ação, bem como do grau de parentesco. Curiosamente, Amleth não teria ganhos potenciais ao exigir reparação pelo assassinato de seu pai, já que, mais adiante na trama, descobrimos que seu reino natal foi tomado por invasores, relegando Fjölfnir a viver como um nobre decadente em uma propriedade rural de menores proporções, na Islândia. Por outro lado, a ambição de Fjölfnir em tomar um reino e contrair um título que não lhe era de direito desencadeia uma sequência interminável de represálias entre os indivíduos envolvidos, uma vez que a base ética da vingança de sangue está na manutenção da estima, mais precisamente, na conduta que o indivíduo deve seguir na intenção de preservá-la ou restaurá-la. A vingança privada é um sistema retroalimentado de causa e efeito: enquanto uma das partes acredita ter obtido sua vingança, a outra sente-se no direito de se vingar, e assim continuamente.

A marcialidade é outra temática representada de maneira diversa no decorrer da película. É em virtude de sua vasta recorrência que somos levados a concluir que uma cultura de violência penetrava diversos aspectos da vivência e da sociedade islandesa medieval. As virtudes guerreiras e heroicas eram exaltadas e constituídas enquanto valores morais fundamentais, figurando não somente na mentalidade dos homens, em geral, seguidores dos ideais de guerra, mas também no coletivo. Neste contexto bélico, o elemento adjacente à virtude da honra, dentro do campo de batalha, é a coragem. Essa coragem não era necessária apenas para o combate aos inimigos, mas estando nele, era indispensável para manter-se determinado perante a morte certa, recebendo-a com integridade. Outro fim, senão pela lâmina inimiga, para um guerreiro viking, não seria honroso.

Minutos antes de ser traído por seu irmão, Aurvandil revela a sua esposa, rainha Guðrún, ter perdido parte do fígado em combate, ferimento que o mataria em breve, impedindo-o de ser morto em batalha. Rei Aurvandil não temia sua finitude, visto que o esforço e morte na guerra, entre os escandinavos, vincula-se à sua forma de religiosidade. Ele temia por sua honra e glória marcial que seriam perdidas, temia pela fragilidade de sua moral e pela vulnerabilidade de seus ideais de guerreiro. Sobretudo, receava, em especial, perder a tão desejada compensação no pós-morte, como fica explícito no seu culto a Odin, no qual seus escolhidos, abatidos no frenesi da batalha, adentravam nos salões de Valhala, paraíso dos eleitos do deus da guerra.

O homem do Norte é fruto do encontro entre o sobrenatural, o lúgubre e as boas intenções de Eggers, em particular, seu desejo pela fidelidade nas reconstituições de elementos de época. Esse esmero está presente tanto nos figurinos, habitações e objetos quanto em crenças,

rituais fúnebres e práticas religiosas. A morte ritualizada e as imolações também encontram seu espaço no longa-metragem e eram motivadas, em geral, por agentes externos ao contexto das comunidades e pela crença na imortalidade da alma.

Durante o último terço da película, em uma sequência eletrizante e de tirar o fôlego, a moral e espírito de Amleth são submersos em um profundo desalento, ao ser revelada a coautoria e convivência de rainha Gudrún na armadilha que resultou na morte de rei Aurvandil. Tomado pelo rancor e em um gesto de fúria, Amleth empala Thorir, seu meio-irmão e filho primogênito de Fjölfnir. Posteriormente, o corpo de Thorir é velado em um ritual sacrificial e, apesar da brevidade da cena, alguns pontos podem ser destacados acerca da religiosidade em torno de ritos fúnebres: parte do ritual consistia na morte de uma criatura viva – na obra, optou-se por um corcel –, a coleta e aspersão de seu sangue sobre Fjölfnir e seu filho caçula, Gunnar, e, finalmente, a presença e imolação de uma acompanhante ao túmulo.

Este último aspecto denota não somente a opulência e riqueza da família de Fjölfnir, mas em especial, a preparação exitosa dos mortos para a nova jornada no pós-morte. Caso o corpo do falecido recebesse adequadamente os ritos fúnebres, o morto seria preparado para realizar sua viagem a outra vida. Muito comum era a prática de sepultar os mortos também com objetos, entendidos enquanto necessários e úteis, pois a morte era a continuação da existência terrena. No caso dos acompanhantes, infere-se se tratar de escravos ou servos, sacrificados para acompanhar seu senhor na outra vida, já que seus donos e mestres tinham poder de vida e morte sobre eles, elegendo-os enquanto vítimas preferenciais para imolação.

