

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

A IMAGEM DE JOANA D'ARC DURANTE A PRIMEIRA GUERRA
MUNDIAL, UMA ANÁLISE DO FILME: *JOAN THE WOMAN*, DE CECIL B. DE MILLE

PROFESSORA: CYBELE CROSSETI DE ALMEIDA
AUTOR: LEANDRO OLIVEIRA DE ALMEIDA
NOVEMBRO DE 2008

SUMÁRIO

1. Introdução:	1
1.1. Apresentação e formulação do problema	1
1.2. Justificativa	4
1.3. Objetivos.	5
1.4. Considerações Teóricas.	6
1.5. Metodologia	10
2. A Joana d’Arc histórica	12
3. A Guerra dos Cem Anos e as lutas entre França e Inglaterra	15
4. Joana d’Arc de Cecil B. de Mille	17
5. O martírio de Joana d’Arc e a Imitação de Cristo	25
6. O martírio e a Santidade	30
7. Miles Christi	33
8. Conclusão	36
9. Bibliografia	40

1. Introdução:

1.1. Apresentação e formulação do problema

Neste trabalho irei analisar o filme, *Joan the woman*, de Cecil B. de Mille, como uma forma de compreender a imagem de Joana d'Arc durante a Primeira Guerra Mundial.

A Primeira Guerra, 1914-1918, guerra que envolveu as principais potências hegemônicas do mundo. Este projeto tem por recorte somente a França, Inglaterra e Estados Unidos da América.

A tecnologia moderna capacitou os combatentes a matarem com uma eficiência sem precedentes; o nacionalismo moderno infundiu em civis a determinação de lutar até que o inimigo fosse totalmente abatido. Exercendo amplo controle sobre os cidadãos, o Estado moderno mobilizou seus recursos humanos, materiais e espirituais para deflagrar uma guerra total¹.

As estratégias alemãs para uma eventual guerra europeia não contavam em seus planos uma guerra contra a Inglaterra², preocupavam-se com a França a oeste e a Rússia a leste, as duas possíveis frentes de batalha em caso de um conflito. A aliança franco-russa era o temor que freava os impulsos belicistas da Alemanha. Pensavam em um rápido ataque à França, obtendo uma vitória antes da mobilização russa. Não acreditavam num envolvimento inglês na contenda.

A Tríplice Entente foi surpreendente tanto para os inimigos como para os aliados britânicos. No passado, a Grã-Bretanha não tinha tradição nem qualquer motivo permanente de atrito com a Prússia – e o mesmo parecia ser verdade em relação à super-Prússia conhecida como Império Alemão. Por outro

¹ PERRY, Marvin. **Civilização ocidental: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 536-537.

² FERRO, Marc. **A grande guerra 1914-1918**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 49.

lado, a Grã-Bretanha fora antagonista quase automática da França em quase todas as guerras européias desde 1688³.

Para os franceses o “inimigo hereditário”, desde a guerra de 1870, deixa de ser o povo inglês para ser substituído pelo alemão⁴. A grande guerra se inicia e ingleses e franceses lutam lado a lado contra um inimigo comum, os alemães. Recuando no passado vemos Shakespeare referindo-se a Joana d’Arc⁵ como feiticeira e “amásia” do Delfim⁶. Recuando um pouco mais vemos a própria Joana dizer preferir a morte a ser prisioneira dos ingleses⁷. Muitas coisas mudaram entre a Guerra dos Cem Anos⁸ e a Primeira Grande Guerra. O problema de pesquisa surgiu da análise do filme *Joan the woman*, de Cecil B. de Mille. Para tanto é, preciso fazer uma pequena introdução ao filme.

Filme: *Joan The Woman*.

Escrito por Jeanie Macpherson, dirigido e produzido por Cecil B. de Mille, tendo Alvin Wyckoff como diretor de fotografia. Ano de produção de 1916⁹.

Atores / personagens:

Geraldine Farrar: Joana d’Arc.

Raymond Hatton: Carlos VII

Wallace Reid: Soldado Inglês e o cavaleiro Eric Trend

Hobart Bosworth: La Hire

³ HOBBSAWM, Eric, J. **A era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 433. Na verdade os atritos entre ingleses e franceses iniciam bem antes, conforme abordarei no capítulo: a Guerra dos Cem Anos.

⁴ FERRO, op. cit., p. 26.

⁵ Heroína francesa e santa católica, 06/01/1412 a 30/03/1431, o tema será retomado durante toda a monografia.

⁶ SHAKESPEARE, Henrique VI, s/d., p. 372-375.

⁷ Em várias oportunidades Joana teria dito preferir morrer a cair em suas mãos, tal era o ódio que sentia pelos ingleses, este fato seria objeto de estudo por ocasião de seu processo de condenação, devido a uma suposta tentativa de suicídio, na qual Joana pulou da torre onde era mantida prisioneira. BEUANE, Colette, **Joana d’Arc**. São Paulo, Globo, 2006, p. 298.

⁸ Guerra entre França e Inglaterra (1337-1453), por suas características pode ser considerada a primeira grande guerra européia, pois envolveu vários países. A França foi apoiada pela Escócia, Boêmia, Castela e Papado de Avignon. A Inglaterra por sua vez teve por aliados os flamengos e os alemães (parte deles). Esta guerra provocou profundas modificações na Europa. Joana d’Arc participou apenas de um período desta longa guerra, entre 1429 e 1430, porém sua atuação teve grande importância para o desfecho do conflito. Em sua rápida passagem, Joana levou Carlos VII à coroação, iniciando o epílogo de uma longa disputa dinástica pelo reino da França. Após sucessivas vitórias Carlos VII consolidou sua vitória pondo fim a guerra dos Cem Anos.

⁹ Embora a produção do filme seja de 1916, a data de sua distribuição é 04 de janeiro de 1917, sendo a data mais utilizada para referência. TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema**. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 182.

Theodore Roberts: Cauchon

O soldado Inglês do filme é um personagem de ficção. La Hire foi um dos principais capitães do exército francês, combateu ao lado de Joana d’Arc. O bispo Cauchon foi o responsável pelo andamento do processo que a julgou. Quanto a Carlos VII, o Delfim de Joana:

Carlos VII (1403-1461). Rei da França. Sendo Delfim em 1417, embora deserdado pelo Tratado de Troyes em benefício do rei inglês Henrique V, Carlos VII toma naturalmente o título de rei após a morte do seu pai, apoiado pelos armagnacs contra os anglo-borguinhões, e utiliza-se das tropas da Gasconha e da Bretanha, graças à adesão do conde Foix e do duque da Bretanha. A intervenção de Joana d’Arc e a energia de alguns capitães salvaram Carlos do perigo. A vitória de Orléans permitiu ao rei, acompanhado de Joana d’Arc, fazer uma entrada triunfal em Reims, onde foi sagrado rei em 1429, embora a guerra se prolongasse por mais vinte anos, após a morte de Joana d’Arc. A reconciliação com o duque de Borgonha, Filipe, o Bom, em 1435, abriram-lhe as portas de Paris. A última fase da guerra dos Cem Anos (1449-1453) permitira a conquista da Normandia (1450) e da Guyena (1453). Paralelamente, ajudado por uma equipe de homens que tinham o sentido de “Estado”(Jacques Couer) procedeu a reorganização do reino. A instauração de um imposto permanente permitiu a regularização da armada e do exército, bem como controlar diversas tentativas de revoltas nobiliárias. Pela Pragmática Sanção de 1436, colocou a Igreja da França sob a dependência do rei, a caminho da centralização da monarquia¹⁰.

Após uma rápida introdução sobre Joana d'Arc e a situação da França de Carlos VII, o filme mostra um batalhão inglês, durante a Primeira Guerra, em uma posição de trincheira na França, seus soldados têm uma importante missão: um voluntário deve colocar uma bomba no campo inimigo, mas este deve ter consciência que são remotas as possibilidades de retornar com vida desta missão. Durante a noite, um dos soldados fica pensando se deve ou não servir como voluntário. Este soldado acaba encontrando entre as

paredes da trincheira uma espada. A partir disso ele tem um sonho, ou visão, onde Joana d'Arc aparece e lhe diz que chegou a hora dele resgatar sua dívida para com ela. O filme faz uma alusão a encarnação, o soldado teria sido um cavaleiro inglês contemporâneo de Joana. Inicia-se então uma narrativa sobre a vida da heróica personagem. Ao final desta visão, com a espada em punho, o soldado inglês, inspira-se na donzela francesa e apresenta-se como voluntário para a missão suicida.

Partindo da análise do filme, surge o problema a ser investigado: como o filme se apropria da imagem de Joana d'Arc para aproximar dois antigos “inimigos hereditários”? Pretendo buscar e examinar a bibliografia existente para verificar a originalidade, ou não, desta apropriação e como se constrói a figura de Joana no filme. E, além disso, buscar dados sobre quais os outros métodos ou propagandas realizou esta aproximação anglo-francesa, ou se esta aproximação foi apenas fruto do medo de um inimigo maior. E verificar quais eram os objetivos e o público alvo do filme, uma vez que os ingleses e franceses já se encontravam em luta no momento da realização deste filme.

1.2. Justificativa

Na mais recente biografia sobre Joana d'Arc, Collete Beaune inicia com a seguinte frase: “JOANA D'ARC MAIS UMA VEZ”. É preciso, para se justificar, invocar uma necessidade pessoal?”¹¹ E Mary Gordon: “Existem mais de vinte mil livros sobre Joana d'Arc na Bibliotheque National de Paris.”¹² Como justificar mais um trabalho entre tantos? A primeira justificativa é sempre a pessoal, neste caso valho-me de Beaune e Gordon, o que ambas têm em comum com os outros milhares de autores que falaram sobre o tema? O tema é cativante. Os ingleses estavam certos ao chamá-la de bruxa, ela tem o poder de enfeitiçar a todos que lêem sua história. Uma magia que se renova de geração a geração. Joana é um mito¹³. Não há como não se apaixonar por ela. Érico Veríssimo, em seu prefácio do livro “A vida de Joana d'Arc¹⁴”, nos diz ter ficado fascinado pela personalidade e pela vida de Joana

¹⁰ PREDERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. História da Idade Média: textos e testemunhos. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 280.

¹¹ BEAUNE, Colette, **Joana d'Arc**. São Paulo, Globo, 2006, p. 11.

¹² GORDON, Mary. **Joana D'arc**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 9.

¹³ SELLIER, Philippe. **Heroísmo (o modelo – da imaginação)**, in BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Ed. da UNB, 1997, p. 472.

¹⁴ VERISSIMO, Érico. **A vida de Joana d'Arc**. Porto Alegre: Globo, 1978.

d'Arc e que tudo provavelmente começou no dia em que viu o filme interpretado pela Mille. Falconnière.¹⁵ Ao ler suas palavras recordei deste filme magnífico. Uma película simplesmente comovente. Cercado desses grandes escritores, minha tentativa de escrever qualquer coisa que seja sobre Joana d'Arc parece ser muita pretensão. Peço emprestado um pouco do brilho de todos que já homenagearam a esta grande heroína com suas obras, somando a suas vozes a minha contribuição nessa linda história, mas justificativas pessoais não bastam.

Fazer história através do cinema não é algo novo. Marc Ferro, historiador francês, ponto de referência para quem se interessa pelo assunto cinema e história, inicia seus trabalhos na década de 70. Nesta mesma década, a internet vai iniciar seus primeiros passos. Minha pesquisa pretende utilizar um filme obtido através da internet e utilizá-lo como fonte histórica. Desde os primeiros trabalhos de Marc Ferro, muito se avançou na pesquisa histórica sobre o cinema. E a internet teve sua popularização somente a partir do início do século XXI. Utilizarei em minha pesquisa um filme digitalizado, o que não invalida meu trabalho. Pretendo estar contribuindo para uma nova perspectiva do fazer história, assim como todos aqueles que trabalham com a história do cinema. A justificativa desse trabalho não está em sua originalidade, como já descrevi não há nada de original em se trabalhar com Joana d'Arc ou com filmes. Acredito sim que Cecil B. de Mille tenha sido original em reunir uma história envolvendo Joana d'Arc e soldados da Primeira Guerra. Graças à contribuição da rede mundial www¹⁶ me foi viável realizar esta pesquisa, embora haja a venda cópias restauradas do filme em dvd, foi através da internet que tomei conhecimento do mesmo.

1.3. Objetivos.

Objetivo geral:

Analisar o filme *Joan the woman* de Cecil B. de Mille e descrever qual a imagem de Joana d'Arc é construída através do filme e a qual público pretendia atingir.

Objetivos secundários:

¹⁵ Evidentemente o autor está se referindo a Mademoiselle Falconetti . Também conhecida pelos nomes de: Renée Falconetti, Renné Jeanne Falconetti, Marie Falconetti e Maria Falconetti. O filme francês em questão trata de *A paixão de Joana d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc)* do cineasta dinamarquês Carl Theodore Dreyer, datado de 1928. Podemos ver sua filmografia em <http://www.imdb.com/name/nm0266029/> disponível em 14/11/07.

¹⁶ A World Wide Web, que significa "rede de alcance mundial", em inglês; também conhecida como Web e WWW) é um sistema de documentos em hipermídia interligados que é executado na internet.

a) Analisar como o filme utilizá-se da figura de Joana d'Arc para realizar a aproximação entre franceses e ingleses.

b) Examinar a bibliografia existente e verificar quais os tipos de estratégias que foram utilizadas durante a Primeira Guerra Mundial para aproximarem franceses e ingleses. Verificando a originalidade, ou não, da utilização de Joana d'Arc para esta aproximação.

