

HISTÓRIA E CINEMA: A HAGIOGRAFIA NO FILME JOANA D'ARC (1948)

History And Cinema : Hagiography The Movie Joan D' Arc

Solange Ramos de Andrade*
Rafaela Arienti Barbieri**

RESUMO: O trabalho em questão propõe analisar a figura de Joana d'Arc tendo em vista sua representação no cinema a partir do filme de 1948, dirigido por Victor Fleming. Pode-se notar, em tal narrativa cinematográfica, a presença de elementos hagiográficos e mitológicos. O filme foi aqui tratado enquanto documento histórico passível de problematização, que possui especificidades técnicas que devem ser consideradas em uma análise crítica. Para isso, parte-se da complexidade da linguagem cinematográfica, e como ela pode relacionar-se com o conceito de representação articulado por Roger Chartier. A perspectiva hagiográfica pode ser encontrada no desenvolvimento da narrativa, e dialoga com o gênero épico que se desenvolve no filme em questão.

PALAVRAS-CHAVE: representação, cinema, hagiografia, história

ABSTRACT: The article in question propounds to analyze the figure Joan of Arc in view of its representation in film from the 1948, directed by Victor Fleming. It may be noted in this filmic narrative the presence of hagiographic and mythological elements. The film was treated here as historical document capable of questioning that has technical characteristics that must be considered in a critical analysis. For this part to the complexity of the cinematographic language, and how it can relate to the concept of representation articulated by Roger Chartier. The hagiographic perspective can be found in the development of narrative and dialogue in this case with the epic genre that develops in the film in question.

KEYWORDS: representation, cinema, hagiography, history.

Introdução

Nosso objetivo consiste em analisar o filme *Joana d'Arc*, de 1948, dirigido por Victor Fleming, a partir da representação hagiográfica da fazendeira francesa do século XV, que recuperou a moral de seu povo derrotado pelos invasores ingleses. Sob a liderança de Joana, o povo francês reclamou parte do território ocupado por seus inimigos e coroou o novo rei da França, Carlos VII que venceria a guerra. Joana d'Arc

* Doutorado em História. Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – PR. Coordenadora Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH. Bolsista de Produtividade em Pesquisa da Fundação Araucária – PR.

**Graduada do Curso de História da Universidade Estadual de Maringá – PR. Membro do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades – UEM.

morreu em 1431, condenada como herege pela Igreja, que a tornaria santa em 1920 durante o pontificado do Papa Bento XV (1914-1922). A figura de Joana é cultuada como a encarnação do nacionalismo francês e da castidade feminina (CHRISTINO, 2007).

Joana d'Arc (1412 – 1431) era uma fazendeira francesa da região de Domrémy. Viveu no século XV durante a Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453), entre França e Inglaterra. A França encontrava-se praticamente derrotada pelos invasores ingleses que ocupavam locais importantes ao norte do país. Joana convenceu o Delfim e o povo francês a lutar sob seu comando. Em campanha reconquistou Orléans e Reims, onde o Delfim foi coroado Carlos VII. Derrotada no cerco a Compiègne foi capturada em St. Denis. Joana foi julgada por clérigos ingleses e condenada à morte sob a acusação de heresia (MICHELET, 2007). Em 1456, outra corte de clérigos a absolveu da acusação e, em 1920 foi canonizada (CHRISTINO, 2007).

A história da mártir, heroína e padroeira da França, foi alvo de diversas releituras no universo cinematográfico. Em 1899 Georges Méliès, diretor que leva o título de criador da Sétima Arte (MARTIN, 2005, p. 21), lançou o curta mudo, em preto e branco, *Jeanne d'arc*, colorido a mão posteriormente, no qual a personagem principal é interpretada por Jeanne d'Alcy⁷⁵. Já em 1928, Carl Theodor Dreyer lançou, na França, *La passion de Jeanne d'Arc*⁷⁶ com a atriz Maria Falconetti a interpretar Joana d'Arc, seguido pela produção *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* dirigida em 1929, por Marco de Gastyne. Gustav Ucicky filmou *Das Mädchen Johanna*, em 1935. Roberto Rossellini filmou *Giovanna d'Arco al rogo*, em 1954. Otto Preminger dirigiu *Saint Joan*, em 1957. Robert Bresson dirigiu *Procès de Jeanne D'Arc*, em 1963. Finalmente, Luc Besson dirigiu *The Messenger: The Story of Joan of Arc*, em 1999.

O filme de Fleming narra a história da heroína francesa do século XV que, guiada por Deus, busca coroar o Delfim e libertar a França do domínio inglês. Traída por seu rei, Joana é entregue aos inimigos que a condenam à morte na fogueira. Escrito por Maxwell Anderson e dirigido por Victor Fleming, o filme tem como protagonistas os atores Ingrid Bergman, no papel de Joana d'Arc e José Ferrer, como o Delfim, (JOAN OF ARC, 1948).

O diretor americano Victor Fleming nasceu em Pasadena, na Califórnia, Estados Unidos, em 1889 e faleceu de ataque cardíaco em Cottonwood em 1949. Fleming

⁷⁵ Disponível: <http://filmow.com/joana-d-arc-t58179> acesso: 04/11/2015.

⁷⁶ Disponível: <http://filmow.com/a-paixao-de-joana-d-arc-t1762> Acesso: 04/11/2015

iniciou sua carreira como dublê, trabalhando depois como cameraman em alguns filmes do ator, diretor e produtor Douglas Fairbanks, para mais tarde, trabalhar como diretor (SRAGOW, 2013, p.3). Considerado um dos diretores de confiança da MGM, nos anos 1930, entre suas mais de quarenta produções, destacamos *The Virginian* (Agora ou Nunca) (1929), filme que lançou Gary Cooper ao estrelato⁷⁷. Já na década de 1930 destacam-se *Red Dust* (Terra de Paixões) (1932), *Bombshell* (Madmoiselle Dynamite) (1933), *Treasure Island* (A Ilha do Tesouro) (1934) e, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O médico e o Monstro) (1941)⁷⁸.

Diretor consagrado na década de 1930, Victor Fleming assinou a direção de dois dos maiores filmes dos anos 1930, *Gone With the Wind* (... E o vento levou) e *The Wizard of Oz* (O mágico de Oz), ambos de 1939. *Joan of Arc* (Joana D'Arc) (1948) foi seu último filme, pois Fleming faleceu dois meses após o seu lançamento. Michael Sragow (2013) crítico de cinema e autor da única biografia sobre Fleming atribui ao romance vivido com Ingrid Bergman a intenção de o diretor levar para as telas a história de Joana D'Arc. Filme primoroso, realizado após extensa pesquisa histórica, não foi o sucesso de bilheteria esperado, mas conquistou duas estatuetas na Cerimônia do Oscar de 1949: melhor fotografia e melhor figurino.

Joana d'Arc começa com uma música de fundo composta por Hugo Friedhofer e com a apresentação do título e elenco. A imagem azul claro ao fundo, conta com espada e a coroa, ambos de bronze. Ainda na apresentação de todo o elenco e equipe de produção, a imagem de fundo muda uma vez do azul para uma paisagem de campo. A narrativa inicia com a apresentação de Joana d'Arc, que nasceu na vila de Domremy, em Lorraine, em 1412, e morreu com 19 anos:

[...] época em que a França, perdendo a guerra dos 100 anos, foi tomada pelos inimigos. Suas cidades arruinadas, fazendas devastadas, seu povo sem esperança. Mas os inimigos da França não sabiam da pequena Joana rezando na pequena igreja da vila. Ela ouvia vozes dos santos falando sempre, clamando que ela se tornasse um soldado para comandar os exércitos da França para a vitória para coroar o Delfim de seus sonhos. Sonhos impossíveis pediam a ela. E pediam de novo (JOAN OF ARC, 1948).

O filme como documento histórico

⁷⁷ Disponível: <http://filmow.com/agora-ou-nunca-t117357> Acesso: 05/11/2015.

