

História, cinema e modelagem do imaginário histórico. A batalha de Bouvines e os desafios de levar a Idade Média para o grande ecrã

Felipe Brandi
IHC, NOVA FCSH

Há livros cuja fortuna crítica póstuma se torna ainda mais surpreendente e controversa do que o impacto inicial gerado por ocasião de seu lançamento. Este é o caso de uma das obras de maior sucesso do medievalista francês Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines* (Duby 2019a: 23-276). Publicado em abril de 1973 na coleção *Trente journées qui ont fait la France* (Trinta dias que fizeram a França), da Gallimard, *Le dimanche de Bouvines* foi aclamado como uma renovação no tratamento de um acontecimento singular, como é o caso da famosa batalha que opôs, no dia 27 de julho de 1214, Philippe Auguste, rei de França, à coalizão inimiga liderada pelo imperador Oto IV, João sem Terras, o conde Ferran de Flandres e o conde de Boulogne, Renaud de Dammartin. Num momento em que a maior parte dos historiadores franceses repudiava a história das batalhas e das grandes datas nacionais em favor do estudo dos fenômenos de longa duração, o livro de Georges Duby desafiou todas as expectativas e foi acolhido euforicamente pelos historiadores profissionais,

assim como pelo grande público não especialista. Aos olhos de todos, o célebre medievalista francês, professor do prestigioso Colège de France, havia logrado, através de um estudo focado sobre um acontecimento pontual, lançar uma nova luz sobre o sistema de valores cavaleiresco no século XIII, dando “une nouvelle jeunesse à l’histoire-bataille, une fois réalisée l’ablation de l’événementiel” (*Annales* 1973: 855).

Isso não é tudo. Pois Duby completa o seu ensaio com uma seção final, intitulada “Légendaire”, contendo dois capítulos magistrais em que nos narra a história da memória da vitória francesa em Bouvines, explorando as vicissitudes da lembrança e do esquecimento, numa abordagem pioneira que anunciava, com uma década de antecedência, a onda de estudos sobre memória histórica que conhecerão um imenso sucesso a partir dos anos 1980. Nestas páginas finais do “Légendaire”, Duby antecipa, já na virada da década de 1970, muitos dos grandes temas que viriam a constituir as interrogações de ponta da investigação histórica dez anos mais tarde, dentre os quais destacam-se: não apenas os já referidos estudos sobre memória, mas também as pesquisas de história do imaginário histórico, o interesse pelos usos políticos das representações do passado (Hartog e Revel 2001) e, enfim, pela aliança íntima entre história, religião e política. É a concentração de todos esses temas —que permanecem para nós tão atuais e que muitas vezes imaginamos, erroneamente, tão recentes— num pequeno ensaio publicado há 50 anos que faz de *Le dimanche de Bouvines* um clássico da historiografia francesa da segunda metade do século XX.

Em seu enfoque da construção do fato histórico e da edificação do mito nacional francês, Georges Duby procura prevenir os seus leitores de que a história jamais é inocente, que está constantemente vulnerável aos maus usos e abusos, que as nossas grandes representações do passado devem a sua sobrevivência menos aos frutos do trabalho dos historiadores do que às paixões que são capazes de despertar junto ao grande público. E se, no final dos anos 1980, a editora Alianza, de Madrid, decide publicar uma edição truncada de *Le dimanche de Bouvines* na Espanha (Duby 1988), desprovida

de toda a parte final sobre o “Légendaire”, foi, sem dúvida alguma, por Georges Duby ter muito abertamente ousado se atacar ao tema, então sensível para o público espanhol, da memória histórica, encerrando o seu livro com uma crítica incisiva a dois discursos de Franco, com o intuito de ilustrar como a história, ainda nos dias atuais, permanece sujeita, como uma arma formidável, à vil instrumentalização por parte de demagogos, charlatões e usurpadores, sempre prontos a falsear os fatos de modo a colocar o passado a serviço de seus planos políticos (Brandi 2024).

Com efeito, apesar do reconhecimento e da popularidade alcançados pelo livro de Georges Duby já nos anos 1970, *Le dimanche de Bouvines* é uma obra que possui, a jusante, numerosos desdobramentos, alguns deles inesperados. Dois desses merecem, em particular, reter a nossa atenção aqui. Um deles é o projeto de uma adaptação cinematográfica do livro que, embora abortado em novembro de 1983, foi financiado durante três anos pela produtora Gaumont, tendo à sua frente François Ruggieri, na produção, Miklos Jancsó, na direção, Serge July, diretor e fundador de *Libération*, como roteirista, e enfim o próprio Georges Duby, como conselheiro histórico. O outro é esta surpreendente decisão editorial, tomada pela editora Alianza, de Madrid, que, em 1988, dez anos depois do fim do franquismo, mostra-se relutante em publicar a terceira parte do livro, “Légendaire” —a mesma que contém, no final, uma crítica acerba a dois discursos proferidos pelo general Franco—. Quais razões teriam levado Alianza a suprimir, nos finais da década de 1980, esta última parte do livro que havia feito furor na França e que havia sido, ademais, considerada pelos maiores especialistas do estudo da Idade Média como uma verdadeira “revolução” (Le Goff 2004)? Treze anos depois da morte do general espanhol e dez anos depois do fim do franquismo, as críticas ao ditador feitas por Duby teriam permanecido incômodas para o público em Espanha? Não seria a própria reflexão acerca da instrumentalização do passado, tal como exposta cruamente ao longo das cinquenta páginas da seção “Légendaire”, que permanecia sensível aos olhos de uma sociedade espanhola que, no decorrer de toda a década de 1980, elaborava,

não sem reticências, um árduo trabalho de memória, num esforço corajoso para se libertar de uma visão triunfalista, providencialista e teocrática da história, dominante ao longo de quase meio século?

Tanto o projeto de adaptação cinematográfica do livro quanto esta surpreendente edição truncada em Espanha decorrem, a dizer verdade, diretamente das reflexões inovadoras que Georges Duby expõe nesta parte final de *Le dimanche de Bouvines*. Com efeito, ao longo desta seção do “Légendaire”, algo se produz diante do leitor: o livro deixa de ser sobre a história de uma vitória militar e se converte numa reflexão, ao mesmo tempo original, estimulante e pioneira, acerca dos usos do passado e das projeções da história no imaginário nacional. Pois a inovação talvez maior deste livro, redigido entre 1968 e 1972, reside nesta demonstração, crua mas persuasiva, de que a história e a memória estão intimamente associadas, de que a lembrança de qualquer feito histórico, por mais pontual que seja, está inevitavelmente atravessada pelo legendário, pela fantasia e a exageração, e de que cabe, portanto, ao historiador conjugar o estudo do passado à análise cuidadosa das apropriações memorialísticas e das instrumentalizações de que este passado foi objeto no decorrer do tempo. Ora, se voltarmos agora a nossa atenção para o século xx e a formação da opinião e da consciência histórica em nossos tempos, não é difícil ver como as reflexões contidas nas páginas finais de *Le dimanche de Bouvines* e o projeto de filme nele inspirado oferecem, ambos, um material de reflexão excepcional para observarmos tanto as produções cinematográficas discutidas nos capítulos anteriores do presente livro quanto também a modelagem do nosso imaginário histórico pelos meios audiovisuais.

