

A IDADE MÉDIA NA PERSPECTIVA DO HUMOR E O FAZER HISTÓRICO A PARTIR DA LEITURA CINEMATOGRAFICA

Helayne Xavier Bras¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a relação história e cinema a partir do filme: “Em busca do Cálice Sagrado” (1975) realizado pelo grupo de teatro britânico conhecido como Monty Python. Nossa pesquisa, no entanto dará mais espaço à relação Cinema e História, porque entendemos o cinema como uma fonte de pesquisa histórica. Sendo assim, acreditamos que uma leitura cinematográfica da história revela muitas coisas acerca do fazer historiográfico. O critério de escolha do filme foi, em primeiro lugar, o fato de ser inovador, quanto à forma de abordar a temática medieval, até então representada no cinema numa perspectiva mais dramática e séria, em segundo lugar, e este se revelou determinante, foi a sua temporalidade, a década de 70, momento em que o mundo das ciências humanas, e principalmente a História, passavam por uma crise epistemológica e a sociedade ocidental vivia a revolução cultural. É a partir dessa crise, que quebrou paradigmas até então triunfantes, que o cinema torna-se uma das muitas possibilidades de se investigar a História, não pelas “verdades” que diz, ou mentiras que enfeitam, mas por colocar o historiador diante da maneira como ele próprio lê o passado.

Palavras-chave: História. Cinema. Historiografia. Idade Média

Abstract: The objective of this paper is to analyze the relationship between history and cinema from the film: Monty Python “Em Busca do Cálice Sagrado” (1975). Our research will give more space to the relationship Cinema and History because we understand cinema as a source for historical research. This way, we believe that a cinematic reading of history reveals many things about the historiographical. The criterion for choosing the film was, first, the fact of being innovative about how to approach the medieval theme, hitherto represented in the film in a more dramatic and serious, secondly, and this proved decisive was the its temporality, the 70s, when the world of human sciences., especially history, underwent a crisis epistemological and Western society lived the cultural revolution. It is from this crisis, which broke paradigms hitherto triumphant, the film becomes one of many possibilities to investigate the history, not by the “truths” that says, or lies that grace, but by putting the historian before the way as he reads the past.

Keywords: History. Cinema. Historiography. Middle Ages

Introdução

Nosso argumento acerca da possibilidade e validade de utilizar o cinema, como fonte para o historiador, dar-se-á numa análise elementar (devido ao espaço do artigo) das duas possibilidades de uso desse objeto: o cinema como fonte para a análise de um dado período histórico – no nosso caso, a Idade Média - e a produção cinematográfica como meio de estudar a sociedade e mentalidade da temporalidade de sua produção– este se mostrou muito instigante, uma vez que a estrutura da obra, em seus elementos constituintes, parece-nos acenar para aquele momento de mudanças no mundo ocidental, em todos os seus aspectos, do político e epistemológico ao cultural e comportamental.

É sabido que após as duas grandes Guerras que abalaram o mundo, ainda na primeira metade do século XX, a ciência, dita positivista/racionalista, sofreu um grande abalo, podemos

mesmo afirmar um descrédito diante da sociedade. A História que dizia estudar o passado a fim de construir um futuro em que os mesmos erros não seriam cometidos emudeceu bem como o Marxismo, Estruturalismo e a Psicanálise, pensamentos que eram os pilares explicativos da sociedade, principalmente a ocidental. Todos os modelos explicativos da realidade social faliram e o seu silêncio deu lugar ao discurso pós-moderno, desiludido, niilista proclamando o fim da História, da sociedade substituídos agora pelo caos.

1. O Cinema como objeto da História;

Ao nos depararmos com o enredo, muitas vezes caótico, de Monty Phyton e o Cálice Sagrado, somos, em primeiro momento, levados a pensar numa tentativa exagerada de causar o riso. No entanto, um enredo cinematográfico não está isento de uma intencionalidade. Essa intencionalidade pode estar tanto implícita quanto explícita e é ela que faz do cinema um agente e, por isso, um objeto da e para a História. Trata-se de um discurso e enquanto discurso traz uma carga ideológica que visa a tocar um interlocutor, ao público, como nos alerta o crítico de cinema Aumont:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação; em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. E, portanto, concebido também em vista de efeitos narrativos... É um discurso fechado, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado. (AUMONT, 1995, pp. 106-108. Apud. ABDALA JUNIOR, 2004, p.05).

Percebemos que, na trama narrativa, há uma coerência que é captada pelo espectador, mesmo em filmes futuristas ou que apresentam uma temporalidade que foge ao padrão. Assim, como na literatura de ficção, dentro de um filme, tudo é possível, isto porque há uma miscelânea de recursos e discursos que contribuem para manter o enredo verossímil.

Dentro do discurso fílmico, é possível entrever o interno e o externo. Por interno entendemos o enredo e o que ele nos diz sobre determinado tema, época, pessoa. Por externo concebemos a sociedade que está em volta daquela produção. É assim que o filme vale enquanto objeto para a história, porque ele é uma testemunha e o objetivo do historiador, ao interrogar essa testemunha, não é o filme, mas sim a sociedade que este permite visualizar.

A utilização desse tipo de fonte torna-se possível a partir do suporte teórico metodológico da História Cultural, que vai ganhando espaço entre os historiadores a partir dos anos 70.

A história cultural indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência de reflexão sobre a representação cinematográfica a partir de um referencial teórico mais

cerrado, sendo referência muito frequente os conceitos de Roger Chartier na base de reflexão e metodologia. (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 164).

Acreditamos que os dois conceitos que tomamos emprestados da História Cultural proposta por Roger Chartier são o de Representação² e o de Recepção, este último referente ao leitor do filme, o indivíduo a quem é direcionado o discurso com uma intencionalidade, mas, como nos ensinou Chartier, cada leitura é uma nova interpretação, uma nova produção, não há um controle na recepção, não há como garantir que o espectador vá interpretar o filme como pretenderam seus produtores, ou que os produtores o realizaram como pretendeu o roteirista. Cada releitura vai deixando sua marca, muitas vezes subjacente e cabe ao historiador fazer às vezes de detetive, como propôs Carlo Ginzburg, e rastrear os indícios do objeto que pretende analisar. Sobre esse ponto, vale a explicação: *“Por meio da noção de Representação foi possível definir trabalhos que não tinham mais como referência, obrigatoriamente, o filme, mas o próprio cinema como campo cultural no qual disputas sociais se materializavam nas películas.”* (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 163).

No filme aqui analisado percebemos essa arena, se foi intencional, não há respostas, mas se torna gritante a presença de um discurso ideológico, da temporalidade dos anos 70 em que a Europa vivia à sombra da guerra ideológica entre URSS e Estados Unidos.