⁷⁸ Disponível: <http://filmow.com/victor-fleming-a38028> Acesso: 05/11/2015.

Nossa opção metodológica consiste em problematizar a noção de hagiografia, enquanto uma escrita tem por função narrar a história de um santo a partir da constatação de que a personagem é representada como uma santa, mais ainda, como uma pessoa destinada a ser santa (CERTEAU, 1982). Compreender o contexto no qual o filme foi produzido torna-se necessário para que consigamos analisar as representações ali presentes (CHARTIER, 2002b).

No filme, o conjunto resultante do diálogo entre as cenas, a música de fundo e a atuação de um indivíduo sugere a presença de algo que não é do âmbito profano, utilizamos as categorias de sagrado e profano (ELIADE, 1992).

A importância de analisar uma fonte fílmica, essencialmente imagética, traduz um momento histórico em que “cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns” (NAPOLITANO, 2008, p. 235).

De acordo com Pesavento, a imagem é

[...] sempre uma construção, uma interpretação, uma recriação do real. Ela traduz uma experiência do vivido e uma sensibilidade, vivenciada por aquele que a produziu ou correspondente a um gosto, a um sentimento, a uma lógica e a um valor presente em uma época, captado e interpretado por aquele que construiu essa imagem [...] são sempre fruto de um ato de interpretação e de uma invenção do mundo. Ou seja, constituem uma interpretação e uma experiência do vivido, ao mesmo tempo individual, social e histórica (PESAVENTO, 2008, p. 103-104).

Se o cinema suscita no espectador uma sensação de realidade que é, em alguns casos, suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva daquilo que está na tela torna-se ainda mais necessário problematizar as representações ali construídas (MARTIN, 2005, p. 28). Existem características fundamentais da linguagem fílmica e modalidades específicas de sua criação que merecem nossa atenção (MARTIN, 2005, p. 27; 37).

Para notar a complexidade que permeia a linguagem a cinematográfica e como se dá a construção de suas representações partimos de Martin (2005), Napolitano (2008), Carrière (2006) e Vanoye e Goliot-Lété (1994). Já a respeito do conceito de representação aqui utilizado, nossa referência é Roger Chartier (2002b).

O trato metodológico direcionado ao documento em questão relaciona-se com a história das religiões, partindo do reconhecimento da complexidade da linguagem cinematográfica e da importância do método que permite uma discussão dos temas aqui

propostos. Compreender a abordagem historiográfica de um documento cinematográfico nos permite perceber como tais elementos específicos colaboram na representação de Joana enquanto santa e como o sagrado é representado em meio à narrativa.

Marcos Napolitano (2008) destaca a necessidade do estabelecimento de relações entre o contexto histórico e a narrativa do filme, partindo do conceito de representação. O autor atenta para algumas visões distorcidas alimentadas em relação ao documento fílmico, relacionadas com a compreensão do mesmo enquanto complemento ou contraponto para o documento escrito, como registro mecânico do real, o qual não possuiria sua própria linguagem ou, ainda enquanto resgate do passado, testemunho do presente ou prenúncio do futuro.

Ressaltamos que, independente do gênero, uma narrativa fílmica não deve ser tratada enquanto um “testemunho quase objetivo da história” (NAPOLITANO, 2008, p. 236), mas observada a partir de seus mecanismos de representação da realidade, códigos internos e estruturas de linguagem. De acordo com o autor ainda é necessário atentar para o “efeito de realidade” (NAPOLITANO, 2008, p. 236) que o registro técnico das imagens pode passar.

Enquanto representação, a imagem situa-se em uma condição de ambivalência, ou seja, é *mimesis* e *fictio*, nas quais o *fictio* apontaria para uma metáfora, uma alegoria e para outras manifestações de caráter simbólico, sinalizando para além daquilo que é exibido (PESAVENTO, 2008, p. 104-105). Sendo o filme uma produção imagética, é possível identificar esse caráter simbólico e metafórico no decorrer de sua narrativa.

Também apresentaremos alguns elementos do contexto da década de 1940 nos Estados Unidos, principalmente aqueles que auxiliam a compreender os temas representados no filme. A partir dessa análise de contexto, torna-se possível ponderar melhor sobre os motivos que levaram esses temas a serem representados na narrativa do filme, lembrando que “nem o conteúdo da fonte audiovisual se limita aos parâmetros verbais, nem a realidade por eles registrada ou encenada é bruta e livre de qualquer filtro de linguagem ou de escolhas por parte dos realizadores” (NAPOLITANO, 2008, p. 268).

Mesmo que o filme apresente uma perspectiva de futuro, de presente ou do passado, “é necessário aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens como tal,

como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica” (MARTIN, 2005, 34),

[...] o que importa não é analisar o filme como “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias do diretor, mas como o conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. (NAPOLITANO, 2008, p.276)

Tal observação deve ser feita na medida em que o filme Joana d’Arc dá corpo a uma representação do passado situada na França em meio a Guerra dos Cem Anos. A imagem é o elemento de base da linguagem cinematográfica e, mesmo que seja registrada, mecânica e objetivamente por meio da câmera, adquire uma subjetividade, um sentido em um determinado conjunto. A imagem fílmica pode suscitar um sentimento de realidade, mas é necessário lembrar aqui que ela “encontra-se sempre no presente” (MARTIN, 2005, p. 27).

Devemos também considerar, a estrutura interna da linguagem cinematográfica, o que está vinculado não somente aos diálogos como também ao enquadramento de uma cena, ao processo de edição, a cor, textura empregada na captação de uma imagem, o que proporciona ao filme um sentido cultural, estético, ideológico e até mesmo sócio-histórico. Tais elementos do filme não devem ser analisados separadamente, mas em seu conjunto,

Não deve-se isolar seus códigos, canais e parâmetros verbas dos outros códigos, canais e parâmetros mobilizados pela fonte (registro e edição de imagens e sons, e estruturas e gravações musicais); a segunda [regra] é não isolar a cena ou som “real” captado pelo meio tecnológico (a câmera, o microfone etc.) das opções de linguagem, imperativos dos códigos dominantes e das possibilidades técnicas do meio em questão. (NAPOLITANO, 2008, p. 268)

Marcel Martin apresenta a câmera enquanto um agente ativo do registro da realidade material e de criação da realidade fílmica (MARTIN, 2005, p. 37), assim como compreende a imagem como o elemento base da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2005, p. 31). Apesar do registro mecânico da imagem ser feito de forma objetiva, o autor destaca a equação pessoal do observador, “a visão particular de cada um, as deformações e as interpretações, mesmo inconscientes” (MARTIN, 2005, p. 30), o que vai ao encontro da ideia de que

O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se reflectir bem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende

expressar, sensorial e intelectualmente (MARTIN, 2005, p. 31 grifos do autor).

A imagem artística formada a partir da realidade conta com diversos tipos de enquadramento, uma das modalidades de criação da imagem.

O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso em particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmera, efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica. (MARTIN, 2005, p. 37)

O enquadramento é, portanto, uma forma de organizar um fragmento da realidade, o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Tal perspectiva também é abordada por Carrière,

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível entre uma cena e outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. (CARRIÈRE, 2006, p. 16)

Martin chama atenção para a mudança da câmera fixa para o chamado *travelling*, inventado espontaneamente por um operador de *Lumière* ao colocar a câmara numa gôndola em Veneza em 1896, tornando-a “uma criatura em movimento” (MARTIN, 2005, p. 38). “Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registradora objectiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e a sua intérprete” (MARTIN, 2005, p. 41) Ao longo da descrição e caracterização dessas modalidades de criação da imagem, o autor cita inúmeros exemplos que podem ser encontrados em diversos filmes. A respeito do grande plano e do plano picado, por exemplo, o autor afirma que tal

[o grande plano] corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo. É o resultado natural do travelling para a frente, que a maior parte das vezes nada mais faz do que reforçar e valorizar a carga dramática que o próprio grande plano constitui. (MARTIN, 2011, p. 50)

[o plano picado] tem a tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno (*sic*), esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele

um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino” (MARTIN, 2011, p. 51).