A partir de uma análise mais geral da abordagem de Duby em *Le dimanche de Bouvines* e das polêmicas que esta obra suscitou, não apenas na França, mas também na Espanha, onde até hoje a seção “Légendaire” não foi restituída numa edição integral, tentaremos em seguida examinar e discutir o envolvimento de Georges Duby no projeto de adaptação cinematográfica de seu livro, mas também os obstáculos que ele afirma ter encontrado diante do desafio de transpor a Idade Média para o cinema. Como reconstituir em

imagens em movimento uma época tão distante como século XIII? Como expressar, numa obra cinematográfica, a parte de imprecisão do conhecimento histórico? Como levar um público muito amplo a compreender o quão restrita é a margem de certeza com que trabalham os historiadores de épocas mais longínquas? Como lidar com o anacronismo e, finalmente, controlá-lo? Em maio de 1984, poucos meses após o abandono do projeto de filme, Georges Duby publica um curto artigo, na revista *Le Débat*, em que expõe essas diferentes reflexões, assim como as lições que extraiu desta experiência (Duby 1984). Embora diretamente voltadas a este projeto cinematográfico da adaptação de *Bouvines*, as questões colocadas por Georges Duby acerca das dificuldades que enfrentou como conselheiro histórico ultrapassam esta experiência singular e guardam um valor paradigmático para refletirmos sobre os desafios de se levar a Idade Média para o cinema. Valor paradigmático, pois as suas reflexões, longe de se restringirem ao caso único deste projeto irrealizado, podem ser claramente generalizadas e exportadas a qualquer produção cinematográfica com temática medieval. De algum modo, elas abrangem e contemplam muitas das problemáticas enfrentadas pelos casos expostos nos capítulos precedentes, chamando a atenção para a imbricação da história e da ideologia e, assim, levantando uma interrogação sobre como a memória histórica contemporânea vem sendo, desde o surgimento do cinema, profundamente moldada pela sétima arte e pelos modernos meios de comunicação. Uma vez que reconhecemos que um evento histórico é criado por aqueles que o narram e que, por conseguinte, só existe na memória que dele se constrói, é possível entrever como o cinema oferece, aos historiadores da historiografia e da memória histórica, um campo de investigação de singular riqueza. Como vimos ao longo dos diferentes capítulos que compõem o presente livro, acreditamos que seja possível esperar que todo um conjunto de informações que permanecem, por via de regra, latentes, silenciadas, enterradas no seio de nossa cultura, sejam finalmente apreendidas através de análises finas, cuidadosas, de como o nosso imaginário é ao mesmo tempo projetado e plasmado no interior dessas produções diversas do cinema histórico.

O LIVRO

Fruto de uma encomenda feita por Pierre Nora e destinado a integrar a coleção “Trente journées qui ont fait la France” (Gallimard), *Le dimanche de Bouvines* foi aclamado precisamente pela maneira como subverteu essa coleção dedicada à celebração de algumas datas emblemáticas que pontuaram a saga nacional francesa. Com efeito, o que Duby propõe é um ensaio de antropologia histórica da guerra medieval, observando, à maneira de um etnólogo, a composição da sociedade guerreira da virada do século XIII e a formação do sistema de valores propriamente cavaleiresco. Na verdade, *Le dimanche de Bouvines* inova ao acrescentar a seu ensaio um estudo da fortuna histórica desta vitória militar destinada a se converter em grande data nacional francesa. Ademais, ao longo de todo o livro, Duby joga com a própria representação do passado que também constroem, por sua vez, os historiadores, interroga o embelezamento dos fatos através da narrativa histórica e explora os recursos retóricos e estilísticos que permitem ao historiador cativar, seduzir a sua audiência. Do começo ao fim de seu ensaio, nota-se um jogo de reflexos entre a sua abordagem —que é, em vários aspectos, meta-histórica— e o modelo tradicional da antiga “história-teatro” (Duby 2019b: 1576), centrada no drama dos grandes personagens e responsável pela conversão da vitória francesa em Bouvines num dos “trinta dias que fizeram a França”. Inspirando-se no relato que Jean Giono havia publicado sobre a batalha de Pavia (24 de fevereiro de 1525) na mesma coleção *Trente journées qui ont fait la France* (Giono 1963), Duby decide se servir de seu estudo sobre a batalha de Bouvines para levar a cabo o seu projeto pessoal de escrita da história, convencido de que o historiador é um profissional de comunicação (Duby 1993: 2) e de que a sua tarefa é a de levar o seu conhecimento e a sua pesquisa a um público o mais amplo possível. Para isso, altera a sua escrita, retrabalha o seu texto, retirando as pesadas notas de rodapé e revendo a forma de se dirigir aos seus leitores. O seu objetivo é o de liberar o seu relato das limitações do texto acadêmico, de modo a alcançar esta audiência mais vasta, para além do círculo dos especialistas universitários.

Liberdade de tom: a marca deixada pela leitura de *Le désastre de Pavie*, de Giono, é visível na forma mesmo com que *Le dimanche de Bouvines* se preocupa em tornar aparente todo um cenário cuidadosamente montado, com os seus personagens bem caracterizados e a composição um tanto teatral de seu capítulo inicial, intitulado justamente “*Mise en scène*” (“Encenação”).

A originalidade da construção narrativa de *Le dimanche de Bouvines* merece ser destacada. DUBY estabelece uma clara dissociação entre o seu próprio discurso enquanto historiador e a crônica de Guilherme, o Bretão, que lhe serve de principal fonte documental no intuito de “pôr em cena” o seu texto. Em outras palavras, constrói o seu relato, insistindo no valor cênico, de espetáculo, de teatralização da reconstituição histórica. Na realidade, tal expediente permite a DUBY virar do avesso a perspectiva da historiografia tradicional, desfazendo precisamente o laço supostamente natural entre o enredo construído pelo historiador e o documento que lhe serve de “fonte”. Deste modo, o que se assume aqui, nas páginas de *Le dimanche de Bouvines*, como encenação é a própria reconstituição dos eventos na voz do historiador. Esta dimensão teatral, propositalmente introduzida por DUBY em seu ensaio, aparece enraizada na própria inteligibilidade que o historiador seria supostamente capaz de conferir aos eventos que relata. Com efeito, nas páginas de *Le dimanche de Bouvines*, a ruptura com a história tradicional traduz, de um modo geral, a maneira como DUBY se posiciona frente ao problema da verdade histórica. O que ele contesta é esse afã de objetividade, essa fixação pela cientificidade que há muito obceca os historiadores, mas que lhe parece tão pouco conforme à verdadeira natureza do conhecimento —subjetivo e lacunar— produzido pelo historiador. Neste sentido, *Le dimanche de Bouvines* se coloca em oposição frontal ao princípio norteador da historiografia metódica em sua crítica do testemunho, desejosa de detectar e de expor, a todo o custo, a mentira, de “*faire surgir la vérité*” (DUBY 2019a: 29). Para DUBY, ao contrário, é forçoso reconhecer, ao contrário, que o “*fait vrai*” é inalcançável, que o ideal de objetividade da história é uma quimera, pois “*nul ne percevra jamais dans sa vérité totale, ce*

tourbillon de mille actes enchevêtrés qui, dans la plaine de Bouvines, se mêlèrent inextricablement ce jour-là” (30).