Seguimos aqui a proposta de Marc Ferro que vislumbra duas formas de a História utilizar o filme como objeto:

- Buscando a História no Cinema, ou seja, o filme torna-se uma fonte de documentação por ser um meio de representação da história. Vale assinalar que esse tipo de fonte deve ser utilizado em conjunto com outras fontes.
- O filme enquanto agente da história, sua repercussão na sociedade é o foco de análise, uma vez que, enquanto agente, ele funciona como veículo de propaganda política e de difusão ideológica.

É assim que o cinema e a história constituem um casamento promissor. Por quê:

Cinema e História constroem discursos autoexplicativos e de convencimento, que pretendem enredar seus “leitores”, são concebidos como discursos de autoridade- do qual uma visão mais crítica, mais sofisticada, sempre pode escapar: a história por ser um campo das ciências humanas e o cinema por se recorrer a uma linguagem que cria para a assistência o que os teóricos chamam de “impressão da realidade”. (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 02).

Embora não seja a história que visa a estabelecer um conhecimento, o cinema convence, causa polêmica e não apenas cria como cristaliza estereótipos. A própria Idade Média que vemos representada, em muitos filmes, é mostrada como um período ligado à ignorância, brutalidade, inércia científica. Com um agravante, o cinema é mais sedutor devido às várias linguagens que utiliza, desde a fotografia, sonoplastia, figurino... Ele convence mais que muitos textos históricos, geralmente lidos e discutidos apenas no seio acadêmico.

E é Marc Ferro (2004) que nos alerta em um ponto muito importante para a análise do cinema enquanto objeto histórico: *“Na ficção cinematográfica, escolhemos as informações que parecem significativas no momento em que a obra se realiza: não é o passado que está no comando, como na História- Memória, mas, o que interessa hoje aos espectadores.”* (FERRO, 2004, p. 05).

A partir das considerações feitas, alertamos que não nos será possível uma crítica externa detalhada do filme escolhido para análise, tal posicionamento deve-se ao espaço pequeno desse trabalho. No entanto, dedicar-nos-emos na representação que ele faz da Idade Média, bem como nas informações que traz de forma explícita e implícita do momento histórico que se situa a sua produção, tanto no campo epistemológico quanto político, econômico e cultural. Nesse sentido, o filme mostrou-se um verdadeiro viveiro de informações em seus 88 (oitenta e oito) minutos de duração donde podemos filtrar vestígios, ou indícios da sua temporalidade nos aspectos históricos e culturais.

2. A Idade Média no Cinema;

Pelo discurso que construiu uma ideia de Idade Média relacionada à Cavalaria, Misticismo, Inquisição e Religiosidade, esse tema constitui um dos mais recorrentes nas produções cinematográficas. Porém, a primeira questão é: que Idade Média o cinema apresenta ao público? Para Rivair Macedo (2009), o local em que se dá a relação da narrativa cinematográfica com a história medieval encontra-se no âmbito das referências históricas ao Medievo. Macedo aponta dois conceitos importantes que ajudam na análise a qual nos propomos. São eles: **“Reminiscências Medievais”** e **“Medievalidade”**. Donde *“O que está em discussão é a necessária distinção entre uma Idade Média propriamente histórica, objeto de estudo dos medievalistas e uma Idade Média vista em retrospectiva, Isto é, uma certa ideia de passado medieval visto pela posteridade”*. (MACEDO, 2009, p. 14).

Tanto as “reminiscências medievais” quanto a “medievalidade” seriam formas de apropriação, pelo senso comum, da memória relativa ao Medievo. Por “reminiscências medievais”, Macedo entende *“as formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao medievo, alterados e/ou transformados com o passar do tempo.”* (MACEDO, 2009, p. 15) e “medievalidade” seria apenas uma referência àquele período. Essa “medievalidade” é bastante explorada pela Indústria Cultural, desde os jogos eletrônicos, estilos musicais e principalmente no cinema:

Em nossa opinião, é no âmbito da “medievalidade”, e não da historicidade medieval, que o cinema alusivo ao Medievo deve ser pensado. Isto porque, mesmo sendo diversificado e comportado em gêneros e estilos distintos de criação, o cinema-divertimento participa da indústria cultural, situando-se entre os bens simbólicos produzidos e consumidos na sociedade de massa, embora ninguém duvide que a obra cinematográfica pertença ao âmbito da arte e produza inúmeras obras-primas (MACEDO, 2009, p. 19).

É nesse sentido que a narrativa cinematográfica constitui-se numa outra história, é uma

trama que se forma a partir de elementos distintos à história, seu objetivo não é necessariamente falar do passado e proporcionar o conhecimento sobre algum período histórico, mas o divertimento sob a forma de consumo. Por outro lado, também é um agente da história na medida em que o seu discurso cria um efeito de verdade, talvez mais eficaz que o discurso autorizado da academia.

O discurso pós-moderno é enfático ao afirmar que o consumo ocupa hoje um lugar central na cultura e que os membros dessa sociedade, antes de serem produtores, são consumidores. É dessa forma que a mídia e sua política de entretenimento ocupam um papel importante tanto na segmentação como na educação do público, ditando tendências, impondo modelos, formando gostos e opiniões, ou tentando, é necessário pontuar.

O que temos, desde o triunfo da indústria cultural, é a inevitável associação entre a cultura do espetáculo e a educação dos sentidos. O consumidor se torna o prêmio disputado pelas empresas concorrentes. O sujeito se perde nesse mundo que produz imagens de forma voraz e o que se infere, a partir daí, é uma perda da realidade, o que transforma não só a percepção sobre o mundo, mas a percepção sobre si mesmo.

O capitalismo contemporâneo investe nas subjetividades e uma das suas consequências é o processo de assujeitamento dos homens. Numa sociedade em que, como disse Foucault (1985), o poder está pulverizado em micropoderes e as instituições exercem, nos indivíduos, o efeito do panóptico³ produzindo corpos dóceis⁴ a fim de serem convertidos em corpos produtivos, podemos inferir que a indústria cultural e a mídia tornam-se mais uma ferramenta, e das mais eficazes, nesse processo de docilização, já que seu alcance vai muito além daquele que as tradicionais instituições de que nos fala o filósofo francês. Ainda é Foucault quem nos chama a atenção de que a melhor maneira de enfrentar esse processo é promovendo novas formas de subjetividade, a grande questão é: como fazê-lo? Como fazê-lo se o entretenimento, uma forma de subjetividade, mas principalmente de sociabilidade, tornou-se o principal produto oferecido pela cultura da mídia? O efeito dessa apropriação é a espetacularização do cotidiano com o intuito de seduzir as massas e inculcar-lhes valores ideológicos específicos. É bom ressaltar, porém, que não estamos pensando na mídia enquanto um poder supremo e onisciente que tudo pode para determinar os processos de subjetivação no mundo contemporâneo, mas, como nos alertou Douglas Kellner (2001), o cotidiano está permeado de variados modelos e padrões que são divulgados nas rádios, cinema, televisão, outdoors, os meios de comunicação em geral, o que deixa o homem totalmente imerso nesse mundo espetacularizado.