A partir dessas possibilidades de enquadramento e todos os sentidos que tais podem adquirir na lógica da narrativa, é possível afirmar que a “possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de não-la fazer ver sob um ângulo anormal, ele pode fazer surgir um sentido daquilo que não é à primeira vista senão uma simples reprodução da realidade” (MARTIN, 2005, p. 33). De acordo com Martin “a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral” (MARTIN, 2005, p. 35, grifos do autor)

O conhecimento desses elementos e as especificidades da linguagem cinematográfica são necessários em prol da percepção da carga de sentido de uma determinada cena, de um determinado enquadramento no filme aqui analisado. Tal sentido ainda é reforçado pela própria atuação do artista, bem como pelos efeitos sonoros que também podem ser identificados ao longo da narrativa. O sagrado manifesta-se na narrativa, e isso pode ser notado justamente por esse conjunto de elementos da construção da imagem cinematográfica. Desde o seu início o espectador é levado a visualizar uma determinada representação da imagem de Joana: a narrativa em hagiográfica se apresenta no decorrer da história, a partir dos *closes*, do enquadramento, da iluminação, da atuação, dos elementos sonoros.

A narrativa é articulada pelo roteiro épico, um dos desdobramentos do gênero dramático, como apontou (CAMPOS, 2009). “Você compõe um roteiro épico a partir da fatia de vida que pinçou, de dentro de uma massa de estória, como o principal ponto de foco do seu narrador” (CAMPOS, 2009, p. 333). É a partir desse personagem principal e dessa sua (vasta) fatia de vida que o narrador vai pinçar os demais personagens, vai selecionar as demais fatias de vida que irá narrar, vai definir o tempo e o espaço que irá percorrer, vai, enfim, compor a história. (CAMPOS, 2009, p. 334)

Tais “fatias de vida” são recortadas a partir daqueles eventos que o diretor ou o roteirista consideram interessantes ou importantes para desenvolverem a narrativa fílmica e, ao fazerem isso, trocam a clausura que os jogos de ações impõem, pela maleabilidade de um tempo e de um espaço mais vastos (CAMPOS, 2009, p. 334). A sequência do roteiro épico seria a apresentação de um mundo, de seus personagens

centrais e conclusão, não deixando de lado a existência de um narrador sempre presente, o que pode ser identificado, no caso de Joana d’Arc, no início e no fim do filme.

Joana d’Arc e a hagiografia filmica

Ao utilizarmos da noção de hagiografia (CERTEAU, 1982), para analisar a personagem Joana d’Arc, torna-se necessário identificarmos os elementos cinematográficos que nos levaram a constatar que, desde o início da narrativa, Joana é apresentada e representada enquanto santa, até o momento de sua condenação, de seu martírio.

Certeau situa a hagiografia na vizinhança da historiografia enquanto um gênero literário, um discurso que pretende tratar da ação, no qual os fatos estão a serviço de uma verdade que “constrói sua organização ‘edificando’ sua manifestação” (CERTEAU, 1982, p. 265). Também destaca que a escrita hagiográfica privilegia os “atores do sagrado” visando uma “edificação”, a construção de uma “exemplaridade”. Certeau vê a necessidade de reservar este nome a toda escrita inspirada pelo culto dos santos, e destinada a promovê-los, uma escrita na qual “a combinação dos atos, dos lugares e dos temas indica uma estrutura própria que se refere não essencialmente ‘àquilo que se passou’, como faz a história, mas “àquilo que é exemplar” (CERTEAU, 1982, p. 266). Enfatizamos que, apesar do filme aqui trabalhado não ser uma fonte literária, carrega um discurso hagiográfico que narra a percepção de uma figura histórica enquanto santa, mostrando os elementos que permitem visualizá-la nesse sentido. Na narrativa cinematográfica são ressaltadas as ações, a gestualidade e outros fatores que permitem notar Joana d’Arc enquanto um modelo que é exemplar. Os momentos do filme que mostram isso são enfatizados por características do meio cinematográfico, como um foco de luz, uma música de fundo que remete ao sacro, um close da câmera no rosto sereno de Joana, por exemplo.

Certeau analisa as mudanças que ocorreram na escrita hagiográfica que, em um primeiro momento, se interessa mais pela morte da “testemunha”, seguida pelas vidas dos ascetas do deserto, dos “confessores” e, finalmente, dos bispos, tais como as hagiografias de São Cipriano, São Gregório, o Taumaturgo, e São Martinho de Tours, “segue um grande desenvolvimento da hagiografia no qual os fundadores de Ordens e os místicos ocupam um lugar crescente” (CERTEAU, 1982, p. 266).

Não mais a morte, mas também a vida que se considera fundada. Para Certeau, em 1643 a publicação do primeiro volume dos *Acta sanctorum* pelos jesuítas Bolland e Henskens marca uma virada, uma vez que introduziu a crítica na hagiografia. “De agora em diante, na classificação das obras religiosas, “as vidas de santos gerais e particulares são uma grande parte da história eclesiástica” (*Table universelle des auteurs ecclésiastiques*, 1704)” (CERTEAU, 1982, p. 267)

Pesquisa sistemática dos manuscritos, classificações das fontes, transformação do texto em documento, concessão de Privilégio “fato”, por minúsculo que fosse, passagem discreta da verdade dogmática para uma verdade histórica que tem o seu fim em si mesma, busca que já define, paradoxalmente, “não a descoberta do verdadeiro, mas a do falso”. (E. Cassirer): estes princípios definem o trabalho coletivo de uma equipe que se inscreve, ela mesma, numa pequena internacional da erudição através de uma rede de correspondências e de viagens, meios de informações e de controle recíprocos. (CERTEAU, 1982, p. 267)

A vida de um santo se insere na vida do grupo, Igreja ou comunidade, ao mesmo tempo em que representa a consciência que estas instâncias têm de si, associando uma imagem a um lugar (CERTEAU, 1982, p. 268). Dessa forma, um santo está associado a um lugar que se torna uma fundação, um produto, um signo de um advento. Para o autor, a “vida de santo” articula dois momentos contrários:

Assume uma distância com relação às origens (uma comunidade já constituída se distingue do seu passado graças à distância que constitui a representação deste passado). Mas, por outro lado, um retorno às origens permite reconstituir uma unidade no momento em que, desenvolvendo-se, o grupo arrisca se dispersar. Assim como a lembrança (objeto cuja construção está ligada ao desaparecimento dos começos) se combina com a “edificação” produtora de uma imagem destinada a proteger o grupo contra a dispersão. (CERTEAU, 1982, p. 268)

Ainda assim a vida de santo indica a relação que o grupo mantém com outros grupos. De acordo com o autor o “martírio” predomina onde a comunidade é marginal, confrontada com uma ameaça de morte, enquanto a “virtude” representa uma igreja estabelecida. Nesse sentido também são reveladores o relato dos combates do herói com as imagens sociais do diabo; ou o obscurecimento do cenário sobre o qual o santo se destaca por meio de milagres mais fortemente marcados; ou ainda, a estrutura do espaço onde estão dispostos os atores (CERTEAU, 1982, p. 269).

As cenas que revelam o caráter sagrado de Joana d’Arc são marcadas por músicas de fundo específicas, demonstrando uma espécie de “ápice” da narrativa; as velas e sinos no início do filme também parecem contribuir para a percepção da

personagem como santa. Os olhares trocados entre os personagens em determinadas cenas focam-se na expressão de Joana, sempre serena, honesta e humilde, aceitando o apoio que recebe em sua missão e agradecendo-o imensamente inúmeras vezes, seguindo o narrador, que a qualifica de santa.

A construção de tal representação pode ser identificada logo no início do filme, momento no qual o narrador apresenta-a como a “filha de Deus, Filha da França”. Joana é uma devota que escuta vozes dos santos que lhe dizem para tornar-se um soldado “para comandar os exércitos da França para a vitória, para coroar o Delfim dos seus sonhos” (JOAN OF ARC, 1948), algo que parecia impossível de ser realizado a partir de sua perspectiva. Essa é a primeira afirmação da narrativa que permite notar a humildade da personagem, uma característica do ideal cristão, mas também um elemento que soma em seu caráter de santidade.

