



2025

V.18

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Artigo Original

AO

Original Article (OA)





Cinema e produção do conhecimento histórico. Sobre o projeto de adaptação cinematográfica da batalha de Bouvines

Cinema and the production of historical knowledge. On the
film adaptation project of the Battle of Bouvines

Felipe Brandi

brandifelipe@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-0947-7986> 

Instituto de História Contemporânea (IHC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal.



Resumo

O medievalista Georges Duby (1919-1996) sempre concebeu a História como um ofício de comunicação. Para tanto, buscou ampliar a sua audiência, e não hesitou em se servir de diferentes meios de comunicação modernos (rádio, televisão, cinema). No início dos anos 1980, Duby é convidado a participar na adaptação cinematográfica de seu livro, *O Domingo de Bouvines*, com Miklós Jancsó na direção, Serge July como roteirista, e Gérard Dépardieu e Nastassja Kinski como protagonistas. Embora abandonado durante a produção, este projeto cinematográfico levará Duby a questionar seriamente as formas de produção do conhecimento histórico e os seus limites. Através de um estudo dos arquivos privados de Duby, conservados no Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), este trabalho tem como objetivo entrar nos bastidores da aventura cinematográfica do *Domingo de Bouvines* e trazer à tona as reflexões importantes de Duby sobre o cinema como uma tela onde se projetam os limites do conhecimento produzido pelo medievalismo. Procurar-se-á mostrar as dificuldades surgidas pela tensão entre as ambições comerciais do projeto cinematográfico e a exigência de verismo por parte do próprio Duby, discutindo a maneira como esta exigência e a recusa de qualquer concessão ao anacronismo podem eventualmente vir a tornar-se obstáculos ao encontro da história e do cinema.

Palavras-chave

Cinema, História, Historiografia

Abstract

French historian Georges Duby (1919-1996) has always conceived History as a communication craft. Therefore, he sought to broaden his audience, and made use of different modern means of communication (radio, television, and cinema). In the early 1980s, Duby was invited to be part of the film adaptation of his book, *Le Dimanche de Bouvines*, with Miklós Jancsó as director, Serge July as screenwriter, and Gérard Dépardieu and Nastassja Kinski as the leading actors. Although abandoned during production, this film project will lead Duby to question the ways in which historical knowledge is produced. Through a study of Duby's private archives, kept at the Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), this paper aims to go behind the scenes of the cinematic adventure of *Le Dimanche de Bouvines* and bring to light Duby's important reflections on cinema as a screen where the very limits of knowledge produced by medievalism are rendered visible. This article seeks to demonstrate the difficulties arising from the tension between the commercial ambitions of the film project and Duby's own demand for historical accuracy, discussing how this demand — along with his refusal to make any concessions to anachronism — may ultimately become obstacles to a meaningful encounter between history and cinema.

Keywords

Cinema, História, Historiografia



A história e o cinema parecem, tanto uma quanto o outro, também eles tecidos da mesma trama dos sonhos. E do sonho de um produtor, François Ruggieri, veio à luz o projeto de levar para o grande ecrã uma das obras de maior sucesso de Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines* (Duby 2019a: 23-276). Fascinado pela leitura deste ensaio sobre a guerra na Idade Média, que o célebre medievalista francês havia escrito em torno da vitória de Philippe Auguste sobre a coalizão inimiga liderada pelo imperador Oto IV no dia 27 de julho de 1214, Ruggieri descobre aí, no início dos anos 1980, uma fonte romanesca de excepcional riqueza para que o cinema europeu viesse a rivalizar o extraordinário sucesso alcançado pelo novo modelo das produções-espetáculo recentemente inventadas por George Lucas e Steven Spielberg. A seu ver, a nova geração de cineastas norte-americanos dominada por estes últimos havia logrado um feito notável: o de criar verdadeiras mitologias –mitologias modernas, surpreendentemente pujantes e influentes, capazes de plasmar, num curto espaço de tempo, o imaginário juvenil da década de 1980. Caberia agora ao cinema europeu responder a este novo desafio, alinhar-se a este filão do cinema-espetáculo e tentar conquistar o vasto público juvenil, moldando assim a imaginação, o universo fantástico das novas gerações.

Aos olhos de Ruggieri, o cinema europeu gozava, na verdade, de um recurso inigualável que o permitiria, inclusive, ser ainda mais bem sucedido do que o novo cinema de aventura estadunidense. E isso porque dispunha de um riquíssimo fundo cultural e de um inesgotável repertório de temas históricos, em especial aqueles ligados à Idade Média. A batalha que opõe, no verão de 1214, o rei de França a seus inimigos na planície de Bouvines, em Flandres, parecia-lhe oferecer um material ímpar capaz de se equiparar, senão de superar o cinema de Lucas e Spielberg. No entanto, uma vez terminada a sua leitura do *Dimanche de Bouvines*, o que fascina Ruggieri é a ideia de transpor para o cinema, não tanto o simples relato dos acontecimentos em torno da batalha, mas o tipo de abordagem antropológica que Duby propõe em seu livro; ou seja, sonha com uma produção cinematográfica cujo desafio seria o de transpor, não o anedótico e o acontecimental da batalha, mas o tipo mesmo de olhar que sobre o mundo medieval lança a vanguarda da historiografia universitária francesa, preocupada menos com a trama política dos acontecimentos e com as vitórias militares do passado do que com os costumes, as “mentalidades” e as formas de sentir e de pensar dos homens e mulheres de há trinta gerações. Eis o duplo desafio do projeto de adaptação cinematográfica do *Dimanche de Bouvines*. Pois o que se delineia aqui não é apenas um sonho de suplantar esse cinema fantástico, de ação e de aventura, inventado pelos dois jovens cineastas norte-americanos que, desde então, detém todos os recordes milionários de bilheteria. Mas também, e talvez sobretudo, o de lograr transpôr para o grande ecrã uma abordagem de historiografia antropológica e a reflexão especializada de uma das maiores autoridades do medievalismo do século xx.

Determinado a levar adiante tal empreitada, Ruggieri volta-se para dois homens.



Primeiramente, Georges Duby, a quem visita em sua residência em Beaurecueil, nos arredores de Aix-en-Provence. Entusiasmado com a ideia de ver o seu livro transformado em obra cinematográfica e com a oportunidade de vir, assim, a expandir a sua audiência, Duby aceita participar do projeto, não como roteirista, mas como conselheiro histórico. Para o roteiro, um nome lhes vem à mente. Não o de um desses tantos roteiristas profissionais então ativos, mas o de um jornalista – e o de um jornalista “da mais moderna sensibilidade”(Nora 1982: 17): Serge July, fundador e diretor de *Libération*. Na direção, Miklós Jancsó, o famoso cineasta húngaro conhecido por seus elaborados planos sequência, pela sua coreografia cinemática e pelo uso de movimentos complexos da câmera. A este trio junta-se, como responsável pelo cenário, Jean Ipoustéguy, conhecido por suas esculturas retratadas a partir de diferentes pontos de vista simultaneamente e pela combinação de figurativo e de abstração, de realismo e de fantástico. O projeto está, assim, composto de seu núcleo primordial, e parece avançar depressa. Dá-se então início ao *casting*. Já em maio de 1983, Ruggieri, July e Duby partem para inspecionar os locais de filmagem. Vão a Lille visitar o local histórico da batalha e, no mês seguinte, viajam à Hungria encontrar Jancsó e percorrer as vastidões onde seriam rodadas as cenas de combate com seus vinte mil figurantes. Em junho do mesmo ano, July tem consigo, pronto, um roteiro de 256 páginas. Tudo parece preparado para iniciar as rodagens. No entanto, em poucos meses, antes mesmo do primeiro *coup de manivelle*, o projeto enfrenta obstáculos orçamentários e, como um sonho que se desfaz, é tão logo abandonado. Mas deste projeto cinematográfico do *Dimanche de Bouvines*, nem tudo se perdeu. Além de algumas poucas reportagens e entrevistas feitas na época, restaram essencialmente duas peças documentais relevantes: o roteiro original de Serge July, que fomos capazes de consultar graças a um acesso privilegiado aos arquivos de Duby; e enfim, alguns escritos onde este último expõe as reflexões que extraiu dessa experiência. O presente texto ergue-se, pois, sobre esta frágil base documental – a qual, apesar de reduzida, revela-se singularmente instrutiva da sedução do cinema e dos desafios que este coloca ao historiador de épocas mais recuadas.