Sabemos que a escrita da história procura se distinguir do discurso romanesco pelo fato de explicitar as regras de sua produção, através das operações de crítica dos testemunhos, de verificação das hipóteses e de tratamento dos dados. A história colocando-se, assim, como um discurso controlável pelos pares, à maneira do discurso científico e, por conseguinte, em ruptura com a ficção (Ricœur 1983; Ginzburg 1989; Pomian 1989; Chartier 1998). Também em *Le dimanche de Bouvines*, Duby opta por reproduzir, perante o leitor, as regras que presidem à sua própria construção discursiva. Só que, neste caso, não são as regras da crítica erudita e das notas, suprimidas integralmente de seu ensaio, que aparecem explicitadas, mas sim as que comandam as técnicas da elaboração da própria trama narrativa. Tal procedimento é, na verdade, tanto mais notável que permite a Duby esvaziar o seu texto de toda dissimulação da *mise en forme* literária, reconhecendo abertamente o pertencimento da história —*i. e.*, da *sua* história— ao gênero da narrativa. A inovação formal deste livro resulta em grande parte, portanto, da sua capacidade de “encenar”, de teatralizar, não o acontecimento passado, mas a própria voz do historiador encarregado de o representar. O seu objetivo sendo, portanto, o de mostrar que, uma vez que existe uma distância intransponível entre o passado e a sua representação, é através da utilização de técnicas que partilha com outros gêneros narrativos que a história pode esperar —ao escolher um cenário, um enredo, ao pôr em cena uma temporalidade, o movimento e a representação dos atores— não tanto superar quanto compor com esse intervalo intransponível. Em suma, a modernidade de *Le dimanche de Bouvines* pode ser identificada na própria forma como Duby prepara um estudo sobre a guerra medieval, que desafia os princípios da historiografia metódica, desmistifica o imaginário histórico francês, contesta as ambições epistemológicas dos historiadores e, no entanto, nem por isso deixa de poder ser lido como obra literária, acessível a um público de não especialistas.

REPERCUSSÕES E CONTROVÉRSIAS

Para Georges Duby, a história é uma arte literária (1980: 50). Uma arte voltada à sedução de sua audiência. Para que um feito do passado sobreviva no tempo e constitua uma memória perene, é preciso que versões sucessivas deste feito mantenham vivo o interesse que desperta, fascinando, cativando o seu público. A matéria histórica existe apenas graças ao triunfo de relatos que lograram seduzir, encantar a sua audiência, alimentando o seu imaginário. E se é verdade que, na transmissão da memória, as recordações sofrem invariavelmente alterações, se deformam, se adulteram, a lembrança de um feito histórico não se veria nem por isso comprometida. Pois, na história, é a força de sedução do discurso, a sua capacidade de convencer e emocionar a audiência, e não a sua exatidão ou a sua veracidade, que garante que a recordação de um evento passado sobreviva para além de seu tempo. É nesta sua faculdade encantatória, inebriante, que a história parece encontrar, segundo Duby, a sua força, mas também a sua fraqueza. Pois se, por um lado, a arte do discurso e da encenação garante à história o prazer, que ela oferece a seus leitores e ouvintes, de conhecer e de compreender os homens e mulheres que viveram nos séculos extintos, esta mesma arte não deixa de ser, por outro lado, altamente inquietante, uma vez que, valendo-se das artimanhas do discurso, é neste apelo formal da história que reside a abertura para as manobras de falsificação e de manipulação da memória. Vulnerabilidade do conhecimento histórico, sujeito a todo o momento a manobras insidiosas de manipulação. É por isto que Georges Duby, após retrazar os caminhos da memória da batalha de Bouvines ao longo de sete séculos, decide concluir o seu ensaio chamando a atenção de seus leitores para os riscos de utilização política da história no presente imediato. Citando dois discursos do general Franco —um deles, de 1971, pretendendo que a sua vitória em Brunete no dia de Santiago, padroeiro da Espanha, era a prova do apoio de Deus à causa nacionalista—, Georges Duby encerra o seu livro longe da batalha do século XIII, mas para melhor mostrar aos seus leitores como a história permanece, em nossos

tempos, constantemente exposta às ameaças diversas de instrumentalização que a espreitam.

É claro, tal aproximação feita entre o ditador espanhol e a vitória de Philippe Auguste em Bouvines não passou despercebida em França. Para muitos, tratava-se de uma provocação. Pura e simplesmente. Entre os historiadores universitários, Bernard Guenée, o grande especialista da “cultura histórica” no Ocidente medieval, julga “généreuses et bien légitimes” essas reflexões expostas por Duby no final de seu livro. Não obstante, adverte que, do ponto de vista histórico, não lhe parece correto e incomoda-o ver Philippe Auguste “en bien mauvaise compagnie” (1974: 1524). De fato, ao encerrar o seu livro, indicando que o mesmo Deus da guerra presente em Brunete o esteve também em Bouvines, em Guernica, em Hiroshima e em Hanoi, Duby fere as suscetibilidades de numerosos leitores franceses, que desde a infância aprenderam que a vitória militar de Philippe Auguste no dia 27 de julho de 1214 havia sido um momento glorioso na formação nacional. Longe da universidade e do círculo dos historiadores profissionais, as reações foram virulentas. Especialmente por parte da imprensa de direita. Aos olhos da *Revue des Cercles d'études d'Angers*, “la dernière page, acide contre le général Franco, la définition de Dieu, comme celui des holocaustes et de l'ordre établi, comparer Bouvines et Auschwitz, gête vraiment l'ouvrage; qui sans cela, serait excellent”. E diante da declaração de Duby, de que a Europa unida da segunda metade do século xx tem razão de não mais transmitir às suas crianças o ensino das vitórias militares como material de predileção da história, o resenhista não hesita em expressar a sua perplexidade: “Tant que ça?”, indaga (*Revue des Cercles d'études d'Angers* 1973: 53). Mais agressiva é ainda a reação de René Navion, em *Anthinea*, claramente irritado com as considerações expostas por Duby no final do livro:

Si le mythe de Bouvines ne véhiculait que la légitimité du Pouvoir, alors oui, Bouvines n'aurait plus beaucoup d'intérêt. Mais si Bouvines n'est pas seulement l'histoire du Pouvoir, mais d'abord essentiellement l'acte de baptême d'une Nation, on peut se demander s'il convient

—en conclusion— d'énerver son imagination avec Brunete, Guernica, Auschwitz, Hiroshima et Hanoï. La réalité de l'horreur ne doit pas faire oublier une vérité élémentaire de la vie. Si un peuple n'est plus capable de comprendre le message de vie du 27 juillet 1214, il ne tardera pas à connaître le masque funèbre de son destin. Le 29 mai 1453, Mohammed II prenait Constantinople (Navion 1974: 39-40).

Fora da França, as páginas da seção “Légendaire” parecem não ter suscitado reações menos polêmicas. O caso espanhol se mostra, a nosso ver, particularmente revelador. Em 1988, a editorial Alianza, de Madrid, decide publicar, em sua versão espanhola, *El domingo de Bouvines*. Lançada a quinze anos de distância com relação à edição príncipes francesa, esta versão espanhola chama a atenção pelo fato de estar desprovida de toda a seção “Légendaire” —a mesma que havia feito tanto sucesso na França e que aparece, aqui, integralmente suprimida—. Esta supressão de mais de cinquenta páginas levanta numerosas questões, uma vez que a sua data de publicação, em 1988, coincide com uma espécie de momento culminante da acolhida de Georges Duby na Espanha (Brandt 2024). Como a entender? Teria a editorial Alianza julgado as críticas do historiador francês contra Franco demasiado inoportunas para o público espanhol, treze anos depois da morte do ditador e dez anos desde a transição democrática? Tal foi a impressão do próprio Duby, ao ser informado, em março de 1987, da decisão da editora de Madrid de publicar o seu livro, mas destituído da seção “Légendaire” que, segundo o editor espanhol, “s’adresse plus spécifiquement aux lecteurs français” e cuja eliminação seria, acrescenta, “préférable pour son public”. Acolhendo favoravelmente a demanda de Alianza, Duby consente com a retirada da terceira seção do livro e responde ao editor, afirmando que “l’avantage, pour les Espagnols, sera également de ne pas introduire certaines de mes réflexions sur le Général Franco”.