A personagem aparece, inúmeras vezes rezando, às vezes mais tranquila, noutras implorando por perdão e ajuda, pois não sabe como seguir o caminho indicado pelas vozes dos santos. Ela reza em prantos afirmando que é

[...] uma garota pobre de fazenda. Nunca vi um rei ou um exército. Não sirvo para falar com pessoas grandiosas. Esse tempo todo tenho tentado achar um começo. Sei que podemos perder a França e ainda não sei fazer o que me pediram então, não faço nada. Perdoe-me. Perdoe-me (JOAN OF ARC, 1948).

O indício de que Joana seria a pessoa destinada a salvar a França pode ser identificado nos sonhos que seu tio tem, nos quais a personagem partiria com um exército por vontade própria. Outro elemento que merece destaque é quando a personagem viaja à Vaucouleurs e diz a Sir. Robert de Baudricourt que “Orleans corre grande perigo. Já hoje, a batalha está ocorrendo”. Baudricourt argumenta que “Orleans fica longe daqui, ninguém sabe o que ocorre lá”. Duas semanas depois, na temporalidade do filme, um grupo de soldados chega à sua casa levando a notícia de que realmente havia ocorrido uma batalha em Orleans no dia em que falou com Sir. Robert, gerando uma grande derrota para o Delfim. Ao questionar como ela sabia disso e se tinha estudado bruxaria, Joana aproxima-se do padre presente colocando-se na posição de “boa e de Deus” (JOAN OF ARC, 1948).

No mesmo dia em que foi falar com Sir. Robert, Joana toma conhecimento, por meio de um dos soldados, da existência de uma profecia na qual uma donzela de Lorraine iria salvar a França. A partir desse momento, parece desenvolver-se, na

narrativa do filme, uma espécie de apoio popular à Joana para que ela fale com o Delfim, a qual não permanece apenas nos limites da cidade, mas espalha-se para outras regiões da França que sofre com as invasões inglesas. Além disso, após a “confirmação” de que Joana não era uma “enviada de Satã”, alguns membros do exército passam a segui-la.

Joana é tratada com deboche quando chega para falar com o Delfim da França, tanto pelo fato de ser mulher, como por ser aquela que diz ser possível coroar o Delfim como rei. Porém, os risos cessam e os olhos curiosos ficam atentos quando ela descobre, sem dizer uma palavra, que o homem sentado no trono não era o Delfim. Uma música de fundo começa a ficar mais alta e a personagem anda pelo grande salão em busca daquele que veio para encontrar. Quando identifica o Delfim, ajoelha-se diante dele, abraça-o nas pernas e começa a chorar. As perguntas, nesse momento, se apresentam no sentido de saber se ela está falando a verdade sobre ser uma mensageira de Deus ou se ela é um perigo enviado pelos ingleses. No momento em que Joana reconhece o verdadeiro Delfim, mais uma vez um elemento de sua santidade torna-se visível.

Após conseguir reunir um exército e começar a marchar em direção à Orleans, Joana enfrenta problemas em dar ordens, uma vez que é uma mulher e, acima de tudo, religiosa. Inicialmente recusa o papel de militar, exerce autoridade sobre o grupo, mas não consegue permanecer calada frente às “blasfêmias” dos homens que ali se encontram, pedindo a eles que se confessem, o que não é aceito pela maioria. Ao reclamarem, um dos soldados argumenta que Joana não vai liderá-los, mas marchar na frente do exército como um símbolo.

Quando não consegue apoio dos comandantes para direcionar algumas ordens aos soldados, Joana enfatiza que “não deve haver jogo, não, nem secretamente. Não devem blasfemar, nem dizer o nome Dele em vão, e devem mandar embora suas mulheres. Não devem existir seguidoras no acampamento, e antes de marcharmos, os homens devem se confessar e se libertar de todo o mal que fizeram”.

[...] não há força em mim, nem em minhas mãos. Não há forças suficientes em nossas mãos grandes o bastante para vencer os ingleses. Nossa força está em nossa fé e se nossa fé for devorada por pequenas coisas que Deus odeia, então ainda que sejamos milhões seremos vencidos e morreremos. [...] Só poderemos vencer se nos tornarmos o exército de Deus” (JOAN OF ARC, 1948).

Joana conquista seus adeptos por meio do discurso e de sua expressão de confiança em um momento da França em que todas as esperanças pareciam perdidas.

Admite não ser fácil apresentar-se diante deles e pedir que cumpram o que lhes pede, mas garante que se esses requisitos forem seguidos

[...] ainda que os ingleses surjam nas nuvens e cavalguem em furacões, nós os venceremos! Ainda que as flechas caiam como granizo do céu e os campos sejam um ringue de aço e que os canhões ataquem como trovões no céu, ainda assim, serão nossos. Isso Deus prometeu, pois Pai no céu e nosso líder, ele estará conosco, enquanto louvamos Seu nome. Ele vai nos dar tudo o que precisarmos: o pão nosso de cada dia, nossa vitória e uma terra que será livre para sempre!”(JOAN OF ARC, 1948).

É interessante destacar aqui os instantes que antecedem o ataque de Joana aos ingleses no território: na cena, a personagem, com o rosto bem iluminado, olha para o céu e aparenta fazer uma oração. Joana empunha sua espada e, ao fundo uma música toma corpo com sinos acompanhados por um coral: “Essa é a hora. Agora é o tempo. Em nome de Deus ataquem, ataquem com coragem!” (JOAN OF ARC, 1948).

A bandeira branca carregada por Joana parece indicar o caminho para os soldados, o caminho para a vitória, um símbolo usado para dar um efeito impactante. Em um momento do filme, quando os soldados já estão batendo em retirada de uma batalha, Joana diz: “quando minha bandeira tocar nos muros, nós teremos a vitória”

A santa teria descrito sua bandeira da seguinte forma:

Eu empunhava uma bandeira com o campo semeado de flores de lis. Havia a figura do mundo com dois anjos a seus lados. Era de pano branco, do tipo chamado de *boucassin*. Nela estava escrito *Jesus Maria* e a bandeira tinha uma franja de seda⁷⁹.

Outro elemento que indica sua santidade é a forma como reage à sua primeira vitória em batalha: Joana chora, pois “estão todos mortos, horivelmente mortos! E fui eu quem os matou!” (JOAN OF ARC, 1948). Joana ansiava pela vitória, mas sofre com as mortes que a batalha gerou após ter implorado aos ingleses para partirem do território. “Não tenho ódio pelos ingleses. Falei com coragem para que me seguissem. Achei que a vitória seria linda, mas é tão feia e sangrenta!” (JOAN OF ARC, 1948). A humildade de Joana é representada em vários momentos, tal como a cena na qual responde a uma mulher que implora para ela toque em seu filho: “seu toque é melhor que o meu” (JOAN OF ARC, 1948).

Concomitante à construção da representação da imagem de santa de Joana d’Arc, há o seu contraponto: a construção de uma bruxa, feiticeira, de uma adoradora de

⁷⁹ Disponível: <http://www.lepanto.com.br/catolicismo/gloriosa-epopeia-de-santa-joana-darc/> Acesso: 14/12/2015.

Satã. “A poderosa Inglaterra e a grande Borgonha, os mais ricos príncipes da cristandade vencidos por uma camponesa inexperiente” (JOAN OF ARC, 1948). Na medida em que Joana vence batalhas, conquista o apoio do povo e é percebida como uma santa tem início uma campanha de denúncia na qual ela era uma mulher que representava perigo, tanto para o próprio rei da França, como para o rei da Inglaterra. Apresentamos a fala de Tremouille para o Delfim da França:

Então é você que vai ser coroado hoje? Andando pelas ruas, parece que vai ser a coroação da donzela [...] em particular, perceba que ela é ambiciosa e inescrupulosa, e se a guerra continuar e ela continuar em ascensão, ela, e não você reinará na França, coroado ou não. [...] ela tem mais poder que você, eu e a Borgonha. O país inteiro a apóia (JOAN OF ARC, 1948).