O nosso objeto no presente estudo é, portanto, um filme que nunca existiu. Um filme fantasma. Porque jamais logrou ir além das etapas de pré-produção. Esta é, portanto, a história de um ambicioso projeto cinematográfico que não chegou sequer a ser filmado; de um guião pronto, redigido do começo ao fim, mas hoje quase esquecido no fundo de um arquivo não catalogado e de acesso restrito; e enfim, das lições que desta aventura retira o próprio Georges Duby, refletindo sobre as formas de aproximar história e cinema, sobre as dificuldades de transpor para o cinema a vida de um passado longínquo, sobre os limites, enfim, do próprio conhecimento produzido pelo historiador. Esta é a história de um sonho cinematográfico, fulgurante um instante, desfeito em seguida.



O Livro

Publicado em abril de 1973, *Le Dimanche de Bouvines* é certamente uma das obras mais conhecidas de Georges Duby. Fruto de uma encomenda feita por Pierre Nora e destinado a integrar a coleção “Trente journées qui ont fait la France” (Gallimard), o livro foi aclamado precisamente pela maneira como subverte 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, o seu sistema ideológico, a modelagem da sua ética cavaleiresca, a sua concepção da paz, da guerra e da própria batalha, entendida como um ato litúrgico, um ordálio, “um último recurso ao julgamento de Deus” (Duby 2019a: 142). Promovendo um verdadeiro “golpe de Estado metodológico” (Nora 2005: iv), *Le Dimanche de Bouvines* inova ao instaurar uma ruptura com a velha história-batalha em sua abordagem desta vitória militar convertida em grande data nacional francesa, estudada aqui a partir de uma dupla interrogação sobre o sistema cultural da aristocracia laica e sobre o processo de fabricação do próprio acontecimento, *i.e.* do fato histórico, material de base do trabalho do historiador. Tudo isso completado por uma parte final do livro, intitulada “Légendaire”, onde analisa os sucessos e os infortúnios da lembrança da batalha de Bouvines, mostrando-nos as vicissitudes do jogo da memória e do esquecimento, a gradual deformação das recordações do evento, a sua instrumentalização como data fundadora de uma gesta nacional, mítica e chauvinista. Nestas páginas finais do “Légendaire”, consideradas por um outro medievalista francês, Jacques Le Goff, como uma “revolução” (Le Goff 2004), Duby antecipa, já na virada da década de 1970, muitos dos grandes temas que viriam mais tarde a constituir as interrogações de ponta da investigação histórica, dentre os quais destacam-se: os estudos sobre memória¹, as pesquisas de história do imaginário histórico, o interesse pelos usos políticos das representações do passado (Hartog, 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 o que faz do *Dimanche de Bouvines* um clássico, um *bijou* da historiografia francesa da segunda metade do século xx.

Isso não é tudo. 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 ela está constantemente vulnerável aos maus usos e abusos, que as nossas

1 O próprio Pierre Nora admite que *Le Dimanche de Bouvines* foi não só uma inspiração, mas uma antecipação dos “lugares da memória”, o livro sendo, pela forma mesmo como foi escrito, a mais extraordinária expressão da relação nova que se estava estabelecendo com o passado, a passagem de uma consciência histórica nacional para uma consciência memorial (Nora 2005: xi).



grandes representações do passado devem a sua sobrevivência menos aos frutos do trabalho dos historiadores do que às paixões que elas 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 do *Domingo de Bouvines* (Duby 1988) na Espanha, desprovida de toda a parte final sobre o “Légendaire”, foi, sem dúvida alguma, por Georges Duby ter muito abertamente ousado se lançar 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 a intenção de ilustrar como a história, ainda em nossos dias, permanece exposta, 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).

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 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, a sua pesquisa a um público o mais amplo possível. Com extraordinária liberdade, afina a sua escrita, modula o seu discurso, retrabalhando suas frases. 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 público universitário. Liberdade de tom: a marca deixada pela leitura do *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”).

O Contexto

Georges Duby admite que *Le Dimanche de Bouvines* foi, entre todos os seus livros, aquele que escreveu com mais prazer (Duby 1991: 156). Esta escrita vibrante, teatral –alguns dirão “cinematográfica” (Bartholeyns, 2015: 295) – de seu texto foi, sem dúvida, o que despertou em Ruggieri a ideia de adaptá-lo ao cinema. Mas como tomou forma esse projeto? Como ele foi planejado e quais as principais características que o definiam? É chegado o momento de observar mais de perto como este projeto veio a se organizar, qual foi o trabalho concretamente efetuado nesta curta pré-produção e quais as informações que podemos obter sobre como o filme havia sido imaginado. Para isso, é preciso primeiramente inscrever este projeto cinematográfico em seu tempo, situá-lo num contexto preciso e articulá-lo a outras produções que lhe foram contemporâneas.

O início da década de 1980 na França está marcado pelo começo da atividade de Jack Lang



enquanto Ministro da Cultura do governo, recém eleito, de François Mitterrand. Dentre as inúmeras políticas culturais de ministério de Lang, destaca-se o estímulo a coproduções internacionais, encorajando a colaboração entre o cinema francês e outras cinematografias nacionais. A Gaumont, então dirigida por Daniel Toscan du Plantier, impõe-se como a grande companhia de produção cinematográfica francesa, financiando toda uma leva de grandes produções emblemáticas deste período. Daniel Toscan du Plantier procura, neste momento, incentivar filmes de autor, artísticos e históricos, com um orçamento elevado. Sob a sua direção, a Gaumont estará por trás de algumas célebres produções franco-italianas, como *Don Giovanni* (1979) de Joseph Losey, *La Città delle donne* (1980), de Fellini, ou *Carmen* (1984), de Francesco Rosi, mas também de *Danton* (1983), produção histórica franco-polonesa dirigida por Andrzej Wajda, *Adieu Bonaparte* (1985), de Chahine (França-Egito), ou ainda do último filme de Fassbinder, *Querelle* (RFA-França, 1982). Para o projeto em torno da batalha de Bouvines, Daniel Toscan du Plantier e a Gaumont prevêem um orçamento entre 5 e 6 milhões de francos – ou seja, uma grande produção, capaz de contar com atores de renome internacional, tais como Gérard Depardieu, no papel de Philippe Auguste, Michael York, como Renaud de Dammartin, ou ainda Rachel Ward, ou Nastassja Kinski, no papel de Jeanne de Flandres. A François Ruggieri, junta-se, na produção, Évelyne Haas. Mas resta saber: qual a abordagem, qual a visão dos tempos medievais será privilegiada?

Nesse início dos anos 1980, uma produção cinematográfica centrada numa temática medieval talvez não representasse um investimento arriscado – pelo menos na França. Desde a metade da década de 1970, assiste-se à impressionante voga das pesquisas realizadas pelos historiadores ligados à “nova história” francesa junto ao grande público, como testemunha o extraordinário sucesso do livro de Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitain*, vendido a mais de 150 mil exemplares. A esta popularidade dos trabalhos dos “novos historiadores” soma-se, ainda, uma notável fascinação exercida, em particular, pela Idade Média ao longo dos anos 1980. Tal fenômeno, que os italianos apelidaram, muito oportunamente, de “*Medioevomania*”, assegurou aos medievalistas a conquista de um público novo e fiel. Convertido em objeto da cultura de massa, o Ocidente medieval emergia, então, como uma época onde se podia projetar fantasias na fronteira do passadismo e do maravilhoso, como um continente longínquo que despertava no público uma agradável sensação de exotismo e de regresso às origens.