A representação da Idade Média, na perspectiva cômica, é inaugurada com o filme: *“L’Armata Brancaleone”* (1966) de Mario Monicelli. Chamamos aqui de representação por se tratar de uma revisitação dos elementos e fatos que compuseram a Idade Média, como a Cavalaria, Peste Negra, as Cruzadas... Seguindo a linha da abordagem cômica, Monty Python e o Cálice Sagrado edifica-se não sobre uma verdade histórica, mas sobre uma representação que procura montar uma ideia do que seria a Idade Média no filme.

Há uma analogia entre o roteiro do filme e a literatura cavaleiresca medieval além de

referências a algumas obras literárias consagradas, como veremos na análise adiante. Temos como ponto tangencial a figura do cavaleiro andante, no caso Artur, que viaja em busca de outros cavaleiros em direção a Camelot e, após uma visão de um chamado de Deus, para dar início à busca do Santo Graal. São as andanças de Artur e os cavaleiros que a ele se juntam que funcionam como o fio de Ariadne a guiar o expectador ao longo da trama, cujos episódios rudes e algumas vezes propositadamente falseados poderiam se perder numa confusão difícil de ser assimilada.

Assim, o filme dialoga com uma imagem literária e mística sobre a Idade Média, principalmente nos personagens lendários ligados ao universo característico dos Romances de Cavalaria, no caso, o ciclo arturiano.

2.1 O enredo de Monty Phyton e o Cálice Sagrado;

Neste item, vamos nos deter ao enredo e não na produção e as referências que ela faz outros temas para além do Medievo.

Monty Phyton é um grupo humorístico britânico que tinha um programa na TV: Monty Phyton's Flyin Circus. O nome Monty faz referência a um lendário general britânico que teria lutado na II Guerra Mundial e Phyton é apenas uma palavra sem sentido. Esse grupo produziu outros filmes, sendo o mais famoso: "O Sentido da Vida" (1983).

O filme se apresenta em dois momentos, no primeiro, Artur busca vassalos para segui-lo a Camelot, não se sabe com qual propósito. Formado o grupo, este, então, denominado Cavaleiros da Távola Redonda recebe de Deus a missão de resgatar o Cálice Sagrado, o que constitui a segunda parte do filme.

A história se inicia com o rei Artur, trotando, seguido de um pajem que traz dois pedaços de coco para produzir um som similar a uma cavalgada. Chegando a um castelo, Artur inicia um diálogo com a sentinela, apresentando-se e pedindo para falar com o senhor daquele lugar. Deseja que a ele se junte rumo a Camelot. No entanto, o sentinela começa a questionar a nobreza de Artur, principalmente devido a ausência de montaria. Inicia-se um longo e anacrônico debate em torno de voo de andorinhas, temperaturas e regiões climáticas que levam Artur a desistir e partir em sua jornada até chegar a outro local.

O local de parada é uma cidade, murada, visivelmente imunda e aparentemente assolada por uma epidemia, visto que há corpos jogados pelos lados e um ambulante pedido para levarem "seus mortos". O cômico na cena acontece quando alguém tenta vender um idoso vivo alegando que ele está à beira da morte, o impasse entre o vendedor e o idoso que alega estar bem se conclui quando o ambulante acerta o idoso levando-o a morte.

Apesar do humor ao tratar da questão da mortandade naquele período, há, nessa cena, algumas informações interessantes: os mortos empilhados nas carroças não são idosos, mas aparentemente estão na faixa etária dos 30 anos. É sabido hoje, que por questões como a má-alimentação, a falta de assepsia e conflitos bélicos constantes, uma medicina rudimentar, beirando o curandeirismo, a expectativa de vida do homem medieval era menos de 40 anos (FRANCO

JÚNIOR, 2001).

No episódio seguinte, Artur encontra um grupo de servos colhendo raízes. Apesar de a relação do servo com o trabalho da terra, prática medieval, o diálogo faz um passeio a várias formas de representação política, o que não existia na Idade Média. Vamos retornar a esse diálogo no próximo capítulo desse trabalho.

Após esse episódio, Artur e seu servo seguem por uma floresta onde encontram um cavaleiro que demonstra muita habilidade no manuseio da espada. Artur o convida a juntar-se a ele, mas é ignorado, entretanto, quando tenta seguir viagem, é impedido, o cavaleiro avisa que só ele estando morto alguém passaria por ali. Inicia-se então um duelo, ao qual Artur sai vencedor. Uma das principais características da sociedade medieval era seu caráter bélico e guerreiro, qualquer motivo era suficiente para iniciar uma disputa militar, um duelo, um conflito entre famílias, fosse uma palavra ofensiva, um casamento não realizado, um ato mal interpretado. Essa cena mostra ainda o ideal do cavaleiro medieval de lutar a fim de mostrar seus dotes como guerreiro. O que pareceu ser o caso do cavaleiro que duelou com Artur (DUBY, 1994).

Em seguida chegam a um vilarejo onde testemunham uma multidão clamando para que se queime uma mulher por acreditarem que seja uma bruxa. Esse trecho apresenta alguns estereótipos em torno do que se pensa de negativo em relação à Idade Média. Em primeiro lugar, a superstição e o medo que assolavam aquela população, em seguida a relação da prática de bruxaria ao gênero feminino (DELUMEAU, 2009). A jovem acusada de ser uma bruxa apresenta certa perspicácia, o que pode ter sido o motivo do surgimento da suspeita. A autoridade a quem foi apresentada a queixa e que mandaria executar a pena clamada segue o que parecia ser um protocolo: a prova de que, de fato, tratava-se de uma bruxa, para tanto faz uso do que seriam relações lógicas, numa forma deturpada do Quadrado das Oposições de Aristóteles, só que sem as oposições.

- **Como sabem que é uma bruxa?**⁵

- É parecida.

-**Deixem-me vê-la.**

- Não sou bruxa.

-Suas roupas são de bruxa.

-Eles me vestiram assim.

- Nós não!

- Esse nariz não é meu. É falso! [...]

- **Quietos! Há meios de saber que ela é bruxa.**

- Meios? Que meios? Conte-nos! Eles machucam?