Constituindo-se em uma ameaça, o Delfim, agora Rei da França, corta os auxílios oferecidos à Joana em batalha, assinando um acordo de paz com a Borgonha fazendo com que os próprios soldados sintam-se traídos, além de alimentar dúvidas em Joana sobre a veracidade de suas visões divinas. Elas seriam mesmo de Deus? Aos poucos, a narrativa dá indícios que “as vozes” que falavam com Joana deixam de se pronunciar e ela implora para que voltem a falar com ela, mas não obtém respostas. “E minha voz não disse nada. Se minhas vozes falassem comigo de novo e me dissessem o que fazer, daí eu dormiria de noite e aceitaria o que viesse a mim, mas estão silenciosas. [...] fui abandonada?” (JOAN OF ARC, 1948).

Enquanto no filme de Besson (1999) sua prisão teria enfatizado a sua imagem próxima da insanidade, no filme de Fleming, Joana teve visões de que seria aprisionada, o que auxilia a não vê-la enquanto insana em tal narrativa. Outro elemento que muda drasticamente do filme de 1999 para o de 1948 é a forma com que o divino se revela na narrativa de 1948. Enquanto no filme de 1999 o divino se manifestaria na cela de Joana, trazendo dúvidas se era realmente Deus ou não que estaria a falar com ela, no filme de Fleming, Deus seria o padre francês que está ao seu lado durante todo o julgamento, o que pode ser percebido quando o personagem diz no final da narrativa: “vá, filha de Deus, filha da França, vá”, palavras essas proferidas anteriormente pelas “vozes” de Joana.

No filme de Besson, Joana morre queimada após ter admitido seus pecados, aceitado que suas atitudes em batalha foram egoístas, cruéis, e que suas visões foram interpretadas por ela de acordo com suas necessidades no momento. Já no filme de Fleming, Joana queima ao redor de uma multidão que clama e chora por sua vida e

tenta, sem sucesso, retirá-la da fogueira. Joana morre após ter percebido que sua “vitória é seu martírio” e sua “escapatória é sua morte”. Afirma não se arrepender de ter seguido as indicações de suas “vozes,” e que nunca teve a intenção de machucar, ferir ninguém. O filme mostra uma figura feminina forte, que luta por seus princípios, mas é luta que ocorre a partir de uma lógica na qual o feminino ocupa um determinado espaço social. Pensando que o filme representa outro momento da França, uma primeira demonstração da inferioridade da figura feminina é quando o integrante da família diz para Joana que seu tio afirmou que, antes que seu sonho se concretizasse e saísse com um exército, ele a afogaria no rio (JOAN OF ARC, 1948).

Outra cena é o momento no qual Joana fala com Sir. Robert de Baudricourt pedindo para entrar em contato com o Delfim, pois deveria liderar um exército. O homem, rindo de forma debochada, diz que “mulheres não comandam exércitos, elas o seguem. Se quiser seguir um, pode-se dar um jeito”. Em seguida, Joana afirma que deve salvar a França e Baudricourt responde: “Vá para casa e não seja idiota. Se fosse possível salvar a França, nós o teríamos feito faz tempo” (JOAN OF ARC, 1948). Sir. Robert acaba por expulsá-la do recinto falando para levarem-na para casa e dizer ao seu pai que ela está louca.

É em meio a uma sociedade, que não valoriza a mulher que não cumpre seu papel estabelecido por uma moral, que Joana começa a vestir-se como homem e a portar uma espada, fato que gera incomodo em alguns habitantes da cidade, e faz até mesmo sua mãe afirmar que não conhecia a própria filha.

Uma das definições dadas ao sagrado é a de que ele se opõe ao profano, manifestando-se sempre como uma realidade diferente das realidades “naturais” (ELIADE, 1992, p. 12-13). O conhecimento do sagrado pelo homem é possível por este se manifestar por meio do que Eliade denomina de *hierofania*.

No filme, o primeiro desses momentos aparece em forma de relato, quando Joana afirma, por inúmeras vezes, escutar vozes que lhe dizem para liderar um exército e coroar o Delfim da França. Essas vozes, na lógica da narrativa, são manifestações do sagrado. Outro momento que merece destaque é quando, no final do filme, o padre que a acompanha no durante o processo de julgamento diz, enquanto ela queima na fogueira, “vá, filha de Deus, filha da França, vá”, palavras proferidas anteriormente pelas “vozes” de Joana (JOAN OF ARC, 1948). Cabe ainda lembrar que as próprias vitórias de Joana em batalha podem ser consideradas manifestações do sagrado, uma

vez que ela parece contar com a ajuda do divino para obtê-las. Esses momentos são construídos no filme por um diálogo entre vários elementos cinematográficos somados à compreensão que o espectador já possui sobre a lógica da narrativa.

Logo no início da narrativa é possível perceber que as filmagens foram feitas em estúdio fechado, as nuvens não se movimentam, nem as árvores, o ambiente é estático, o que lembra a relação do cinema com o teatro (MARTIN, 2005, p. 43). A câmera, ao apresentar Joana, primeiro está apresentando a história junto ao narrador para, em seguida, aproximar-se e quase “invadir” a história para, então, fazer parte dela.

Nessa progressão de cenas é a mudança do enquadramento da câmera que proporciona a sensação do espectador “entrar” na narrativa, além de modificar também a própria forma como a personagem é vista pelo público. A utilização do enquadramento de cima para baixo, “tem a tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino” (MARTIN, 2011, p. 51).

Lembrando das considerações de Campos a respeito da narrativa épica, é possível encontrar elementos no filme aqui analisado que dialogam com os apontamentos do autor. A presença do narrador é algo a se destacar, pois aparece no início da narrativa, apresenta a personagem e define o fio condutor da história. No início do filme, enquanto algumas cenas mostram sinos, um livro sobre Joana e a ambientação em uma pequena vila, o narrador fala:

Por disposição da misericórdia divina, foi feito oportunamente que Joana, filha de Deus, filha da França, seja colocada entre inúmeros santos. Santa Joana d’Arc, cuja história está gravada aqui, morreu aos 19 anos de idade. Nasceu aos 1412 em Domremy, Lorraine, época em que a França, perdendo a guerra dos 100 anos, foi tomada pelos inimigos. Suas cidades arruinadas, fazendas devastadas, seu povo sem esperança. Mas os inimigos da França não sabiam da pequena Joana, rezando na pequena igreja da vila. Ela ouvia as vozes dos santos falando sempre, clamando para que ela se tornasse um soldado para comandar os exércitos da França para a vitória, para coroar o Delphin de seus sonhos. Sonhos impossíveis pediam a ela. E pediam de novo (JOAN OF ARC, 1948).

Já no final do filme, quando Joana está a queimar na fogueira, o narrador toma a forma do padre que estava acompanhando todo o seu processo de julgamento, olha para Joana na fogueira e diz:

Ó homens enganados. Traidores de si mesmos e de seu país. Confiam na grandeza e um nome imortal em seu maior inimigo. Agora o carrasco

ascendeu os feixes e mandou seu espírito pelo fogo e jogou seu corpo ao vento. E você nunca ouvirá o fim do trabalho deste dia. O sucesso de poucas vitórias que podem ser deixadas de lado como um milagre de poucos dias, mas tornaram um símbolo e suas cinzas e suas palavras vão crescer como sementes e criar raízes em desertos e pavimentos. Florescerão como escudos para espalhar sua fama. Esta será sua Era, seu século, e todos nós, padres e reis, seremos figuras menores em sua tragédia [...] Vá filha de Deus, filha da França, vá (JOAN OF ARC, 1948).