É neste contexto que devemos situar o sucesso de bilheteria, em 1981, de *Excalibur*, o filme épico-fantástico de John Boorman que revisita, de forma intencionalmente estetizada, a lenda arturiana. Ou ainda o sucesso alcançado, alguns anos mais tarde, pela adaptação do best-seller de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, outra grande produção internacional (franco-teuto-italiana) que contará com um orçamento elevado de 20 milhões de dólares e um elenco internacional. Na verdade, podemos considerar o filme de John Boorman e o de Jean-Jacques Annaud como duas



propostas de representação da Idade Média quase que diametralmente opostas. A igual distância de ambos, o projeto de adaptação do *Dimanche de Bouvines* optará por uma proposta única. Tal especificidade aparece, de forma muito clara, na maneira como Serge July evoca a distância entre o projeto de *Bouvines* e o novo cinema de aventura dos jovens cineastas estadunidenses: “Enquanto Spielberg sonha com os quadradinhos para se projetar num tempo indeterminado, a abordagem adotada na produção de *Bouvines* consiste em adaptar não um livro, mas uma visão ‘científica’ do mundo medieval” (July 1984: 87). Afasta-se, portanto, do anti-realismo e da extravagância visual de *Excalibur*. Segundo July, um toque marcadamente europeu caracteriza a produção: ao contrário dos Americanos, “os Franceses –embora o mesmo se possa dizer de outros países continentais – ‘intelectualizam’ a sua sede de histórias recorrendo a autoridades científicas gabaritadas”. Neste sentido, aproxima-se mais do projeto de Jean-Jacques Annaud, que também contará com a supervisão histórica de um grupo de renomados medievalistas franceses, mas com uma diferença notável do ponto de vista das ambições comerciais: enquanto que o *Nome da Rosa*, sob a pressão dos produtores, foi rodado em língua inglesa, *Bouvines* manteria o francês como língua principal. Outra diferença importante, do ponto de vista dos objetivos comerciais do projeto: *Bouvines* deveria ser, antes de mais nada, um filme de autor, na tradição do cinema de ensaio europeu. Tanto Ruggieri quanto Duby e July compartilham essa mesma visão. Cinéfilo declarado, assumindo ter visto mais de dez vezes *8½* de Fellini, Duby considerava o cinema como uma arte de criação. Interessavam-lhe os cineastas cujos filmes ousavam empreender um retorno reflexivo, interrogando os seus próprios meios, e para os quais a produção de imagens constitui um objeto de reflexão. Para um longa-metragem sobre *Bouvines*, tem em mente, como modelos de inspiração, *The War Lord* (1965), de Franklin K. Schaffner, *Henry V* (1944), de Laurence Olivier, assim como os filmes de Bresson e de Rossellini, cujos *Francesco, giullare di Dio* (1950) e *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) “soam muito verdadeiros” (Duby 1982: 25).

Tal intenção de um cinema de autor se traduz, parece-nos, na escolha de Miklós Jancsó como diretor. Figura emblemática do cinema político húngaro das décadas de 1960 e 1970, laureado melhor diretor no festival de Cannes em 1972 por *Salmo vermelho*, Jancsó é o autor de um cinema engajado, inovador e original. Seus filmes históricos são repletos de ação, mas uma ação construída sobre um ritmo cadenciado e planos longos. Mestre na filmagem de multidões e nos movimentos de câmera, realiza imagens minuciosamente arquitetadas, que beiram o abstrato, com dezenas, às vezes centenas de atores movendo-se, numa coreografia complexa, sobre vastos espaços abertos. Quando toma forma o projeto de *Bouvines*, Jancsó tem atrás de si uma já imponente filmografia, contando, entre outros títulos, *Szegénylegények* (1966), *Vermelhos e Brancos* (1967), *Silêncio e grito* (1968), *Electra, meu amor* (1974) e, mais recentemente, *Coração de tirano* (1981). Em um filme onde o movimento das tropas ganha especial destaque e deve ser meticulosamente executado,



podemos supor que a escolha de Jancsó esteve motivada pelo seu domínio do plano-sequência, da coreografia das multidões, assim como pelo movimento elegante, fluido, não menos balético de sua câmera que, sobre gruas ou trilhos, encontra-se em movimentação constante.

O projeto de filme parece agora concretizar-se. No entanto, uma interrogação se impõe: como este cinema de autor, que se quer fiel ao olhar especialista sobre a Idade Média, “intelectualizado”, e ademais em língua francesa, pode esperar competir comercialmente com os filmes de aventura de Spielberg e George Lucas? Era plausível esperar que a popularidade da Idade Média nesse início dos anos 1980 assegurasse tal sucesso comercial? Para Ruggieri, Duby ou July, o desafio do projeto de *Bouvines* era um só: como conciliar lógica do espetáculo e lógica intelectual da visão científica do passado? Cabe aqui tentarmos ver como todos esses desafios seriam enfrentados. Para isso, dispomos de um documento excepcional: o guião, intitulado *Bouvines, la Bataille* e redigido por Serge July.

O Roteiro

Composto de 256 páginas datilografadas e de mais de duas dezenas de desenhos, o roteiro de *Bouvines, la Bataille*², é sem dúvida a principal fonte para tentarmos nos aproximar daquilo que poderia ter vindo a ser o primeiro longa-metragem sobre a batalha de Bouvines. Dividido em 44 cenas, o guião tem como fio condutor de toda a intriga a animosidade entre dois grandes adversários: o rei Philippe de França e aquele que foi o seu amigo de infância e por muito seu favorito, antes de se converter em seu maior inimigo, Renaud de Dammartin, conde de Boulogne. Uma série de eventos faz despertar, entre ambos, um rancor crescente que culminará no embate em Bouvines. Em sua juventude, tendo uma primeira vez traído o seu rei e se refugiado junto ao trono da Inglaterra, Renaud é perdoado por Philippe Auguste, que o acolhe novamente como amigo e lhe oferece em casamento a sua própria prima, Marie de Châtillon, mais tarde repudiada quando, em 1190, Renaud decide raptar a condessa de Boulogne, Ide de Lorraine, e apoderar-se do condado, forçando-a ao casamento. Após uma segunda traição, reconquista novamente a amizade e os favores do Capeto. Em 1204, dez anos antes de Bouvines, permanece junto ao trono francês, ajudando Philippe na conquista da Normandia. É um dos vassallos mais poderosos de França quando comete, uma vez mais, nova traição, em favor de João sem Terras. A ruptura é agora definitiva, e Renaud foi não

2 A cópia que consultamos, nós a encontramos por ocasião de uma visita aos arquivos de Georges Duby e do Centre d'Études des Sociétés Méditerranéennes (CESM) atualmente guardados num móvel da sala de medievalistas de TELEMMe, na Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH), em Aix-en-Provence. Inventariados, mas não catalogados e ainda sem cota, estes arquivos permanecem não consultáveis sem autorização do diretor do centro. Eu gostaria de expressar a minha profunda gratidão a Gökşin Hayri Özkoray, professor de História moderna na MMSH, e a Xavier Daumalin, diretor de TELEMMe e professor de História contemporânea na Universidade de Aix-Marseille, por toda a ajuda, facilitando-me o acesso a esses arquivos.



apenas o instigador por trás da coalizão formada pelo imperador Oto, João sem Terras e outros adversários do Capeto, mas foi também aquele que, no momento mais dramático da contenda, quando o rei de França se encontra no chão, derrubado de sua montaria, vai iniciar um combate corpo a corpo com o seu antigo amigo e senhor, com o objetivo de assassiná-lo sobre o campo de batalha. Último combatente a se render, tendo lutado com mais bravura e firmeza do que todos os demais, é capturado mas recusa-se a se submeter a Philippe Auguste, que promete agraciar os outros prisioneiros, mas não ele, deixando-o encarcerado para o resto de seus dias.

Segundo o roteiro de July, o filme inicia-se com um pré-genérico mostrando dois homens sem camisa lutando às gargalhadas numa tenda. São eles o rei Philippe e seu favorito, Renaud de Dammartin. Bem-humorados, medem-se as forças, agarram-se um ao outro pelos cabelos e riem-se em meios aos golpes. Philippe sai vencedor. Beija o seu amigo nos lábios e diz-lhe amá-lo demasiado para imaginar que ele possa vir a traí-lo. Entre sopapos e afagos, assim resume-se, já na abertura do filme, a turbulenta relação dos dois protagonistas. Para narrar a batalha de Bouvines a partir da história da rivalidade entre ambos, o roteiro faz inúmeras referências a passagens importantes do livro de Duby. Dá assim destaque, já no início do filme, aos torneios, minuciosamente estudados por este, como verdadeiras feiras onde os membros da aristocracia guerreira se encontravam e se exibiam, mediam seus talentos marciais, buscavam renome e se exercitavam no combate em equipe (Duby 2019a: 111-134). Faz igualmente menção, na cena xxxvii, ao fato do exército francês se encontrar menos numeroso e contando com combatentes de idade muito mais avançada do que os do campo adverso (July 1983: 213; Duby 2019a: 49 e 162-163), ao entendimento da batalha como ordálio (cena xxxi, p. 187) ou ainda – tema central que havia dado ao livro de Duby o seu próprio título – à hesitação dos Franceses em lutar num domingo, receosos de transgredir a interdição de tocar em armas no dia do Senhor (cena xxxi, pp. 188-189). No entanto, o que aqui nos interessa é menos a sua fidelidade ao texto de Duby do que o tipo de representação da Idade Média que o roteiro procura promover. Precisamente aí podemos melhor entrever as trocas entre Serge July e Georges Duby, cujo trabalho, enquanto “conselheiro histórico”, consistia em reler o guião, propondo alterações nos diálogos, orientar a decoração dos cenários e do figurino, indicar a escolha dos locais de filmagem e fornecer informações mais precisas acerca, não tanto da cronologia dos eventos, mas do comportamento dos personagens. Seu objetivo sendo o de detetar e impedir a intrusão do anacronismo. A produção de *Bouvines* pertence, neste sentido, a esse momento preciso no início dos anos 1980 onde dois mundos – o do cinema europeu e o dos historiadores universitários – se aproximam. E se inscreve, assim, no mesmo movimento que levou Natalie Zemon-Davis a trabalhar como conselheira histórica e co-roteirista de *Le Retour de Martin Guerre* (1982)³, ou Jacques Le Goff

³ Ver, notadamente, Zemon-Davis 1989.



e sua equipe, como consultores de *O Nome da Rosa* (1986). Surpreendente é vermos os cineastas europeus dispor, nesta época, dos maiores nomes do medievalismo como conselheiros de seus filmes – o que é, na verdade, altamente revelador do interesse, por parte dos historiadores dessa geração, em se abrir para fora da universidade.