- **Digam-me: o que fazem com as bruxas?**

- Queimamos!

- **O que queimam além de bruxas?**

- Mais bruxas!

-Madeira!

- **Então por que as bruxas queimam?**
- São feitas de madeira?
- **Isso.**
- **Então, como sabemos se ela é feita de madeira?**
- Fazemos uma ponte com ela!
- **Não podemos fazer pontes de pedras?**
- **A madeira afunda na água?**
- Não, flutua! Joguem no lago!
- **O que mais flutua?**
- Pão!
- Maçãs, pedrinhas! [...]
- Um pato!
- **Exatamente!**
- **Então... Logicamente... Se ela...**
- Pesar o mesmo que um pato...
- É feita de madeira!
- **E, portanto...**
- É uma bruxa!!!

Muitas informações estão indiciadas neste diálogo que, em princípio, é ilógico. O método utilizado pelo juiz para extrair a prova nos lembra a Maiêutica⁶ de Sócrates, além da utilização da sequência lógica -embora não exista lógica nas relações- por outro lado, remete-nos ao quadrado de Aristóteles, o que, em suma, pode ser um resumo distorcido dos modelos filosóficos predominantes na Idade Média: A Patrística e a Escolástica.

A questão da acusação de bruxaria infere num dos medos do homem medieval, o sobrenatural e as feiticeiras, associadas ao mal (DELUMEAU, 2009). Um dado, a princípio irrelevante na cena, é que ela é introduzida por um grupo de monges entoando um canto, ou oração em Latim, ou seja, parece-nos que a crença na presença de bruxas naquela sociedade encontrava apoio no discurso religioso. O que se torna verdadeiro quando alguém no meio do povo deseja saber se os métodos de obtenção de prova de que se tratava de uma bruxa causavam dor, uma clara relação com os métodos utilizados pelo tribunal da Inquisição. O anacronismo se estabelece quando o juiz recorre ao método de prova científica, algo que ainda não se consolidara, mas só a partir do final século XIV com o Renascimento Cultural.

Outro dado relacionado à sociedade medieval é a espetacularização das sentenças. Como aponta Foucault em *Vigiar e Punir* (1987) e também alguns poemas com os de François Villon em que a execução de um condenado era um acontecimento que se transmutava em divertimento. A impressão que temos da cena é que o desejo de ver aquele espetáculo tomou conta daquela “*foule*”.

Uma vez “provado” que se tratava de uma bruxa, Artur, maravilhado com o conhecimento de Sir Bedevere (o juiz) o convida a segui-lo a Camelot. Convite é aceito e dar fim ao que

seria a primeira parte do filme. A narrativa então é pausada para dar espaço a um narrador que vai listando o nome dos outros cavaleiros que se juntaram a Artur: Sir Lancelot, o valente, Sir Galaard, o puro, Sir Robert, o “não tão valente quanto Lancelot”. E outros nomes satíricos que são citados, mas que durante a trama não aparecem como personagens. A tropa está completa, dentre os seguidores não consta um dos cavaleiros mais importantes da trama do Santo Graal e que no ciclo do Graal inauguraria a busca pela santa relíquia, Percival (ZIERER, 2011). O narrador anuncia: “Juntos eles formam um grupo e cujos nomes e façanhas seriam contados por séculos vindouros”. Uma alusão a perpetuação do mito arturiano que não apenas ganhou espaço na literatura como serviu de modelo a outros mitos, como, por exemplo, o do rei D. Sebastião.

Uma vez chegando a Camelot uma nova estética se inicia no filme: o metadiscursos. Primeiro, à visão do feudo Camelot, o servo de Artur anuncia: é só uma maquete. O que causa desconforto nos outros. Em seguida, um grupo de dançarinos entoa uma canção sobre o que fazem os “cavaleiros da Távola Redonda”, como se fosse um musical da Era de Ouro do Cinema. Então, em comum acordo, os cavaleiros decidem ir à outra direção, é nesse ponto que Deus, com a aparência de um rei franco, surge entre as nuvens e dar a Artur e seus cavaleiros a missão de resgatar o Santo Graal, que é apresentado na forma de um cálice.

Eles, então, iniciam a sua jornada, chegam a um castelo pertencente a um lorde francês e pedem abrigo, o que lhes é negado; o sentinela não apenas nega abrigo como começa a soltar imprecações contra os cavaleiros, acusando-os de serem eles ingleses, uma alusão à briga secular entre franceses e ingleses inaugurada com o casamento de Eleonora D’Aquitaine com o rei inglês. Artur e seus cavaleiros são, em seguida, atacados por uma chuva de animais domésticos e, uma vez derrotados, fogem. Retornam com um coelho de madeira, uma referência ao episódio do Cavalo de Tróia, no entanto esquecem o principal, não entram no objeto o que faz o plano falhar. Dessa vez, decidem ir embora.

Mais uma vez, a narrativa é interrompida e surge na tela o que parece ser um documentário:

Historiador Famoso

- A derrota no castelo desmotivou completamente o Rei Artur. Pego de surpresa pela ferocidade das provocações dos franceses, Artur estava convencido de que era preciso uma nova estratégia para que a busca do Cálice Sagrado fosse bem sucedida. Artur, após consultar seus cavaleiros, decidiu que deveriam se separar e procurar o Cálice individualmente foi isso o que fizeram...

A fala do historiador é interrompida quando sua garganta é cortada por um cavaleiro que surge de repente. A cena faz uma referência à estrutura das novelas de cavalaria que se divide em capítulos, onde cada um deles é constituído por uma história independente narrando a jornada de cada um dos cavaleiros. Mas essa cena também reforça a nova estética do filme que dialoga agora com a própria produção cinematográfica. A partir de então, surgirão cortes, na narrativa, que farão o espectador perceber que se trata de uma ficção, atores interromperão suas falas, cenas futuras serão adiantadas e o mais inusitado, policiais da polícia britânica iniciarão

uma investigação sobre o assassinato do historiador, o que seria um intercuro entre a ficção e o real, mostrando que a temporalidade do cinema é muito própria e diferente da temporalidade da vida real.

A partir da jornada particular de cada um dos cavaleiros, vamos procurar analisar algumas práticas e características daquela sociedade sem esquecer o diálogo com a fonte matriz desse enredo: as novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano.

2.2 O que diz a literatura oficial sobre a Demanda Santo Graal e o Ciclo Arturiano

Artur é um personagem que emerge das lendas bretãs para a literatura medieval. Dada a sua presença no imaginário medieval, questiona-se sua possível existência e seu papel de líder entre os bretões, possivelmente um líder guerreiro (SAINERO, 2011).