1.4. Considerações Teóricas.

Nesta monografia, talvez como em tantas outras, o grande desafio talvez seja justamente a questão da perspectiva teórica a seguir. Qual o melhor caminho a ser trilhado em um projeto de graduação cujo grau de dificuldade é inversamente proporcional ao grau de conhecimento do aluno? A idéia inicial era trabalhar com Marc Ferro por ter sido um dos percussores do estudo da relação entre cinema e história¹⁷. Porém fui convidado a conhecer os trabalhos de Marcos Napolitano. Seus trabalhos encontram-se sob a forma de textos, fazendo parte de coletâneas. Característica aliás que encontrei em outros autores que tratam do tema, como Miriam de Souza Rossini, Liliane Seide Froemming, Eny Toshi, Mônica Almeida Kornis¹⁸. Tive dificuldades em encontrar trabalhos que tratassem da utilização do cinema como fonte, talvez uma dessas causas possa ser explicada citando o próprio Marcos Napolitano: “O debate metodológico sobre o uso dessas fontes ainda é incipiente, ao menos no campo historiográfico brasileiro, em que pese o grande número de trabalhos mais atentos a suas especificidades, surgidos a partir de meados dos anos 80”¹⁹. Dei preferência pela obra desse autor por achar seu método mais correto, objetivo e simples de ser aplicado do que o encontrado em Marc Ferro. Boa parte da bibliografia que encontrei trata da questão teórica

¹⁷ Embora não tenha sido o primeiro a tratar do tema, seu nome é referência em todos os autores que abordam o assunto. Além do artigo da nota 33, onde Eduardo Victorio Morettin faz uma excelente abordagem sobre os primeiros trabalhos realizados com o tema e história e cinema, podemos citar o texto de Mônica Almeida Kornis que percorre o mesmo caminho. Para ambos o primeiro trabalho conhecido seria o do polonês Boleslas Matuszewski em 1898, mas em toda a bibliografia consultada a referência é sempre Marc Ferro. Citando Kornis: “a escolha do historiador e realizador de documentários Marc Ferro como primeiro autor a ser analisado não é fortuita [...] A primeira referência ao debate sobre o cinema como fonte para a história a chegar ao Brasil foi seu artigo ‘o filme, uma contra análise da sociedade?’ ”(KORNIS, p. 7) Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/106.pdf acesso em 29/06/2008. bibliografia em KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 237-250.

¹⁸. Vide bibliografia.

¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINKS, Carla (org), Fontes históricas. São Paulo, Contexto, 2005, p. 238.

deixando um pouco vaga a questão metodológica. No trabalho de Kornis a autora procura lançar luz para as questões teórico-metodológicas, e cita sua participação num debate ocorrido em 1983 cujo tema era “Cinema como fonte de História. História como fonte de Cinema”, segundo ela: “não houve contudo entre nós um esforço de sistematização dessas idéias, e sobretudo um debate propriamente metodológico sobre as questões que envolvem a relação entre cinema e história”²⁰. E justamente esta sistematização e metodologia encontradas em Marcos Napolitano que me permitiram escolher um caminho a seguir.

Napolitano nos alerta que, ao utilizar filmes como fontes primárias, devemos ter o cuidado de não torná-los testemunhos diretos e objetivos da história. Para Napolitano, tanto o filme ficcional como o documentário têm o mesmo peso: “nem o documentário prescinde da linguagem artística e da manipulação criativa, nem a ficção deixa de resvalar em aspectos importantes da realidade social”.²¹ Devemos perceber as representações da realidade contidas em ambos a partir de seus códigos internos, evitando ter uma visão “objetivista” no filmes documentários, que nos remetem a um “efeito de realidade”, um realismo que talvez não seja tão verdadeiro como quer dar a entender o seu produtor. Por outro lado, o filme ficcional padece do que ele chama de estigma da “subjetividade absoluta”, onde não consideramos sua capacidade de reproduzir qualquer realidade. Outro fetiche seria fazer uma análise pautada na avaliação do grau de “realismo e fidelidade”. Transpondo esta discussão para a análise do filme de Cecil B. de Mille: a Joana do filme é “fiel” à história de Joana? Segundo Napolitano, seria um erro iniciar a análise por essa perspectiva, “o mais importante seria entender o porquê de suas adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme”²². O autor nos fala que o conceito moderno de documento rejeita a máxima metódica de que “o documento fala por si”²³, seja ele filme ou texto escrito. Como vemos há muitas “armadilhas” em que podemos cair ao utilizar um filme como fonte. Neste caso, a teoria não só é desejável como fundamental.

Napolitano nos mostra a importância de se conhecer os códigos de funcionamento da linguagem, sua especificidade técnica e os suportes tecnológicos que são próprios do cinema. Napolitano e Kornis introduzem alguns termos utilizados na análise

²⁰ KORNIS, p. 4. Disponível em <www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/106.pdf>, acesso em 29/06/2008

²¹ NAPOLITANO, op. cit., p. 283.

²² Idem, p. 237.

²³ Nas palavras de Kornis: “...hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico.” E mais adiante: “Na base desta postura, evidentemente, está a recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real, e que portanto ela traduz a verdade dos fatos.” KORNIS, op. cit., p. 7.

cinematográfica²⁴. Para isso, é importante o uso da semiótica²⁵, o conhecimento das formas de narrativa, do enquadramento, dos movimentos de câmera, da iluminação²⁶. Para Napolitano, não se trata de uma conversão de historiador em um especialista das diversas áreas que envolvem a técnica audiovisual, mas uma maneira de enriquecer sua análise. Termos como decupagem²⁷, cinema moderno e cinema clássico²⁸ devem ser compreendidos para acompanhar sua metodologia. Para Napolitano, existem diversas opções de representação cinematográfica que podem ter implicações estéticas e ideológicas completamente diferentes, o que nos exige um olhar atento, salientando a importância de não se tomar como realistas os filmes documentais, assim como não tomar os ficcionais como meras fantasias históricas²⁹.

Napolitano faz uma crítica da concepção positivista de que o cinema poderia sofrer uma “falsificação documental” resultado da montagem de planos, sofrendo a manipulação do diretor ou editor. Segundo o autor, para alguns historiadores haveria uma dicotomia bastante rígida entre os documentários e os filmes encenados, sendo os primeiros considerados um registro primário. Quanto maiores edições sofressem os documentários menos valorizados seriam, sendo então colocados no mesmo nível do filme de ficção editado, seu valor serviria somente para afirmação do ponto de vista de seu criador. Napolitano atribui esta desconfiança em relação à “manipulação” e a preferência aos documentários a uma tradição iniciada por Marc Ferro³⁰. Interpretei neste ponto um conflito entre Napolitano e Kornis³¹, ou melhor, na leitura que ambos fazem de Ferro. Somente ao fazer a leitura do texto de Eduardo Morettin³², ao qual se refere Napolitano, é que a leitura ficou mais clara. Morettin, assim como Kornis, nos diz que para Ferro a ficção levaria uma vantagem sobre o

²⁴ Napolitano refere-se a eles ao longo do texto. NAPOLITANO, op.cit., p. 238.

²⁵ Semiótica (do grego *semeiotiké* ou "a arte dos sinais"), é a ciência geral dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sógnicos, isto é, sistemas de significação. Ocupa-se do estudo do processo de significação ou representação natureza e na cultura, do conceito ou da idéia.

²⁶ Segundo Kornis são “elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica”. KORNIS, op.cit., p. 3.

²⁷ Técnica de recorte que permite a localização de uma cena, resgatando suas informações básicas, como um catálogo de cenas. Vide disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Decupagem>> acesso em 24/06/07.

²⁸ Cinema moderno, onde não há uma continuidade na narração, música, imagens, personagens e diálogos nem sempre vem de forma ordenada, apresentando por vezes uma certa incoerência. Diferentemente do cinema clássico onde os elementos aparecem de forma ordenada representando uma unidade. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/78/oheroifechado.htm>> e

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_de_cinema> acessos em 20/06/07

²⁹ NAPOLITANO, op. cit., p. 241.

³⁰ Idem, p. 243.

³¹ Ao citar Marc Ferro, Kornis escreve: “Já nos anos 70 Marc Ferro iria referir-se a essa polêmica para reforçar sua argumentação de que tanto o cinema documentário como o de ficção devem ser objeto de uma análise cultural e social, refutando a idéia de que o primeiro seria mais objetivo e retrataria fielmente a realidade”. KORNIS, op.cit., p. 5.

³² Disponível em <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/2713/2250>>, acesso em 20/06/07, para as referências bibliográficas utilizei as fornecidas por Marcos Napolitano.

documentário na análise histórica das sociedades por permitir maiores possibilidades analíticas: reações críticas, de recepção, frequências ao cinema e demais formas de diálogo entre filme e sociedade³³. Ao referir-se à obra de Ferro, Morettin nos diz que ambos os gêneros informam “uma realidade social” de natureza diversa. Entrariam nestas informações as trazidas inconscientemente pelo diretor, neste caso, poderíamos dizer por todo o processo de produção. Não haveria então impedimento de se trabalhar com um outro gênero de filme, caberia ao historiador aprender a lê-los. A crítica feita por Napolitano vai se fazer presente no momento em que Ferro introduz seu conceito de autenticidade, Morettin nos apresenta a metodologia, proposta por Ferro, para realizar a avaliação da veracidade no documento fílmico. Ao realizar esta diferenciação entre a maior ou menor “veracidade”, ele faz uma hierarquização entre filme ficção e filme documentário, entre filmes editados, e portanto manipulados, e filmes intactos em sua continuidade, mais próximos da realidade ou como diria Ferro “documents vivants”. Voltando novamente a Napolitano temos o seguinte comentário:

Portanto, nem as “manipulações” são evitáveis pelo diretor, nem as contradições internas do filme representam indício de “falsificação”, tornando-se um trunfo de análise para o historiador. Retomando Pierre Sorlin, pesquisador francês, Morettin e Ramos³⁴ enfatizam que o historiador deve “partir dos próprios filmes”, de sua significação interna, a partir da qual se insere determinada base ideológica de representação do passado. Portanto, a questão da autenticidade e da objetividade do registro, importantes na perspectiva clássica de Ferro, pouco importam. Trata-se de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: “o que um filme diz e como diz?”³⁵

Marcos Napolitano não é o único a criticar Marc Ferro, como podemos perceber, Mônica Kornis, e Pierre Sorlin também têm suas diferenças com o método de trabalho propostos por Ferro:

³³ MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: História, Questões e Debates. Curitiba, História/UFPR, n.20/38, jan./jun. 2003, p. 23 e KORNIS, p. 7.

³⁴ Alcides Ramos, na bibliografia utilizada por Napolitano, RAMOS, Alcides. **O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

³⁵ NAPOLITANO, op. cit., p. 245.

Em comum, a idéia de que a imagem não copia a realidade e de que a câmara revela aspectos que ultrapassam as evidências. Entretanto, contrário ao estabelecimento de uma homologia entre filme e mentalidade de uma sociedade num dado momento histórico, Sorlin procura um sistema de leitura distinto de Ferro. Sorlin procura o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, ao passo que Ferro acaba por concentrar-se na análise contextual. A busca do “não-visível” de Ferro está intrinsecamente ligada a uma análise do conteúdo do filme e ao contexto de produção, e muito embora remeta-se à importância da linguagem cinematográfica, parece-nos que Ferro acaba por não integrar todos esses elementos entre si.³⁶

A tarefa que se apresenta não é fácil. As críticas ao trabalho de Marc Ferro são muito recentes, e ainda se discute no meio acadêmico quais os caminhos a seguir. O tempo para a execução do projeto não permite aprofundar tanto quanto seria necessário para enriquecer a análise desse debate. Apesar das dicas dadas pelos autores, muitas “armadilhas” se apresentam no caminho. Pretendo com minha abordagem não apenas resgatar a história de um filme, mas ajudar a manter o debate sobre o uso das fontes audiovisuais como fonte histórica. Não há dúvidas que se trate de um gênero de pesquisa que fascina, ao mesmo tempo em que nos impõe um desafio. Do artigo de Mônica Almeida Kornis, retiro minha última reflexão:

A título de conclusão, constatamos a diversidade de questões que se colocam ao historiador que aceita o desafio em trabalhar com documentos visuais e lida com a imagem cinematográfica. Mesmo reconhecendo que a sociedade contemporânea está absolutamente mergulhada de imagens, esta é uma proposta inovadora e ousada.³⁷

1.5. Metodologia

³⁶ KORNIS, op. cit., p. 13.

³⁷ KORNIS, op. cit., p. 13.

Utilizei como fonte o filme *Joan the woman*, de Cecil B. de Mille produção de 1916. Usarei a cópia disponível (em 23/04/07) nos arquivos do google vídeo. (<http://video.google.com>)³⁸.

Para realizar a análise do filme utilizei a metodologia proposta por Marcos Napolitano³⁹:

- Definir a abordagem: [neste caso, a história no cinema]⁴⁰.
- Assistir sistemática e repetidamente aos filmes que constituem o corpo documental da pesquisa, buscando articular análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra). Nesta pesquisa utilizei, além do filme *Joan the woman*, o filme *A paixão de Joana d'Arc* (1928) de Carl Dreyer, pois ambos têm várias características em comum, entre elas a aproximação do martírio de Joana com o de Jesus Cristo.