Esta decisão dos editores espanhóis de suprimir a seção “Légendaire” do livro é, sem dúvida alguma, surpreendente. Não apenas por retirar, assim, do livro uma de suas teses centrais acerca do laço complexo, íntimo, que une história, religião e política, mas

sobretudo pela maneira como, em 1988, mais de dez anos depois do desaparecimento de Franco, esta evocação crítica da figura do ditador permanecia sendo considerada inoportuna e sensível para um público leitor de historiografia universitária. Mas o que, de fato, se perdeu com esta supressão? Ora, a decisão da editorial Alianza de publicar uma edição truncada do *Domingo de Bouvines* privava os eventuais leitores espanhóis não apenas do conhecimento de informações importantes da biografia do próprio Georges Duby, em sua ligação afetiva com a Espanha através das lembranças de juventude que ele guardou, durante toda a sua vida, da Guerra civil espanhola, reconhecendo que a paixão que o animava, assim como a seus amigos de juventude, “allait vers la guerre d’Espagne, et nos regards du côté de la Fédération anarchique ibérique” (Duby, 1991: 105). Na realidade, a publicação de uma edição deliberadamente trucada do livro privava os leitores espanhóis, sobretudo, de uma parte decisiva da própria demonstração de seu ensaio, referente às fronteiras, sempre porosas, entre as representações do passado e os discursos ideológicos, assim como de um dos germes do debate acerca das relações entre história e memória que, ao longo dos anos 1980, fazia furor em França graças ao extraordinário impacto dos *Lieux de mémoire*, de Pierre Nora.

Podemos, a esta altura, perguntar-nos se Georges Duby estava certo, ao considerar, em sua resposta à solicitação da editorial Alianza, que a principal vantagem da supressão da seção “Légendaire” residiria, de fato, na eliminação de suas reflexões finais em torno do general espanhol. Na verdade, parece-nos que a decisão de Alianza vai além desta passagem final do livro e deve ser inscrita dentro de um processo mais amplo: o do trabalho de memória que estava sendo levado a cabo pela própria sociedade espanhola ao longo dos anos 1980. Neste momento, a Espanha, que então se reconstruía questionando qual atitude tomar frente ao passado franquista, enfrentava uma interrogação acerca de seus próprios “lugares de memória” —mas “lugares de memória” que, diferentemente de seus homólogos em França, não assumem a forma de uma topografia monumental e celebratória de uma saga nacional, mas sim, ao

contrário, a forma de fraturas, silenciamentos, traumatismos, recalamentos, denegações—. Deste modo, talvez a melhor forma de compreendermos a decisão tomada pela editorial Alianza seja a de a inscrever no âmbito do silêncio e do esquecimento que, segundo Pedro Ruiz Torres, marcaram a “volonté de trouver une issue pacifique” por parte da sociedade espanhola, de modo a “réussir la transition de la dictature vers la démocratie” (Ruiz Torres 2001: 132).

Les années de la transition démocratique furent dominées par la crainte de rappeler le passé immédiat. Il importait plus de se tourner vers l’avenir que vers une histoire remplie d’échecs [...]. Directement ou indirectement, la guerre civile pesait sur les consciences de la majorité des Espagnols et la mémoire en demeurait vivace. Il ne convenait guère de rouvrir une telle plaie (133)

*

Desde a virada dos anos 2000, a sociedade espanhola não apenas se liberou das reticências e das circunspeções que haviam marcado o processo de transição democrática ao longo da década de 1980, mas logrou engajar-se seriamente num esforço corajoso de recuperação memorial, a fim de enfrentar e acertar, de uma vez por todas, as contas com o passado franquista. No entanto, mais de trinta e cinco anos desde a sua publicação pela editorial Alianza, ainda hoje não foram restituídas numa edição espanhola as páginas da seção “Légendaire” que, ao menos em França, representaram um marco pioneiro dos estudos acerca das formas de instrumentalização da história, das vicissitudes da memória social e das relações entre história e ideologia prática. Temas, estes, que podem e merecem ser diretamente associados aos desafios colocados pelo cinema de gênero e conteúdo históricos, que constitui a matéria central do presente livro. Pois a representação fílmica de uma época histórica é uma fonte singularmente eloquente —como o conjunto de contribuições reunidas no presente volume o demonstra— de como a imagem que uma sociedade projeta de seu passado molda o seu sistema

de valores, norteando os códigos de conduta (os comportamentos que exalta e os que condena), e de como plasma a representação que esta sociedade faz de si mesma e deseja para si, haurindo para tanto no repositório de lendas, mitos, crenças e fábulas armazenadas em seu imaginário.

Este entrelaçamento da história, do cinema e da ideologia atravessa, de ponta a ponta, o conjunto de ensaios reunidos no presente volume. O estudo de Juanjo Bermúdez de Castro sobre as sucessivas transformações da representação de Joana de Castilha, a pesquisa de Alicia Miguélez acerca das recuperações, ligeiramente defasadas, do mito de Inês de Castro pelo Estado Novo e pela ditadura franquista nos anos 1940, a análise que Paulo Alexandre Pereira dedica à hibridação da história e do universo *queer* em *O Corpo de Afonso*, de João Pedro Rodrigues, e o exame feito por Israel Sanmartín Barros em torno da série animada *Ruy, el pequeño Cid* são exemplos de como o cinema utiliza o imaginário medieval de modo a propagar e a pausar modelos de comportamento —femininos, patrióticos, às vezes também contestatários, dirigidos a adultos e a crianças— que ditam as condutas e os papéis aos quais nos conformamos e que esperamos serem acatados pelos demais. Por outro lado, a representação medieval no grande ecrã é igualmente indicativa —ver, notadamente, o estudo de Tomás Cordero Ruiz acerca da representação do passado visigodo nas cinematografias portuguesa e espanhola— do esforço de nossas sociedades por difundir e cristalizar o sentido que procuram atribuir à sua própria história, fixando não apenas uma origem na fronteira entre a história e o mito, mas também fomentando esperanças e sonhos de um futuro a ser construído desde já no presente. Este é, claramente, o caso das sucessivas releituras cinematográficas —algumas delas críticas— da chegada dos navegadores espanhóis na América, examinadas por Pedro Martínez García e Juan Botía Mena, assim como o do ensaio, já referido, de João Pedro Rodrigues em torno do “medievalismo *queer*”. Sonhos e utopias que aparecem finamente explorados nos ensaios de Nina Gonzalbez sobre as apropriações dos monumentos de Sevilha como suportes para a projeção de uma Idade Média onírica, e de Erika Loic, acerca

do imaginário medieval de Buñuel em *Simón del desierto* y *La Voie Lactée*, ou ainda nas análises da trilha sonora de *Silvestre*, por José Pinto, e das esperanças revolucionárias projetadas em *A Maldição de Marialva*, tal como lida por Angélica Varandas. Não raro, o real e o sonhado, o histórico e o fabuloso, o legendário e o utópico, são simultaneamente convocados pelo cinema, e projetados de forma confusamente imbricada.