Por fim, considerando os objetivos didáticos do presente catálogo, *O homem do Norte* pode ser utilizado de maneira enriquecedora, contestando as numerosas e, por vezes, superficiais representações da cultura viking, já tão marcada no imaginário artístico contemporâneo. Os clichês artísticos já fixados na mente dos telespectadores reduzem a sociedade escandinava e seus agentes históricos a um cenário simplista de violência crua e descontextualizada. Com efeito, ignora-se a existência de temáticas densas, delicadas e complexas, como, por exemplo, a intrincada noção de honra e os métodos de efetivação da justiça, presentes em toda a trama. Durante a obra, somos imersos em um mundo banhado pela heterogeneidade, contudo, apesar da densidade dramática, sua assimilação não é difícil e, com o devido olhar crítico, será possível angariar múltiplos debates acerca da Idade Média, transpondo o senso comum e concepções estereotipadas sobre o período.

Rosalina (*Rosaline*)

Thaiana Gomes Vieira

Doutoranda

1. Ano de produção: 2022

2. Países de produção: Estados Unidos da América

3. Diretor: Karen Maine

4. Roteiristas: Scott Neustadter e Michael H. Weber

5. Produtores: Shawn Levy e Dan Cohen

6. Temas centrais: Amor cortês – Casamento – Mulher

7. Contém cenas de: comédia e romance

8. Duração: 1h37min

9. Textos de apoio:

BARROS, José D'Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens, teorias. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 215-228, 2015.

DUBY, Georges. **O cavaleiro, a mulher e o padre:** o casamento na França feudal. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média.** Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências:** uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

10. Resumo do filme:

O filme *Rosalina*, de 2022, se relaciona com a obra *Romeu e Julieta*, uma tragédia escrita no final do século XVI por William Shakespeare. Essa película apresenta o ponto de vista da personagem a respeito da construção do romance entre Romeu, seu amado, e Julieta, sua prima. Na peça, Rosalina aparece no início da história como a paixão de Romeu, que a admirava à distância. Ela era sobrinha do Senhor Capuleto e, por isso, Romeu vai ao baile de máscaras dessa família, que é inimiga histórica dos Montéquio, sua família. O objetivo de Romeu na festa é expor o seu amor por Rosalina, que também deseja confessar o mesmo sentimento, mas, antes desse encontro, Romeu conhece Julieta e desperta para o amor à primeira vista. A partir desse momento, Rosalina nunca mais aparece no enredo original. No filme, Rosalina não aceita esse romance passivamente e age de diversas maneiras para afastar o casal, de modo que a trama se

desenvolve em torno disso. Se, por um lado, a trama é uma das mais retratadas em adaptações para entretenimento e cultura, o ponto de vista da personagem Rosalina é inovador.

Nesse texto, vamos explorar três aspectos que aparecem no filme e que se relacionam ao período medieval. O primeiro é a figura da mulher, ou seja, quais são os perfis, ocupações e atividades possíveis e como a película, produzida no ano de 2022, expõe tais atuações. O segundo é o amor cortês, que podemos descrever como uma modalidade de vivenciar o sentimento que é comum no período medieval e que impactou a literatura do mesmo momento, e como a obra o representa. Por fim, abordamos o casamento, que é tão comum nos dias atuais; por conta disso, tendemos a naturalizar seu papel em sociedades diferentes. Por isso, vamos conhecer como o contrato funcionava na Idade Média e como a produção apresenta este elemento.

Essa obra está inserida em um processo que envolve iniciativas de releituras de clássicos a partir do ponto de vista de uma mulher, sobretudo por demandas mais recentes. Nesta película, percebemos uma inversão das posições das personagens da obra original; no caso, a coadjuvante no livro é a protagonista do filme, e a estrela da literatura tem uma participação ativa na obra cinematográfica, mas com menor relevância que a personagem principal. Nota-se que, na produção, Rosalina possui atitudes que não são facilmente percebidas nas ações das mulheres do século XVI, mas que se relacionam com perfis comuns de ação de muitas mulheres das sociedades contemporâneas. Em resumo, podemos dizer que ela aparece como uma feminista. Por isso, consideramos que a narrativa fora modernizada, sem prejuízo dos elementos fundamentais da história.

É comum pensarmos que a mulher na Idade Média era restrita ao ambiente familiar e subjugada à figura masculina – no caso das solteiras, aos pais, e no caso das casadas, aos maridos –, mas essa noção é limitada. Inicialmente, porque coloca todas as mulheres que viveram entre o século V e o XVI em uma única condição de vida e não considera, por exemplo, as mulheres camponesas, as dedicadas à vida religiosa divulgada pelo cristianismo, as consideradas pagãs (também comumente associadas à feitiçaria), entre outros perfis, que possuíam atuações para além do espaço doméstico.