- Buscar elementos narrativos: “o que o filme diz e como diz”. [Inclui em minha análise a linguagem corporal, por se tratar de um filme mudo, o próprio cenário serve como elemento narrador da história].

- Familiarizar-me com algumas regras estruturais básicas que norteiam o tipo de cinema (“clássico” ou “moderno”) em que se estrutura o filme.

- Identificar os elementos narrativos ou alegóricos da encenação do filme a partir de planos e seqüências, técnicas de filmagem e narração, elementos verbais, imagéticos e musicais.

- Produzir um “fichamento” que tente dar conta da riqueza da imagem em movimento e suas conexões ao longo do filme analisado, procurando informar sobre a natureza da linguagem e as estratégias de abordagem do filme operadas pelos realizadores.

- Levar em conta que todo o filme, ficcional ou documental, é manipulação do “real”. [Neste caso, um filme ficcional, onde o autor utiliza a história como pano de fundo. O autor intencionalmente manipula o “real”, mas deixa isso explícito em sua obra].

- Entender o sentido intrínseco de um filme para analisá-lo como fonte histórica. Observar o filme como o conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. [Aqui o autor recria uma ideologia utilizada pela igreja, não sendo claro até que ponto houve a intenção, talvez sendo o próprio criador apenas reproduzidor desta mesma ideologia.]

³⁸ Existem cópias em DVD, a venda pelo site da Amazon.com

³⁹ NAPOLITANO, op. cit., p.282-283.

- Comparar os diálogos do filme analisado com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos. [Foram analisados não somente os diálogos, mas a película em si, confrontando com obras literárias, filmes e imagens sobre o assunto].

E finalmente, análise e fichamento da bibliografia existente.

2. A Joana d’Arc histórica

Muito já se escreveu sobre Joana d’Arc, mas para tratar do tema somos obrigados a repetir sempre, nem que seja em breves linhas, a sua biografia. O objetivo aqui não é escrever exaustivamente sobre Joana, nem tentar resumir os muitos livros que constam na bibliografia, mesmo porque os livros consultados são apenas, metaforicamente, uma gota no oceano de Joanas d’Arcs que existem. Dos muitos textos que existem sobre Joana d’Arc gostaria de citar o do medievalista José Rivair de Macedo:

“Joana nasceu provavelmente em Domremy, a 6 de janeiro de 1412 como diz Régine Pernoud, foi uma rapariga como as outras, uma pastora, uma pessoa do povo. Não teria saído do anonimato não fosse a piedade ardente que teve. Desde a infância teve “visões” místicas que lhe anunciaram a vontade divina: libertar a França do jugo inglês. Virgem, estimulada pela “missão” a ela designada, procurou o chefe militar da região onde nascera, Robert Baudricourt, pedindo-lhe que a levasse à presença do Delfim Carlos, o futuro Carlos VII, que havia sido afastado da sucessão do trono da França depois do tratado de Troyes. Tendo revelado sua “missão” ao príncipe foi autorizada a rumar para a cidade de Orleães, então sitiada pelos ingleses. Liderou os defensores. Venceram o inimigo. O processo de libertação da França teve início. Várias localidades obtiveram vitórias significativas. Ao lado da “Donzela de Orleães” Carlos foi sagrado rei em 1429. As vitórias francêsas se multiplicaram. No dia 25 de maio de 1430, durante o assédio de Compiègne, Joana foi aprisionada pelos borguinhões e entregue aos ingleses. Em 1431 foi julgada pela inquisição de Ruão”⁴¹.

⁴⁰ NAPOLITANO, op. Cit., p. 240.

⁴¹ MACEDO, op. cit., p. 87.

Sabemos agora que Joana nasceu em Domremy, uma aldeia situada às margens do Mosa, um dos limites do reino. Região de fronteira, longe do centro do poder, longe de Paris ou do vale do Loire. E como toda a fronteira, possui um diferencial em relação as outras regiões, com suas dificuldades, seu abandono e sua constante luta pela salvaguarda do território. Terra de passagem, de contato, de partida e de chegada. O último refúgio antes do rumo ao desconhecido e a primeira defesa contra inimigo. E segundo Colette Beaune: “na fronteira, diz-se, multiplicam-se os heréticos assim como as feiticeiras”⁴². É nessa fronteira, longe da corte de Carlos VII e mal assistida pelo clero que nasceu àquela que levaria o Delfim à sagração, nas distante cidade de Reims.

Os pobres habitantes das fronteiras tinham a honra de serem súditos diretos do rei, isto é, no fundo não eram súditos de ninguém, não eram apoiados nem controlados por ninguém, não tinham senão a Deus como senhor, como protetor. As populações são sérias em tal situação; sabem que não podem contar com nada, nem com os bens, nem com a vida. Eles lavram e o soldado colhe⁴³.

De fato, os soldados que apareciam, quer sejam armanhacs, partidários de Carlos VII, quer borguinhões, partidários dos ingleses, nada vinham fazer nestas paragens que roubar o pouco que tinham. E foi deste meio que surgiu uma pastora, como alguns preferem chamá-la, uma simples camponesa, que convenceria a todos até cumprir sua missão de libertar Orléans e sacrar Carlos VII como rei dos franceses.

Joana dizia ouvir vozes dos santos desde os doze anos. Para Jules Michelet, Joana confundia a voz de seu coração com a voz do céu⁴⁴. Muita polêmica gerou-se em torno disso. Fez parte de sua acusação no processo que a levou a morte. Gerou o ceticismo de muitos. Nos tempos modernos falam de algum distúrbio cerebral⁴⁵ ou, como na alegoria de Luc Besson⁴⁶ uma batalha interna de sua própria consciência. Louca, esquizofrênica, mentirosa, bruxa, profetisa ou santa? Muitos foram os rótulos que ela recebeu, e recebe, mas

⁴² BEAUNE, op.cit., p. 37.

⁴³ MICHELET, Jules. **Joana d'Arc**. São Paulo: Hedra, 2007, p. 36.

⁴⁴ Idem, p. 27.

⁴⁵ GREEN, Vivian. **A Loucura dos reis**. São Paulo: Ediouro Publicações, 2006, p. 28.

⁴⁶ Joana D Arc de Luc Besson título Original: *The Messenger: The Story of Joan of Arc*. Ano de Produção: 1999.

tal qual o brilho fulgurante de uma estrela cadente, a donzela de Orléans, como viria a ser chamada, deixa o cenário para apagar-se em uma masmorra e onde só saíra para sua morte. Este longo período de sua vida, e o mais bem documentado devido aos processos, um condenatório e outro anulando sua condenação. Os ingleses queriam atacar a Joana para deslegitimar a Carlos VII. Queriam condená-la por bruxaria, uma seguidora do demônio, uma protegida por forças malignas. Justificariam assim as derrotas que sofreram, e mais importante, a sagração do rei francês perderia seu caráter sagrado. Seria obra de bruxaria, do demônio, e, portanto, uma coroação nefasta e impura desde sua origem. O processo se instala, mas não foi fácil cercar a inocente Joana em suas teias. Mesmo sem defesa, tolhida de todos os seus direitos, ameaçada e acuada por seus inimigos, a condenação que parecia ser fácil não saiu como seus mandantes ingleses pretendiam. O próprio clero se dividiu, apesar dos interesses envolvidos. O bispo Cauchon, responsável pelo processo, tinha que se certificar de não cometer nenhum deslize. Precisava mostrar aparências de um julgamento dentro das regras da inquisição. Vários padres que acompanhavam os interrogatórios ficaram revoltados com o modo que eles se davam. Alguns até tentaram ajudar Joana lhe dizendo para apelar ao Papa. O cerco se fecha e ficam somente a donzela e aqueles que a querem condenar. Após quase dois anos de cativeiro finalmente conseguem condená-la. Herética e relapsa. As chamas tentam apagar sua imagem. Nem as cinzas queriam como testemunha de sua passagem. “Estamos perdidos; queimamos uma santa!” Assim termina o livro de Michelet, e com a mesma frase o filme de Dreyer e é a última frase sobre Joana no filme *Joan the woman*, Os ingleses não conseguiram o que queriam. A imagem de Joana d’Arc, a virgem, a santa, a Donzela de Orléans, a pastorzinha de Domremy, a heroína francesa, a mártir, a guerreira defensora da França. Este é o ícone que cresce, toma formas, se espalha e perdura.

A derrota e captura de Joana orientaram o mito em direção a outros caminhos. Ao messianismo triunfal dos anos 1429 sucedeu a imagem da sofredora e, depois, da mártir. O campo oposto insistiu, então, na imagem da herética, da maga, isto é, da feiticeira. Joana roubava, dizia-se; é por parentesco com os anjos ou com as sectárias de Satã? A morte de Joana não acalmou a efervescência mítica, muito ao contrário. O sobrevivencialismo apareceu imediatamente; após alguns anos de latência ou de penitência, Joana sobreviveu a Joana até o fim do reinado de Carlos VII sob outros invólucros corporais. O fenômeno das falsas Joanas d’Arc não está ligado unicamente à impostura, relativamente fácil nas sociedades tradicionais, como o prova Martin Guerre. Joana não podia

simplesmente morrer, ela retornaria, assim como Jesus, Artur ou Carlos Magno. O derradeiro sucesso do mito não é a imortalidade?⁴⁷

Após pouco mais de duas décadas a situação de Carlos VII é completamente diferente, já tinha assegurado seus direitos sobre o reino da França, seu juristas precisavam resgatar a imagem de Joana e indiretamente, a de Carlos VII, o rei que Joana afirmou ser o legítimo herdeiro do trono. Com cautela estudaram a criação de um processo de anulação. Não foram só os erros cometidos por seus detratores, pela ânsia de condená-la, que facilitaram o êxito desta anulação, igualmente importante foi a comoção de todos que conheceram aquela piedosa jovem. Agora, com um ambiente favorável, portanto, não menos parcial, novamente a vida de Joana d'Arc é levada a julgamento. Ela deixa de ser uma herética. O tempo resgatara o seu papel de heroína. A mártir vira mito. E o mito vira santa.

3. A Guerra dos Cem Anos e as lutas entre França e Inglaterra

Ingleses e franceses foram inimigos históricos desde o século XIII, uma história de enfrentamentos que se mistura com a própria formação de suas nacionalidades. A Guerra dos Cem Anos, que durou de 1337 a 1453, foi consequência de um longo processo de animosidade que ambos reinos enfrentavam.

Para o bom entendimento das razões que levaram os soberanos da França e da Inglaterra a se engalfinhar no longo conflito conhecido como a Guerra dos Cem Anos o século XIII é fundamental. Nele se situaram os dois eventos que formam o pano de fundo para todo o processo belicoso do período subsequente. O primeiro foi a perda de quase toda a porção continental do Império Angevino, ocorrida entre 1202 e 1204, no reinado de João sem Terra. O segundo, o tratado de Paris de 1259 reconhecendo a posse de Henrique III da Inglaterra sobre a parte restante, agora definitivamente caracterizada como feudo do rei da França, mediante a prestação de homenagem Lúgia.⁴⁸

⁴⁷ BEAUNE, op. cit., p. 14.

⁴⁸ MELLO, José Roberto de Almeida. **Poesia Política e relações anglo-francesas nos século XIII**, In: Revista de História – USP, n.º. 119, jul. – dez. 1985-1988, p. 199.

João Sem Terra perde assim a Normandia e o Anjou para a Coroa francesa em 1204. Em 1259 seu filho Henrique III não só vai ser obrigado a ratificar essa perda como ainda vai se obrigar a ser vassalo de Luís IX para poder manter as terras da Gasconha e Aquitânia. Após a morte de Carlos IV em 1328, instala-se uma crise dinástica no reino da França. Ao morrer sem herdeiros a escolha recai sobre seu primo, Filipe de Valois, poderiam ainda preitear o mesmo direito a sucessão, Eduardo III, rei da Inglaterra e Carlos, rei de Navarra. Isto levará a Eduardo III a desafiar o direito de Filipe VI, por isso, se recusa a lhe prestar a homenagem devida pelos seus feudos na França e dá início à Guerra dos Cem Anos. Logo no início do conflito a Inglaterra consegue assegurar-se do domínio do mar⁴⁹. A partir daí a guerra vai dar-se inteiramente em território francês. As guerras sempre foram onerosas, preocupação de quem pagava a conta e ganância daqueles que tinham interesse em empreendê-las. A população ficava à mercê dos senhores da guerra. Pagavam o custo econômico e humano para defender os interesses da nobreza, que agora se engalfinhavam numa luta dinástica e pelo controle de seus feudos. Se por um lado os ingleses pagavam um alto preço, o dos franceses foi bem maior. Tinham que viver suas vidas em meio a todos os inconvenientes que a guerra pode trazer. Era preciso plantar e criar os animais, que poderiam ser destruídos ou roubados pelos soldados de ambos os lados. Embora tenhamos que ter em mente que os conflitos não se deram com a mesma intensidade durante todo o tempo ao longo da guerra. Joana d'Arc em suas lembranças é um exemplo de como este medo da proximidade da guerra estava presente na vida de todos. Certa vez a família de Joana precisou se refugiar para protegerem-se de ataques à sua aldeia na cidade vizinha de Neufchâteau, aldeia onde os seus habitantes já haviam pago caro pela sua fidelidade a causa real⁵⁰. A aldeia de Domrémy vivia em relativa tranqüilidade, apesar de não desconhecer o perigo que os cercavam. Citando o verbete sobre a Guerra dos Cem Anos do Dicionário da Idade Média podemos dividir a guerra em quatro fases:

- 1) 1337-60, um período de sensacionais vitórias inglesas (Crécy, 1346, Poitiers, 1356), culminando no Tratado de Brétigny (1360), O qual deu à Inglaterra o controle de quase toda a faixa costeira do norte e oeste da França; 2) 1360-80, caracterizada pela recuperação francesa com Carlos V e DuGuesclin, ficando a

⁴⁹ HEERS, Jacques. **História medieval**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 225.