Seja em torno da memória de um passado de referência (o mito de Inês de Castro, por Alicia Miguélez, ou a herança visigoda, por Tomás Cordero Ruiz), seja em torno de um projeto de futuro e de uma sociedade perfectível (Angélica Varandas), o que os capítulos acima nos demonstram, de forma altamente convincente, é que esses sistemas de representação, plasmados em diferentes produções cinematográficas ibéricas e americanas, pertencem a formações discursivas polêmicas que são plurais, dinâmicas e, amiúde, concorrentes. Rivalizando umas com as outras, se renovam, infletindo, a pouco e pouco, o nosso imaginário histórico e, por conseguinte, nossos modelos de conduta (ver, a este respeito, as inflexões sofridas pela narrativa, outrora heroica, do Descobrimento da América, no capítulo de Pedro Martínez García e Juan Botía Mena, ou ainda as mutações do diagnóstico popular dos transtornos afetivos de Joana de Castilha, no ensaio de Juanjo Bermúdez de Castro). Isso não é tudo. A leitura de todos os capítulos acima traz à tona duas verdades, bem conhecidas, mas comumente esquecidas: em primeiro lugar, a de que a modelagem do imaginário histórico pela sétima arte é o fruto de um trabalho coletivo que, para além dos cineastas, envolve também equipes de produtores, consultores, roteiristas, figurinistas, compositores e maestros; em segundo lugar, a de que a consciência desta modelagem do imaginário histórico por parte do grande público é, com frequência, apenas parcial. Daí, a sua utilidade nas mãos do serviço de propaganda de regimes autoritários, como aponta Alicia Miguélez em seu capítulo. Com efeito, se uma parte desses sistemas de representação aparece explicitada através de discursos manifestos, há ainda toda uma outra parte —composta de elementos não verbalmente formulados: cenários, vestimentas, lugares de

rodagem (*location*)— que escapa mais facilmente à consciência do espectador, integrando inadvertidamente o seu imaginário. Este é o caso, mais uma vez, do estudo de Nina Gonzalbez sobre Sevilha, mas também do ensaio de Susana Viegas acerca do documentário *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias*, de Rita Azevedo Gomes e Pierre León.

Embora distintos em suas abordagens, todos os autores aqui reunidos respondem a um mesmo desafio: o de tomar esta produção ibero-americana de temática medieval a sério e de ler este conjunto de obras a contrapelo, de modo a lançar luz sobre os pontos cegos destas obras e sobre tudo aquilo que elas nos revelam “em negativo”. Pensemos, por exemplo, nas temporalidades diferenciais nos filmes de Buñuel, postas em evidência por Erika Loic, ou ainda na maneira como Angélica Varandas, Tomás Cordero Ruiz, Susana Viegas e Juanjo Bermúdez de Castro exploram a viscosidade das representações mentais e os sutis deslizamentos semânticos que fazem com que estereótipos e lugares-comuns tenazes sejam pouco a pouco rejeitados levando ao repentino desmoronamento de invólucros formais há muito persistentes. Pensemos ainda, por fim, na maneira como Alicia Miguélez, José Pinto e Israel Sanmartín Barros nos mostram como períodos políticos críticos, bem marcados (períodos de intensa propaganda ditatorial, ou de transição democrática), tendem a fazer aparecer estruturas comumente latentes, tornando as arestas da ideologia dominante, repentinamente, mais facilmente perceptíveis.

UM FILME-FANTASMA

Todas essas considerações acima em torno da força ideológica das representações históricas no cinema apontam para os diferentes capítulos reunidos no presente volume. No entanto, elas também estão intimamente relacionadas à própria história de *Le dimanche de Bouvines*, de Georges Duby, na medida em que, para além das reflexões sobre os laços entre história e ideologia expostas na seção “Legendário”, um dos desdobramentos inesperados desta obra foi

o aparecimento de um projeto de adaptação do livro para o grande ecrã. Financiado pela produtora Gaumont e idealizado pelo produtor François Ruggieri, tal projeto cinematográfico tem início em 1980 e se estende até novembro de 1983, data em que é abandonado. Três anos de pré-produção de um projeto que contava, como já dito mais acima, com a participação do próprio Georges Duby, como conselheiro histórico, e de Serge July, como roteirista, tendo ainda Miklos Jancsó na direção e a participação de Gérard Depardieu, Michael York e Rachel Ward nos papéis, respectivamente, de Philippe Auguste, de Renaud de Dammartin e de Jeanne de Flandres. Segundo o próprio Serge July, este projeto nasce da leitura entusiasta de *Le dimanche de Bouvines* por François Ruggieri, então convencido de que a batalha de Bouvines poderia representar “une matière exceptionnelle pour faire en Europe un cinema qui ait l’efficacité spectaculaire des films de Steven Spielberg ou de George Lucas” (1984: 86). Da mesma forma que os dois jovens cineastas estadunidenses haviam logrado criar, a partir do zero, verdadeiras mitologias que moldaram o imaginário das novas gerações na virada dos anos 1980, o cinema europeu dispunha, no passado medieval, de um tesouro excepcional que, aos olhos de Ruggieri, lhe permitiria sobrepujar o novo cinema de aventura norte-americano.

A partir de 1980, o projeto ganha rapidamente forma. Para além da equipe central formada por Duby, July e Jancsó, o *casting* é efetuado, os locais de filmagem, em Flandres e na Hungria, onde seria filmada a cena central da batalha —a qual contaria com mais de vinte mil figurantes—, são inspecionados, uma primeira versão de roteiro, do punho de Serge July, é redigido, do início ao fim, e anúncios em torno da produção começam a circular na imprensa francesa. O avanço do projeto é notável em apenas três anos, chegando, como se vê, bem longe. Tal progressão é, em si mesma, altamente significativa, reveladora da seriedade do investimento feito no projeto. Porém, em novembro de 1983, uma mudança no comitê de direção da Gaumont, afastando Daniel Toscan du Plantier, um dos principais defensores do projeto, acaba por acarretar o abandono desse, não obstante todo o trabalho já realizado até então (Baecque

2015: 319). É neste contexto de interrupção do projeto que Georges Duby decide publicar, em maio de 1984, um curto, mas instigante artigo em que nos conta esse seu envolvimento com o cinema e em que expõe, abertamente, os difíceis desafios com os quais se deparou enquanto conselheiro histórico de um filme cuja proposta consistia em levar uma visão realista da Idade Média para o grande público consumidor de *blockbusters*, de produções de entretenimento de massa com apelo manifestamente popular.

Ampliar a sua audiência, levar a sua pesquisa e o conhecimento da Idade Média para muito além dos muros da universidade: desde a virada da década de 1960, Georges Duby recusava-se a falar e a escrever apenas para seus alunos e pares. Considerava que a história havia desprezado o seu contato com o público, fechando-se numa erudição rebarbativa, e de que era hora dos historiadores reatarem com uma audiência de não especialistas. Como? Modulando o seu discurso, tornando-o agradável e emancipando-o das pesadas notas e das enfadonhas referências bibliográficas, de modo a investir mais e mais na qualidade literária de seu discurso. Para tanto, Georges Duby não hesitou em se servir de meios audiovisuais de comunicação: já em 1953, organizava “soirées du Moyen Age” com palestras e concertos de música medieval na abadia de Silvacane. A partir de finais dos anos 50, aceita participar de emissões radiofônicas e televisivas, discutindo seus trabalhos e os de seus colegas, mas também apresentando para o grande público temas acerca do pensamento, da vida e da arte na Idade Média. Já em finais da década de 1970, Duby tem uma primeira experiência importante na televisão através da sua série *Le temps des cathédrales*, de 9 episódios, inspirada em seu livro epônimo e difundida em 1980 pela rede Antenne 2. Consciente do potencial da televisão como instrumento de difusão da cultura, Duby aceita se engajar neste projeto televisivo pois vê nesse uma oportunidade de fazer um trabalho de vulgarização no sentido nobre da palavra. A televisão, como *media*, parecia-lhe algo equivalente ao que era o pórtico da catedral no século XIII, ou seja, a expressão visual daquilo que era ensinado na Universidade de Paris. Nesta série, dirigida por Roger Stéphane, Georges Duby prepara o

seu texto durante a pré-montagem. Mostra-se particularmente atento ao ritmo do discurso, preocupado em proporcionar um diálogo interno entre a mensagem *verbal*, de seu texto, e a mensagem *visual* das imagens. A sua preocupação consistia em conseguir comunicar o seu conhecimento a milhares de pessoas. Para a construção da sua fala, a sua opção foi a de rigor: era-lhe importante situar o seu discurso acima do que lhe parecia ser o nível médio da recepção, convencido de que o seu dever era o de honrar o seu público, exigindo dele um pouco de esforço e de atenção.