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). A este respeito, o roteiro de July contém informações abundantes e preciosas, dando provas da atenção cuidadosa dada aos mínimos detalhes da reconstituição histórica. Este é, por exemplo, o caso dos cenários, como na cena dos torneios, ainda no começo do filme (cena ii), num bosque com todas as árvores decoradas com fitas, ramos de flores e tecidos suntuosos, com um lago ladeado de cabanas feitas de ramos e de taipa. A figuração também impressiona: além dos cavaleiros presentes, diversas carruagens comportando damas, nobres e orquestra compõem a cena. Não menos cuidadosa é a reconstituição do décor do castelo de Renaud de Dammartin (cena xii), uma montagem de lugares existentes no Monte Saint-Michel e de construções em estúdio. O roteiro contém um esquema detalhado, com desenho, do panorama que avista Philippe Auguste ao chegar à praça de Boulogne, mais campestre do que urbana, significando – precisa o roteiro – “a emergência de um fenômeno novo, ainda embrionário: a burguesia mercante”(p. 79). Há barcos amontoados na praça, uma taverna rústica e, para dar relevo ao cenário, inícios de ruelas apenas sugeridas. Ao fundo, na cidade alta, avista-se uma rua já dentro da fortaleza. Trata-se, segundo o roteiro, de “um sinal de poder dos senhores do Boulonnais. As construções de pedra contrastam com o aspecto miserável da praça da cidade burguesa”(p. 79). O guião ainda aponta oito “problemas práticos” do cenário, como o reaproveitamento do décor (barcas, casas, cabanas, fachadas de igreja), repintado e adaptado em outras cenas, ou ainda a utilização de tomadas do Monte Saint-Michel para evocar a entrada do castelo, dando-lhe o aspecto de uma cidadela. Segundo especificado no roteiro, “é importante que se compreenda que, afinal, existem três cidades: a da burguesia em baixo, pobre, suja e precária, a dos cavaleiros em cima e a do Conde no topo”(p. 81). Não menos fascinantes são as instruções para o cenário de Notre-Dame de Paris em construção (cena xxiv), em duas páginas onde aparecem descritos elementos expressivos do modo de vida, dos costumes e da complexidade da sociedade medieval. O cenário deve apresentar a nave incompleta, e o transepto ainda não construído. Os únicos vitrais presentes são os da rosácea da fachada ocidental. Os muros e as colunas estão cobertos por andaimes, sobre os quais pendura-se uma multidão de parisienses. Tapeçarias e tecidos são estendidos para a cerimônia. Crianças, praticamente nuas, se penduram e saltam de um andaime a outro. Por todo o lado, pedreiros e pintores trabalham. Nas galerias laterais, os enfermos jazem sobre leitos de erva seca. Muitos animais, especialmente cães e porcos, aí se encontram. Mulas e jumentos aparecem atados às pilastras. No entanto, o roteiro insiste que, entre a população, praticamente só se vêem



homens, com a exceção de um pequeno grupo de mulheres (pp. 147-148). Philippe Auguste, com o rosto maquiado de um rosa amarelado que condensa a luz, discursa sobre um estrado improvisado diante do altar. Aos seus pés, vêem-se clérigos ocupados em escrever, sobre pergaminho, o discurso do rei, alguns olhando para o que escreve o vizinho a fim de verificar passagens que não teriam conseguido copiar a tempo (p. 149). Quanto ao cenário natural da cena da batalha, o guião segue as instruções de Duby sobre as características físicas de uma paisagem medieval, com florestas, clareiras, informando que será preciso plantar campos de trigo e deixá-los crescer tão alto de modo que apenas apareçam emersos os cavaleiros sobre as suas montarias (cenas xxxvi e xxxvii, p. 203 e p. 213).

A essa orientação do décor soma-se ainda as precisões do medievalista acerca do comportamento dos personagens, a sua linguagem gestual e as suas expressões linguísticas. Georges Duby confere uma atenção especial a pormenores gestuais, como o porte e o andar dos personagens, a disposição dos pés, o movimento das mãos, tal torção do corpo. Para ele, tais expressões corporais eram altamente codificadas. Carregavam, amiúde, uma significação ritual, e funcionavam como indicadores subtis de distinção social. O roteiro de July não despreza esses pormenores, e põe em evidência todo um conjunto de gestos suscetíveis de provocar estranhamento no público e, assim, melhor transportá-lo para a realidade do século xiii. Esse é o caso do beijo do rei Philippe em Renaud, na cena de abertura, ou da reunião dos cavaleiros antes do começo do torneio: ao ouvirem a apresentação das diferentes equipes, juntam as mãos e as levantam para o céu (cenas i e ii, p. 2 e p. 5). Este é igualmente o caso dos preparativos, bastante ritualizados, de Philippe antes da batalha: os escudeiros enfaixam os seus pulsos, cobrem o seu corpo de unguentos; o rei coloca as joelheiras de pele e passa sobre todo o rosto um creme branco, como uma máscara; veste uma primeira cota de malha, bem fina, sobre a qual coloca um colete de couro rígido com a gola elevada, põe a sua mão sobre a cruz vermelha desenhada à esquerda do colete, antes de vestir uma segunda cota de malha que só deixa agora à mostra uma parte de seu rosto; faz o sinal da cruz e entraja, enfim, o seu manto azul com as flores de lis (cena xxxv, p. 199).

Todo este cuidado com a reconstituição do gestuário diz-nos muito acerca do tipo de tratamento histórico tencionado no filme. Não menos interessante nos parece, no entanto, o trabalho em torno da linguagem dos diferentes personagens, de modo a traduzir distintas condições sociais. Merece especial menção a atenção dada à aparência e ao linguajar dos mercenários estrangeiros a serviço de Renaud e que lutarão no campo do mal: chamados de "Brabantinos", porque vindos dos Países Baixos, mas também às vezes aragoneses, navarros, bascos ou gauleses, são tidos sobretudo como forasteiros, saídos das zonas mais miseráveis e violentas da Cristandade e cuja linguagem é incompreensível. Na cena do rapto de Ide de Boulogne, vemo-los ao lado de Renaud. São descritos com a aparência de ciganos, trajados de peças desirmanadas e descombinadas,