⁵⁰ BEAUNE, op. cit., p. 34-35.

Inglaterra reduzida, pelo Tratado de Bruges (1375), à posse de Calais e de uma zona costeira da Gasconha; 3) 1380-1420, um período de cumulativos desastres franceses no qual se juntaram a loucura do rei Carlos VI, a ascensão do poder borgonhês e as vitórias esmagadoras de Henrique V da Inglaterra (Azincourt, 1415); pelo Tratado de Troyes (1420), virtualmente toda a França ao norte do Loire ficou sob domínio inglês, e Henrique V foi reconhecido como herdeiro do trono francês; 4) 1420-53, a lenta recuperação da França marcada pela inspiração de Joana d'Arc (derrota das forças inglesas que sitiavam Orléans em 1429 e coroação de Carlos VII em Reims), acordo com a Borgonha (1435) e maior eficiência da cavalaria e artilharia francesas, concorrendo para um moral mais elevado dos combatentes⁵¹.

Os anos de participação de Joana d'Arc no conflito foram curtos, mas de grande importância para o desfecho do conflito.

4. Joana d'Arc de Cecil B. de Mille

Uma história de guerra do início do século XX, tendo como pano de fundo uma guerra da Idade Média. Uma heroína francesa cuja imagem será utilizada para inspirar ingleses e franceses. Mas que imagem tinha-se de Joana d'Arc nesse período? De que Joana estamos falando? Apesar de produzido em 1916 este filme não seria o primeiro, nem o último, a fazer uso da figura emblemática de Joana. José Rivair Macedo atribui aos irmãos Lumière o primeiro filme sobre a heroína francesa, em 1895⁵², embora o primeiro provavelmente tenha sido Georges Hatot em 1898⁵³. Os filmes sobre Joana d'Arc fazem parte da história do surgimento do cinema. E, à medida que a técnica foi sendo aperfeiçoada, novas filmagens sobre a donzela guerreira foram sendo apresentadas ao público. O nome de Joana d'Arc está associado aos primórdios da produção filmográfica. Georges Méliès, um homem do teatro, foi um dos primeiros a acreditar na invenção do “cinématographo” de Lumière, ao contrário

⁵¹ LOYN, Henry. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 178-179.

⁵² Texto disponível em <<http://portal25.com/ufrgs/docs/cinemaemedia.doc>> acesso em 20/06/07. O filme dos Lumière seria de 1899, provavelmente o texto refira-se ao pioneirismo dos Irmãos Lumière responsáveis pela primeira exibição pública de cinema em 28 de dezembro de 1895, na cidade de Paris. BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 11.

⁵³ BRETÈQUE, F. (Coord.), **Le moyen âge au cinéma**, número especial de Les Cahiers de la Cinematheque: Revue d'Histoire du Cinema, p. 39. Ver também filmografia disponível em <<http://www.jeanne-darc.com/>> acesso em 20/06/07.

deste, apostou no futuro desta nova tecnologia como uma nova forma de entretenimento. Méliès vai realizar seu primeiro filme sobre Joana d’Arc em 1900⁵⁴. Ele estava certo, o cinema não foi um divertimento passageiro, nem o uso da imagem de Joana d’Arc nesta nova arte. Em um século da história do cinema vão surgindo diferentes faces de uma mesma personagem. Somados ao cinema, temos a literatura, o teatro e outras formas de arte. Não temos uma Joana, mas diversas Joanas: donzelas, guerreiras, pastoras, heroínas, virgens e santas que povoam nosso imaginário. *Joan the woman* é apenas mais uma entre tantas de suas representações, mas não menos importante do que as demais.

Apesar de assim esperado, o mito nem por isso pertence menos à história. Uma história extraordinária, sem dúvida, cuja heroína começa pela glória e termina numa fogueira, como num relato épico. Mas essa fogueira existiu de verdade, não é uma invenção de poeta. Joana é uma lenda viva, dizia Michelet. Mas é preciso evitarmos fazer dela uma lenda. Pois tudo pode ser verificado. Jamais tantos testemunhos foram colhidos sobre uma personagem histórica...⁵⁵

Nas primeiras imagens do filme aparecem a atriz Geraldine Farrar, ela representa Joana, que aparece fiando em uma roca⁵⁶, neste momento interrompe sua tarefa e parece ter uma visão de sua missão.

Uma cena simples, sem grandes recursos, uma rápida passagem em um filme de longa duração⁵⁷, mas de grande importância simbólica. Segundo José Rivair Macedo “uma moça na Idade Média deveria saber fiar e bordar”⁵⁸. A donzela representa o rompimento com o padrão de comportamento que se esperava de uma moça. Um estranhamento nas questões de gênero que abalou e chocou sua sociedade. A presença feminina em guerras causa estranheza até os dias atuais. Joana vai trocar o tear pela espada, o vestido pela armadura, a paz pela guerra. Joana está fiando, e se orgulhava disso: “não havia ninguém superior a ela

⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 11.

⁵⁵ FRAISSE, Simone, **Joana d’Arc**, in: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Ed. da Unb, 1997, p. 530.

⁵⁶ Tecer era uma tarefa relacionada às mulheres, em sua oposição à espada, que era destinada aos homens. Joana percorreu os dois universos. Na primeira aparição, Joana surge com o fuso, como guerreira aparece portando a espada. A simbologia dessas duas tarefas é tão significativa que Collette Beuane dedica um subcapítulo em seu livro. BEUANNE, op. cit., p. 149-152.

⁵⁷ Um filme de aproximadamente 138 minutos, superando em muito a duração dos filmes anteriores sobre Joana d’Arc.

⁵⁸ MACEDO, op. cit., p. 25.

em costura e fiação⁵⁹. Aprendera com sua mãe, Isabelle Romée, e através dela aprendeu sobre as coisas santas⁶⁰. Na igreja certamente completava sua educação religiosa. Por maior que fosse o saber que estivesse ao seu alcance, provavelmente não a teriam preparado para enfrentar um processo de inquisição. Muitos homens, nobres, cultos e teólogos enfrentariam sérias dificuldades perante um tribunal⁶¹, quanto mais uma mulher, sem instrução e de origem plebéia. Estava preparada para o seu mundo. Aprendeu as lidas domésticas, cumpria seu papel de mulher. Havia de ser virgem até o casamento, depois esposa e mãe. Poderia até, por uma infelicidade, ser uma viúva, mas guerreira nunca. Não era o que a sociedade esperava dela, nem seu pai. Joana foi considerada uma profetisa, porém a primeira visão da donzela acompanhando um exército foi atribuída ao seu progenitor. Disse preferir vê-la afogada a ser uma “vivandeira”⁶², mas o papel que a virgem viria a desempenhar era muito maior, não acompanharia os soldados, conduzi-los-ia. Houve outras guerreiras antes de Joana⁶³ e haveria outras após sua morte, mas nenhuma como a donzela de Orléans.

Continuando a cena do filme, Joana abandona a roca e parece antever a sua história. Ela vai para a parede e estica os braços em forma de cruz. Aparentando tristeza deixa a cabeça pender numa clara alusão à crucificação. Entre ela e a parede surge à sombra de uma flor de Liz, símbolo da França⁶⁴. A imagem vai sumindo aos poucos e dando lugar ao *front* da Primeira Guerra.

Cecil B. de Mille nos mostra uma Joana mulher, com todos seus atributos e fraquezas, e também uma Joana santificada, com sua figura diáfana, e adornada por um halo de luz. Lembremos que, embora o processo de beatificação tenha se iniciado em 1869, ela só viria a ser canonizada em 16 de maio de 1920. O culto a Joana já era popular desde 1850⁶⁵. Joana pertencia à igreja e ao Estado. Era heroína nacional, símbolo de luta e resistência. Exemplo de fé e coragem. Mulher do povo, virgem e piedosa. Esses fatos certamente não escaparam a Cecil B. de Mille. Em suas obras, destacou-se pelos filmes de fundo religioso: *Os Dez Mandamentos* (em suas duas versões a de 1923 e 1956), *O Rei dos Reis* (1927), *O*

⁵⁹ GORDON, op. cit., p. 26.

⁶⁰ MICHELET, op. cit., p. 36.

⁶¹ A história apresenta inúmeros exemplos de filósofos e teólogos que foram vítimas da inquisição, poderíamos citar o caso de Giordano Bruno, que é queimado em Roma em 1600. CHÂTELETTE, François. Uma História da Razão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 58.

⁶² GORDON, op. cit., p. 25.

⁶³ MICHELET, op. cit., p. 33.

⁶⁴ Ao decorrer do filme são feitas várias associações entre a flor de liz e o os franceses. Nas roupas de Carlos VII, de Joana d’Arc e outros. Para os ingleses utilizam a a imagem de uma cruz, como em sua bandeira.

⁶⁵ FRAISSE, op. cit., p. 535-536.

Sinal da Cruz (1932) entre outras. Gosto atribuído à sua formação, pois seu pai pertencia à Igreja Episcopal e o educou no culto da Bíblia⁶⁶. Após o interlúdio da primeira guerra, o filme mostra Joana como uma pastora. Mais uma das tantas alegorias que se conhece a seu respeito. Conforme Collete Beaune, Joana afirmou em diversas oportunidades não ser pastora. Mas este ícone sempre lhe foi atribuído. Cecil B. de Mille valoriza este aspecto, mas deixa outros em suspenso. Geraldine Farrar usa seu cabelo curto, acima dos ombros, seguindo a moda das primeiras décadas do século XX. Joana, segundo os relatos históricos⁶⁷, a partir do momento em que decidiu sair da casa de seus pais, para cumprir sua missão, teria cortado os cabelos curtos e passado a vestir-se como homem. Este fato é de grande relevância para sua vida, e morte⁶⁸. No filme, da primeira à última cena, seu cabelo não parece mudar no comprimento. Poderíamos ser anacrônicos ao definir o que seria cabelo curto em 1429 e 1917, mas não ao dizer que no filme não houve uma referência ao seu corte de cabelo. A imagem de Joana que se consagrou através dos processos⁶⁹, foi a de uma mulher com o cabelo curto e vestida de homem, mas o que seria travestir-se de homem na Idade Média e no começo do séc. XX? No filme, apesar de destacarem o fato de Joana vestir-se como homem, a roupa que Geraldine Farrar usa em nenhum momento se parece com a dos demais homens. Quando está de armadura, usa um vestido estilizado sobre ele. Ao lado de La Hire ou os demais cavaleiros seu vestido se destaca e toma forma. Analisado isoladamente poderíamos dizer não tratar-se de um vestido, no conjunto da cena não há como negar a intenção representativa de suas vestes. Nas demais cenas onde estaria vestida com simples roupas masculinas, novamente o contraste com as roupas masculinas chama a atenção. Houve uma nítida preocupação em não representar Joana d'Arc de maneira masculinizada. Embora não neguem suas vestes masculinas, de maneira alguma a vestem dessa maneira. Em suas visões aparece uma figura de armadura brilhante segurando uma longa espada. Provavelmente encenando Santa Catarina⁷⁰ uma das santas mais presentes na vida de Joana, a espada que usava teria sido retirada do santuário de Fierbois, o santuário de Santa Catarina. Ela aparece para lhe revelar sua missão e para lhe confortar na hora do suplício final. Esta imagem que vai formando-se

⁶⁶ TULARD, op. cit., p. 181-182.

⁶⁷ Segundo Collete Beaune Joana d'Arc provavelmente seja a figura de mulher mais documentada de toda a História, em seu livro a autora disponibiliza as principais fontes que tratam do tema. BEAUNE, op. cit., p. 15.

⁶⁸ Segundo Jose Rivair Macedo o fato de vestir-se como homem teria sido determinante para sua execução. MACEDO, op. cit., p. 89.

⁶⁹ O processo de condenação, de janeiro a maio de 1431, que vai condená-la à fogueira. E o processo de anulação, cujas primeiras tratativas iniciam em 1450 e é levado a termo em julho de 1456. Este anula o primeiro e a livra da acusação de heresia. BEAUNE, op. cit., p. 21.

⁷⁰ BEAUNE, op. cit., p. 290-291.

aos poucos, translúcida e quase imóvel, é a imagem de uma mulher vestida numa linda armadura brilhante. A santa não traz nenhuma veste sobre sua armadura, diferentemente de Joana. Já em relação aos seus cabelos o que chama a atenção é a total falta de referência a eles. Poderiam perfeitamente introduzir uma cena onde aparecesse alguma alusão ao corte. O ator, Wallace Reid, ao representar o soldado inglês, possui os cabelos curtos. Quando interpreta o cavaleiro inglês, Eric Trent, seus os cabelos estão mais longos. Houve essa preocupação para a formação do personagem. As variações no corte de cabelo e no penteado de Geraldine Farrar não parecem ser significativas no enredo do filme. É provável que Cecil B. de Mille não tenha querido polemizar na caracterização do personagem. Cabelo curto era a grande moda no momento, poucas décadas antes os cabelos se apresentavam mais longos. As atividades modernas levavam, cada vez mais, as mulheres a exercerem funções até então restritas aos homens. Na Europa a guerra exigia isso. Os homens iam à guerra, as mulheres precisavam trabalhar pelo “esforço de guerra”. A falta de mão de obra obrigou as mulheres e os jovens a executarem tarefas até então restritas aos homens adultos. Trabalhos predominantemente masculinos, muitas das quais exigiam grande esforço, passam a ser executados por mulheres⁷¹. O vestuário feminino se adaptava a essa nova realidade, de uniformes e culotes a vestidos mais leves e práticos. O filme parece escolher uma linha mais conservadora em relação a fatos que foram polêmicos no século XV e que parecem incomodar em pleno século XX. A escolha de um viés mais religioso para Joana d’Arc parece confirmar isso. Ele não encarna somente uma heroína de guerra, mas uma mulher inspirada, uma mártir que abnegou de seu amor⁷² por uma missão maior.