Análises possíveis

Partindo do princípio da complexidade da linguagem cinematográfica e considerando que seus agentes criam e não apenas consomem os produtos disponibilizados em seu contexto histórico, cabe aqui primeiramente apontar alguns cuidados metodológicos necessários para o trato de tal fonte histórica. É apenas dessa forma que a análise aqui proposta encontra sentido e embasamento no viés histórico, evitando generalizações e possibilitando um aprofundamento nas temáticas aqui abordadas.

Para Marc Ferro (2000), as imagens impressas nos filmes, na literatura e demais narrativas denominadas de ficção, marcam de tal forma o imaginário das pessoas que se tornam referências para sua visão de inúmeros processos históricos e seus respectivos personagens, capazes de fragilizar as narrativas construídas pelos historiadores:

[...] a novela ou o teatro foram em várias ocasiões, adversários vitoriosos da ciência histórica [...] como assinala Peter Saccio, tudo o que Shakespeare escreveu sobre Joana D’Arc foi inventado, mas apesar dos esforços dos historiadores, é esta Joana D’Arc, [...] que os ingleses guardam em sua memória e quanto mais passa o tempo, menos mudaram os historiadores (FERRO, 2000, p. 190-191).

Napolitano afirma que as fontes áudio visuais ganham cada vez mais espaço dentro da pesquisa histórica, e critica a visão que coloca o filme enquanto um “testemunho quase direto e objetivo da história” (NAPOLITANO, 2008, p.236), uma vez que a questão a ser enfatizada é a percepção dessas fontes audiovisuais em seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos e estruturas de linguagem. Sua noção de representação caminha no mesmo sentido àquela articulada por Roger Chartier (2002a; 2002b), cujas análises voltadas para o âmbito do coletivo esclarecem as possibilidades da abrangência de uma produção cinematográfica.

Admitir e considerar as especificidades técnicas da produção cinematográfica é essencial para uma análise, como propõe Napolitano, mesmo que efetuada pelo campo historiográfico, afinal, elas estão relacionadas com o contexto no qual a fonte foi elaborada, e ainda podem estar fortemente vinculadas com as mensagens que o diretor anseia passar, por exemplo.

Nesse sentido, o uso das cores pode tornar-se simbólico, assim como os efeitos de iluminação e a própria maneira do ator portar-se diante das câmeras para interpretar um personagem. A forma como a atriz Ingrid Bergman interpreta Joana d’Arc, além de visar a construção de uma santa, uma guerreira disposta a enfrentar todos os medos e angustias, tanto individuais quanto coletivas, para salvar a França e cumprir sua missão, visa construir uma personagem que está, de certa forma, em consonância com o contexto histórico da década de 1940.

Tendo em vista a relação do santo com um lugar, cabe destacar que Joana, durante seu julgamento relacionado à feitiçaria e heresia, fala que foi em Domremy, quando tinha 13, que escutou, no jardim de seu pai, uma voz: “era meio-dia, no verão. A voz vinha da direita em direção à Igreja. Falou a mim, no meio de uma grande luz” (JOAN OF ARC, 1948). O martírio predomina em Joana, acusada de feitiçaria e associada inúmeras vezes com a figura do Diabo, principalmente por parte daqueles a quem afetou em suas conquistas que culminaram com a coroação do Delfim Focando-se na sociedade histórica do herói, Certeau destaca que o mártir é a figura dominante nos inícios da Igreja Católica, seguido pelos confessores que reforçam e acabam por substituir a figura dos mártires: “seja o eremita que ainda é um combatente e que já é um fundador, seja o pastor” (CERTEAU, 1982, p. 269), seguidos pelos homens virtuosos, as mulheres e, em pequeno número, crianças.

Ao diferenciar a hagiografia dos “textos canônicos”, o autor defende que a vida dos santos traz à comunidade o elemento festivo, correspondendo a um “tempo livre”, lugar posto à parte, abertura “espiritual” e contemplativa, e não ao lado da instrução, da norma pedagógica, do dogma. Ela oscila entre o crível e o incrível, propõe o que é lícito pensar ou fazer, cria um espaço de possibilidades novas. Dessa forma, o uso da hagiografia corresponde ao seu conteúdo, sua leitura diferencia-se do trabalho, é lazer, podendo ser lida durante refeições ou quando monges se recreiam, é contada em lugares de peregrinação e ouvida nas horas livres (CERTEAU, 1982, p. 270). Nesse sentido,

cabe aqui destacar que o formato da narrativa cinematográfica de Joana d’Arc também se associa ao lazer.

Mostrando como, através de um santo (uma exceção), a história está aberta ao "poder de Deus", cria um lugar onde o *mesmo* e o *lazer* se encontram. Este lugar excepcional abre, para cada leitor, a possibilidade de um sentido que é ao mesmo tempo o alhures e o imutável. O *extraordinário e o possível* se apoiam um no outro para construir uma ficção posta aqui a serviço do exemplar. Esta combinação, sob a forma de um relato, representa uma função de "gratuidade" que se encontra igualmente no texto e no seu uso. É uma *poética do sentido*. Não é redutível a uma exatidão dos fatos ou da doutrina sem destruir o próprio gênero que enuncia. Sob as aparências de uma exceção e de um desvio (quer dizer, pela metáfora de um caso particular), o discurso cria uma liberdade com relação ao tempo cotidiano, coletivo ou individual, mas constitui um não-lugar. (CERTEAU, 1982, p. 270)

É interessante relacionar essa função da hagiografia com o aspecto representacional de uma narrativa cinematográfica, na medida em que esta não é desprovida de intencionalidade, carregando nesse caso um modelo exemplar baseado nas ações e revelações de Joana d’Arc. Considerando o próprio efeito de realidade, já abordado por Napolitano, os modelos presentes no filme apesar de estarem inseridos em um lugar e lógicas próprios, também podem inserir-se em um cotidiano, em uma “linearidade do trabalho”.

De acordo com Certeau, “mais do que o nome próprio, importa o modelo que resulta desta "tergiversação"; mais do que a unidade biográfica, o recorte de uma função e do tipo que a representa” (CERTEAU, 1982, p.272). Apesar de defender que o “sangue é a metáfora da graça”, o que está intimamente relacionado com a origem nobre que se dá aos santos, Certeau afirma que os lugares da manifestação dos santos se repartem em um tempo de provações, (combates solitários) e um tempo de glorificações (milagres públicos), o que também pode ser visualizado no filme de 1948. A hagiografia é um discurso de virtudes bem como uma significação moral, se aproximando do sagrado e do maravilhoso apresentados enquanto signos.

Cada vida de santo oferece uma escolha e uma organização próprias destas virtudes, utilizando para este fim o material fornecido seja pelos fatos e gestos do santo, seja pelos episódios pertencentes ao fundo comum de uma tradição. As "virtudes" constituem *unidades* de base; sua rarefação ou sua multiplicação produz no relato efeitos de retorno ou de progresso; suas *combinações* permitem uma classificação das hagiografias (CERTEAU, 1982, p. 274).

Tais virtudes também podem ser notadas na narrativa do filme, associadas à figura de Joana d’Arc, constituindo-se enquanto modelos exemplares.

Freqüentemente a vida de santo curto-circuita o humano ligando, no milagre, o poder divino e o animal que é a vítima ou o beneficiário dele: estas evanescências do homem no milagre compõem uma demonstração mais forte de uma junção dos extremos, mas também os retornos do fantástico do desejo (CERTEAU, 1982, p. 276).

Assim como a hagiografia possui particularidades em relação ao tempo, a narrativa fílmica também é marcada por algumas características específicas. Certeau afirma que “as discontinuidades do tempo são esmagadas pela permanência daquilo que é o início, o fim e o fundamento. A história do santo se traduz em percursos de lugares e em mudanças de cenário; eles determinam o espaço de uma "constância"” (CERTEAU, 1982, p. 276). Nesse sentido, o filme tem a intenção de representar Joana enquanto santa, e é justamente nessa construção de uma narrativa teofânica que ele irá focar.