É inegável que as mulheres exerciam atividades públicas limitadas, sobretudo pelo fato de o período ser caracterizado por sociedades amplas, hierarquizadas e intensamente patriarcais. Entretanto, restringir a mulher medieval ao espaço doméstico como se fosse a única possibilidade é uma generalização que os estudos a partir do século XX demonstraram ser inconsistente. É justamente esse campo de estudos, denominado História das Mulheres, que motiva revisitar as fontes, fatos e narrativas e produzir um estudo crítico à visão dominante até

o momento atual, sobretudo masculina. Entendemos que a narrativa do filme se insere como uma expressão do entretenimento e da cultura nessa perspectiva, de dar voz e trazer novas reflexões a uma história já conhecida.

Além da narrativa e do enredo, destacamos os perfis de mulher no período em questão. Nesse momento, a Igreja é uma instituição dominante e o cristianismo age, dentre outras formas, com motivações de moldar comportamentos de acordo com suas prerrogativas, e isso acontece com a mulher nesse momento. Destacamos que há dois modelos essenciais de mulher na Igreja: Eva, pecadora e aquela que trouxe os males ao mundo, e Maria, livre de pecados, que deu vida terrena ao filho de Deus. A partir disso, era possível orientar suas ações pelos modelos já conhecidos e suas implicações no mundo.

É fundamental ressaltar que a mulher, em uma sociedade patriarcal, especificamente no caso da medieval ocidental cristianizada, é percebida com atributos danosos e, por isso, ocupa uma posição inferior em relação à do homem. Alguns estudos apontam justamente o domínio do cristianismo no período como motivação para esse fato, que impacta no discurso produzido por essa sociedade e atribui a homens e mulheres lugares e funções bastante específicas. Um exemplo disso é a percepção do homem como proteção e provento, e a da mulher, como cuidado. No filme, isso aparece algumas vezes, quando exigem da Rosalina e da Julieta comportamentos mais adequados a uma mulher. Outro exemplo é a tia da protagonista, que possui essa personalidade e atuação mais voltada ao perfil virtuoso do cuidado, da renúncia e da dedicação, associado ao modelo de Maria. Nesta perspectiva, Rosalina e Julieta são, nesta produção, mais próximas do perfil desobediente e questionador relacionado ao arquétipo de Eva.

Além disso, é preciso compreender que os papéis variam ao longo dos séculos que compõem o período medieval, e também guardam particularidades que se relacionam com o espaço em que elas vivem e atuam. Em resumo, para alcançar o papel da mulher medieval, é preciso se questionar sobre qual mulher, e para isso, considerar outras variantes, como: momento e espaço em que existiu, sociedade em que se desenvolveu, esfera em que trabalhou, religiosidade associada, camada social na que está inserida, habilidades que possuía e até determinadas condições físicas.

O fio condutor do filme é o amor que a protagonista possui por Romeu, e outro aspecto que consideramos nesta análise é o modo como viveram e demonstraram esse sentimento no início da obra. O amor cortês pode ser definido como uma maneira de amar que se estabelece entre o desejo e a realização espiritual, e surgiu em torno do século XII na Europa ocidental. A vivência desse conceito envolve sobretudo o sentir, pois nem sempre o amor cortês era

associado à prática do relacionamento, muitas vezes era apenas o observar distante, o desejo, a proibição, os pensamentos e as declarações. O amor cortês envolve um conjunto de regras e, até, uma etiqueta para enaltecer a emoção percebida, em que as principais são: o sentimento é definido como um estado de graça que se resume em uma tranquilidade e admiração profunda do outro, e que enobrece a quem pratica; é platônico; é aristocrático; muitas vezes, é adúltero (e, por isso, comumente endereçado por um pseudônimo); exalta o ideal cavaleiresco; acontece por meio da submissão do sujeito à sua amada; essa é percebida com perfeição física e moral; compreende uma progressão de etapas e estados, principalmente por conta do sujeito que detém o amor.

Não é consenso, na historiografia atual, se o amor cortês fora realmente praticado no contexto do seu surgimento, ou se é resumido a um gênero de literatura medieval. Entretanto, é certo que houve alguma expressão na realidade que se seguiu. No filme, percebemos nitidamente o amor cortês nos momentos iniciais, quando Romeu chega, de cavalo, até a sacada de Rosalina, observa-a à distância e começa a se declarar por meio de frases mais rebuscadas, evidenciando o sentimento por ela, a dificuldade da separação entre ambos, o desejo de estar junto dela, e sua disponibilidade em fazer o que ela preferir. No encadeamento da cena, eles se aproximam quando ele sobe até a varanda em que ela repousava, indicando também a progressão de etapas que o conceito sugere.