Em vários momentos os personagens que desfilam no filme parecem caricatos, suas qualidades e defeitos chegam ao exagero. Carlos VII aparece como um homem fraco, de corpo e caráter. O ator Raymond Hatton, o Delfim, é de baixa estatura, mais baixo até que a pequena Geraldine Farrar. Aliado a sua fragilidade física, que fica contrastada perante os demais atores, juntam-se suas atitudes vacilantes e medrosas. Parece representar muito mais um bobo da corte que o monarca francês. Sua primeira aparição é preocupada com a comida, num reino falido e cambaleante. Em sua última cena lamenta a morte de Joana por sua omissão. Theodore Roberts, o bispo Cauchon, representa a ardileza em pessoa. A ele cabe o papel de vilão da história. O capitão La Hire aparece somente para complementar a história. Não se destaca como um capitão de guerra, apenas como um admirador de seu comandante, a

⁷¹ FERRO, Marc. **A grande guerra 1914-1918**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 216-217.

⁷² Vai preferir o amor pela França ao amor do cavaleiro inglês, como será explicado mais adiante.

jovem Joana. O filme ainda introduz um enigmático personagem, *The Spider*, um nobre que financia as festas de Carlos VII, mas se recusa a ajudar seus exércitos ou a Joana d'Arc, seu papel é o de traidor, mais um ao lado dos ingleses.

A história de *Joan the woman* não foge muito às outras contadas sobre Joana d'Arc, como diria alguém na fila do cinema: a mocinha morre no final. Existe porém nessa história, alguns elementos que foram claramente modificados em benefício de uma visão particular de seus criadores. Joana d'Arc se apaixona por um cavaleiro inglês. Ela salva sua vida por duas vezes, e ele vai por fim levá-la às mãos de seus assassinos. Tudo começa com Eric Trend, o cavaleiro inglês, comandando uma tropa de borguinhões que invade a aldeia de Joana, seus habitantes refugiam-se nos arredores e Joana vai pedir-lhes que vão embora. Eric a princípio parece querer atacá-la, mas ela o convence a deixá-la em paz. O cavaleiro se despede docemente da donzela e é atacado à traição por um soldado francês. Ferido, o inglês é escondido e Joana passa a cuidar dele. Quando próximo da cura ele declara o seu amor por ela. No momento em que fazia isso, Joana tem uma visão de sua missão: salvar a França e coroar o seu rei. Joana deixa Eric Trend partir e inicia sua jornada rumo à corte de Carlos VII. Para convencer o governador Beadricourt ela fará um pequeno milagre partindo sua espada com um punhal. A presença do elemento mágico encurta aqui uma longa história de acontecimentos que precederam a própria Joana d'Arc. Colette Beaune em seu livro analisa os motivos pelos quais Joana teria sido aceita na corte de Carlos VII. As profecias antes de Joana, o prestígio que gozavam as profetizas, a mentalidade da Idade Média. Muitas informações para serem abordadas em breves instantes na tela de cinema. O fantástico substitui a realidade e Joana é introduzida a presença do Delfim. Na corte, o nobre francês, *The Spider*, trama contra Carlos VII. Esse nobre pretende ajudar os ingleses convencendo Carlos VII abdicar. Joana chega a tempo de impedir que Carlos VII o faça e prevê a invasão de Orléans. Ao mesmo tempo em que Eric Trend, e vários soldados ingleses, entram em uma das torres da cidade sitiada, Joana descreve a cena para todos na corte. Suas palavras acabam convencendo Carlos VII que a nomeia comandante dos exércitos franceses.

Teria sido Joana chefe de guerra? Na sua carta aos ingleses ela afirma ser, no processo nega para logo depois entrar em contradição. Disse ser uma pobre jovem que não sabia nem montar nem conduzir a guerra.⁷³ Mais tarde dirá que Carlos VII lhe dera dez mil homens para libertar Orléans. Segundo várias testemunhas Joana era uma excelente amazona, mesmo não tendo instrução prévia para isso. Geraldine Farrar não sabia montar, nas cenas

⁷³ BEAUNE, op. cit., p. 176.

onde deveria aparecer a cavalo foi substituída por uma dublê. O filme mostra Orléans. Joana faz todos jurarem pela bandeira francesa. Joana dita cartas e expede ordens. Em várias cenas durante o filme sua personagem representa energia e firmeza de quem sabe mandar. Nos preparativos para a guerra vários homens, a pé e a cavalo, aparecem circulando pelo campo. Barracas são montadas e o acampamento se agita. O filme mostra sua grande produção. Muitos figurantes e grandes cenários, simples para o padrão atual, mas sem dúvida um grande esforço para a época. Ao partirem para marcha para entrarem na cidade, quase todos os soldados carregam lanças com pequenas bandeiras em suas pontas, estranhamente Joana d'Arc que poderia ser representada como a condutora do estandarte⁷⁴, não carrega nenhum. Cavalga sem nada em suas mãos além das rédeas de seu cavalo. Na cena onde invadem uma torre de Orléans, que estaria nas mãos dos ingleses, Joana carregara o estandarte, ela incentiva os soldados segurando sua bandeira. Joana é ferida, mas conseguem libertar a cidade. Entre o butim de sua conquista lhe é apresentado o comandante das tropas inglesas, Eric Trent, o cavaleiro inglês. Ao reaver o seu antigo amor, pede que zelem por sua segurança. Eric a reconhece e lamenta tudo que aconteceu, poucos momentos antes da batalha ele a ofendera sem saber de quem se tratava.

Continuando o filme, o bispo Cauchon vai aparecer. Ele trama com o enigmático nobre francês, ambos têm interesse na derrota de Carlos VII. Cauchon planeja matar Carlos VII, Joana, alertada por suas visões, impede o Delfim de beber o vinho envenenado. Carlos VII expulsa o bispo da França. Acontece a cerimônia de coroação do rei Francês, Joana lhe pede duas graças, uma que isente sua aldeia de impostos e a outra, que liberte o cavaleiro inglês. Joana fala com o Inglês, que está livre, ele agradece por ter sido salvo duas vezes e lhe declara seu amor. Joana pede-lhe que parta, pois seu coração só tem lugar para a França. Triste, vê o cavaleiro partir. O nobre traidor leva um monge, que estava a serviço de Cauchon, para falar mal de Joana a Carlos VII. O monge chama Joana d'Arc de bruxa e enviada do demônio. Carlos VII fica totalmente apavorado. Joana está a caminho de Compiègne, o duque borgonhês é avisado de sua partida e manda Eric Trent fazer uma emboscada para capturá-la. Ele se recusa e é obrigado, em nome do rei, a cumprir a sua tarefa. Joana tem uma visão de um anjo a cavalo e logo depois é emboscada pelos homens de Trent. Ela estava sem armadura, e acompanhada de poucos homens. Aqui a história é distorcida para introduzir a traição de Eric Trend. Joana d'Arc foi capturada quando estava na retaguarda de uma batalha e comandava a retirada de suas tropas para a cidade de Compiègne. Estava de

⁷⁴ Idem, p. 175.

armadura e foi pega ao ser puxado por sua capa. Um manto de veludo vermelho e dourado, que chamou a atenção sobre o seu dono⁷⁵.

O cavaleiro inglês é nomeado Conde de Diermont em pagamento pelos seus serviços na captura da bruxa. Sabendo de sua prisão um soldado vai até Carlos VII, pedir dinheiro para pagamento do resgate. O rei, como nas vezes anteriores, pede dinheiro ao nobre *Spider*, este diz que não dará dinheiro para salvar uma bruxa. Carlos VII então nada pode fazer e o soldado diz que não o chamará mais de rei. Cauchon também fica sabendo da captura da donzela e planeja sua vingança. Arrependido, Eric Trent tenta comprar a liberdade de Joana. O duque faz um leilão entre Cauchon e Trent. O bispo pretende vingar-se dela queimando-a como bruxa. Eric Trent oferece tudo que possui, mas não é o suficiente para vencer o ouro inglês, que Cauchon trouxe para comprá-la. Seguem-se as cenas do processo, segundo o filme: “uma paródia de justiça”. Joana é forçada a assinar abjuração. E para que volte a vestir roupas masculinas colocam na cela um soldado rufião que tenta agarrá-la. Eric Trent aparece para livrá-la do assédio desse soldado, ele pede para que ela o acompanhe em uma fuga. Cauchon e seus homens, que a tudo espivavam, entram na cela e lutam contra Eric, enquanto eles brigam, ela volta a vestir-se de homem. Após expulsar o invasor eles voltam sua atenção para Joana que estava vestida de homem, apesar de suas advertências. Cauchon conseguiu o que queria e a acusa de relapsa. Sozinha na prisão, sabendo que ira morrer, Joana tem visões com seus carrascos. Rezando com um crucifixo nas mãos Joana d’Arc fala como Jesus em seu martírio: “Senhor, porque me abandonastes”, numa clara alusão ao Cristo⁷⁶. Os fantasmas somem e a cena fecha em close. Seguem-se as cenas da fogueira, intercaladas com estas, Carlos VII aparece participando de uma festa na corte. Joana é levado para a praça da execução. Carlos VII está de ressaca em um salão repleto de pessoas adormecidas, esse é informado da sentença da virgem. O rei fica pateticamente sem saber o que fazer e termina sua última participação batendo no peito e levando as mãos à cabeça, como assumindo a culpa pelo ocorrido. Joana é queimada e da fogueira surgem labaredas vermelhas. Um vermelho pintado a mão colorindo o filme em preto e branco. A fumaça e as chamas encobrem tudo. O passado de Joana d’Arc termina como o livro de Michelet e o filme de Dreyer: “- Deus! Perdoa-nos, queimamos uma santa.” O passado se desfaz e o ator Wallace aparece como o soldado inglês. O soldado se apresenta para a missão de colocar a bomba no campo inimigo. Consegue cumprí-la, mas é atingido e morre. Antes de morrer acontece a

⁷⁵ BEAUNE, op. cit., p.275.

⁷⁶ Bíblia, Mateus capítulo 27 versículo 46.

última aparição de Joana d'Arc, agora sua imagem flutuando no ar, com um halo de luz a volta de sua cabeça. Uma santa Joana d'Arc, antes mesmo de sua canonização.

O filme utiliza alguns artifícios para aproximar dois inimigos antagônicos, franceses e ingleses. O bispo Pierre Cauchon é francês, mas no filme ele é membro da corte de Carlos VII e teria tentado traí-lo. O bispo de Beuvais, embora francês, era partidário dos ingleses. Trocara a autoridade francesa, que lhe era mais próxima, e preferiu aproximar-se do rei inglês⁷⁷. O filme habilmente utiliza-se desse argumento, para mostrar que existem bons e maus, quer inglês ou francês. O personagem fictício, *The Spider*, que representaria um nobre rico, que pagaria os luxos de Carlos VII, representa mais um francês que se oporia ao ideal de uma França livre. Um bispo e um nobre francês tramando contra seu rei e sua fiel protetora. Franceses traidores do povo franceses. Em oposição a esses, a um cavaleiro inglês, cujo amor pendeu para o lado francês. Eric Trent, um soldado de profissão, que nada mais fez que cumprir ordens. Joana cobra a traição de Trent, embora fique claro no filme que ele nada poderia ter feito e, no presente, seu espírito vai redimir o passado. Joana não desiste de seu amor por ser ele um inglês, ela sacrifica seu amor e sua vida em prol da França. Não há franceses ou ingleses, os personagens que aparecem defendem as boas causas. O inimigo não é o inglês, ou os , ou, na Primeira Guerra, os alemães. O inimigo é aquele que não luta por uma guerra justa⁷⁸. Joana se oferece para o martírio. Eric Trent, agora como soldado no *front*, vai resgatar sua dívida para com ela e também se oferecer em sacrifício. Dois mártires, um francês e um inglês. Duas guerras justas, a Guerra dos Cem Anos e a Primeira Grande Guerra. Dois inimigos externos que querem invadir um território. Os defensores lutam por uma guerra justa. Não existem mais ingleses ou franceses, existem de um lado aqueles que lutam pelas boas causas, pela defesa de seu povo e o do outro os invasores e os traidores.

Está é a Joana representada no filme *Joan the woman*, uma visão particular de seus criadores, com símbolos, significados e características próprias, mas que de alguma maneira ajudam a dar forma ao ícone que todos conhecemos como Joana d'Arc.

5. O martírio de Joana d'Arc e a Imitação de Cristo

⁷⁷ BEAUNE, op. cit., p. 254.

⁷⁸ Sobre o conceito de guerra justa vide nota 107.