Certo, a produção de uma série documental de televisão e a de um filme épico de aventura são experiências díspares. Passar da televisão para o cinema significa passar de um *media* a outro, muito mais oneroso e dirigido para um público muito distinto. Necessidade, portanto, de forjar uma nova linguagem, de recorrer a outros artifícios e a outras técnicas de representação da Idade Média, de *mise en image* do passado. Sem dúvida alguma, foi o sucesso alcançado na experiência da série televisiva *Le temps des cathédrales* o que motivou Duby a aceitar o convite de François Ruggieri e a se juntar à equipe do projeto da adaptação cinematográfica de seu livro. Mas, enquanto nesta série de televisão o filme e as imagens estavam a serviço do historiador, no projeto cinematográfico de *Bouvines*, será desta vez o historiador quem se colocará a serviço do filme.

A IDADE MÉDIA NO CINEMA. OBSTÁCULOS

Intitulado “L'historien devant le cinéma”, o artigo publicado por Georges Duby, logo após o abandono do projeto cinematográfico de *Bouvines*, é altamente eloquente das preocupações do medievalista frente aos obstáculos enfrentados nesta tentativa de se transpor cinematograficamente o conhecimento sobre épocas remotas da história, assim como das lições que retira desta experiência. Não seria, inclusive, exagerado afirmar que esta sua experiência cinematográfica, ainda que irrealizada, parece ter afinado a reflexão de Duby acerca da fragilidade do conhecimento histórico e da margem, bastante ampla, de imprecisão com a qual os historiadores do período

medieval estão a todo o momento lidando. Segundo Duby, a sua opção, enquanto “conselheiro histórico” do filme, foi a de verismo, de modo a não perder o contato com a vida real (Duby 1984: 82). No entanto, como compatibilizar esta exigência realista num projeto de filme com declarada ambição comercial? Como a equilibrar com o conhecimento frágil, lacunar, impreciso de que dispomos acerca da vida na Idade Média? De acordo com o próprio Georges Duby, o espaço de incertezas que se antepõe ao medievalista é incomensurável. E se num texto histórico o pesquisador é capaz de contornar algumas incertezas, seja ocultando-as, seja indicando-as claramente para o leitor, no caso de uma produção fílmica, toda esta parte que escapa ao conhecimento do historiador vem à tona fora de seu controle. É assim que a reconstituição de aspectos à primeira vista banais da vida quotidiana —como o vestuário, os gestos, a linguagem, a expressão dos sentimentos— se torna um verdadeiro obstáculo, embaraçoso, devido às amplas lacunas e dúvidas que subsistem no conhecimento que temos acerca da Idade Média. Para Duby, a maior dificuldade enfrentada neste projeto cinematográfico parece residir na busca por um equilíbrio, sempre frágil, entre a sua exigência de rigor e a necessidade de cativar um público amplo de não especialistas, à espera, não de uma obra de erudição, mas de uma intriga narrada, com personagens de carne e osso.

É neste sentido que o artigo que Georges Duby publica em 1984 e as lições que ele afirma retirar deste projeto abandonado adquirem uma espécie de valor paradigmático para se pensar (e se discutir) as limitações, as barreiras, mas também as opções formais e narrativas de tantas outras produções cinematográficas com temática medieval, como as referidas acima nos precedentes capítulos. No caso da adaptação de *Bouvines*, fala-nos sobretudo do quão mal equipado está o medievalista para lidar com todo este conjunto de informações relativas à vida quotidiana —as quais, precisamente por serem quotidianas e banais, escapam amiúde ao olhar do historiador—. O que conhecemos dos indivíduos que viveram no início do século XIII são, sobretudo, os seus gestos mais enfáticos, as suas ações excepcionais. Segundo Georges Duby, o maior impasse à reconstituição

filmica da vida na Idade Média talvez seja a linguagem oral, que nos é desconhecida. “Comment en la personne des comédiens qui sont là, vivants, qui parlent, réincarner sans d’insupportables contresens des hommes dont les actions politiques, militaires ne nous sont pas inconnues, dont nous devinons les croyances et les doutes, dont nous savons ce qu’ils mangeaient, mais dont il ne reste aucun portrait, dont nul ne peut reconstituer avec sécurité le langage qu’ils employaient, ni se représenter le plus quotidien de leur existence?” (1991: 185).

Um segundo obstáculo, não menos desafiador, é a reconstituição dos gestos, dos movimentos das mãos, das torções do corpo, do andar e das expressões. “Que répondre à Depardieu lorsqu’il me demandait comment se tenait Philippe Auguste quand il descendait de cheval, dans quelle posture il avait mordu dans un quignon de pain le matin de la bataille, comment il troussait les filles?”. Como reconstituir o porte e o andar de um cavaleiro do século XIII? E como reconstituir os gestos de amor, repletos de sutilezas e de nuances que são, segundo DUBY, difíceis de serem alcançadas pelos historiadores?

Parece-nos possível traduzir estes diferentes desafios em termos de um problema de “focalização”, uma vez que, no cinema, a câmera inevitavelmente registra uma quantidade de informações, tanto visuais quanto sonoras, que escapam ao controle do historiador. Muitas vezes ínfimos, às vezes quase insignificantes, estes dados visuais e sonoros penetram, inadvertidamente, no campo perceptivo do espectador e acabam por moldar a maneira como este último vai forjar a sua própria imagem do passado. Em seus textos, o historiador dispõe de meios eficazes para ocultar as informações, se assim o entender, controlando aquilo que será entregue ao leitor e tudo aquilo que, ao contrário, optará por deixar *hors-champ*. No cinema, por outro lado, todo um conjunto de elementos que escapam ao conhecimento seguro do historiador (as expressões faciais, o andar, mas também um trejeito, um sotaque ou ainda um componente paisagístico) são involuntariamente registrados pela câmera, impedindo o historiador de restringir a reconstituição filmica apenas aos dados dos quais dispõe de um conhecimento seguro. E o filme

acaba inevitavelmente assimilando, de forma involuntária, muitos detalhes concretos que nem as fontes medievais se interessaram em registrar, nem os historiadores se preocupam amiúde em mencionar em seus textos.

Notre ignorance, ces très larges trous qui morcellent les assises de notre savoir: voici qui me fait vaciller. Il est possible dans un livre d'avouer l'indécision, de cerner les lacunes, de poser des garde-fous par les détours du discours. Mais à l'image, et quand l'ampleur de l'audience oblige à simplifier, à gommer toutes les nuances? Comment faire? Imaginer, mais dans quelles limites? L'historien n'a pas la liberté du romancier (Duby 1984: 84-85).