sobretudo de couro. Seus rostos estão marcados por cicatrizes. Seus cabelos, prematuramente brancos. “Alguns usam máscaras de couro. Falam idiomas distintos entre si (cigano, castelhano) ou o francês com sotaque muito forte”(cena v, p. 34). Renaud os tem sob o seu comando, mas os despreza e os mantém à distância. “É preciso sentir, acrescenta o roteiro, toda a diferença que existe entre Renaud e os Brabantinos”(ibid). Mais adiante, no ápice da batalha, quando Philippe Auguste é derrubado e atacado por Renaud, vemos este último gritar-lhes, ora em flamengo, ora em cigano: “*Larguem-no! Ele me pertence! Matarei aquele que primeiro o tocar!*”(cena xxxix, p. 231). O roteiro precisa que serão utilizadas aqui legendas. Esta diversidade linguística é um componente caro do filme, foco de muita atenção tanto da parte de Serge July quanto de Georges Duby. Para este, a linguagem representa, de fato, o maior desafio de uma transposição fílmica da Idade Média. Desafio familiar a qualquer bom medievalista, que sabe que o vocabulário de suas fontes é sempre estilizado, distante do linguajar falado da vida quotidiana. Ora, como reconstituir os dialetos e a fala quotidiana por trás dos ritos verbais e das fórmulas repetitivas que enquadram a transposição do vernáculo à artificialidade da língua escrita? O desafio é ainda maior à medida em que voltamos nossos olhares para as camadas da sociedade mais afastadas da cultura escrita. “Mas que reflexo podemos ter da fala dos camponeses da antiga França, que nunca escreveram e que os escritores profissionais, antes de Restif de la Bretonne, tinham sem dúvida dificuldade em compreender?”(Duby 2019b: 1591). Como, enfim, conciliar a exigência de verismo com a necessidade de entregar aos atores frases que sejam ao mesmo tempo fiéis à realidade do século xiii e compreensíveis para o público dos anos 1980? Duby se recusa “a adulterar as frases, a adorná-las em uma indumentária pretensamente medieval, de estilo trovadoresco”(Duby 1984: 84). Admite, portanto, sentir-se mais confortável com uma redução máxima dos diálogos, como em Bresson, onde os ruídos ganham importância e contam tanto quanto as falas. Este realce dado aos barulhos não está ausente do roteiro de July, que destaca, por exemplo, o som dos martelos dos pedreiros batendo na cena do discurso de Philippe Auguste em Notre-Dame de Paris (cena xxiv, p. 148), ou ainda, na cena da batalha, o ruído dos gritos, tambores e da respiração ofegante de homens e cavalos (cena xxxvi, p. 203). Cabe igualmente assinalar, enfim, a atenção dada aos efeitos atmosféricos – tão utilizados, notadamente, por um Kurosawa –, como a chuva torrencial em diferentes cenas. Ou, ainda mais importante, a tonalidade do azul do céu ao longo de toda batalha; uma tonalidade que vai se alterando no decorrer do combate e conforme o personagem em evidência. Ao iniciar a batalha, o roteiro precisa que a cor do céu volta a mudar. Ele “é agora de um azul forte [*bleu d’encre*], não muito escuro, mas intenso. Um azul chamativo [*bleu criard*]”(p. 218). Mais adiante, na cena onde Philippe Auguste está em perigo, ele vê, através da fenda de seu elmo, a investida dos peões flamengos. Olha então para o céu. Esse havia mudado novamente de cor. “Ainda é azul, mas vários azuis ao mesmo tempo. O azul berrante ainda predomina, mas há também azuis mais escuros e azuis mais claros, quase brancos”(cena



xxxix, p. 228). Após a sua tentativa fracassada de assassiná-lo, Renaud levanta, também ele, os olhos para o céu que, agora, escurece (p. 233). E quando a câmera se volta novamente para o rei, salvo do ataque de seu rival, o azul celeste torna-se subitamente muito claro (p. 234). Por fim, no final da batalha, quando o conde Ferrand de Flandres é capturado, a câmera deve mostrá-lo a olhar para o céu. “Ele o vê mudar de cor: era um azul muito claro, quase quente. De repente, ele volta a ficar berrante, em alguns lugares até com uma cor que se aproxima do azul da Prússia”(p. 237). Como engenhoso recurso dramático, toda esta variação das tonalidades do azul celeste durante a batalha está claramente estudada. Ela parece nos remeter àquele azul abstrato de Giotto que é, antes de mais nada, não uma representação do céu atmosférico, mas um conceito, situando a cena pintada fora do tempo cotidiano. Ela nos faz igualmente pensar no tipo de exploração pictórica da cor como elemento expressivo no cinema de um Antonioni, não hesitando, para isso, em colorir artificialmente a paisagem (*Il deserto rosso*) ou em manipular o colorido na etapa da pós-produção (*Il misterio di Oberwald*, de 1980).

Por fim, no que diz respeito à representação da batalha, cena culminante do filme, o roteiro contém ainda instruções mais “técnicas”, muito específicas. Além de uma série de desenhos detalhados das armas dos combatentes e dos Brabantinos (pp. 198a, 198b, 198c e 198d), o roteiro também precisa os deslocamentos das tropas, as investidas e o movimento preciso dos assaltos. Tudo ilustrado com desenhos e esquemas. É fascinante ver como o guião procura dar conta de aspectos muito específicos das manobras militares do início do século xiii, como a tática defensiva utilizada pelo conde de Boulogne e seus Brabantinos, que consistia em dispôr a infantaria em dois ou três círculos concêntricos, criando em seu seio uma zona de refúgio para onde os cavaleiros se dirigiam a fim de recuperar o fôlego. Isso permitia a Renaud e a seus cavaleiros de gozar, no coração da batalha, de um espaço onde abrigar-se para retomar as suas forças (Boffa 2017). Fala-nos ainda da técnica do “*coin*”, utilizada pelos flamengos, consistindo em dispôr os peões em várias fileiras, um atrás do outro: a primeira fileira formada por três homens, a segunda por seis, a terceira doze, a quarta vinte e quatro, a quinta quarenta e oito e, atrás deles, vários piqueiros, num total de milhares de homens (cena xxxviii, pp. 218-219). Fala-nos, enfim, ilustrando através de um esquema desenhado, do modo como cada um dos três setores do exército flamengo ataca diferentemente e de como a investida dos soldados liderados por frei Guérin rompe a manobra inimiga (pp. 219-223). A todo o momento, é indicado o movimento da câmera, ora aéreo, panorâmico, ora em *contre-plongé*, o uso de uma grande-angular, *travelling* de recuo... Em diferentes ocasiões, o roteiro parece assumir a função de *storyboards*. Assim, numa das sequências finais da contenda, quando a carruagem imperial cai nas mãos dos Franceses, fica indicado que “a câmera permanece com a carruagem: ela percorre, em todo o seu horror e em toda a sua extensão, o campo de batalha”(p. 239). Em seu desfecho, o filme nos mostra a fuga de Oto, assim como a condenação de Renaud, único membro da



nobreza inimiga a não ser agraciado, sentenciado a permanecer prisioneiro pelo resto de sua vida de modo expiar todos os males cometidos. E, conforme o livro de Duby, se encerra com a imagem de um Philippe Auguste, vitorioso, como rei das três ordens, reunindo sob o seu governo os religiosos, os nobres e os demais integrantes do reino (July 1983: 256; Duby 2019a: 166 e 169).

Desafios

Uma vez que nenhuma imagem chegou a ser rodada, é extremamente difícil, sem dúvida, tentar propôr aqui qualquer análise fílmica mais aprofundada. O roteiro nos deixa imaginar que o filme abriria espaço para a focalização interna, permitindo ao espectador aceder à consciência dos personagens. Há falas de Philippe Auguste em voz *off*, e durante a batalha o roteiro ressalta a sua respiração ofegante e a visão que tem de dentro de seu elmo. Mas o que podemos supôr do cruzamento de gêneros ou de registros no filme, da combinação de elementos trágicos, cômicos, dramáticos? O que dizer sobre a tensão entre liberdade artística e compromisso histórico, entre vulgarização e exigência de vanguarda, ou sobre as convenções do cinema histórico com as quais o filme romperia? E o que dizer das escolhas de enquadramento, do trabalho de montagem, do ajuste entre imagem e trilha sonora? Todas essas informações, decisivas para pensarmos a maneira como determinada representação da Idade Média é plasmada num filme, são inexistentes no caso presente. Pois o projeto é abandonado no momento em que Daniel Toscan du Plantier é obrigado, em novembro de 1983, a deixar a Gaumont, “vítima de cabalas internas e do fracasso da filial italiana”(De Baecque 2015: 319). Para Georges Duby, entretanto, a empreitada parece não ter representado uma perda de tempo. Ao contrário, a experiência deste projeto irrealizado apurou a sua reflexão sobre a história, aguçou o seu senso da fragilidade do conhecimento de que dispõe o historiador. Repetidas vezes, evocou as dificuldades adicionais que o historiador de tempos remotos enfrenta quando pensa numa *mise en scène* cinematográfica, incapaz de ocultar toda a imprecisão do conhecimento histórico disponível. Qualificando o projeto de “perigoso, excitante”(Duby 1982: 25), Duby afirma que questões aparentemente triviais, acerca do vestuário, do gestuário, da linguagem, das maneiras à mesa, se tornam delicadas, quando não embaraçosas, dadas as numerosas lacunas, dúvidas e interrogações que subsistem em nosso conhecimento da sociedade medieval. A seu ver, a grande dificuldade neste projeto consiste em permanecer rigoroso sobre o plano histórico, sem no entanto descontentar ao público, à espera de que lhe seja contada uma história, com uma intriga, uma ação e personagens de carne e osso. Desafio considerável – especialmente para este medievalista cujo pensamento está inteiramente assentado na forte convicção de que a prática e a realidade dos comportamentos escaparão sempre ao saber histórico.