Nas primeiras cenas, como já me referi, o filme faz uma alusão ao martírio de Joana com a Crucificação, anos mais tarde outro filme aproximará a figura de Joana d’Arc com a de Jesus. Desta vez a partir do próprio título, em *A Paixão de Joana d’Arc*⁷⁹, onde sua *via crucis* termina na fogueira. Provavelmente Mille e Dreyer beberam na fonte de Michelet. Este por sua vez parece ter se inspirado em um livro mais antigo, muito popular na época de Joana: *a Imitação de Cristo*⁸⁰. Lendo Michelet fica a pergunta: Joana também teria sido influenciada por esta leitura? Joana d’Arc era analfabeta ou pelo menos se declarava como tal. Colette Beaune abre uma brecha para a dúvida, ela nos diz que Régine Pernoud teria afirmado que Joana sabia ler e escrever, ainda que tivesse afirmado o contrário⁸¹. E sua reflexão vai mais longe, nos diz que possivelmente o pai de Joana não fosse um camponês analfabeto. Talvez tivesse sido preparado na escola de Maxey-Sur-Meuse, já que não havia escolas na pequena aldeia de Domrémy, era lá que estudavam os filhos dos camponeses mais importantes. Jaques d’Arc, pai de Joana, foi por duas vezes deão de sua aldeia. Para esta função não se exigia que soubesse escrever, mas um mínimo de instrução era desejável para exercer esta atividade política⁸². Porém mesmo que seu pai soubesse ler não é provável que tenha transmitido esse conhecimento a Joana. Talvez para seus irmãos: “Além disso, ela era mulher! Ler e escrever não servia para nada para uma pessoa que estava destinada a manter uma casa e procriar”⁸³. Segundo Beaune esta mentalidade estava mudando no final da Idade Média, abriam-se aos poucos a oportunidade para que as mulheres também pudessem aprender. É certo que havia maiores obstáculos no meio rural, mas não eram de todo intransponíveis.

O envolvimento feminino com a literatura ocorria, por outro lado, no processo da reprodução dos textos. A quantidade de mulheres religiosas e letradas não pode ser desprezada. Muitas delas se dedicaram à arte de copiar os manuscritos, em geral os que desenvolviam temas religiosos. Existiram também copistas profissionais que não foram religiosos, algumas nobres, outras plebéias,

⁷⁹ Carl Theodor Dreyer (1889-1968), cineasta dinamarquês, o filme em questão *A paixão de Joana d’Arc* (*Passion de Jeanne d’Arc* de 1928). Ambos os filmes contrapõem o sacrifício de Jesus Cristo e sua ligação com o martírio de Joana d’Arc.

⁸⁰ Considerado até os dias de hoje como um livro de cabeceira dos cristãos. Existem versões eletrônicas do livro disponíveis na internet. E assim como a bíblia existem diferentes publicações. Para referencias bibliográficas ver Thomas, Kempis, 1380-1471.

⁸¹ BEAUNE, op. cit., p. 65.

⁸² Idem, p. 67.

⁸³ Idem, p. 66.

filhas de escudeiros, de poetas, esposas de escrivões ou de oficiais dos reis. Deixaram, no fim dos manuscritos, o registro de sua participação⁸⁴.

José Rivair de Macedo nos fala ainda de uma criação artística, com gêneros literários femininos. E é claro que não podemos nos esquecer das poetisas desse período, muito menos de Cristina de Pisan, contemporânea de Joana e que escreveu o sempre citado *Ditié de Jehanne d'Arc*.⁸⁵ Joana d'Arc não sabia ler, talvez reconhecesse algumas palavras e aprendera tardiamente a assinar. Rezava em francês e não há como saber o quanto compreendia das missas que em parte eram feitas em latim⁸⁶. Ao certo não estava cercada apenas de analfabetos. Ler era uma prática social coletiva⁸⁷. Os livros eram raros e os letrados eram poucos. É provável que alguns membros da família de Joana lessem para ela. São muitas as conjecturas. Michelet resgata a *Imitação de Cristo*. Se Joana teve ou não contato com esse livro não há como saber, mas a vida de Cristo está nos evangelhos. Joana d'Arc, virgem e religiosa, sempre que podia ia a missa. Frequentou várias igrejas, antes e após o início de sua jornada. O livro mais importante desta época sem dúvidas era a bíblia. Nos evangelhos a vida de Jesus é retratada, e com ela o seu martírio. A vida de Cristo fazia parte dos sermões, das datas religiosas, do dia a dia de todo cristão do medievo. Muitos santos foram mártires. Joana declarava que via e ouvia santos e santas. Eles lhe confortavam, revelavam profecias, lhe davam conselhos e lhe faziam companhia. Durante o processo Joana identifica alguns deles: Anjo Gabriel, São Miguel, Santa Margarida e Santa Catarina⁸⁸. Joana declarou conhecer a história de Santa Catarina, sua irmã recebera este nome, a santa esteve presente em vários momentos de sua vida. Joana e Catarina muitas coisas em comum:

Os contemporâneos rapidamente tomaram consciência do paralelismo dos dois destinos. Claro, Joana não era filha do rei, nem letrada. Mas ambas haviam feito voto de virgindade e recusado o casamento. Enfrentaram, em inúmeros areópagos, sábios que falharam em suas tentativas de convencê-las. Elas ficaram muito tempo presas e foram então visitadas por anjos. Morreram injustamente e suas almas, enfim, foram diretamente para o paraíso.

⁸⁴ MACEDO, op. cit., p. 82.

⁸⁵ A obra de Cristina Pisan a é referencia em diversos autores que tratam de Joana d'Arc.

⁸⁶ Segundo o costume a missa era rezada parte em latin, parte em francês. BEAUNE, op. cit., p. 51.

⁸⁷ Idem, p. 67.

⁸⁸ Idem, p. 288.

Além das semelhanças, estava em jogo uma dupla identidade funcional. Catarina era a santa com a espada, e de algum modo, partilhara a arma miraculosamente com Joana. A espada desta provinha de Fierbois, um santuário muito freqüentado pelos guerreiros. Os anéis de santa Catarina protegiam contra as feridas, dizia-se. A santa curava, libertava da prisão, anunciava as vitórias. Chefe de guerra, Joana tornara-se uma donzela com espada, vitoriosa sob a égide de sua santa⁸⁹.

A Idade Média é marcada pela sua religiosidade. Segundo Marvin Perry: “O cristianismo estava no centro da civilização medieval”⁹⁰. Era na figura do Cristo que se concentrava toda a atenção. Era ele a razão da existência da Igreja. A imitação de Cristo estava em toda a parte: nos livros, nas igrejas, nas artes e na voz popular. Jesus era o exemplo. E a bíblia mostrava o caminho⁹¹. Colette Beaune começa assim sua conclusão: “A morte de Joana assemelha-se a um martírio”⁹². Um pouco mais adiante a autora continua mostrando as semelhanças entre o martírio de Joana e de Jesus.

Contudo, tanto a própria Joana quanto outros (cronistas, conselheiros de Carlos VII, testemunhas do processo de anulação) falam em martírio. Em 10 de março de 1431, Joana confia: “Sempre lhe fora dito que seria necessário que se tornasse prisioneira [...] na semana da Páscoa é rerepresentada a prisão de Cristo, seu julgamento e sua Paixão. A data induz a um paralelo entre Joana e Jesus. Em 14 de março, as santas dizem-lhe: “Não te preocupas com teu martírio, tu finalmente virás ao paraíso”. Um pouco mais tarde, as vozes aconselham: “Aceita tudo de bom grado!, e ela conclui prudentemente (essa aceitação do martírio é, ainda assim, muito próxima das palavras de Cristo no jardim de Getsêmani): “Ela chama isso martírio das dores e adversidade que sofreu na prisão. A semelhança com Cristo é prudentemente afastada em prol de um sentido mais amplo”⁹³.

⁸⁹ BEAUNE, op. Cit., p. 291.

⁹⁰ PERRY, op.cit., p. 146.

⁹¹ “Porque é coisa agradável, que alguém, por causa da consciência para com Deus, sofra agravos, padecendo injustamente. 20 Porque, que glória será essa, se, pecando, sois esbofeteados e sofreis? Mas se, fazendo o bem, sois afligidos e o sofreis, isso é agradável a Deus. 21 Porque para isto sois chamados; pois também Cristo padeceu por nós, deixando-nos o exemplo, para que sigais as suas pisadas.” 1 PEDRO, CAPITULO 2 VERSICULOS 19 A 21.

⁹² BEAUNE, op. cit., p. 350.

Beaune afirma que esta aproximação, de Joana com a figura crística, já estava presente nas testemunhas do processo de reabilitação. Os próprios Ingleses temiam fazê-la uma mártir, fizeram de tudo para que fosse condenada como uma bruxa: a antítese de Deus. O discurso de Colette Beuane aproxima-se de Michelet, mas nos lembra de um detalhe interessante. Se existe um Cristo há de existir um Judas. E quem seria o responsável pela traição de Joana? A autora aponta dois candidatos ao papel de Judas: Jean de Luxembourg e Guillaume de Flavy⁹⁴. O primeiro vendeu Joana aos ingleses por 10 mil francos. Jean ou João de Luxemburgo⁹⁵, tendo este a comprado do arqueiro que a capturou. Joana não cai inicialmente nas mãos dos ingleses, e sim de seus aliados, os borguinhões⁹⁶. Nesta época, era comum a venda de prisioneiros, por sua vez, também era costumeiro o pedido de resgate. A própria Joana pensou em conseguir prisioneiros, e com eles conseguir pagar o resgate para libertar o duque de Orléans. Por sua vez teve esperanças em ter o seu resgate pago por Carlos VII. O partido borguinhão tinha interesse em ter a donzela. Da casa de Luxemburgo ela seria entregue ao duque de Borgonha. Mas os ingleses a queriam, precisavam desacreditá-la, assim o próprio Carlos VII seria desacreditado por ter sido protegido por uma feiticeira por obra do demônio. Coube ao Cardeal Winchester, chefe do episcopado inglês, pressionar os borguinhões a entregá-la a um tribunal parcial, pago a soldo inglês, composto de bispos e inquisidores. Michelet também nos fala em traição:

Ao crermos em uma antiga crônica, no mesmo dia em que seria aprisionada ela foi comungar na igreja de Saint-Jacques de Compiègne; lá, apoiou-se tristemente a um dos pilares e disse à boa gente e às crianças ali presentes em grande número: “Meus bons amigos, minhas queridas crianças, digo-vos com segurança: um homem me vendeu; fui traída e logo serei entregue à morte. Rogai a Deus por mim, suplico-vos; pois já não poderei servir ao meu rei, nem ao nobre reino da França”⁹⁷.

⁹³ Idem, p. 351.

⁹⁴ Idem, p. 352.

⁹⁵ MICHELET, op.cit., p. 68.

⁹⁶ Ou borgonheses, franceses partidários dos ingleses.

⁹⁷ MICHELET, op. cit., p. 70.

Quanto a tal crônica, Michelet não nos dá maiores detalhes, é possível até duvidar de tal afirmação. Para Michelet o traidor seria João de Ligny, o mesmo João de Luxemburgo, que apesar de ter uma linhagem nobre e pertencente à casa de Luxemburgo, era pobre, o que no final da Idade Média não significava nenhuma contradição. Ele vende Joana por dinheiro. Tentou negociar o resgate com a Corte de Carlos VII, mas este não fez nenhuma oferta para resgatá-la. Fato que chama a atenção, pois pode demonstrar a falta de interesse do Delfim em salvar a donzela. Ligny, não obtendo nada dos franceses, pretendia entregá-la ao duque de Borgonha, por dinheiro e prestígio junto ao seu suserano. A influência e o dinheiro inglês decidiram o destino da prisioneira.

Quanto a Guillaume de Flavy, também apontado por Beaune, era aliado de Joana d'Arc. Comandante da guarnição de Compiègne, teria sido o responsável por ter fechado os portões cedo demais, antes do recuo de Joana d'Arc que estava na retaguarda providenciando a retirada de suas tropas. Contra ambos, Flavy e Ligny, pesava a morte inglória dos traidores. Ligny teria morrido enforcado, tal qual a figura do verdadeiro Judas, remoído pelos seus remorsos. Flavy teria morrido com brutalidade. Descrito como um homem bruto acabou recebendo a mesma paga⁹⁸.

No filme *Joan the woman* a figura do Judas está nitidamente representada em Cauchon, já no filme de Cristian Dugay de 1999⁹⁹, o Judas parece ser Carlos VII, embora pareça arrependido em seu final. A figura do traidor está presente nas interpretações sobre a vida de Joana, ela responde aos questionamentos sobre como foi possível condená-la e porque Carlos VII nunca pagou o resgate, nem tentou salvá-la. Nos filmes é preciso dar uma resposta mais imediata, não permitindo longas análises. Cecil B. de Mille resolve a questão com um Carlos VII indolente e mesquinho e um Cauchon maquiavélico que faz toda a trama para levá-la a fogueira. A dupla Carlos VII e Cauchon sempre aparece em contraposição à frágil mártir Joana d'Arc.

6. O martírio e a Santidade

⁹⁸ “Guillaume acabava de morrer brutalmente pelas mãos de sua jovem mulher e do amante desta, em 1449.” BEAUNE, op.cit., p. 352.

⁹⁹ O filme “Joan D'Arc”, produção canadense de 1999, com Leelee Sobieski, Jacqueline Bisset, Powers Boothe, Neil Patrick Harris, direção de Christian Duguay.