Entretanto, foi no fim da Idade Média que Artur surgiu na pena de Sir Thomas Mallory, na novela: “A Morte D’Artur”. A lenda ganha mais ênfase no movimento romântico do século XIX que busca, na Idade Média, a figura do cavaleiro, elevando-o ao *status* de herói. Desde então, a temática de Artur e os cavaleiros da Távola Redonda é revisitada, desde o cinema até a jogos de RPG, bandas musicais, seja em forma direta, seja se apropriando de personagens ou alguns episódios.

Por outro lado, as origens do Santo Graal, na literatura, são mais remotas. O imaginário em torno do Santo Graal possivelmente está relacionado à crença da existência de um caldeirão mítico, o caldeirão da abundância, provavelmente da cultura celta. Com o processo de cristianização das ditas religiões pagãs, esse artefato passa a ser associado ao Cristianismo e o caldeirão passa a ser relacionado ao cálice que teria sido usado por Cristo na Última Ceia e que mais tarde foi o recipiente usado por José de Arimatéia para recolher o sangue de Cristo quando da sua crucificação. Segundo a lenda, tal cálice fora levado à Inglaterra, sendo ele a origem da prosperidade no reino de Artur, isso motivou a demanda do Santo Graal, uma vez que o seu reino iniciou um período de decadência (ZIERER, 2011).

A literatura que faz menção ao Graal se situa no século XII, nos Contos de Percival e Li Contes Du Graal de Chrétien de Troys. Nesses contos, mesclam-se elementos do imaginário celta e cristão. Fazendo menção tanto à pureza de espírito no sentido bíblico, quanto ao Rei Pescador, personagem do imaginário celta. Percival é sobrinho do Rei Pescador e este o hospeda em seu castelo, enquanto os dois banqueteam um cortejo passa por eles. Vejamos a descrição da cena:

Enquanto os dois conversam e jantam, passa por eles o cortejo do Graal conduzido por um pajem conduzindo uma lança que sangra, por uma donzela levando o graal e por valetes. Percival, que aprendera com o cavaleiro a arte da descrição, não pergunta o que está havendo, ação que curaria seu tio. Por não haver feito a pergunta, ao acordar no dia seguinte descobre que o castelo está vazio. Isso denota que o jovem ainda a maturidade espiritual (ZIERER, 2011, p. 78).

O conteúdo do Graal seria uma hóstia, que no imaginário cristão representa o corpo de Cristo. A segunda mescla que sofre a lenda do Graal é com as novelas de cavalaria das narrati-

vas medievais, em forma de pedra e mais tarde na forma de cálice, lembrando que, nos contos de Chrétien de Troyes, o Graal é representado por uma baixela (ZIERER, 2011).

É na França do século XIII que encontramos menção sobre a relação do Santo Graal com Artur. Percival, personagem central dos Contos do Graal, torna-se um dos cavaleiros da Távola Redonda, perde a chance de resgatar o Graal quando cai em tentação, o que não se repete com Galaard, filho bastardo de Lancelot, o jovem mantém-se puro e não apenas encontra o cálice como ascende mais tarde aos céus.

Essas novelas compõem o que chamamos hoje de Matéria da Bretanha, novelas essas que trazem, em suas narrativas, personagens das duas lendas e que fornecem elementos explorados pela indústria cultural, principalmente pelo cinema e literatura, muitas vezes de cunho sensacionalista.

Os principais elementos da Matéria da Bretanha utilizados pela indústria cultural são: a coroação mágica de Artur pela Dama do Lago - no filme Monty Python e o Cálice Sagrado, Artur explica ao camponês que foi assim que se tornou rei dos bretões -, Avalon, a ilha mágica aonde eram levados os corpos dos heróis mortos, Excalibur, espada infalível de Artur e o Santo Graal. Os personagens mais explorados são: Artur, Lancelot e as fadas de Avalon, Percival e Galaard são mencionados em filmes que tratam do Santo Graal, o que não acontece exatamente no filme aqui discutido, Percival não é mencionado, em nenhum momento, no seu enredo. Mas Galaard sim, e, ao contrário do que ocorre nas novelas de cavalaria, está disposto a cair na tentação, no entanto, é salvo do assédio das monjas por seus companheiros cavaleiros, entretanto a pureza de Galaard não influi na busca pelo Santo Graal, ele se quer foi encontrado, porque o filme simplesmente não possui um fim, como se entende: a resolução do problema.

O filme explora outras cenas das novelas da Matéria da Bretanha, algumas de forma deturpada: Cada cavaleiro segue um caminho diferente na busca pelo Graal, deparam-se com situações em que precisam demonstrar sua inteligência e coragem, encontram seres mágicos, que no filme são feiticeiros, não aparecem fadas; e a relação com o sagrado uma vez que é o próprio Deus quem lhes dá a missão de resgatar o santo cálice.

1.3 A paisagem e os espaços

Como todo filme que trata da Idade Média, Monty Python em busca do Cálice Sagrado elabora bem o cenário que representa a paisagem medieval. O filme é rico em imagens de grandes planícies e florestas. A representação da cidade murada, da ausência de estradas naquele momento que ainda não vivia o Renascimento Comercial e Urbano. Ainda assim, trata-se de uma representação, que geralmente não é rigorosa.

Os cenários cinematográficos “materializam” nas telas (para a percepção do público) muitas das condições que os textos históricos descrevem. Vale lembrar que as imagens apresentadas nos filmes entram na construção do seu discurso e que eles pretendem dialogar com outros discursos presentes no contexto da época de sua produção. Assim, as imagens tendem a estar mais próximas desse contexto, mesmo em filmes de “tema histórico” ou que recorram a contextos históricos nas suas narrativas, sendo,

por isso muito difícil encontrar nelas fidelidade rigorosa. (SANTIAGO JÚNIOR, 2008, p. 04).

Dentro dessa perspectiva de que não há muito rigor com a representação da época, o compromisso do filme é com o humor, embora apareça em várias cenas, a paisagem da floresta, é notável se tratar de um cenário fictício.

No enredo do filme, a floresta está associada ao perigo e ao místico. Primeiro, é nela que Artur encontra o cavaleiro belicoso que o desafia a um duelo, depois, quase no fim da narrativa, encontram, em outra floresta, criaturas denominadas “Homens que falam Ni” que exigem o cumprimento de tarefas para permitir a passagem dos cavaleiros pela floresta, ameaçando os guerreiros com a irritante repetição da sílaba “Ni”. Também é numa floresta que Lancelot e seu escudeiro são surpreendidos por uma flecha que traz um pedido de socorro. Dessa forma, a representação da floresta encontra lugar não apenas no imaginário do medievo, mas nas tramas das novelas de cavalaria. Lembremo-nos também do que nos disse Robert Darton (1986), em: “*Os Contos da Mamãe Ganso*”, a origem desses contos está associada ao perigo iminente ao qual se submetiam, principalmente os camponeses, fossem a animais selvagens que habitavam as florestas, ou criminosos que nelas se escondiam e até seres sobrenaturais, duendes, feiticeiros, transmorfos.