A experiência do projeto de *Bouvines, la Bataille* oferece todo um conjunto de interrogações



que, na realidade, ultrapassam o caso único deste filme fantasma e nos permitem pensar as exigências e limitações que moldam a narração cinematográfica de tantos outros filmes dedicados à Idade Média. Dentre elas, a tensão entre macro e microhistória – o cinema sendo naturalmente levado a privilegiar esta em detrimento daquela. De fato, à descrição distanciada e sintética das realidades de macrohistória (as relações sociais, os movimentos econômicos ou os conflitos políticos), o enredo cinematográfico tende a dar destaque às histórias singulares de um grupo reduzido de personagens, possibilitando ao espectador, sob o modo da reconstituição empática, a experiência de identificação e de compreensão de suas trajetórias individuais. Isso aparece muito claramente no caso do roteiro de Serge July. Distanciando-se do projeto inicialmente idealizado por François Ruggieri de transpor para o cinema um ensaio sobre a guerra medieval, o seu guião centra-se sobre o destino de um conjunto restrito de personagens, e especialmente dos dois protagonistas. Mesmo um evento de macro-história como a batalha que opôs o reino de França ao imperador do Sacro-Império Romano-Germânico, ao rei da Inglaterra, ao conde de Flandres e ao conde de Boulogne é aqui abordado através dos olhos e das paixões de umas poucas figuras principais. Nesta abordagem de microhistória própria à narração cinematográfica, destaque é dado ao drama individual dos personagens, com suas esperanças e temores, sua sensibilidade e tudo aquilo que constitui a sua compleição e que tece a trama do cotidiano. Duby parece tê-lo compreendido muito bem, mas é precisamente aí, neste nível microhistórico do cinema, onde se espera alcançar a intimidade do personagem, que as dificuldades começam a aparecer para o historiador. Afinal, como dar conta de todos esses detalhes de uma personalidade, de todas essas miudezas da vida quotidiana que escapam inevitavelmente à observação do historiador, mas que no entanto melhor produzem, sobre a audiência, uma sensação de real que dá pleno sentido à reconstituição do passado? E como dar vida a esses destinos individuais, sem atribuir-lhes atitudes psicológicas que são antes nossas do que suas? Eis o conflito do historiador cioso de exatidão. Do historiador consciente do peso das mudanças históricas.

Em diferentes ocasiões, Duby evocou os “obstáculos insuperáveis”(Duby 1991: 185) que o medievalista enfrenta ao refletir sobre a transposição da Idade Média para o cinema. E é neste sentido que as suas reflexões, extraídas dessa experiência, ganham um valor paradigmático para que pensemos qualquer tentativa de adaptação fílmica do universo medieval. Fundamentalmente, fala-nos dos limites estreitos do saber histórico. As pequenas coisas que compõem o tecido da vida de todos os dias são-nos desconhecidas. Dos indivíduos, conhecemos apenas as atitudes mais enfáticas e excepcionais. O historiador tem, portanto, o direito de imaginar a fim de preencher as lacunas das fontes, mas a sua deontologia o obriga a calar-se se ele não tiver a absoluta certeza de não estar cometendo anacronismo (Duby 1984 : 83). Para Duby, a maior dificuldade é, como vimos, a linguagem.



“Como podemos, na pessoa de atores que estão lá, vivos, falando, retratar sem insuportáveis contrasensos homens cujas ações políticas e militares não nos são desconhecidas, cujas crenças e dúvidas podemos deduzir, cuja alimentação conhecemos, mas dos quais não subsiste nenhum retrato, dos quais ninguém é capaz de reconstituir com segurança a linguagem que usavam, nem de representar os aspectos mais quotidianos das sua existência?”(Duby 1991: 185).

Não menos desafiador é o gestuário. “O que responder a Depardieu quando ele me perguntava como Philippe Auguste se posicionava ao descer do cavalo, qual era a sua postura ao morder um pedaço de pão na manhã da batalha, como é que ele ia atrás das garotas?”. Que torções do corpo caracterizavam os cavaleiros de Bouvines? Como encontrar a aparência, o porte e o andar de um cavaleiro do século xiii? Num estranho misto de cowboy e samurai? E o que dizer dos gestos de amor? Não apenas a iconografia é, nesta época, deficiente, mas também a literatura é de um grande pudor. Fala-nos um pouco dos corpos, mas abstem-se de descrever as carícias. Para além da fascinação pelos cabelos femininos, trançados, soltos e esvoaçantes, o que sabemos do desejo masculino na aristocracia feudal? (Duby 1984: 84). “A literatura da época era muito pudica, muito mais do que a nossa. Não se detém em descrições. Diz-nos pouco. Detém-se mais nos comportamentos emocionais do que nos comportamentos físicos. Sabemos muito pouco sobre os gestos” (Duby 1983: 82).

É possível dizer, a guisa de conclusão, que um primeiro desafio que o cinema coloca aos medievalistas é o da focalização – *i.e.*, o das informações (visuais e/ou sonoras) que entram no campo perceptivo, para além do controle do historiador; o de todos os dados, inclusive os mais imperceptíveis, que a câmera registra em determinada tomada. Normalmente, o historiador escolhe, gere os elementos que serão ou não incluídos na descrição, em seu relato. Pode ocultar ou disponibilizar as informações como bem entender, controlando tudo aquilo que ficará *hors-champ*, silenciado. No cinema, por sua vez, e apesar do enquadramento, o espaço referencial é inevitavelmente perturbado pela penetração de elementos não relevantes, parasitários, registrados pela câmera (determinada forma de andar, uma expressão facial, um sotaque, um trejeito, um requebro, ou um simples elemento da paisagem e do décor) e que desafiam o conhecimento seguro de que dispõe o historiador, acusando as limitações do seu saber. O filme acaba mostrando e dando voz a muitos detalhes concretos que nem as fontes medievais se interessaram em registrar, nem os historiadores se preocupam em mencionar em seus textos. “A nossa ignorância, essas lacunas muito amplas que estilham as bases do nosso conhecimento: eis o que me faz hesitar. Num livro, é possível reconhecer a indecisão, detetar lacunas, estabelecer precauções através dos meandros



do discurso. Mas perante imagens, e quando o tamanho do público nos obriga a simplificar, a suprimir todas as nuances? Que fazer? Imaginar, mas dentro de que limites? O historiador não tem a liberdade do romancista”(Duby 1984: 84-85).

Um segundo obstáculo, não menos desafiador, reside, no entanto, neste temor do anacronismo, que Georges Duby procura a todo o custo banir do longa-metragem. Ora, a questão que inevitavelmente se coloca, ao pensarmos neste projeto de filme sobre a batalha de Bouvines, mas também em qualquer outra tentativa de transposição da matéria medieval para o cinema, é a da distância adequada que o historiador/realizador deve manter em relação ao anacronismo, a do uso oportuno que o primeiro pode eventualmente fazer do segundo. Vimos, nas páginas acima, como as declarações de Georges Duby insistem, repetidas vezes, sobre a sua recusa categórica, peremptória do anacronismo. A sua opção de “verismo”, enquanto conselheiro histórico do filme, implicava a renúncia a qualquer compromisso. Mas se o historiador deve calar-se do momento em que não estiver seguro de não estar a cometer anacronismo, é difícil imaginar como tal ideal científico do discurso sobre o passado se ajustaria às metas do cinema-espetáculo. A todo o momento, Duby faz menção de seu anseio de pautar a reconstituição histórica do filme sobre a sensação de *estranhamento* provocada no espectador perante os hábitos do século xiii. Para tanto, rechaça qualquer proposta de se adulterar as frases, de se falsear os gestos, de se travestir os comportamentos. Mas seria plausível esperar que o público dos anos 1980 viesse a se identificar com personagens cuja linguagem, as ações, os costumes e os valores lhe fossem completamente estranhos, incompreensíveis? Como esperar uma resposta do público – e *a fortiori* um sucesso comercial – sem erguer passarelas entre o espectador contemporâneo e a realidade diegética reconstituída? Sem um esforço de mediação, de tradução das ações e reações imputadas a personagens de há 700 anos?