O martírio não deve ser associado somente ao sofrimento de Cristo, o martírio é uma passagem importante na vida de muitos santos. No texto de Priscila Gonsalvez Falci, encontramos a seguinte passagem:

A temática do martírio foi difundida por obras hagiográficas a partir do século II, devido às perseguições aos cristãos, o que conferiu outra significação ao termo grego *marty*, que designava, originariamente, testemunha. O mártir, ou “testemunha de Cristo”, passou a ser aquele que apesar de nunca ter visto ou ouvido Cristo em vida, estaria tão convencido da “verdade” do cristianismo, que preferia morrer a renegar sua fé. A Blasucci, no verbete “martírio, imolação, sacrifício”, do *Dicionário Franciscano*, afirma que o mártir é o testemunho perfeito de Cristo, pois o imitaria na vida e na morte, assimilando e participando de seus mistérios. Dentro dessa lógica, os mártires simbolizariam a vitória de Cristo sobre o mal, colocando-se como oferenda sacrificial em honra da divindade.

Após o reconhecimento do cristianismo como religião oficial pelo Império, N. A. Sousa afirma que a Igreja iniciou um processo de retirada dos martírios sangrentos do centro de um ideal da santidade direcionando o foco para a exaltação da vida ascética. Essa nova modalidade, identificada como martírio branco ou espiritual, caracterizava-se por uma intensa ascese com a valorização do corpo aos limites naturais, através de penitências, das macerações, da abstinência sexual, dos jejuns, entre outros¹⁰⁰.

Continua ainda a autora nos dizendo que, com o incentivo para conversão dos infiéis, no ideal das cruzadas, o martírio sangrento passa a figurar novamente como um importante fator nas hagiografias. Embora os exemplos de martírio que a autora relata não estejam ligados diretamente a Joana d’Arc, ela os vivenciou a todos, respeitando o devido anacronismo, pois mesmo vivendo entre cristãos, demonstrou que sua fé em Cristo era inabalável. Acreditava em Cristo, nos santos e na Igreja, sendo que Jesus devia ser servido em primeiro lugar¹⁰¹. Sua vida e morte podem ser comparadas à *imitação de cristo*. Virgem, *La pucelle*, submetida a todas as provas¹⁰². Temia a fogueira¹⁰³ não a morte.

¹⁰⁰ FALCI, Priscila Gonsalez. **Reflexões sobre o ideal de martírio do século XIII**. In: BASTOS, Mário Jorge da Motta; FORTES, Carolina Coelho e SILVA, Leila Rodrigues(Org). Atas do I Encontro Regional da ABREM-RJ, Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 2007, p. 286.

¹⁰¹ MICHELET, op. cit., p. 98. Ver também BEAUNE, op. cit., p. 306.

¹⁰² Houve mais de uma passagem de sua vida em que foi submetida a exames para verificar sua virgindade.. Idem, p. 46 e 108.

Os ingleses, por sua vez, queriam o seu corpo intocado exposto às chamas e aos olhares. A exposição de sua intimidade ao ter suas roupas queimadas¹⁰⁴. Joana era virgem não somente por sua idade¹⁰⁵, mas por seus votos¹⁰⁶. O principal motivo para vestir-se de homem era para preservar sua virgindade. Sentia-se segura vestida como tal em meio a tantos homens, quer soldados no campo de batalhas, quer clérigos e guardas em sua prisão. Orgulhava-se de ser virgem, gostava de ser chamada como tal. Mas seu orgulho não era vaidade. Não almejava as prerrogativas que as virgens alcançavam na Idade Média, e sim por suas virtudes. Era devota de Virgem Maria e as santas de suas vozes, Santa Catarina e Santa Margarida, eram virgens. Joana não expunha seu corpo somente a abstinência sexual. Os jejuns que ela faz nos dias santos certamente não se comparam aos feitos em dias de batalha. Todos se admiram de sua resistência. Michelet nos traz o seguinte depoimento: “Ela parecia menos um anjo, uma criatura estranha a todas as necessidades físicas. Às vezes permanecia o dia inteiro a cavalo, sem descer, sem comer, nem beber, salvo à noite, um pouco de pão e vinho misturado com água.”¹⁰⁷ E Beaune: “Em Orléans, ela se manteve na primeira fila ‘cavaleirescamente sem recuar nem descansar’. Ela não temia nem as feridas nem a morte, já que Deus a advertiria.”¹⁰⁸ Uma jovem admirável, antes pela sua coragem que pela sua força física. Mesmo ferida em Orléans retornou a batalha e conseguiu liderar o exercito francês para sua primeira grande vitória. Ao ser ferida pela segunda vez, na sua captura, apresentou a mesma coragem ao defender aqueles que necessitavam de sua presença.

Ao ler o texto de Judite Paiva Souto¹⁰⁹ sobre o processo de Canonização de Clara de Assis, vemos a importância que se deu aos seus jejuns e práticas alimentares. O seu texto retoma a quantidade imensa de jejuns que o cristão deveria manter no calendário eclesiástico. Joana d’Arc, assim como Santa Clara, parecia respeitar fielmente essas regras. Santa Clara, com seus jejuns, imitava São Francisco, que por sua vez tinha o desejo de imitar a Jesus: “...sua forte preocupação em seguir o modo de vida de Francisco – que procurava desprezar os prazeres do corpo – como também do desejo de imitar Cristo em seus

¹⁰³ “Ai de mim! Tratam-me de modo horrível e cruel! Que meu corpo, inteiramente limpo, que nunca foi corrompido, seja hoje consumido e transformado em cinzas! Ah! Eu preferia ser decapitada sete vezes a ser queimada desse jeito.” Idem, p. 112.

¹⁰⁴ Idem, p. 115.

¹⁰⁵ BEAUNE, op. cit., p. 32.

¹⁰⁶ Idem, p. 134.

¹⁰⁷ Nota em MICHELET, op. cit., p. 125.

¹⁰⁸ BEAUNE, op. cit., p. 177.

¹⁰⁹ SOUTO, Judite Paiva. **Processo de canonização de Clara de Assis: considerações sobre as práticas alimentares e a construção da santidade no século XIII.** In: BASTOS, Mário Jorge da Motta; FORTES,

sofrimentos”¹¹⁰. Era lícito tentar alcançar a graça com a penitência, mas o martírio sangrento não deveria ser almejado, o verdadeiro mártir não poderia entregar sua vida em troca da salvação. Jesus não queria ser morto e Joana não poderia desejar o martírio. Mesmo sem ter pretendido, Joana d’Arc completa todos os requisitos básicos para ser considerada uma mártir, mas existem muitos interesses que podem ou não criar um santo. Contra a donzela pesava um empecilho muito grande para sua santidade. Fora vítima de um erro da Igreja. O processo de anulação procura consertar em parte tal injustiça, mas talvez não houvesse conveniências em aumentar o grau do erro cometido. Somente com o advento da Primeira Guerra Mundial é que sua canonização torna-se atrativa.

7. Miles Christi

Justificar a presença de uma mulher no campo de batalha já seria uma coisa complicada na Idade Média. Não havia uma proibição para a participação feminina, tão pouco lhes era autorizado¹¹¹. Não haviam escrito porque provavelmente nem concebiam tamanho estranhamento. Para Regine Pernoud a grande glória da Idade Média é ter educado o soldado¹¹². Transformando o guerreiro em cavaleiro criam-se uma série de normas de conduta que transformaram o rude soldado, com sua violência e impulsividade, em cavaleiro cujos princípios cristãos deveriam zelar pelos fracos, pelos pobres, pela igreja e pelas mulheres. Encontramos aqui uma contrariedade, se a mulher participasse da guerra, poderiam os cavaleiros agir contra ela? A ordem de cavalaria do século XII respeitava o que estava previsto na Paz de Deus, que a partir do fim do século X tenta regular as guerras?

A primeira destas medidas foi a Paz de Deus, instaurada desde o fim do século X: é também a primeira distinção que foi feita, na história do mundo, entre o fraco e o forte, entre os guerreiros e as populações civis. Desde a data de 1023 que o bispo de Beavais faz jurar ao rei Roberto, o Piedoso, o juramento da paz. É feita proibição de maltratar as mulheres, as crianças, os camponeses e os clérigos;

Carolina Coelho e SILVA, Leila Rodrigues (Org.). Atas do I Encontro Regional da ABREM-RJ, Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, 2007, p. 200.

¹¹⁰ Idem, p. 203.

¹¹¹ BEAUNE, op. cit., p. 169.

¹¹² PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa-América, 1981, p. 80.

as casas dos agricultores são, como as igrejas, declaradas invioláveis. Reserva-se a guerra para aqueles que estão equipados para combater. É esta a origem da distinção moderna entre objectivos militares e monumentos civis – noção ignorada pelo mundo pagão. A interdição não foi sempre respeitada, mas aquele que a transgredia sabia que se expunha as sanções temíveis, temporais e espirituais¹¹³.

Definitivamente Joana d’Arc parecia estar preparada para combater, de cavalo e armadura. Empunhando um machado, ou carregando uma espada ou como diria preferir, com seu estandarte. Talvez não se enquadrasse no que se esperava de uma mulher. Certamente bruxas não faziam parte do código de cavaleiros. Para Joana e seus aliados sua presença se justificava por ser uma enviada de Deus, uma profetisa com uma missão a cumprir.

Criaram-se vários mecanismos para tentar regulamentar a guerra: A Paz de Deus, a Trégua de Deus¹¹⁴ e as ordens de cavalaria. O conceito de guerra justa é bem anterior¹¹⁵, Priscila Gonzalez Falci nos lembra a definição utilizada por Agostinho, bispo de Hipona:

“são ditas justas todas as guerras que vingam injustiças, quando um povo ou Estado, a quem a guerra deva ser feita, deixou de punir os seus ou de restituir aquilo que foi saqueado em meio a essas injustiças”. Ele defendeu que um cristão poderia tomar parte em alguns casos específicos de combate, objetivando sempre a restauração da “paz iluminada pela justiça autêntica”. Nesse sentido, estabelecia-se a idéia de que um homem cristão era sempre portador da paz mesmo ao utilizar-se de armas, já que possuía como finalidade o combate as injustiças.¹¹⁶

Cria-se assim o discurso para justificar a violência. Se não conseguiram acabar com ela pelo menos a moldaram a padrões mais cristãos. No princípio a Igreja condenava a

¹¹³ PERNOUD, op. Cit., p. 79.

¹¹⁴ A trégua de Deus regulava os dias em que poderiam haver a guerra. Sendo está vedada em dias santos. Na pratica restringia a ação da guerra a determinados dias do ano. Idem, p. 79.

¹¹⁵ Para Dawson o conceito já estava presente entre gregos e romanos. DAWSON, Doyne. **As origens da guerra no ocidente: militarismo e moralidade no mundo antigo**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999, p. 117 ss.

¹¹⁶ FALCI, op. cit., p. 287.

violência e a guerra¹¹⁷. Matar sempre fora um pecado e não havia atenuantes, não havia como limpar essa mancha. Mas a própria Igreja precisava de soldados que a protegessem. Era preciso enquadrar a violência e colocá-la a seus serviços. O cerimonial profano de bênção das armas passa a ser sacralizado pela Igreja. Transforma-se assim o soldado sem escrúpulos no *miles Christi*¹¹⁸. Os Cavaleiros de Cristo enquadram-se na idéia de guerra justa¹¹⁹. Joana não foi sacralizada como cavaleiro. Ela ganhou todos os aparatos que um *miles* necessitava para participar de uma guerra, mas não houve a cerimônia religiosa que deveria adubar suas armas¹²⁰. De fato, Joana não recebeu a educação formal que todo o cavaleiro devia ter, nem no treinamento em armas, nem nas complexas regras que regulavam a cavalaria. Mas assim como ela tinha todos os preceitos que a caracterizavam como uma mártir ela também possuía os exigidos aos Cavaleiros de Cristo. Acreditava estar cumprindo uma missão divina e, portanto servindo ao próprio “Senhor”. Sua missão lhe parecia justa: libertar a França e coroar o verdadeiro rei, aquele que lhe fora revelado, em Reims. A guerra se dava em território francês, expulsar o invasor se enquadrava na definição de guerra justa. Joana na carta aos ingleses exorta-os a abandonar a terra dos franceses e partirem juntos para as cruzadas. Ela pede a reconciliação entre os cristãos para lutarem contra os infiéis.¹²¹ A Igreja aproveitou-se de dois conceitos já existentes para defender seus interesses nas cruzadas. A guerra justa e os *miles christi*. Um estava ligado ao outro, e ambos ao combate aos infiéis. Qual definição melhor para os Cavaleiros de Cristo que defender a cristandade? Joana d’Arc estava envolta nesse contexto, quer tivesse total consciência disso ou não. Ela combatia por uma guerra justa, tinha vontade de participar da maior das guerras cristãs e não se importava de morrer como uma mártir. Morrer no combate aos infiéis garantia a remissão de seus pecados, morrer como uma mártir lhe garantiria a santidade. No seu estudo sobre os diferentes tipos de martírios e como eles modificaram até o conceito ideal para o século XIII, Falci nos dá o exemplo de Santo Domingos:

Concluimos que o uso da pregação e o martírio imaginário de Domingos estariam enquadrados no ideal de mártir, como aquele que morreria defendendo a cristandade. E, ainda, embasariam a pregação como meio de alcançar

¹¹⁷ VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (séculos VIII a XIII)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 59.

¹¹⁸ Idem, p. 60.

¹¹⁹ FALCI, op. cit., p. 288.