O próximo encontro aconteceria em breve, quando Romeu vai à festa dos Capeto se declarar à Rosalina, como uma prática desse amor cortês que acabamos de contextualizar, e se depara com Julieta, por quem logo se apaixona, e passa a desejar um casamento. Nesse momento, percebemos uma mudança em relação às sensações experimentadas pelo personagem.

O primeiro amor reforça o conceito anteriormente apresentado de uma emoção intensa, devota, admirável, distante, proibida, platônica e difícil de se concretizar, que, de fato, não acontece. Por sua vez, surge um segundo sentimento inesperado, mais encorajador, de admiração mais próxima, com afeição, com desafios, porém mais sereno. Esse último impulsiona o personagem ao desejo e tentativa de casamento. Entretanto, ressaltamos que a associação entre o amor e o contrato em questão são posteriores ao período em relevo, e, dessa forma, respondem mais ao gênero do romance e da comédia romântica que a associação à Idade Média que se desenvolveu.

No período em análise, e ao longo de maior parte do seu tempo, o casamento se apresentou como um ato religioso e burocrático que unia duas pessoas, e, na maioria das vezes, duas famílias. A escolha dos companheiros era feita por meio dos objetivos das parentelas e

muitas vezes envolvia motivações de expansões territoriais, alianças políticas, fortalecimento para conflitos e guerras, em resumo, eram associações que beneficiavam ambos ou um dos lados. É romântico assumir que o sentimento que as pessoas tinham e nutriam teria interferência no momento do casamento. Além disso, é impreciso pensarmos que alguma das partes teria objeções à escolha da família a ponto de isso impedir a concretização do ato. É tão simples quanto parece: um contrato de união entre duas famílias, com direitos, deveres e regras para ambas as partes. A cerimônia do casamento é realizada na igreja, por um clérigo e com inúmeras diretrizes e especificações. Destacamos que essas perspectivas em relação ao casamento são resguardadas às camadas mais altas. As pessoas das camadas mais baixas não possuem tantos bens e influências e, portanto, definem os pares e o matrimônio de modo mais objetivo, a partir de uma mesma pauta, porém de modo mais direto e simples.

No filme, o casamento aparece, inicialmente, como um desejo de Romeu e Rosalina e, portanto, como uma preocupação para ambos, justamente por serem de famílias inimigas e que muito provavelmente não aceitariam o contrato de casamento que as uniria. Depois, o matrimônio ressurge como uma vontade e um objetivo de Romeu e, agora, Julieta, que, apaixonados, decidem se casar apesar dos posicionamentos das suas famílias. Para o período que estamos explorando, ignorar a parentela sobre o casamento é impensável e inconsequente, o que fica nítido, inclusive, pela decisão dos noivos em fugir e se afastar de seus ascendentes. Novamente, ressaltamos que o sentimento que ambos sentem, ou não, não eram aspectos levados em conta nas ponderações das famílias sobre o casamento de seus solteiros, como a produção retrata.

Consideramos que a obra em destaque se relaciona com a história de diferentes maneiras e permite, de modo geral, uma abordagem do período medieval a partir dos estudos mais atuais desenvolvidos sobre os diferentes temas. Além disso, o livro a que a película remonta é um clássico da literatura inglesa e ele pode despertar o interesse pela leitura do romance original, uma narrativa do século XVI. Ainda, o longa-metragem explora uma linguagem atual, informal e cotidiana, sobretudo associada aos jovens e adolescentes, possui um humor leve e, em alguns momentos, sarcástico, e envolve temáticas referentes ao amadurecimento e às autodescobertas. Em resumo, Rosalina se apresenta como um filme com muitas possibilidades de abordagem sobre o período medieval, mas não apenas.

Jabberwocky: um herói por acaso (*Jabberwocky*)

Vanessa Gonçalves Paiva

Doutoranda

1. Ano de produção: 1977

2. País de produção: Reino Unido

3. Diretor: Terry Gilliam

4. Roteiristas: Lewis Carroll (poema), Charles Alverson, Terry Gilliam

5. Produtor: Sandy Lieberon

6. Temas centrais: Monstros medievais – A transformação do trabalho – O desenvolvimento urbano

7. Contém cenas de: nudez, violência

8. Duração: 1h46min

9. Textos de apoio:

BARROS, José D'Assunção. Delineamentos para uma compreensão da cidade medieval. **Alêtheia Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo**, Natal, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2013.

ECO, Umberto. Monstros e portentos. *In*: ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 107-130.