A rejeição de Georges Duby perante o anacronismo é fácil de ser compreendida. Ela remete à posição – fortemente enraizada entre os historiadores franceses – expressa por Lucien Febvre, para quem o anacronismo é o “pecado dos pecados – o pecado irremissível entre todos”(Febvre 1942/1962: 6). O efeito perverso do anacronismo é o de falsear a própria perspectiva histórica, ou seja, a compreensão do que há de mais característico nas épocas e nos personagens do passado, emprestando às figuras históricas sentimentos que lhes são completamente estranhos. No entanto, podemos nos perguntar se não encontramos na insistência de Duby em opor-se ao anacronismo, nesta sua recusa de compromisso, não apenas um dos obstáculos centrais enfrentados pelo projeto de *Bouvines*, mas também a faísca para uma reflexão ainda mais abrangente, que concerne qualquer cinematografia histórica, *a fortiori* de temática medieval. 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 pelo cinema. Ora, se as suas reflexões guardam, ainda hoje, o seu valor e



a sua relevância é porque trazem à tona uma tomada de consciência – necessária, indispensável – dos limites exíguos do conhecimento histórico, especialmente quando nos voltamos para passados mais recuados. Um gesto de autorreflexão sobre os limites do texto historiográfico, que se desdobra num gesto de reflexão sobre o diferencial entre discurso cinematográfico e discurso acadêmico. Por maior que seja a ambição realista de um filme, é forçoso reconhecer que o cinema de entretenimento 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 dispôr passarelas entre o espectador e o universo diegético, seja ele fantástico, futurista, épico-lendário ou histórico-realista. A sua vocação é a de evasão, de recreação, de diversão. Não cabe esperarmos aprender de um filme histórico, de *qualquer* filme histórico, algo mais do que aquilo que ele tem a nos dizer acerca de seu próprio presente. Sem dúvida alguma, desde o seu nascimento – ao menos, desde os filmes sobre Joana d’Arc de Georges Hatot (1898) e de Georges Méliès (1900) –, o cinema vem encontrando na Idade Média uma fonte contínua, inesgotável de inspiração. E assim como a Idade Média modelou a história do cinema desde os seus primórdios, o cinema também parece ter definido – mais vigorosamente do que qualquer outro meio de comunicação – os clichês e os lugares comuns que têm moldado a maneira como a Idade Média é imaginada em nossos tempos. E é aqui que o problema da exatidão histórica de filmes medievais com ambições de verismo se coloca. Os filmes de temática medieval existem dos mais variados feitios: alguns bons, outros maus, com pretensões realistas ou declaradamente fantasiosos. Amiúde, dão azo à imaginação histórica. Mas têm algum valor, algum interesse para além do entretenimento? Esta interrogação, que concerne qualquer cinematografia medieval, atravessa, ainda que de forma implícita, as dúvidas de Georges Duby ao refletir sobre *Bouvines*. Com efeito, é difícil esperar dos filmes de temática medieval algo além do divertimento, e acreditar que eles poderiam vir a servir de ferramenta útil aos medievalistas empenhados em suas investigações sérias sobre o passado. O seu público é outro, como outra é a sua finalidade. Ora, desde que olhamos para os filmes medievais com o olhar de um profissional especialista no estudo do passado, fica evidente que eles são comumente insatisfatórios. Do ponto de vista histórico, a sua imprecisão é, com frequência, fácil de ser identificada. Mas o problema não se restringe a um exercício simples de *fact-check*. Mesmo quando pretendem ser realistas, eles não têm a preocupação de ser precisos em relação às suas fontes, de revelar de onde extraíram as informações que suportam a reconstituição, de modo que é amiúde impossível se dizer se um filme é ou não fiel à documentação existente. Ademais, ao contrário do historiador, não se preocupam em contextualizar. Ou, não menos importante, em explicitar os seus próprios vieses. O certo é que não se tratam de estudos históricos, e não cabe esperarmos que o sejam⁴. E isso, independentemente

4 Sobre a complexa dinâmica entre História e Cinema, ver Zemon-Davis 1988.



do importante papel que esses filmes históricos e as demais modernas produções audiovisuais exercem no processo de modelagem contemporânea das nossas representações do passado⁵.

Não há dúvida, portanto: a Idade Média serviu ao cinema, muito mais do que o cinema ao conhecimento da Idade Média. No entanto, o posicionamento de Duby e as reflexões que ele extrai de sua experiência como consultor do projeto de *Bouvines* interpelam os estudiosos das representações fílmicas da Idade Média, na medida em que a) nos impelem a repensar a própria noção – igualmente central ao universo da história e ao do cinema – de “reconstituição” (ela mesma associada às ideias de fidedignidade, veracidade, rigor, versossimilhança e inventividade) e b) nos encorajam a colocar a questão de saber o que é exatamente o que, enquanto forma distinta de discurso, o cinema pode esperar conseguir dizer sobre o passado que os historiadores, eles, não conseguem.

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. O trabalho clássico de Panofsky em torno das homologias entre o pensamento escolástico e as catedrais góticas (Panofsky 1967) adquire hoje um valor paradigmático. Mais próximas do caso que nos ocupa são as interrogações colocadas por 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 Pierozzi⁶, uma vez que elas 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)

⁵ Como quer, notadamente, Rosenstone 1995.

⁶ Baxandall 1993.



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

“são, de uma forma conseqüente, discursos incomensuráveis e divergentes. São incomensuráveis na medida em que os seus elementos e estruturas não são compatíveis. São divergentes porque os seus meios impõem, e têm histórica e cumulativamente imposto, diferentes tipos de escolha e de compromisso com a representação [...]; e ao imporem diferentes tipos de escolha e de compromisso, os dois meios conduzem a elaborações díspares até de um mesmo tema”(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 frequentação 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 mais importante para nós, aqui, é sublinhar que cinema e relato historiográfico – ou seja, que *Bouvines, la Bataille*, o filme, e *Le Dimanche de Bouvines*, o livro – não constituem “textos paralelos” que traduzem, em linguagens diferentes, a maneira como certa camada cultural francesa do último terço do século xx refletiu sobre a batalha de 27 de julho de 1214. E isso porque, ao contrário de um Fra Angelico refletindo sobre a passagem de Lucas, o cinema não se propõe a 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.

Muitos são, com efeito, os dilemas epistemológicos, técnicos, mas também heurísticos que se apresentam do momento em que a história é revisitada sob o ângulo da ficção cinematográfica. O cinema não enfrenta o conjunto dos problemas que os historiadores se colocam e ignora nomeadamente as incertezas e as conjecturas da reconstrução histórica. Cinema e história dispõem de procedimentos e de modos narrativos que se assemelham superficialmente – intriga, reconstituição, busca de autenticidade, ficcionalidade, solicitação mais ou menos implícita de questões da atualidade a fim de ganhar a apreciação de seu público –, mas que são utilizados de maneira bastante distinta. Afinal, o primeiro está menos em busca de uma interpretação do passado



ou da pura versossimilhança do que da produção de uma *sensação de história* (mixto, nem sempre claro, de acessível e de estranhamento) provocada na audiência⁷. Podemos, então, recolocar, uma vez mais, a questão de se saber se a opção de verismo e a recusa de toda intrusão do anacronismo não teriam acabado por constituir um entrave ao projeto de *Bouvines*. Ora, como não pensar aqui em confrontar este projeto com a proposta, radicalmente diferente, de Ettore Scola, do roteirista Sergio Amidei e de Claude Manceron (conselheiro histórico) em *La Nuit de Varennes* (1981), coprodução franco-italiana produzida também ela por Daniel Toscan du Plantier e pela Gaumont? Situado num ponto de inflexão dramático da grande História, quando o Antigo Regime agonizante dá à luz um mundo radicalmente diverso que o destronará, *Varennes* brinca, joga o tempo todo com o anacronismo, sem jamais ocultar o fato de se tratar de uma fantasia, reunindo numa mesma carruagem um grupo de personagens, que na realidade jamais se encontraram, dentre os quais destacam-se Casanova, Restif de la Bretonne e Thomas Paine. Centrando-se mais uma vez sobre um conjunto reduzido de protagonistas, em detrimento da macro-história, o cinema aborda a noite do 21 de junho de 1791 brincando com a história, trazida para o grande público aqui como antítese de, e como antídoto a tudo o que este último pode encontrar de austero e de enfadonho na literatura histórica especializada. Na verdade, a grande História, com maiúscula, é aqui um palco. De uma peça interpretada por esses poucos ilustres personagens alheios à fratura que, diante de seus olhos, se abre para alterar, para sempre, o rumo da história. Apesar de todo o trabalho de reconstituição visual, Scola afirma não pretender fazer um filme "histórico". Sem negar o respeito à história, declara haver pouca história em seu filme: "o que nos interessava, [...] era algo da história do indivíduo, que jamais muda". A seu ver, "é portanto uma história de hoje. Eu a filmei como se eles não estivessem vestidos com figurino, como se o décor fosse normal, como se a carruagem fosse um carro. E eu acho que isso se vê, se sente. Depois de cinco minutos para se habituar a uma moda de outros tempos, o espectador encontra-se imerso numa história de hoje"(Scola 1982). Tal dimensão presentista do filme é explicitada tanto na abertura quanto no final extra-diegéticos, com um Restif de la Bretonne perambulando frente à Place Saint-Michel de 1981. Haveria alguma forma mais explícita de dispôr uma passarela entre o presente do espectador e o universo diegético do passado? E se esses improváveis personagens reunidos na carruagem nos cativam é porque falam-nos das angústias do ocaso do Antigo Regime como se falassem de nosso presente. Enfim, se *La Nuit de Varennes* interessa-nos aqui é pela maneira como essas suas (deliberadas) imprecisões históricas, essa sua