O historiador tem o direito de imaginar, de modo a contornar as falhas e as lacunas da sua documentação. Mas a sua imaginação deve ser, a todo o momento, controlada, pois, ao contrário do novelista, o historiador orienta o seu labor por uma intenção de verdade, a deontologia do seu ofício obrigando-o a respeitar permanentemente a coloração única da época que estuda. Ora, é neste sentido que, para além do problema da “focalização”, Georges Duby, enquanto conselheiro histórico do projeto de *Bouvines*, enfrenta ainda outro desafio, presente na realidade em praticamente todos os filmes com temática medieval: o anacronismo. Adversário constante dos historiadores científicos, o anacronismo é, desde o início do projeto, repudiado por Duby. A sua opção de “verismo” implicava a recusa de qualquer compromisso, —o seu objetivo sendo o de entregar ao público uma reconstituição dos costumes, das falas e dos gestos da aristocracia militar no século XIII não falseada por qualquer recurso a elementos estranhos a esta sociedade—. A reconstituição histórica do filme deveria repousar, a seu ver, sobre a sensação de *estranhamento* provocada no espectador perante os hábitos guerreiros do início do século XIII. Por isso, opõe-se a que se adultere as frases, a que se falseie os gestos e os comportamentos dos diferentes personagens. Mas esta posição adotada por Duby se revela francamente arriscada, uma vez que o objetivo de *Bouvines*, o filme, é tornar-se um sucesso comercial e, a exemplo dos filmes de Lucas e Spielberg, uma espécie

de referência na construção do imaginário da juventude europeia da década de 80. Ora, como esperar que este público juvenil dos anos 80 se identifique com personagens cuja linguagem, as ações, os costumes e os valores lhe são completamente estranhos e incompreensíveis? Seria possível esperar um êxito comercial sem nenhum esforço, por parte dos produtores, de atenuar a distância cultural de 700 anos que separa os personagens do filme e a audiência contemporânea? Sem qualquer esforço de traduzir, para o público de nossos dias, as ações e os comportamentos de personagens que viveram há vinte e cinco gerações?

Adversário habitual dos historiadores, o anacronismo talvez deva ser reconhecido agora, no âmbito do cinema histórico, como um aliado, uma ferramenta a serviço da reconstituição do passado e cujo manuseio controlado se revela imprescindível para os objetivos esperados pelos produtores. Isto é o que nos demonstra, de forma particularmente engenhosa, José Pinto, em sua análise da trilha sonora de *Silvestre*, em que composições medievais aparecem deliberadamente mescladas com composições clássicas de finais do século XVIII e da virada do XIX. Parece-nos, de fato, possível considerar a oposição insistente de Duby contra o anacronismo como um dos eventuais impasses enfrentados pelo projeto de *Bowines*, mas também o ponto de partida para uma reflexão mais ampla em torno das mais diferentes cinematografias medievais. É neste sentido que as reflexões de Duby podem interessar a outros realizadores e a outros historiadores convidados a trabalhar como consultores, e nos servem para pensarmos, de uma maneira geral, como a Idade Média foi sendo diferentemente tratada, diferentemente explorada pela sétima arte. Ora, se as suas reflexões guardam, ainda hoje, o seu valor e a sua relevância é porque trazem à tona uma meditação, ao mesmo tempo séria e original, acerca da distância que inevitavelmente separa discurso cinematográfico e discurso acadêmico, como também acerca das relações complexas, insidiosas, muitas vezes inaparentes, entre história e ideologia.

Por maior que seja a ambição realista de um filme, é forçoso reconhecer que o cinema não é um meio de expressão apropriado para um discurso objetivo sobre o passado. O seu sucesso é tributário de

sua capacidade de alcançar compromissos, de tecer mediações, de dispor passarelas entre o espectador e o universo diegético, seja esse fantástico, futurista, épico-lendário ou histórico-realista. Isso é, por exemplo, o que nos mostram os estudos, aqui reunidos, de Nina Gonzalbez sobre os usos de Sevilha como cenário histórico-fantástico de uma Idade Média idealizada, de Juanjo Bermúdez, acerca das sucessivas encarnações de Joana de Castilha no cinema, entre 1948 e 2016, de Pedro Martínez García e Juan Botía Mena acerca das representações fílmicas de 1492 e da chegada dos Espanhóis na América, ou ainda as análises de *O Corpo de Afonso* (2013) de João Pedro Rodrigues, por Paulo Alexandre Pereira, e das releituras “medievais” de Luis Buñuel, por Erika Loic. A vocação do cinema é a de evasão, de recreação, de diversão. Não cabe esperarmos aprender de um filme histórico, seja ele qual for, algo mais do que aquilo que ele tem a nos dizer acerca de seu próprio presente, como demonstra, por sua vez, Alicia Miguélez, em seu texto em torno da recuperação da história de Inês de Castro pelos cinemas franquista e salazarista na década de 1940, ou ainda Angélica Varandas, em seu estudo sobre *A Maldição de Marialva*.

Ora, é possível afirmar que a Idade Média serviu ao cinema, muito mais do que o cinema ao conhecimento da Idade Média. Como os diferentes capítulos deste livro o demonstram de forma convincente, encontramos filmes de conteúdo medieval dos mais diversos. Alguns têm pretensões realistas; outros são abertamente fantasiosos. Todos, no entanto, participam —cada qual à sua maneira e de acordo com os recursos de que dispõe— da modelagem de nosso imaginário histórico. Mas têm algum valor, algum interesse para além do entretenimento? Esta interrogação, que atravessa as reflexões de Georges Duby frente ao projeto de *Bouvines*, pode (e deve) ser estendida a toda cinematografia de temática medieval, uma vez que, subjacente a esta interrogação, reside um problema central: o de se saber qual é precisamente o tipo de relação com o passado, qual é o tipo de compreensão do passado que conseguimos alcançar através do cinema e que não somos, por outro lado, capazes de obter com os historiadores. Em outras palavras, o que o cinema

histórico nos oferece que os textos historiográficos são, por sua vez, incapazes de nos proporcionar?

O vasto problema da transposição de uma produção escrita erudita a um modo de representação visual é desde há muito explorado pelos historiadores da arte. A esse respeito, merecem particular atenção as reflexões levantadas Michael Baxandall em sua fina análise das relações, de divergência e de interferência, entre a *Anunciação* de Fra Angelico e a exegese de Lucas (I, 26-31) na *Summa theologica* de Antonino Pierozzi, uma vez que tocam diretamente no problema das exigências específicas que diferentes meios de representação, escrito e visual, impõem aos seus respectivos praticantes no tratamento de um tema comum. Não se restringindo ao problema de se saber o que exatamente os discursos visual e escrito são, cada um deles, capazes de dar conta em seu modo único de representação, a sua análise é-nos útil para pensarmos a relação entre historiografia e cinema enquanto meios que oferecem, a seus respectivos profissionais, soluções de representação exclusivas, ainda que às vezes complementares. Assim, do mesmo modo que a linguagem e as convenções do texto historiográfico impõem ao historiador certas exigências que o cinema ignora, este reclama do realizador determinada atenção a pormenores visuais que não apenas escapam do, mas são ademais irrelevantes para o texto historiográfico. Discursos visual e escrito fixam, cada qual, imperativos próprios, ao mesmo tempo em que dispõem de recursos únicos que permitem alcançar soluções muito distintas. Na abordagem de um evento como a batalha de Bouvines, o cinema é incapaz de pôr em imagens a análise do historiador, mas ele deverá, por sua vez, ser explícito sobre tantos outros dados que invariavelmente escapam (ou não interessam) à informação verbal deste último; ele terá de dar uma aparência (tipo físico, vestimenta, cor de pele e cabelo, idade, expressão) a cada personagem envolvido na ação —até então um simples nome—, de oferecer uma tradução visual a todo o emaranhado confuso de movimentos, gestos, façanhas que fizeram a batalha de Bouvines, mas jamais foram registrados em imagens. Isso significa tomar uma série de decisões tendo em vista os meios que são, neste caso, específicos à

abordagem e à gramática cinematográficas: plano e duração, tomada em movimento ou estática, ângulo da câmera, enquadramento, troca de lentes, luminosidade e efeitos de tonalidade, espaçamento, profundidade, etc.

Como no caso da relação entre pintura e exegese teológica analisada por Baxandall, cinema e historiografia

are, in a consequential way, incommensurable and divergent discourses. They are incommensurable in that their elements and structures are not conformable. They are divergent because their media enforce, and had historically and accumulatively enforced, different sorts of choice and commitment to representation [...]; and by enforcing different kinds of choice and commitment, the two media lead to discrete elaborations even of the same theme” (33-34).