O castelo, ou melhor, o feudo também aparece, na narrativa, em alguns momentos. Desde o seu exterior, mostrando a arquitetura da fortaleza com sentinelas de vigia, no cume mais alto de um planalto, até ao interior.

No episódio em que Lancelot acredita ter recebido o pedido de socorro de uma donzela, ele parte rumo a um feudo, consegue adentrar empunhando sua espada de forma quase mágica, pois sozinho mata guardas que surgem no caminho, entretanto não apenas guardas, mas qualquer um, homem, mulher, jovens. Chama-nos atenção, porém o espaço interno do feudo, composto de pátio, onde circulam servos e nobres uma vez que se prepara um casamento. Cavaleiros armados, garantindo a segurança das pessoas, o que não acontece quando Lancelot ataca. Dentro do castelo, mobília rústica de madeira, palha empilhada nos rodapés das paredes e tapetes como decoração e que hoje sabemos serem formas de controlar a umidade e o frio nos interiores.

De uma forma geral, a representação dos espaços e das paisagens parece ser um dos itens que mais chama atenção por trazer uma coerência com o ambiente medieval- desde as distâncias entre os feudos separados por grandes planícies, planaltos, em locais de difícil acesso- e proporciona, ao analista dos traços medievais, uma substância pertinente para o estudo do Medievo.

2.4 Os costumes e as práticas culturais

A primeira referência que o filme faz às práticas sociais do medievo é em relação ao cavaleiro. Quando Artur chega ao primeiro castelo e se apresenta como rei, é questionado em seu *status* social e é observada a ausência de um cavalo. O cavaleiro pertencia à nobreza, entende-se

que, sendo rei, está no mais alto estrato daquela ordem social, portanto deveria estar equipado. Mas Artur contava apenas com sua armadura, espada e um escudeiro (DUBY, 1996).

A segunda referência é a que traz os trabalhadores braçais, no caso, servos, embora o diálogo seja anacrônico- vamos analisar no capítulo seguinte-, é possível relacionar às relações de trabalho no Medievo: cavaleiros guerreiam, saem em jornadas pessoais em busca de fama ou a serviço de um suserano e os camponeses trabalham na terra em troca de proteção.

No segundo castelo que Artur encontra, apresenta-se um dos fatos mais curiosos da História Europeia, a querela entre ingleses e franceses. O guarda na vigia não apenas mente em relação à presença do cálice naquele lugar, como também ataca, com imprecisões, Artur e seus cavaleiros. Há uma indicação de que o problema entre essas nações não está resolvido, uma vez que há uma alusão ao sotaque francês. Naquele período, as línguas nacionais ainda estavam se consolidando: *“Sou francês, porque acha que tenho esse sotaque horrível. Seu inglês bobo...”*. E coincidentemente, ou não, são esses mesmos franceses que impedem aos cavaleiros de finalmente resgatarem o Santo Graal.

Outra referência é em relação ao casamento e sua função política e militar. Um jovem efeminado é obrigado a casar, o motivo são as terras da família da noiva que garantirão o conforto a sua família, uma vez que seu feudo foi construído em terreno pantanoso. Além do motivo econômico, o casamento é representado como geralmente acontecia, duas famílias nobres prometiam seus filhos ainda crianças em casamento, e os noivos só se conheciam no dia da cerimônia.

Esse jovem se recusa a casar, o que o leva a escrever uma mensagem e soltá-la no horizonte presa a uma flecha que atinge o escudeiro de Lancelot, este pensando tratar-se de uma donzela em perigo parte com a espada em punho em direção ao feudo, chega matando quem está a sua frente. Assim, vemos uma das faces da personalidade dos cavaleiros, seu gosto pela luta, a vontade com que empunha sua espada provando assim seu valor como guerreiro, sua coragem e valentia.

No episódio da demanda de Sir Robert, o não “tão valente quanto Lancelot”, temos a presença de um menestrel que seguia os passos do nobre, cantando seus feitos, ou melhor, os “não feitos”. Em *“A sociedade feudal”*, Marc Bloch fala dessas personagens que possivelmente deram origem aos cordelistas. Também é uma referência às crônicas medievais que mascaravam, de forma a tornar fascinante e exemplar, a vida de um nobre, geralmente um rei, assim como o menestrel de Sir Robert, que usava de eufemismos para falar da covardia do cavaleiro.

E por fim, a relação da imagem da mulher ao pecado. No episódio de que falamos da tentação de Galaard no convento, as mulheres são sedutoras e induzem o cavaleiro ao pecado. Tanto o discurso religioso, quanto as novelas de cavalaria perpetuaram e disseminaram esse discurso cuja origem se encontra na Bíblia, no episódio em que Eva convence Adão a comer do fruto proibido e assim condena a humanidade ao estigma do Pecado Original.

3. O cinema como agente histórico

O cinema, encarado como agente histórico, funciona como um agente propagador de

uma ideologia e também de modelos de comportamento. Não esqueçamos como Hollywood contribuiu para difundir o estilo de vida americano. Monty Phyton em busca do Cálice Sagrado, embora seja uma produção britânica, parece acenar para uma Europa decadente. O filme apresenta, em alguns momentos, o discurso do imperialismo das duas potências dominantes naquele período da década de 70, que disputavam o mundo e que tinham o cinema como um dos principais aliados nessa tarefa. A crítica mais contundente parece ser dirigida a própria indústria cinematográfica. Com uma produção propositadamente barata, com uma trama que sofre cortes abruptos para dar espaço ao que hoje chamamos de “*making off*”⁷, parece que há uma mensagem subjacente: O cinema não é a realidade. A imagem em movimento não é a verdade dos fatos, do mundo.

No episódio em que Artur dialoga com um grupo de camponeses, temos o que parece um resumo do quadro político que predominou no ocidente a partir do século XX. Esse diálogo revela característica do pensamento anarquista, comunista e capitalista, bem como denuncia as contradições dos sistemas políticos do período, os democráticos, das repúblicas até os antidemocráticos, das ditaduras que se instalaram, a exemplo, na América Latina e na União Soviética. Atentemos para a fala dos camponeses ante a presença de Artur:

- *Meu protesto é que me tratam como inferior.*

- Bem, é que sou rei.