LE GOFF, Jacques. O tempo do trabalho na “crise” do século XIV: do tempo medieval ao tempo moderno. *In*:LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 74-93.

ROSSER, Gervase. Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town. **Past and Present**, [s. l.], n. 154, p. 3-31, 1997.

10. Resumo do filme:

Jabberwocky é uma adaptação do poema homônimo de Lewis Carroll, de 1872. Produzido no Reino Unido em 1977, o filme é o primeiro trabalho solo de Terry Gilliam, ex-integrante do grupo de humor Monty Python. Na trama, Dennis Cooper é deserdado por seu pai, um fabricante de barris. O jovem sonha em ser contador de estoques e se casar com Griselda, sua vizinha. Rejeitado também pela moça, ele ruma para a cidade a fim de encontrar um trabalho. Sua trajetória, então, se entrelaça com a do Monstro, que vem destruindo vilas e espalhando terror no Reino de Bruno, o Questionável. Depois de uma série de desventuras e confusões, o simples e ingênuo Dennis acaba matando o

Monstro por acidente, ganhando o direito à metade das terras do Reino e à mão da princesa.

Ambientado no medievo, o filme aborda elementos mobilizadores do período: o desenvolvimento dos centros urbanos, ilustrado pelo impacto da chegada de Dennis à cidade, enfrentando a fome e o desamparo; a transformação do trabalho, de suas relações, instrumentos e métodos, em contraponto à suposta rigidez e ao corporativismo das guildas; por fim, o imaginário acerca dos monstros, criaturas míticas que causam medo e fascínio, cujas figuras são instrumentalizadas por interesses político-religiosos e para a normatização social, à maneira de *Jabberwocky*.

Às portas da cidade, Dennis, junto a uma multidão desesperada e faminta, é impedido de entrar; nas palavras do guarda, “Aqui, só ingressa quem tem dinheiro ou posses!”. Passando por uma entrada lateral, o jovem logo se vê arremessado ao caos da “hora do rush”, anunciada oficialmente por um funcionário local. Assustado e desprezado pelos cidadãos, e sem acesso a seus recursos, o protagonista encontra uma cidade medieval agitada e impiedosa, ainda mais alvoroçada pela ameaça do Monstro e que, ironicamente, apresenta seus próprios perigos.

Há muito a historiografia tem discutido sobre o caráter dos espaços urbanos na Idade Média, evitando, mais recentemente, definições excessivamente arbitrárias e simplificadoras. Certo é que a situação de Dennis não era atípica: quase sempre, pelo menos metade da população urbana era composta de forasteiros e recém-chegados. Esta absorção do homem campesino tem relação com a interpenetração e a oposição dinâmica entre cidade e campo, marcas da singularidade da urbe medieval. Campo e cidade, desse modo, imbricam-se sob a referência ordenadora e mediadora da muralha.

Os modelos explicativos mais aceitos atualmente, portanto, atentam para a complexidade do urbanismo medieval, dotado de espacialidade, materialidade e formas de sociabilidade específicas, próprias de um modo de viver intramuros. Tratava-se de necessidades político-militares imediatas, implicando um crescimento urbano em etapas, com sucessivos cinturões de muralhas a inserir espaços verdes, bairros compactos, construções verticais e uma população relativamente densa, elementos reunidos sob uma lógica paradoxal de segurança e isolamento. Este modo particular de desenvolvimento requeria um reordenamento social e representava um desafio para a inclusão dos setores marginalizados, em meio à escassez de recursos naturais e aos interesses fundiários dos grupos abastados.

É nesse cenário que Dennis, sonhando desposar Griselda, filha de um mercador, busca oportunidades de trabalho. Encantado com os emblemas das confrarias de ofícios às portas das vielas, logo se depara com a dura realidade ao esbarrar com Uat Dabley, especialista na atividade de seu pai, a tanoaria. O famoso fabricante de tonéis sobrevive mutilando partes do corpo para pedir esmolas, e adverte o rapaz de que é impossível ingressar numa corporação. A própria renúncia do jovem por seu pai ilustra a tradição e a austeridade dos artífices: suas tentativas para “melhorar o negócio” são vistas como um insulto e uma ameaça à profissão. E é numa dessas tentativas que Dennis coloca abaixo uma oficina de soldar armaduras, ao sugerir a troca de lugar de um parafuso.

