

**De Le Cid a El Cid:
A atualização histórica das representações da idade média na
literatura e na indústria cultural**

Carlos Eduardo Rebello de Mendonça¹

¹ Professor Associado do Instituto de Ciências Sociais da UERJ.
e-mail: carloseduardorebellodemendonca@gmail.com



Resumo

Este trabalho faz parte de um esforço no sentido de trabalhar a questão da representação cinematográfica do político e dos temas fundamentais da Teoria Política, através da análise do filme histórico. Utiliza-se o exemplo da fortuna literária e cinematográfica da narrativa semi-histórica do herói medieval ibérico *El Cid* para tentar mostrar a lógica por trás da passagem do fato histórico à literatura e, mais especialmente, do cânone literário à representação audiovisual, com ênfase nas transformações que esta passagem de um meio a outro implica em termos do conteúdo e sentido da narrativa.

Palavras-chave: Filme histórico, filme político, História Medieval, *El Cid* (filme, 1961, dir.: Anthony Mann).

Abstract

This paper is part of an effort to tackle the issue of the depicting of Political History in historical movies and the use of such movies in the teaching and researching of Political Theory. Taken the case of the fortunes of the half-historical account of the career of the Medieval Iberian warlord *El Cid*, the paper tries to explain the passage from half-legendary, half-historical account into literature and from the Western literary canon into the screen, emphasizing the various changes suffered by the same core story in terms of content and meaning.

Keywords: Historical Movie, Political Film, Middle Ages History, *El Cid* (1961 movie, directed by Anthony Mann).

Introdução: a questão dos “passados múltiplos”

O historiador estadunidense Moses Finley, num dos seus últimos trabalhos, ironizava um dos seus colegas que criticava a *História de Roma*, de Mommsen, por projetar os problemas da vida política da Alemanha do século XIX sobre a Roma da Era de César: “sinto a tentação de afirmar” – dizia Finley, comentando a afirmação do crítico de que o texto de Mommsen mostrava dois passados simultâneos – “que é melhor dois passados do que nenhum” (FINLEY, 1994, p. 7). A questão que Finley põe é a de que a narrativa histórica não é uma mera exposição de peripécias que se justifica em si mesma e por si mesma – como na afirmação de Paul Veyne² de que, se existe a Etiópia, existirão historiadores da monarquia etíope – o que não obriga os sociólogos políticos a terem em conta as instituições etíopes numa caracterização abstrata, por exemplo, das instituições monárquicas em geral.

O comentário eurocêntrico de Veyne serve aqui para colocar as coisas em perspectiva: se a História fosse a narração dos fatos em si mesmos, os historiadores escreveriam a história a partir dos seus gostos pessoais e idiosincrasias, e talvez houvesse quase tantos historiadores da Etiópia quanto da Roma Antiga. Como tal não ocorre, deve-se admitir que a escolha de um assunto pelo historiador parte de uma consideração sobre a relevância *presente* dos fatos *passados* – e que, neste sentido, toda História é “sociológica”, já que busca não os fatos em si, mas os fatos como *exempla*, ilustrações representativas de um mecanismo geral de causa e efeito.

A ficção histórica coloca o mesmo problema ainda com mais acuidade: em princípio, o romancista, o dramaturgo e o roteirista podem falar, idealmente, como o historiador, *do que quiserem* – e, mais ainda, *como quiserem*: a ficção histórica é o reino da licença poética. Na prática, não é o que ocorre: o fato é que os ficcionistas preferem abdicar da liberdade de escolha, em princípio total, de que dispõem para trabalharem em cima, geralmente, de certos “ciclos” narrativos cujos temas lhes são propostos pelos seus predecessores: a ficção histórica é o reino dos *remakes*. A História da Roma Antiga durou concretamente um milênio (se considerarmos apenas o Império do Ocidente), do qual a indústria cultural explora, na sua generalidade, menos de um quinto: a imensa maioria dos filmes e séries históricos passados num cenário romano está idealmente localizada num arco temporal que geralmente começa na época de Júlio César, vai até o reinado de Nero e avança descontinuamente para a destruição de Pompeia e o reinado de Marco Aurélio. É fácil entender que tal escolha se dá por conta da tradição *literária* precedente (seja a dos historiadores antigos, seja das eras clássica ou vitoriana), e não por conta da evidência histórica disponível: épocas históricas importantes (e.g., as origens de

² VEYNE, 1976, p. 12.

Roma, a Antiguidade Tardia, o Império Cristão) são pura e simplesmente ignoradas. Mesmo a *high fantasy* contemporânea, com sua liberdade de princípio para criar um universo “secundário” inteiro, não avança muito na liberdade de escolha temática. É fácil perceber que o universo de *Game of Thrones* é basicamente o mesmo das peças históricas (e mesmo não-históricas) *shakespeareanas*: a Europa Ocidental da Baixa Idade Média, a Inglaterra da Guerra das Duas Rosas, mais a Itália renascentista, o protocapitalismo florentino e veneziano (e também as Grandes Navegações, o mundo colonial como fonte de poder e riqueza).