- *Como virou rei? Explorando os trabalhadores? Apegando-se a dogmas imperialistas que perpetuam as diferenças sociais e econômicas da sociedade? O único jeito de haver progresso...*

- **Como vais?**

- Como vai, boa senhora? Meu nome é Artur, rei dos bretões.

- **Rei de quem?**

- Dos bretões.

- **E quem são eles?**

- Todos nós, eu sou seu rei.

- **Não sabia que tínhamos rei, somos uma cooperativa autônoma.**

- *Está se iludindo. Vivemos numa ditadura. Uma autocracia que se perpetua e a classe trabalhadora...*

- **Lá vem a classe de novo...**

- *A classe é tudo. Se as pessoas...*

- Boa gente, estou com pressa. Quem mora naquele castelo?

- **Ninguém.**

- E quem é o seu senhor?

- **Não temos senhor.**

- Como?

- **Já disse, somos uma cooperativa anarco sindicalista. Toda semana tem um diretor**

executivo diferente. Mas as decisões desse diretor são ratificadas em reuniões semanais.

- Entendo.
- *Pela maioria, para assuntos internos.*
- Cale-se!
- *Por dois terços, no caso...*
- Cale-se! Ordeno que se cale!
- *“Ordena”. Quem pensa que é?*
- Sou seu rei.
- *Não votei em você. [...]*
- *O poder executivo supremo deriva do mandato das massas. Não de uma cerimônia aquática ridícula.*
- Cale-se!
- *Não pode exercer o poder executivo supremo por que uma biscate aguada jogou uma espada em você.*
- Cale a boca!
- *Se dissesse que sou imperador porque uma dondoca jogou uma cimitarra em mim, seria internado!*
- Quer calar a boca?!
- *Vejam a violência do sistema! Socorro estou sendo oprimido!!!!*

Nenhum sistema político escapa ao deboche. Atacados em suas filosofias centrais de funcionamento, a mensagem que parece acenar é de que ainda não se tinha chegado a um sistema político ideal. Todos apresentam suas falhas, os que seguem a ideologia capitalista tendem à exploração do trabalhador, os da ideologia comunista convertem-se em sistemas antidemocráticos cerceando a liberdade de expressão e de ir e vir dos indivíduos sob seu comando, a exemplo do que ocorria na URSS. Um claro resumo do quadro político da década de 70.

A banalização do mito arturiano, o humor ácido em relação ao que a ordem da cavalaria tinha de mais caro: o código de honra, a valentia, a obstinação parece ser uma metáfora ao fim de uma era em que a Europa impunha seu padrão de comportamento ao mundo ocidental. O cinema hollywoodiano parece ter contribuído para isso.

Conforme Otávio Ianni (2003), são várias as formas pelas quais personagens maçantes são simbolizados pelas criações artísticas. Estes personagens podem se tornar emblemáticos, simbolizando ideais e inquietações que parecem próprios das situações ou épocas em que se criam. A questão é que eles ressoam além, tocam outras situações e épocas, galvanizam inquietações de uns e sonhos de outros, pessoas e multidões em diferentes lugares, países, culturas. Por outro lado, esses mesmos mitos se tornam alvo de manipulações, seu significado original sendo sublimado por outros significados e conotações. O sentido nunca é fechado, indivíduos e culturas diferentes têm sua própria forma de ressignificar e apreender algo, além disso, na era da hegemonia do capital, há toda uma máquina ideológica e efetiva que recria essas figuras e

as manipulam conforme o desejo da ideologia dominante. Uma vez criado, o mito se torna propriedade coletiva, a maneira como ele será lido e usado dependerá da cultura que o consome, como sentencia Ianni:

Tanto é assim, tantas e tais são as recriações dos mitos, que eles transbordam das suas origens, seja como texto, seja como contexto. Adquirem significados e conotações surpreendentes, como que se renovando de época em época, ou de geração e geração, segundo as configurações histórico-culturais em que se encontram os leitores e as leitoras, as figuras e as figurações que povoam o imaginário dos que ouvem, olham, leem, observam. (IANNI, 2003, p. 288)

Percebemos, além disso, uma crítica à indústria cinematográfica, principalmente ao cinema hollywoodiano, em algumas cenas. A primeira quando Artur e seus seguidores chegam a Camelot, um grupo de dançarinos, sapateando, canta o cotidiano dos cavaleiros da Távola redonda; a outra cena que destacamos mostra tentativas do donzel que foi salvo por Lancelot em cantar suas mágoas, algo típico nos musicais de Hollywood e a aversão do pai do rapaz, ordenando-lhe que não cantasse. No episódio da “tentação de Galaard”, uma das virgens interrompe sua fala e questiona sua atuação, o que nos remete à profissão dos atores e seus egos, temática explorada em “Cantando na Chuva” (1952).

De forma geral, parece que todas as vezes que o filme se volta para a produção cinematográfica, há uma crítica ao cinema enquanto veículo de propaganda e cultura, mas também uma alusão a uma era ultrapassada do cinema, principalmente aos musicais. Na década de 70, os filmes se voltam para a temática militar, tem o Vietnã como um dos principais cenários, em referência à Guerra do Vietnã, bem como a Revolução Cultural, o comunismo soviético dentre outros temas menos românticos que os abordados.

E, por fim, a falta de um fim à trama. Artur é preso no momento que ordena a invasão ao castelo que supostamente escondia o Graal. O filme perde a razão enquanto entretenimento. Seria uma denúncia ao público? Sobre o alcance ideológico e social que um “simples” filme pode ter? Lembremos ainda que o filme aqui representa a indústria cultural. O caos no enredo, que debocha do cinema, dos mitos bretões, dos sistemas políticos e econômicos vigentes, torna-se um motivo, uma desculpa para a crítica maior a esse poder, invisível, mas que está presente de forma irremediável na sociedade. Atentemos mais uma vez ao que diz Douglas Kellner que defende que a constituição dos modos de ser e viver são em grande parte, no mundo atual, condicionados pelos padrões e modelos fornecidos pela cultura de mídia, o que faz dela, atualmente, um poder hegemônico.

A mídia funciona como uma indústria, como já foi dito, e o principal produto dessa indústria é espetacularizar o cotidiano, possibilitando a sedução da audiência e levando-a a identificar-se com as representações sociais e ideológicas de seu conteúdo.

Kellner percebe que o cotidiano está permeado por diferentes níveis de espetáculo. Para ele, o discurso ideológico não ocorre somente como pensou Marx, pelo mascaramento de uma dada realidade para que fosse possível a dominação de uma classe sobre a outra. Ou seja, a

ideologia não diz respeito somente à dominação de classes, mas está diluída na própria condição social que o homem vive e, falando em sujeito pós-moderno, nos diversos papéis que ele desempenha: as relações de gênero, profissional, política, religiosas. A ideologia é o discurso do “aparecer” de um ser empírico, numa realidade empírica, o que, em outras palavras, chamamos de representações. As representações são (temos que admitir) discursos que afirmam ou revelam uma ideologia.