Fica evidente que Terry Gilliam nos apresenta a convencional visão da inacessibilidade das guildas e suas rígidas regras – ainda que para criticar aspectos das relações de produção e trabalho contemporâneas. Como contraponto aos mestres das corporações e seus membros altamente qualificados, indica o jovem aprendiz sem legado e o artesão independente, ambos excluídos do mercado de sua atividade e, por conseguinte, da sociedade. Tal esquema polarizado, no entanto, tem sido contestado pelos estudiosos; a ideia dos mestres de ofício como donos do capital e dos artesãos como uma nascente classe trabalhadora não daria conta de explicar o mundo do trabalho no medievo. Por certo que as relações trabalhistas do período constituem um processo contínuo, complexo e variado, e sua naturalização deve ser evitada.

É necessário, pois, considerar a diversidade de estratégias, práticas e arranjos de trabalho nas cidades medievais: para além das guildas oficiais, que contavam com a sanção pública, havia esquemas de subcontratação, lojas e oficinas autônomas, guildas não oficiais mais ou menos rígidas, aprendizes, ofícios herdados de pai para filho – o caso de Dennis em *Jabberwocky* –, redes de clientela etc. Assim, longe de representar a única opção, as guildas faziam parte de um espectro de possibilidades nas relações de trabalho.

O que ocorre é que a adesão a uma corporação de ofício se apresentava como a maneira mais eficaz de inclusão social; mais do que o acesso aos recursos financeiros, às ferramentas e ao mercado, buscava-se, sobretudo, a credibilidade e a respeitabilidade, associadas aos valores morais exaltados pela organização. Justamente por isso é que houve uma proliferação de clubes, sociedades e fraternidades no período, não necessariamente ligadas a atividades profissionais, e era comum fazer parte de várias delas. Entre estes grupos, havia uma inter-relação dinâmica, o que reforça a complexidade, o dinamismo e a horizontalidade das relações sociais e trabalhistas medievais, ainda que atravessadas pelas divisões socioeconômicas.

Dotado de uma dinâmica social bastante específica, o espaço urbano medieval, com seu modo confinado de viver, suscitava facilmente os mais intensos terrores e emoções coletivas, especialmente em contextos de guerra, fome e pestes. Nesse sentido é que se apresenta o Monstro de *Jabberwocky*: aterrorizando os arredores do Reino, faz com que os camponeses busquem refúgio na cidade. O pânico generalizado obriga Bruno, o Questionável, a organizar um torneio de cavaleiros para eleger um herói capaz de derrotar a criatura. Porém, sua destruição não parece interessar aos grandes comerciantes, que veem os negócios prosperarem. Inclusive, o Bispo comemora que “nunca se viu missa tão cheia”. Assim, em segredo, designam o Cavaleiro Negro para se livrar do campeão da disputa e proteger o Monstro.

Em se tratando de prodígios e seres monstruosos, temor e encantamento combinavam-se no imaginário medieval. A atração que exerciam, presente nas manifestações culturais e nas artes profana e sacra, chegou a preocupar os autores eclesiásticos, que buscaram inserir tais figuras na narrativa de redenção cristã. Dessa forma, na esteira de uma estética sombria e extravagante bastante difundida nesse período, popularizaram-se os bestiários, em que cada criatura, imaginária ou real, era atrelada a determinado ensinamento moral.

Que intento moralizante, todavia, poderia haver na trama de *Jabberwocky*? A despeito do confronto entre o herói do torneio e o Cavaleiro Negro, é Dennis, tolo e medroso, quem mata o Monstro e salva o Reino num acaso improvável. Efetivamente, Terry Gilliam produz uma paródia dos atores mais exaltados na imaginação sobre o medievo: o bispo, o rei, o cavaleiro, o herói. De outro lado, engrandece o aldeão pobre e ignorante, uma figura frequentemente desprezada. Revolvendo as posições sociais cristalizadas por certa visão sobre a Idade Média, Gilliam realiza uma crítica contundente ao esquema sociopolítico do capitalismo ocidental – em especial dos Estados Unidos, terra natal a cuja cidadania renunciaria.

Com efeito, o cineasta é conhecido por utilizar o anacronismo, o humor *nonsense*, a escatologia, a desordem e o caos festivos para denunciar a desumanização dos tempos modernos e o horror da dinâmica imperialista do ocidente contemporâneo. Nesse sentido, com frequência evoca, em seus filmes, uma espécie de absurdismo medieval que já se podia verificar nas obras com o Monty Python, tal como em *Monty Python em busca do Cálice Sagrado*. Em *Jabberwocky*, esta estratégia é evidente, e dá ensejo a importantes reflexões sobre o medievo e sobre nosso próprio tempo: dismantelandos os esquemas

sociopolíticos convencionados para o período, amplia as possibilidades didáticas de se pensar uma Idade Média menos esquemática, mais plural e mais complexa.