Ao longo da narrativa é possível notar tanto um teor hagiográfico como a presença do que pode ser considerada uma narrativa mitológica na medida em que apresenta o início de um processo em que a França começa a mudar de posição na Guerra dos Cem Anos, sendo, Joana uma das figuras centrais para que tal mudança ocorra.

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 11).

Na narrativa o sagrado se manifesta, primeiramente, por meio de Joana d’Arc, para depois ter sua presença confirmada ao final do filme quando a personagem está queimando na fogueira e o padre que sempre esteve ao seu lado durante o processo de julgamento dá indícios de ser uma figura pertencente ao sagrado.

No momento em que se trabalha com o conceito de representação coletiva de Chartier, torna-se necessário compreender que ele não pode ser explicado e articulado

isoladamente das outras propostas apresentadas pelo mesmo autor no decorrer da obra.

Chartier propõe pensar o conceito de representação coletiva considerando

O trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe. (CHARTIER, 2002b, p.73)

Dessa forma, o processo de representação é apenas a ponta de um processo que parte da apropriação de determinadas ideias e conceitos, os quais são influenciados pela visão de mundo do grupo em questão em um dado contexto. Tal apropriação acaba por passar por um processo de ressignificação influenciado justamente por essa visão de mundo para assim então, ser representada.

Portanto, o trabalho do historiador é analisar

a problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma configuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (CHARTIER, 2002a, p. 23-24)

Como o filme foi lançado nos EUA em 1948, torna-se importante ressaltarmos que, em tal momento histórico, o mundo já havia vivenciado duas Grandes Guerras que influenciaram todo um panorama político, social, econômico e cultural. Hobsbawm (1995) compreende o período sob a perspectiva de “Guerra de 31 anos”, como continuidade entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.

A Primeira Guerra Mundial envolveu, com exceção da Espanha, os Países Baixos, os três países da Escandinávia e a Suíça, as grandes potências e os estados europeus. As tropas do ultramar foram enviadas, pela primeira vez, para lutar e operar fora das suas regiões; forjou-se uma consciência nacional na península do Egeu; a guerra naval foi global; e quase todo o globo foi beligerante ou ocupado, ou as duas coisas juntas. Quer fossem locais, regionais ou globais, as guerras do século XX ocorreram numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa anteriormente experimentada, o que fica claro, por exemplo, pelo número de vítimas:

Das 74 guerras internacionais travadas entre 1816 e 1965 que especialistas americanos, amantes desse tipo de coisa, classificaram pelo número de vítimas, as quatro primeiras ocorreram no século xx: as duas guerras

mundiais, a guerra do Japão contra a China em 1937-9, e a Guerra da Coréia. Cada uma delas matou mais de 1 milhão de pessoas em combate. A maior guerra internacional documentada do século XIX pós-napoleônico, entre Prússia-Alemanha e França, em 1870-1, matou talvez 150 mil pessoas, uma ordem de magnitude mais ou menos comparável às mortes da Guerra do Chaco, de 1932-5, entre Bolívia (pop. c. 3 milhões) e Paraguai (pop. c. 1,4 milhão). Em suma, 1914 inaugura a era do massacre (Singer, 1972, pp. 66 e 131) (HOBSEAWM, 1995, p. 32).

O autor ainda destaca a brutalidade da guerra, que estaria relacionada com a “democratização da guerra”. De acordo com o autor

Os conflitos totais viraram “guerras populares”, tanto porque os civis e a vida civil se tornaram os alvos estratégicos certos, e às vezes principais, quanto porque em guerras democráticas, como na política democrática, os adversários são naturalmente demonizados para fazê-los devidamente odiosos ou pelo menos desprezíveis. (HOBSEAWM, 1995, p. 56)

Hobsbawm destaca que, diferente das guerras anteriores travadas por objetivos específicos e limitadas territorialmente, a Primeira Guerra travava-se por metas ilimitadas. Sobre a França, o autor afirma que

Os objetivos em jogo eram menos globais, mas igualmente urgentes: compensar sua crescente e aparentemente inevitável inferioridade demográfica e econômica frente à Alemanha. Também aqui a questão era o futuro da França como grande potência (HOBSEAWM, 1995, p. 37).

O final da Guerra trazia em si a derrota que “arruinou vencedores e vencidos; que empurrou os derrotados para a revolução e os vencedores para a bancarrota e a exaustão física” (HOBSEAWM, 1995, p. 38). Tendo esse panorama em mente, Hobsbawm destaca que o período entre guerras não foi de paz, mas momento do crescimento de um sentimento revanchista, de rearmamento e preparação para um conflito próximo e possível, o que caminha ao encontro da noção de “Guerra de 31 anos”. Dessa forma, a Segunda Grande Guerra vem de um período instável que não se esperava que a paz durasse.

Na visão do autor, o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi a agressão de três potências descontentes ligadas por vários tratados desde meados da década de 1930.

Os marcos miliários na estrada para a guerra foram a invasão da Manchúria pelo Japão em 1931; a invasão da Etiópia pelos italianos em 1935; a intervenção alemã e italiana na Guerra Civil Espanhola em 1936-9; a invasão alemã da Áustria no início de 1938; o estropiamento posterior da Tchecoslováquia - pela Alemanha no mesmo ano; a ocupação alemã do que restava da Tchecoslováquia em março de 1939 (seguida pela ocupação

italiana da Albânia); e as exigências alemãs à Polônia que levaram de fato ao início da guerra. (HOBSEAWM, 1995, p. 44)

Nenhum dos lados, nenhum dos agressores “queria a guerra que tiveram, quando a tiveram, e contra pelo menos alguns dos inimigos com os quais se viram lutando” (HOBSEAWM, 1995, p. 45). Ainda que a guerra fosse esperada, não se almejava uma guerra extensa, sendo que nenhuma das partes elaborou planos para tal, nem contou com armamento de longo período de gestação.

Nesse caso, o autor defende a ideia de que a guerra, antes basicamente europeia tornou-se global também devido às agitações antiimperialistas entre súditos e dependentes da Grã-Bretanha. Existiam simpatizantes de Hitler na África do Sul, e o triunfo de Hitler na Europa deixou um vácuo parcial no Sudeste Asiático, no qual o Japão entrou. Dessa forma, os EUA encararam a extensão do poder do eixo no sudeste asiático como intolerável, aplicando pressões econômicas no Japão. O ataque japonês a Pearl Harbor tornou a guerra mundial.

Tendo esse panorama em mente cabe destacar a noção de Guerra Moderna, a qual envolve todos os cidadãos, mobiliza a maioria, e é marcada pelo uso intenso de ciência, tecnologia e armamentos que exigem um desvio de toda a economia para sua produção. A Guerra Moderna afeta de forma destrutiva e transforma profundamente a vida dos países nela envolvidos. Para Hobsbawm, “o monstro da guerra total do século XX não nasceu já do seu tamanho. Contudo, de 1914 em diante, as guerras foram inquestionavelmente guerras de massa” (HOBSEAWM, 1995, p. 51). Dessa forma, a guerra de massa exigia produção em massa, assim como organização e administração. A Guerra Moderna gerou um problema para os governos: como pagar as guerras? Tal dúvida leva a clareza de que os governos tinham de assumir completamente a economia, e que agora eram essenciais o planejamento e a alocação de recursos.