Conclusão

Quando decidimos utilizar um filme como nosso objeto de análise, estávamos cientes de que não se trata de uma tarefa fácil. Em primeiro lugar, devemos ter cuidado em definir bem o que pretendemos com a análise e adotar uma postura de desconfiança diante do nosso objeto que se apresenta na forma de imagem aliada a outros recursos como som e movimento.

Sabemos que nosso trabalho não utilizou todas as possibilidades de análise que o filme: “Monty Python, em busca do Cálice Sagrado” nos oferece para estudar, tanto as representações do Medievo quanto o período de produção.

O que tentamos fazer a partir do ensaio das duas possibilidades de utilização do cinema, como objeto e como agente da História, foi contribuir principalmente com os estudos voltados para essa relação.

Como ficou patente é claro que, em ambos os casos, o cinema pode ser tanto uma ferramenta ao pesquisador como um perigo, principalmente pelo seu caráter imagético e seu poder de alcance, pode tanto perpetuar estereótipos sobre um período, um povo, quanto pode propagar ideologias devastadoras para a humanidade.

O filme que escolhemos causou, em primeiro momento, estranheza e choque devido à forma escrachada com que representou a história, o mito arturiano e do Santo Graal. No entanto, entendemos que este humor desmedido não foi inocente, e também desconfiamos que, enquanto produção de um período conturbado no mundo ocidental, o filme denuncia, de forma quase explícita, a sociedade que o rodeava, em seus problemas, em seus gostos, em suas incertezas e certezas.

O cuidado com o poder da mídia no processo de domesticação do comportamento humano deve ser constante. Nossa tarefa, enquanto cientistas humanos, é não descansar em alertar a sociedade, conclamando a desconfiança diante das imagens e da sedução desse poder que hoje poderíamos dizer ser quase onisciente.

Referências Bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Roberto. O Cinema é Uma Outra História: considerações sobre o cinema nas aulas de História. **BOCC**, 2008. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-roberto-cinema-outra-historia.pdf>> pesquisa realizada em 23/11/2012.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guildo Antonio de Almeida.

Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

----- **Indústria Cultural e sociedade**. 5ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, s/d. (Edição digital)

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DARTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da História Francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do Feudalismo**. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1994.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

----- *O conhecimento histórico, os filmes, as mídias*. O Olho da História, Salvador, nº 06, 2004.

Disponível em < www.oohodahistoria.ufba.br > Pesquisa realizada em 23/11/2012.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. 2 ed ver. E ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 5ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

MACEDO, José Rivair & MONGELLI, Lênia Márcia. *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SAINERO, Ramón. Nuevas consideraciones sobre los Orígenes del mito del Rey Arturo. In: FEITOSA, Márcia Manir, VIEIRA, Ana Livia, ZIERER, Adriana (orgs.) **História Antiga e Medieval. Simbologias, Influências e Continuidades**: Cultura e Poder. Vol. 3. São Luis: Editora UEMA, 2011.

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas. Cinema e Historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**. Ouro Preto, nº 08, abril, 2012, pp 151-175.

ZIERER, Adriana. Do Caldeirão da Abundância ao Santo GRAAL nas Fontes Medievais In: FEITOSA, Márcia Manir, VIEIRA, Ana Livia, ZIERER, Adriana (orgs.) **História Antiga e Medieval. Simbologias, Influências e Continuidades**: Cultura e Poder. Vol. 3. São Luis: Editora UEMA, 2011.

Filmografia

Graham Chapman, John Cluse, Eric Idle, Terry Gillian, Terry Jones, Michel Palin. Monty Python and the Holy Grail. Pyton(Monty) Pictures Ltd. (1975), 88 min, son, color.

Internet

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal>

< <http://pythonline.com> >

Notas:

1 Formada em História (UFMA), graduanda em Letras (UFMA). Atualmente faz mestrado em História na UFMA. Pesquisa a realção de História com a Literatura na perspectiva da História Cultural, com destaque aos seguintes objetos: intelectuais, cidadania e campo literário.

2 O Conceito de Representação é pensado aqui a partir do historiador francês Roger Chartier, que pensa a representação como sendo: “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. Uma representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado, a outra é a representação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou

de uma pessoa.” (CHARTIER, 1990, p.17).

3 **Panóptico** é um termo utilizado para designar um centro penitenciário ideal desenhado pelo filósofo Jeremy Bentham em 1785. O conceito do desenho permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. De acordo com o design de Bentham, este seria um design mais barato que o das prisões de sua época, já que requer menos empregados.

O nome aplica-se também a uma torre de observação localizada no pátio central de uma prisão, manicômio, escola, hospital ou fábrica. Aquele que estivesse sobre esta torre poderia observar todos os presos da cadeia (ou os funcionários, loucos, estudantes, etc), tendo-os sob seu controle.

A estrutura da prisão incorpora uma torre de vigilância no centro de um edifício anelar que está dividido em celas. Cada uma destas celas compreende uma superfície tal que permite ter duas janelas: uma exterior para que entre a luz e outra interior dirigida para a torre de vigilância. Os ocupantes das celas se encontrariam isolados uns de outros por paredes e sujeitos ao escrutínio coletivo e individual de um vigilante na torre que permaneceria oculto. Para isso, Bentham não só imaginou persianas venezianas nas janelas da torre de observação, mas também conexões labirínticas entre as salas da torre para evitar clarões de luz ou ruído que pudessem delatar a presença de um observador. BENTHAM, Jeremy. O panóptico. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

4 Termo utilizado por Michel Foucault em Vigiar e Punir (2002).

5 As falas em negrito são do juiz.

6 Maiêutica: A **Maiêutica Socrática** tem como significado “Dar a luz (Parto)” intelectual, da procura da verdade no interior do ser humano. Sócrates conduzia este parto em dois momentos: No primeiro, ele levava os seus discípulos ou interlocutores a duvidar de seu próprio conhecimento a respeito de um determinado assunto; no segundo, Sócrates os levava a conceber, de si mesmos, uma nova ideia, uma nova opinião sobre o assunto em questão. Por meio de questões simples, inseridas dentro de um contexto determinado, a Maiêutica dá à luz ideias complexas. A maiêutica baseia-se na ideia de que o conhecimento é latente na mente de todo ser humano, podendo ser encontrado pelas respostas a perguntas propostas de forma perspicaz. Fonte: Wikipédia.

7 A tradução mais literal para este termo seria bastidores de produção.