A grande Cruzada (*Lionheart*)

Victor Cavalcante Duarte

Graduando

1. Ano de produção: 1987

2. Países de produção: Estados Unidos

3. Diretor: Franklin J. Schaffner

4. Roteiristas: Menno Meyjes; Richard Outten

5. Produtores: Francis Ford Coppola, Talia Shire, Stanley O'Toole, Jack Schwartzman

6. Temas centrais: Ocidente/Oriente – Cruzadas – Escravidão

7. Contém cenas de: violência

8. Duração: 1h44min

9. Textos de apoio:

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos:** das cruzadas ao século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

LEWIS, Bernard. **Race and Slavery in the Middle East.** New York: Oxford University, 1994.

RAEDTS, Peter. The children's crusade of 1212. **Journal of Medieval History**, [s. l.], v. 3, n. 4, p. 279-323, 1977.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

10. Resumo do filme:

A grande cruzada é um filme de 1987 dirigido por Franklin J. Schaffner. Esse diretor estadunidense produziu outros filmes com temática histórica, nos quais aborda diferentes processos e temporalidades, como a Segunda Guerra Mundial e a Idade Média, representada no filme *Senhor da guerra*, de 1965, que destaca a relação amorosa entre um senhor feudal e uma vassala. Com isto, *A grande cruzada* se encaixa na filmografia do diretor, tendo o período medieval europeu como seu enquadramento histórico.

Destacam-se, no filme, três elementos que remetem ao medievo e que serão analisados: o cristão como antagonista em relação aos islâmicos, o enfrentamento do Ocidente contra o Oriente e a escravidão no mundo medieval.

A película se situa no contexto da Terceira Cruzada, sendo Robert Nerra o personagem principal, caracterizado como um jovem cavaleiro que lidera uma expedição de órfãos que pretendia se juntar à cruzada de Ricardo Coração de Leão. Entretanto, o protagonista encontra um empecilho no caminho: o Príncipe Negro, que vendia crianças para que os muçulmanos as escravizassem.

O início do filme se dá com Robert Nerra se juntando a seu pai Simon Nerra, e o irmão deste, chamado Charles, em um enfrentamento contra um dos inimigos da família. Nesta batalha, seu tio é morto. Robert sente a perda do parente e foge para se juntar ao exército de Ricardo Coração de Leão, na França.

A partir do personagem que representa o monarca, líder militar e político da Inglaterra de 1189 a 1199, podemos situar o recorte temporal da narrativa, cujo enfoque central teria sido aquela expedição militar e religiosa, liderada por três reis europeus: Filipe Augusto da França, Frederico Barba Ruiva do Sacro Império Romano Germânico e Ricardo Coração de Leão. O objetivo desta cruzada era retomar Jerusalém após sua conquista por Saladino, líder muçulmano, em 1187. Na película, Ricardo é caracterizado como uma figura inspiradora para Robert Nerra e para os outros aspirantes a cavaleiros.

Na sequência da trama, o protagonista, enquanto marcha para a França, encontra duas crianças que haviam sido escravizadas e as integra em sua jornada até o exército de Ricardo. O principal vilão do filme, o Príncipe Negro, persegue as crianças que se juntaram a Robert com a intenção de vendê-las como escravos para os muçulmanos. Ao longo da trama, o jovem cavaleiro encontra uma cidade com centenas de crianças órfãs, que posteriormente se juntam à sua expedição.

Em relação às cruzadas, o filme retrata a convencional idealização do dever dos cristãos de libertar suas terras sagradas do controle dos muçulmanos. A defesa de uma religião tida como correta é a pauta que estabelece a justificativa da empreitada. A recuperação de Jerusalém por meios militares é viabilizada a partir desta apologia ao cristianismo e ao enfrentamento dos inimigos da Igreja. Entretanto, entende-se historicamente que as cruzadas tiveram outros objetivos, e a composição dos grupos de cruzados não era homogênea. Nesse sentido, o filme não indica motivação alguma a não ser a de viés religioso na aventura do jovem cavaleiro, deixando de lado as complexidades desses processos históricos.

O filme faz alusão a dois importantes aspectos nesse sentido, ainda que de forma imprecisa, mas que merecem ser destacados: a Terceira Cruzada, liderada por Ricardo Coração de Leão, e a Cruzada das Crianças. O pano de fundo histórico da Cruzada das Crianças se dá pela referência de um jovem cavaleiro liderando crianças em uma marcha com o objetivo de

“libertar” a dita Terra Santa. Quanto à clara inspiração do filme na Cruzada das Crianças, há um apelo dramático na trama da ideia de crianças cristãs, consideradas puras, culminando num fim trágico. No filme, quando os muçulmanos resolvem atacá-las, Ricardo aparece como o salvador, dando um destino diferente do que é retratado historicamente. Nota-se imprecisão cronológica no que tange à vida e trajetória de Ricardo I, posto que, tendo a Cruzada das Crianças ocorrido depois de sua morte, não poderia ter salvado as crianças, como retratado em uma cena da obra.