Sobre a forma com que esse modelo de guerra afetou a produção e a tecnologia, Hobsbawm defende que, apesar de ter ajudado a difundir a especialização técnica, modificando a organização industrial e os métodos de produção em massa, a guerra mais conseguiu uma aceleração da mudança do que uma transformação. Ainda assim, ela

Adiantou visivelmente a tecnologia, pois o conflito entre beligerantes avançados era não apenas de exércitos, mas de tecnologias em competição para fornecer-lhes armas eficazes e outros serviços essenciais. Não fosse pela Segunda Guerra Mundial, e o medo de que a Alemanha nazista explorasse as descobertas da física nuclear, a bomba atômica certamente não teria sido

feita, nem os enormes gastos necessários para produzir qualquer tipo de energia nuclear teriam sido empreendidos no século xx. Outros avanços tecnológicos conseguidos, no primeiro caso, para fins de guerra mostraram-se consideravelmente de aplicação mais imediata na paz - pensamos na aeronáutica e nos computadores - mas isso não altera o fato de que a guerra ou a preparação para a guerra foi um grande mecanismo para acelerar o progresso técnico, "carregando" os custos de desenvolvimento de inovações tecnológicas que quase com certeza não teriam sido empreendidos por ninguém que fizesse cálculos de custo-benefício em tempo de paz, ou teriam sido feitos de forma mais lenta e hesitante. (HOBSBAWM, 1995, p. 54)

Em um período pós-guerra, às vésperas da divisão do mundo em dois blocos hegemônicos, apresentar uma narrativa hagiográfica daquela que se tornou símbolo do nacionalismo francês, da resistência católica contra os “inimigos” da centralização eclesiástica, pode ser analisado a partir da perspectiva de que Joana d’Arc, podemos aventar que Victor Fleming, descrito como anti-comunista (SILVA, 2013), não estaria a representar a trajetória de uma sociedade cristã, como a norte americana, e sua luta contra os inimigos da religião, materializada na figura do comunismo soviético?

Tendo esses apontamentos contextuais em mente, bem como àqueles relacionados ao trato metodológico com a fonte cinematográfica deve-se enfatizar que o filme em questão ainda abre margem para outras diversas problematizações sob outros olhares, as quais não devem ser visualizadas em uma hierarquia de valores. Considerar as representações, o mundo do espectador e a complexidade da construção do sentido podem auxiliar não apenas a problematizar a fonte aqui proposta, mas também os próprios meios de comunicação que permeiam o contexto atual, cercado por diversos discursos e narrativas exibidos pela mídia, jornais, sites, redes sociais, filmes, documentários, livros, charges que não devem ser assimilados enquanto o “real em si”, mas problematizados, criticados com base em seu papel e objetivo na sociedade em questão, afinal, eles não são inocentes, eles possuem intenção.

Considerações

Neste artigo abordamos a noção de representação em conjunto com análises de elementos cinematográficos específicos com o objetivo de compreender as formas de pensamento e abordagem em um determinado momento histórico, bem como a carga de intencionalidade para com representações utilizadas no filme Joana d’Arc, de Victor Fleming.

Articulamos a análise cinematográfica, cuja descrição exaustiva não dá conta da complexidade de sua linguagem, marcada por sons, movimentos, sensações de quem assiste e pequenos detalhes que adquirem distintas significações para diferentes indivíduos, mesmo que marcados pelo mesmo contexto. Consideramos que o filme é marcado por uma narrativa hagiográfica ao representar Joana d’Arc enquanto destinada a ser santa.

As temáticas relativas à História das Religiões encaixam-se naquilo que Chartier denomina novos objetos do historiador, que seriam “as atitudes perante a vida e a morte, os rituais e as crenças, as estruturas de parentesco, as formas de sociabilidade, os modos de funcionamento escolares” (CHARTIER, 1991, p. 174). Esses novos objetos demandaram modos de tratamento, métodos diferenciados para sua compreensão, sendo o próprio conceito de representação uma dessas novas abordagens.

Apesar da narrativa do filme trazer manifestações do sagrado e a construção de uma personagem santa, tais elementos estão profundamente relacionados com aquela realidade, afinal nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas, pois os “leitores” (telespectadores nesse caso), “não se confrontam nunca com textos abstratos, ideias, separados de toa materialidade: manejam objetos cujas organizações comandam sua leitura, sua apreensão e compreensão partindo do texto lido” (CHARTIER, 1991, p. 178)

O filme de Victor Fleming nos possibilitou pensar o processo de construção de uma hagiografia fílmica, no qual Joana d’Arc foi representada como santa, mártir e protetora da França. Filmado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, podemos afirmar que a polarização do mundo em capitalistas e comunistas do século XX, encontrou sua representação na guerra travada entre franceses e ingleses no século XV e que, somente com um grande líder ungido pelo transcendente e disposto a ser traído e sacrificado poderia dar sentido a um mundo no qual as referências se tornavam cada vez mais pulverizadas.

Referências

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. RJ: Jorge Zahar, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. RJ: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 2002a.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, vol. 05, nr. 11, jan/abr. 1991, p. 173-191.

CHRISTIANO, Daniel. Introdução In: MICHELET, Jules (1798 - 1874), *Joana d'Arc*. São Paulo: Hedra, 2007.

DAS MÄDCHEN JOHANNA. (Santa Joanna D'Arc). Direção de Gustav Ucicky. Drama / Épico. 1935, Alemanha (87 min.), Preto & Branco.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. SP: Martins Fontes, 1992.

FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

GIOVANNA D'ARCO AL ROGO. (Joana d'Arc). Direção e Roteiro de Roberto Rossellini. Produzido por **Giorgio Criscuolo** e **Franco Francese**. Dist. **Ripley's Home Video**. 1954, Itália (80 min.), DVD.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. SP: Companhia das Letras, 1995.

http://cinemalivre.net/filme_e_o_vento_levou_1939.php Acesso: 05/11/2015.

<http://filmow.com/a-paixao-de-joana-d-arc-t1762> Acesso: 04/11/2015

<http://filmow.com/agora-ou-nunca-t117357> Acesso: 05/11/2015

<http://filmow.com/joana-d-arc-t58179> acesso: 04/11/2015

<http://filmow.com/victor-fleming-a38028> Acesso: 05/11/2015

<http://www.lepanto.com.br/catolicismo/gloriosa-epopeia-de-santa-joana-darc/> Acesso: 14/12/2015

JEANNE D'ARC (Joana d'Arc). Direção de Georges Méliès. Roteiro de Georges Méliès. FR. Produzido por Georges Méliès. Dist. 1899, França, (10min28s),

JOAN OF ARC (Joana d'Arc). Dirigido por Victor Fleming. Roteiro de Andrew Solt e Maxwell Anderson. Produzido por Walter Wanger. Dist. RKO Pictures. 1948, USA, (145 min.), DVD.

LA MERVEILLEUSE VIE DE JEANNE D'ARC (A maravilhosa vida de Joana d'Arc). Dirigido por Marco de Gastyne. Roteiro de Jean-José Frappa. Produzido por Pathé-Natan e RapidFilm. Dist. Star-Film. 1929, França (125 min.), DVD.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (A paixão de Joana d'Arc). Direção de Carl Theodor Dreyer. Roteiro de Carl Theodor Dreyer e Joseph Delteil. Produzido por Société générale des films. Dist. Continental Home Vidéo. 1928, França, (97 min), DVD.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. SP: Brasiliense, 2005.

MICHELET, Jules (1798 - 1874), *Joana d'Arc*. São Paulo: Hedra, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo da imagem: território da história cultural. História Cultural e Imagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, et. al. (org.) *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PROCÈS DE JEANNE D'ARC. (O Processo de Joana d'Arc). Direção e Roteiro de Robert Bresson. Produzido por Agnes Delahai Productions. Dist. Pathé Contemporary Films. 1963, França (65 min.), Preto & Branco.

SAINT JOAN (Santa Joana). Direção de Otto Preminger. Roteiro de Graham Greene e George Bernard Shaw. Produzido por Wheel Productions. Dist. United Artists. 1957, EUA/Reino Unido (106 min.), DVD.

SILVA, Michelly Cristina da. *Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo Missão a Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951)*. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SRAGOW, Michael *Victor Fleming: An American Movie Master*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2013.

THE MESSENGER: The story of Joan of Arc. (Joana d'Arc de Luc Besson). Direção de Luc Besson. Roteiro de Andrew Birkin e Luc Besson. Produzido por Gaumont e OkkoProductions. Dist. Columbia Pictures. 1999, EUA/FRANÇA (158 min.), DVD

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. SP: Papirus, 2002.

Enviado em: 12/03/2016.

Aprovado em: 10/05/2016.