Certo, Baxandall adverte que nem tudo se resume, porém, em divergências. Existem também interferências, “reciprocal intervention between discourses” (34). E temos o direito de supor que, da mesma maneira que cineastas modificam a realização de seus filmes graças à frequência da literatura historiográfica, também os historiadores são, pouco a pouco, levados pelo contato com o cinema a alterar a sua forma de escrever e de conceber a construção de um texto histórico. Mas o que mais nos interessa aqui é chamar a atenção para o fato de que cinema e relato historiográfico são não apenas formas de representação distintas, mas ainda têm propósitos divergentes. Assim, ao contrário de um Fra Angelico refletindo sobre a passagem de Lucas, o cinema não se propõe fornecer uma reflexão sobre o evento. A sua finalidade não é outra que a de produzir um espetáculo visual para o entretenimento do grande público.

Intensão de verdade e exigência científica, de um lado; ambição comercial, de outro: talvez nesta dicotomia resida o principal desafio que o cinema coloca, não apenas a Georges Duby, mas a todo o medievalista desejoso de trabalhar com os meios audiovisuais modernos. Desafio que, ao menos no caso de Duby, não culmina em capitulação, mas acaba por induzir o historiador a refletir seriamente sobre o seu ofício, a deontologia da pesquisa e o seu ideal

de cientificidade. Constantemente preocupado em expandir o seu público, Duby não se cansará de defender que o discurso histórico deveria ser concebido um pouco como uma obra de arte, tendo a sua própria beleza e sendo capaz de cativar o seu leitor ou o seu ouvinte (Duby 1982: 22). Aí reside, a seu ver, o ponto de convergência provável entre a historiografia e as artes cênicas, como o cinema. É o que ele deixa transparecer em passagem altamente eloquente de sua autobiografia intelectual:

Henri Gouhier rapproche le métier de l'historien et celui du metteur en scène. Le plateau construit, le décor planté, le livret composé, il s'agit de monter le spectacle, de faire passer le texte, de lui donner vie, et c'est bien l'essentiel: on s'en persuade quand, après avoir lu une tragédie, on l'entend, on la voit représentée. A l'historien revient cette même fonction médiatrice: communiquer par l'écriture, le feu, la « chaleur », restituer « la vie même ». Or, ne nous méprenons pas, cette vie qu'il est mission d'instiller, c'est la sienne. Il y parvient d'autant mieux qu'il est plus sensible. Il doit contrôler ses passions, mais sans cependant les juguler, et il remplit d'autant mieux son rôle qu'il se laisse, ici, là, quelque peu entraîner par elles. Loin de l'éloigner de la vérité, elles ont chance de l'en approcher davantage. A l'histoire sèche, froide, impassible, je préfère l'histoire passionnée. Je ne suis pas loin de penser qu'elle est plus vraie (Duby 1991: 80-81).

Nesta passagem persuasiva, de 1991, Georges Duby parece enfim reconhecer uma direção para pensarmos uma colaboração frutuosa entre os medievalistas e a sétima arte. Direção que, oito anos antes, lhe parecia talvez fora de alcance, possivelmente devido à sua opção de verismo e à sua rejeição convicta de todo anacronismo. Agora, no início da década de 90, exorta os historiadores a não desprezarem, em prol de uma cientificidade quimérica, o “ferment de fantaisie” (1991: 75), que lhes permite transformar os materiais coletados da pesquisa numa reconstituição global, coerente e verossímil —mas também, sobretudo, cativante—. O projeto cinematográfico de *Bouvines* se desfez. Mas, apesar dos obstáculos encontrados, é ainda possível esperar do cinema essa centelha única

que faz com que a expressão artística seja capaz de alcançar uma precisão e uma capacidade de comover superiores no ato de dar vida ao passado. Cabe assim lembrar, para concluir, que, segundo DUBY, nenhum dos grandes historiadores do século XIX logrou, a esse respeito, o feito realizado por Victor Hugo em sua prodigiosa evocação de Waterloo em *Les Misérables*, ou por Delacroix, divagando sobre a entrada dos Cruzados em Constantinopla (DUBY 1981: 94). A história é uma arte. Uma arte engajada num compromisso de exatidão. Mas uma arte em que a subjetividade, a criatividade e a paixão do historiador constituem a principal ferramenta. Eis o caminho aberto para que um diálogo profícuo entre o cinema e o medievalismo seja alcançado.

BIBLIOGRAFIA

- ANNALES ESC (1973): “Le Choix des Annales”, *Annales ESC*, 28/3: p. 855.
- BAECQUE, Antoine de (2015): “Duby et le cinéma”, em Patrick Boucheron e Jacques Dalarun (eds.), *Georges Duby. Portrait de l'historien en ses archives*. Paris: Gallimard.
- BAXANDALL, Michael (1993): “Pictorially Enforced Signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation”, em Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart (eds.), *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilman Buddenseig*. Alfter: VDG, pp. 31-39.
- BRANDI, Felipe (2024): “Lo legendario y la memoria histórica. Anotaciones sobre la edición española de *El domingo de Bouvines* de Georges DUBY”, *Ayer*, 133: pp. 287-311.
- CHARTIER, Roger (1998): *Au Bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris: Albin Michel.
- DUBY, Georges (1980): *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- (1982): “L'exercice de la liberté”, *Le Magazine Littéraire*, 189: pp. 19-25.
- (1983): “Méfions-nous de nos fantômes”, *Historia*, 436: pp. 80-82.

- (1984): “L'historien devant le cinéma”, *Le Débat*, 30: pp. 81-85.
- (1988): *El domingo de Bouvines*. Madrid: Alianza.
- (1991): *L'Histoire continue*. Paris: Odile Jacob.
- (1993): “Le monde découvre avec stupeur que l'histoire risque de devenir de plus en plus furieuse”, *Le Monde*, 26 de janeiro: p. 2.
- (2019a): *Le dimanche de Bouvines* [Paris: Gallimard, 1973], em *Œuvres*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade: pp. 23-276.
- (2019b): “Histoire des mentalités”, em *Œuvres*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade: pp. 1571-1660.
- GINZBURG, Carlo (1989): “Montrer et citer”, em *Le Débat*, 56: pp. 41-51.
- GIONO, Jean (1963): *Le désastre de Pavie*. Paris: Gallimard.
- GUENÉE, Bernard (1974): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, *Annales ESC*, 29/6: pp. 1523-1526.
- HARTOG, François, e REVEL, Jacques (éd.) (2001): *Les usages politiques du passé*. Paris: EHESS.
- JULY, Serge (1984): “Le cinéma en quête d'histoire: le scénario de Bouvines”, em *Le Débat*, 30: pp. 86-93.
- LE GOFF, Jacques (2004): *Les Lundis de l'histoire*. France Culture, 17 de janeiro.
- NAVION, René (1974): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, *Anthinea*, 7: pp. 39-40.
- NORA, Pierre (2005): “L'autre bataille de Bouvines”, em Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines*. Paris: Gallimard (reedição de 2005).
- POMIAN, Krzysztof (1989): “Histoire et fiction”, *Le Débat*, 54: pp. 114-137.
- REVUE DES CERCLES D'ÉTUDES D'ANGERS (1973): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, 53: p. 53.
- RICŒUR, Paul (1983): *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- RUIZ TORRES, Pedro (2001): “Les usages politiques de l'histoire en Espagne. Formes, limites et contradictions”, em François Hartog e Jacques Revel (dirs.), *Les usages politiques du passé*. Paris: EHESS.