Quanto ao tema da oposição entre Oriente e Ocidente, este elemento é permeado por uma visão preconceituosa que sustenta uma narrativa simplista, que não corresponde à complexidade das relações entre cristãos e muçulmanos na Idade Média. A historiografia reporta que Ricardo Coração de Leão e Saladino, sultão do Egito e da Síria, trocaram até honrarias, apesar de nunca terem se encontrado pessoalmente. Além disso, firmaram um acordo durante a Terceira Cruzada, que permitia a manutenção do que tinha sido conquistado pelos cristãos na Palestina. No filme, a relação entre cristãos e muçulmanos é estabelecida num único viés: o de oposição religiosa. Assim, a trama não leva em conta a dinâmica completa das expedições, nem mesmo os distintos grupos que integravam as cruzadas, já que estes não tinham um único objetivo e havia divergência no campo político, econômico e religioso, a depender do caso.

Quando falamos sobre as cruzadas e a oposição entre Oriente e Ocidente, o enfoque sobre suas motivações religiosas se insere como protagonista nos debates e como justificativa em sua luta contra quem não propagava a religião cristã, os ditos “bárbaros”. E o filme segue esta perspectiva tradicional em relação ao personagem do Príncipe Negro: não se afasta do tradicionalismo e da perspectiva hollywoodiana em retratar os muçulmanos como vilões. Contudo, a historiografia do período medieval encontra nas cruzadas um enquadramento de disputa de poder político e ação militar que pretende se justificar pelo campo religioso no combate a quem não professa o cristianismo.

A caracterização do Oriente como inimigo é um elemento central no filme. A construção da ideia de uma identidade “bárbara” professada pela diferença religiosa e cultural do mundo oriental é justificada por um discurso de defesa à civilização ocidental. O roteiro privilegia a leitura europeia do mundo muçulmano, verificado a partir da falta de complexidade na construção do personagem do Príncipe Negro e da defesa dos “ocidentais” contra a escravidão muçulmana.

Por fim, sobre a escravidão, o filme sustenta uma narrativa que destaca a liderança do jovem Robert Nerra sobre as crianças no enfrentamento ao Príncipe Negro, que busca

escravizá-las. O protagonismo de Nerra é identificado quando este recupera as crianças órfãs em Paris e as integra em seu exército.

A escravidão pode ser interpretada como um dos principais fatores que motivam o “vilão” do filme. O principal ponto de virada se dá pela armadilha feita pelos muçulmanos contra a cruzada de Robert Nerra. A emboscada se dá com a cruzada atingindo um castelo à beira do mar e indo de encontro ao Príncipe Negro e os muçulmanos. Nesta batalha final, Robert desafia o Príncipe para uma batalha individual, e acaba vencendo no final. Os muçulmanos se preparam para atacar o exército de Nerra, e Ricardo Coração de Leão aparece na cena final como o salvador. Após esta batalha, Robert se reconcilia com seu pai e promete proteger os ex escravos ao invés de se juntar na cruzada de Ricardo Coração de Leão.

Apesar das claras imprecisões, o filme pode ser usado como recurso didático na sala de aula a partir da observação e correção dos erros históricos presentes na película. A identificação de uma possível falha cronológica da Terceira Cruzada e da Cruzada das Crianças pode ser abordada no ensino de história, assim como o equívoco no intervalo entre os eventos citados. Outro ponto que pode ser utilizado na sala de aula é a motivação dos movimentos cruzadísticos e a posição em que os muçulmanos se encontram, assim como a discussão sobre escravidão no período medieval e suas diferenças com a escravidão atlântica moderna. Além disso, a análise da obra e a abordagem da relação entre Ocidente e Oriente podem, por exemplo, ampliar o debate sobre a introdução de um período que não se limita à Europa Ocidental, mas que se expande para o continente africano.

Neste volume, o sexto da série *A Idade Média no Discurso Fílmico*, produzimos e sistematizamos 28 fichas fílmicas. Esta atividade foi desenvolvida no âmbito do Programa de Estudos Medievais e do Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Voltado a professores e cinéfilos, esse catálogo busca colocar em diálogo a historiografia e o cinema, discutindo diversos aspectos da História Medieval. Em uma sociedade cada vez mais voltada ao audiovisual e às novas mídias, compreende-se que é fundamental desenvolver um olhar crítico em relação ao cinema.