7 A distinção estabelecida acima entre *interpretação do passado* e *sensação de história* poderia ser aprofundada com uma discussão sobre os limites epistemológicos do cinema enquanto forma de conhecimento histórico. Isso remete a um debate vasto, que envolve autores como Robert Rosenstone (1995), Marc Ferro (1977) ou Pierre Sorlin (1977), e à pergunta: *pode o cinema de gênero histórico, com suas regras narrativas e demandas comerciais, ser um meio legítimo de produção de saber histórico?* Ou está condenado a operar, como sugerido, apenas no campo da sugestão sensível e da evocação estética?



acolhida da ficção e do anacronismo talvez tenham lhe servido como o ingrediente indispensável, não apenas para tornar a história mais acessível e palatável para o grande público, mas também para proporcionar a este uma compreensão outra, pouco verídica mas talvez não menos eficaz, do significado profundo da Revolução francesa. Não caberia, então, ao historiador desejoso de trabalhar com o cinema reconhecer o valor heurístico do anacronismo, utilizá-lo a serviço do espectador, consciente de que o cinema necessita, para atingir os seus fins, negociar a todo o momento, buscar um compromisso incessante entre ficção e veracidade, entre as experiências passadas que retrata e a atualidade à que pertence – condição única para atizar a fantasia, a imaginação da audiência a fim de arrancá-la, ainda que apenas por um par de horas, das preocupações e da monotonia de seu tempo presente?

Eis o desafio que o cinema coloca ao medievalista. Desafio que, no entanto, não culmina em capitulação. Mas impele o historiador a refletir seriamente sobre a sua ciência, a deontologia da pesquisa, o seu ideal de objetividade e, enfim, o alcance limitado de sua própria voz. O projeto 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 venha a alcançar uma precisão e uma capacidade de comover superiores no ato de dar vida ao passado. 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 1980: 94). À semelhança da literatura e da pintura, o cinema talvez possa, um dia, oferecer ao historiador medievalista um meio de transmitir, a um público muito mais amplo, um tipo de abordagem do passado, não apenas satisfatório do ponto de vista científico, mas que lhe permita também ir mais além daquilo que ele consegue normalmente atingir no texto historiográfico. O mundo inteiro é um palco, e a História, uma peça sobre a qual as cortinas jamais se fecham.

Referências

- BARTHOLEYNS, Gil. Des arts à l'Art: l'image en mouvement, *In*: Patrick Boucheron, Jacques DALARUN (ed.), **Georges Duby. Portrait de l'historien en ses archives**. Paris: Gallimard, 2015.
- BAXANDALL, Michael. Pictorially enforced signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation, *In*: Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart (ed.), **Hülle und Fülle: Festschrift für Tilman Buddenseig**. Alfter: VDG, 1993, p. 31-39.
- BOFFA, Sergio. Les mercénaires appelés 'Brabançons' et leur tactique défensive à la bataille de BOUVINES (1214), **Revue du Nord**, 419, 2017, p. 7-24.
- BRANDI, Felipe. (ed.), **Œuvres**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2019, pp. 23-276.
- BRANDI, Felipe. Lo legendário y la memoria histórica. Anotaciones sobre la edición española de *El Domingo de Bouvines* de Georges Duby, **Ayer**, nº 133, 2024.
- de Baecque, Antoine (2015). Duby et le cinéma, *In*: Patrick Boucheron, Jacques Dalarun (org.), **Georges Duby. Portrait de l'historien en ses archives**. Paris: Gallimard, 2015.



- DUBY, Georges. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1980.
- DUBY, Georges. L'Exercice de la liberté, **Le Magazine Littéraire**, nº 189, 1982, p. 19-25.
- DUBY, Georges. Méfions-nous de nos fantasmes, **Historia**, 436, 1983, p. 80-82.
- DUBY, Georges. L'historien devant le cinema, **Le Débat**, 30, 1984, p. 81-85.
- DUBY, Georges. **El Domingo de Bouvines**. Madrid: Alianza, 1988.
- DUBY, Georges. **L'Histoire continue**. Paris: Odile Jacob, 1991.
- DUBY, Georges. **Le monde** découvre avec stupeur que l'histoire risque de devenir de plus en plus furieuse, **Le Monde**, 26 de janeiro de 1993: p. 2.
- DUBY, Georges. **Le Dimanche de Bouvines**. Paris, Gallimard, 1973.
- FEBVRE, Lucien. **Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle**. La religion de Rabelais. Paris, Albin Michel, 1942.
- FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**, Paris : Gallimard, 1977.
- GIONO, Jean. **Le Désastre de Pavie**. Paris: Gallimard, 1963.
- HARTOG, François, REVEL, Jacques (ed.) (2001). **Les usages politiques du passé**. Paris, EHESS, 2001.
- JULY, Serge. **Bouvines, la Bataille** (roteiro), Fonds Duby, MMSH, pasta 44, 1983.
- JULY, Serge. Le cinema en quête d'histoire: Le scénario de Bouvines, **Le Débat**, 30, 1984, p. 86-93.
- LE GOFF, J. Les Lundis de l'histoire, **France Culture**, 17 de janeiro, 2004.
- Nora, Pierre. Georges Duby, le style et la morale de l'histoire, *In*: **Le Magazine Littéraire**, 189, 1982, p. 16-17.
- NORA, Pierre. L'Autre bataille de Bouvines, *In*: Georges Duby, **Le Dimanche de Bouvines**. Paris: Gallimard, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. **Architecture gothique et pensée scolastique**. Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- ROSENSTONE, Robert A. **Visions of the Past: the challenge of film to our idea of history**, Harvard University Press, 1955.
- SCOLA, Ettore: entrevista para **Antenne 2 Midi**, 15 de maio de 1982.
- SORLIN, Pierre. **Cinéma et histoire**, Paris: Aubier, 1977.
- ZEMON-DAVIS, Natalie. Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the challenge to authenticity, **Historical Journal of Film, Radio and Television**, 8, 3, 1988 p. 269-283.
- ZEMON-DAVIS, Natalie. Du conte et de l'histoire, **Le Débat**, 54, 1989, p. 138-143.

Informações Adicionais

Biografia profissional:

Formado em História pela PUC-Rio e Doutor em História e Civilização pela EHESS, Felipe Brandi é pesquisador do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade NOVA de Lisboa. Especialista no campo da Historiografia e da Teoria da História, com foco na escola histórica francesa. Felipe Brandi é o editor científico do volume *Œuvres* de Georges Duby (Bibliothèque de la Pléiade, 2019), co-autor, junto com François Hartog e Thomas Hirsch, de *La Chambre de veille* (Flammarion, 2013) e co-editor do número "L'historiographie aujourd'hui: défis, expériences, enjeux" da revista *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques* (v. 7, 2011).

Endereço para correspondência

Instituto de História Contemporânea
Avenida de Berna 26C
1069-061 Lisboa, PORTUGAL

Financiamento

Felipe Brandi é pesquisador do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, no quadro de um contrato CEECIND/01564/2021. O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020 e UIDP/04209/2020.



Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse foi declarado.

Aprovação no comitê de ética

Não se aplica

Preprint

O artigo não é um preprint

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Não se aplica

Editores responsáveis

Rebeca Gontijo - Editora-chefe

Direitos autorais

Copyright © 2025 Felipe Brandi

Histórico de avaliação

Data de submissão: 20/08/2024

Data de aprovação: 24/07/2025

Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