¹²⁰ BEAUNE, op. cit., p. 153.

o reconhecimento como mártir, servindo como incentivo aos demais irmãos mendicantes que partissem às terras dos infiéis ou combate de heresias, por exemplo.¹²²

Em seu texto Priscila Gonzalez Falci nos mostra como esse discurso da Igreja, em defesa de seus interesses, foi modificado para defender o martírio daqueles que morressem em nome de Deus e da mesma forma incentivar as Cruzadas e a Pregação. Joana e seus contemporâneos não tinham como fugir a esse discurso. O imaginário das cruzadas estava presente, os romances de cavalaria criavam suas lendas e repetiam o mesmo ideal. A questão dos *miles christi* estava muito ligada à Igreja, certamente o assunto estava presente entre muitas ordens religiosas e suas idéias podem ter alcançado a Joana d’Arc em algum momento. Ao vestir pela primeira vez a sua armadura, Joana deve ter revivido tal ideal, o seu pedido para unirem-se os cristãos a caminho da Terra Santa certamente é o manifesto desta vontade.

8. Conclusão

Em vida Joana d’Arc moldou sua vida nos ideais dos mártires, dos santos e dos *miles christi*. A virgem seguia o modelo que lhe era oferecido, todos os testemunhos confirmam a sua religiosidade e devoção, procurava aproximar-se de tudo que era santo. Procurou manter a virgindade, ser piedosa, respeitar os jejuns, as obrigações religiosas¹²³. Joana era um exemplo de devoção. A Igreja cumpria um importante papel na vida de todos, seus valores, opiniões e crenças orientavam e controlavam. Joana teve acesso a todo este universo de idéias, quer pela influencia de seus padres e confessores, quer do imaginário popular como um todo. As peregrinações, as liturgias, os contos de cavalaria, a vida dos santos e do próprio Cristo influenciaram a formação da jovem. Joana reproduz o martírio e os *miles Christi* e por sua vez vai unir-se a esses ícones. Ela que seguia os exemplos que lhe apresentaram, agora passa a ser o modelo. Sua piedade transforma-se em uma imagem a ser reproduzida. O filme *Joan the woman* aproveita bem todos esses ideais criados em torno de Joana d’Arc. Agora ela é o exemplo a ser seguido. Ela representa a imitação de Cristo. Joana

¹²¹ BEAUNE, op. Cit., p. 409 – 410.

¹²² FALCI, op. cit., p. 291.

¹²³ Até mesmo na prisão mantinha os jejuns e sempre que lhe deixaram assistia as missas e comungava.

é o próprio Soldado de Cristo. Quando o soldado inglês apresenta-se para entregar sua vida pela pátria segue o exemplo da virgem, e traz a idéia da repetição, da reprodução desses ideais a todos os jovens que devem defender a sua nação. O soldado reencarna o próprio cavaleiro, que vai resgatar sua dívida e por sua vez, lutar pela boa causa. O soldado representa todos os soldados: o inglês, o francês e o americano.

O filme nos apresenta um “modelo” de “guerra justa”, que pode ser aplicado a todas as guerras, querem medievais ou contemporâneas. O conceito de guerra justa é válido até os dias de hoje. Incorporado a nossa cultura desde os gregos até guerras atuais. É preciso justificar a violência, mobilizar as forças internas, engajar os que irão combater e aqueles que irão financiar a guerra. O discurso da guerra justa vem sendo trocado pelo combate ao terrorismo. Contra ele todas as guerras são válidas. Mudam-se as formas, mas o discurso ideológico é o mesmo. O inimigo nunca é o interno. Ele é alguém de fora, ou diferente. Pode ser mulçumano, estrangeiro ou simplesmente estranho. Joana e o soldado inglês lutavam contra o invasor. O inimigo vem de fora e cabe aos heróis nacionais defenderem sua terra. Pouco importa a nacionalidade de Joana d’Arc, a França somos todos nós. Ela representa o povo, as pessoas comuns que devem unir-se nas horas de provação. Ela tomou à frente quando ninguém mais teve coragem. O uso de sua imagem chama os estadunidenses à guerra. Eram eles o público alvo. Embora a princípio o filme represente uma propaganda, para realizar uma aproximação entre franceses e ingleses, seu alcance é bem mais local. Realizado prioritariamente em intenção do público americano. *Joan the woman* resgata a história que se popularizava através dos manuais escolares em toda a França. Sua distribuição na França só ocorreu tardiamente, sua principal função foi mobilizar os estadunidenses para a entrada na guerra¹²⁴. Se uma jovem sem recursos algum o fez, porque esta nação não o faria? Jovens franceses e ingleses já enfrentavam este novo inimigo. Conseguiram superar suas diferenças. Os traidores já foram banidos de seu meio. Agora resta conclamar o restante das nações que deveriam lutar pelos bons ideais. Em *Joan the woman*, a heroína francesa abdica de seu amor por um amor maior. O filme chama os estadunidenses a esta causa. O filme faz uma aproximação entre “inimigos hereditários”, mas sua mensagem não se dirige somente a eles. A Europa já estava em guerra, a Inglaterra e a França já haviam feito suas escolhas. Ingleses lutavam mais uma vez em território francês, desta vez como seus aliados. O filme chama mais uma nação a unir-se a estes dois novos aliados. O filme utiliza-se de várias idéias, conscientemente ou não, e com elas tenta-nos passar alguma coisa. Podemos dizer que *Joan*

¹²⁴ BRETÈQUE, op. cit., p. 44.

the woman possui uma ideologia implícita. Por ideologia utilizo o conceito utilizado por Jacob Gorender, na introdução da Ideologia Alemã:

...o da ideologia enquanto consciência falsa, equivocada, da realidade. Porém consciência necessária aos homens em sua convivência e em sua atividade social. Consciência falsa que não resulta de manipulação calculista, de propagandismo deliberado, mas de necessidade de pensar a realidade sob o enfoque de determinada classe social, no quadro das condições de sua posição e funções, das suas relações com as demais classes etc. Manipulação e propagandismo têm sua matriz na ideologia, como traduções a níveis culturais inferiores e para enfrentamentos de injunções imediatistas¹²⁵.

Joan the woman, assim como a própria Joana d'Arc reproduz uma ideologia que lhes foi apresentada. Joana nos chama ao patriotismo, à religiosidade e a abnegar-se a si mesmo por uma causa maior. O filme prega isso, não podemos dizer tratar-se de uma propaganda em favor da guerra.

Alemães e americanos não são mencionados no filme. A figura de ambos está presente, mas não é mencionada em cena. O filme utiliza uma boa história para aproximar e justificar a aproximação de dois inimigos que há muito vinham se enfrentando. O roteiro do filme dá conta desse problema, mas é desnecessário, a guerra os forçou a uma escolha. O inimigo externo comum encarregou-se disso. A Inglaterra temia um mal maior, estrategicamente tomou a posição que lhe parecia mais conveniente. Uma vez iniciada a participação de ambos na guerra, não precisavam mais justificar essa aliança. O público alvo do filme sem dúvida é o americano. A eles é feito o chamado do sacrifício, da entrega e do martírio. A Europa representava um importante mercado consumidor, mas a Primeira Grande Guerra afetou os negócios. Setores como o entretenimento foram seriamente atingidos, os produtores de filmes estadunidenses viram seu filão europeu ser seriamente afetado. Para os Estados Unidos entrar na guerra não era algo desejável, mas não há como negar que tinham interesse em defender a vitória dos ingleses e franceses, seus principais parceiros comerciais. Os idealizadores de *Joan the woman* vão antecipar o chamado do presidente americano

¹²⁵ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. xxii.

Winson para a criação de uma propaganda a favor da guerra¹²⁶. Charles Chaplin responde a este apelo com o filme *Ombro, Armas*¹²⁷. O cinema vai criar um novo tipo de filmes, os filmes de engajamento. *Joan the woman* marcou o seu pioneirismo, falando de guerra em plena guerra. Sem colocar cenas que chocassem ou ofendessem¹²⁸. O filme faz o seu chamado, um chamado sutil, espirituoso e apelativo. Utiliza para isso uma imagem já existente de Joana d'Arc, uma heroína francesa, e a remodela em um novo ícone, uma nova bandeira, um novo estandarte, agora não mais representando uma nação, mas um ideal¹²⁹. Revigora uma ideologia, não explícita, a de uma guerra justa por um bem maior, e prega o martírio como um ideal heróico e religioso. O inimigo em *Joan the woman* é muito mais um adversário interno. Representado pelo traidor, pela mesquinhez, pela cobiça e o próprio medo. No filme *Ombro, Armas* o inimigo é visível, são alemães satirizados, os franceses são representados por uma inocente moça que precisa de ajuda do jovem americano. Já estão definidos aí os novos papéis que essas duas nações vão representar para os estadunidenses. *Joan the woman* não é um chamado à guerra, mas ao dever. A Joana do filme é apenas mais uma das tantas representações de Joana d'Arc, recriada segundo os interesses de seus idealizadores. Assim como a Joana bruxa dos ingleses, a Joana injustiçada de Carlos VII, a Santa Joana da Igreja Católica. Uma visão particular de seus criadores, apenas mais uma das tantas imagens formadas de Joana d'Arc.

¹²⁶ FERRO, 1990, p. 156.

¹²⁷ *Shoulder Arms (Ombro, Armas)*. Filme mudo de 1918, escrito, produzido e protagonizado por Charles Chaplin.

¹²⁸ O filme de Chaplin foi criticado por ironizar a guerra. Lembremos que os ânimos em 1918 já não eram os mesmos que nas vésperas de 1914. Os soldados que foram à guerra com flores nos fuzis, ou jaziam mortos ou voltaram mutilados por uma guerra que deixou grandes traumas em toda a Europa.

¹²⁹ Shiller já havia feito isso. SCHILLER, Friedrich. *Die Jungfrau von Orlèans*. Stuttgart: Reclam, 2001.

9. Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEAUNE, Colette, **Joana d'Arc**. São Paulo, Globo, 2006.
- BRETÈQUE, F. (Coord.). **Le moyen âge au cinema**, numero especial de Les Cahiers de la Cinematheque: Revue d'Histoire du Cinema, nr. 42/43, 1985, p. 50-58.
- DAWSON, Doyne. **As origens da guerra no ocidente: militarismo e moralidade no mundo antigo**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999.
- FALCI, Priscila Gonzalez. **Reflexões sobre o ideal de martírio do século XIII**. In: BASTOS, Mário Jorge da Motta; FORTES, Carolina Coelho e SILVA, Leila Rodrigues (Org.). Atas do I Encontro Regional da ABREM-RJ, Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 2007, p. 285-291.
- FERRO, Marc. **Os tabus da História**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- _____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A grande guerra 1914-1918**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- FRAISSE, Simone. **Joana d'Arc**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Ed. da UNB, 1997, p. 530-538.
- FROEMMING, Liliane Seide. **A experiência do cinema e da pesquisa**. In: UFRGS, Cinema e Memória. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 9-11.
- GREEN, Vivian. **A Loucura dos reis**. São Paulo: Ediouro Publicações, 2006.
- GORDON, Mary. **Joana D'arc**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HEEERS, Jacques. **História medieval**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- HOBBSAWM, Eric, J. **A era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- JOLL, James. **A Europa desde 1870**. Lisboa: Dom Quixote, 1976.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude (Coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenação da tradução Hilário Franco Junior. São Paulo: EDUSC, 2002.

LOYN, Henry. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade média**. São Paulo: Contexto, 1992.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MELLO, José Roberto de Almeida. **Poesia Política e relações anglo-francesas nos século XIII**, In: Revista de História – USP, n°. 119, jul. – dez. 1985-1988, p. 199-212.

METZ, Christian. **O significante imaginário : psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MICHELET, Jules. **Joana d’Arc**. São Paulo: Hedra, 2007.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: História, Questões e Debates. Curitiba, História/UFPR, n.20/38, jan./jun. 2003, p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINKS, Carla (org.). Fontes históricas. São Paulo, Contexto, 2005, p. 235–289.

PREDERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *História da Idade Média: textos e testemunhos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa-América, 1981.

PERRY, Marvin. **Civilização ocidental: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIERRE, Renouvin. **La primeira Guerra Mundial**. Barcelona: Ediciones Orbis, 1972.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema como fonte da História**. In: Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. Curitiba: SBPH, 1996, p. 77-81.

SELLIER, Philippe. **Heroísmo (o modelo – da imaginação)**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Ed. da UNB, 1997, p. 467-474.

SCHILLER, Friedrich. *Die Jungfrau von Orlèans*. Stuttgart: Reclam, 2001.

SHAKESPEARE. **Henrique VI, 1ª parte.** In: SHAKESPEARE, W. Teatro completo: dramas históricos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d

SOUTO, Judite Paiva. **Processo de canonização de Clara de Assis: considerações sobre as práticas alimentares e a construção da santidade no século XIII.** In: BASTOS, Mário Jorge da Motta; FORTES, Carolina Coelho e SILVA, Leila Rodrigues(Org). Atas do I Encontro Regional da ABREM-RJ, Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, 2007, p. 200-2005.

TOSCHI, Eny. O início de um debate teórico sobre a teoria do cinema. In: : UFRGS, Cinema e Memória, Porto Alegre: UFRGS, 1999.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema.** Porto Alegre: L&PM, 1996.

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental: (séculos VIII a XIII).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VERISSIMO, Erico. **A vida de Joana d'Arc.** Porto Alegre: Globo, 1978.

VIZENTINE, Paulo Fagundes. **As guerras mundiais.** Porto Alegre: Leitura XXI, 2003.