Seria o caso, então, de argumentarmos, como Madame de Staël já o fazia na época napoleônica, que a ficção histórica padece de falta de imaginação? “Inventam algumas intrigas galantes, atribuem a ação a motivos que nunca existiram, interpõem-se entre a História e nós” (STAËL, *apud* DE POORTERE, 2007, p. 58). A ficção histórica frequentemente pareceu uma tentativa de usar o prestígio dos grandes acontecimentos para justificar enredos banais: e.g. no comentário epistolar de Turgeniev sobre *Guerra e Paz*, que acusava Tolstoi de utilizar o pano de fundo histórico para fazer “teatro de fantoches” com figuras históricas que estavam no romance pelo gosto da mera “cor local” (“Carta a I. I. Borisov”, 10/03/1868, *apud* BLOOM, 2002, p. 25).

Ora, a persistência das críticas coloca o problema de, se estas são justificadas, se não ignorariam a *natureza* do problema: a História se preocupa menos com os fatos, a “intriga” em si mesma, e sim com a sua *relevância* – e esta relevância é basicamente contemporânea do historiador, pois, como escreve Finley, “os indícios não propõem qualquer pergunta” e “uma interpretação histórica é um conjunto de respostas a *perguntas*” (FINLEY, 1994, p. 10). Os fatos históricos não são relevantes em si, mas na medida em que sua interpretação possa nos elucidar sobre um mecanismo causal relativo a uma problemática que consideremos relevante. Sem isso, a História seria uma narrativa de fatos passados e acabados, o que justificaria plenamente a frase célebre de Henry Ford: “História é, mais ou menos, bobagem [*bunk*]. É tradição, e não queremos tradição. Queremos viver no presente, e a única história que tem algum valor é a que fazemos hoje” (*apud* WENSLEY, 2013, p. 147-148). O objeto da História não é o acontecimento passado em si, mas a sua relevância presente.

Com mais razão ainda, portanto, a ficção histórica tem por obrigação afastar-se da descrição exata do acontecido sempre que esta não conformar-se às necessidades do enredo. A tradição aristotélica, neste ponto, já era clara: o objeto da tragédia não é a *pessoa* ou os *fatos* a ela acontecidos, mas a *ação unitária* envolvendo a pessoa, a ação sendo entendida como aquilo que *deveria* ter acontecido à pessoa, em termos de probabilidade ou – principalmente - de *necessidade*³. Neste sentido, o que há de mais histórico na ficção histórica são exatamente os seus *erros* – as torções a que a realidade histórica passada é

submetida para conformar-se à expectativa presente quanto ao que era necessário ocorrer. Pois “os filmes não devem ser julgados em relação [...] às nossas interpretações atuais de um tópico [histórico], mas sim em relação ao entendimento histórico *da época em que foram realizados*” (ROSENSTONE, 2010, p. 43). O universalismo anacrônico do Espártaco de Stanley Kubrick (1960) é falso, mas o Espártaco expressionisticamente violento, pornográfico e boca suja da série americana *Sangue e Areia* (2010) (FEENEY, 2010) tem mais a ver com uma visão cínica da dinâmica social pós-moderna (e com uma desilusão dos ideais universalistas do Iluminismo e do *welfare state*) do que com uma representação mais realista das relações sociais na Roma Antiga: a representação da gladiatura como um vale tudo tem mais a ver com *Cidade de Deus* do que com a gladiatura real - que era um espetáculo cívico razoavelmente regulamentado, com regras, calendário, juízes⁴...

“Toda história é história contemporânea”, escrevia Croce – as nossas preocupações com a História do passado refletem a nossa agenda moderna. Neste sentido, a ficção histórica interessante na medida mesmo em que deliberadamente “erra”, em que altera o registro histórico, os próprios fatos e sua interrelação, de maneira que o fato (ou o pseudofato) transmita uma “lição”. Exatamente por isso é que a tradição literária – e, após ela, a indústria cultural –, ao produzir diversas versões ficcionalizadas do mesmo acontecimento histórico, produz uma arqueologia em que várias camadas vão sobrepondo-se, sem que se perceba uma relação de sucessão necessária entre elas: cada camada sucessiva contrasta com as demais. Pois, muito embora as *fórmulas básicas* permaneçam estáveis (o enredo básico, os nomes dos personagens principais e suas relações, certos traços característicos), o *conteúdo* é constantemente alterado⁵.

Sob a aparência de “mixórdia”, de “salada”, de deformação arbitrária, no entanto, existe uma lógica enfatizada por Gramsci ao comentar sobre a filosofia histórica de

³ Aristóteles, *Poética*, 1451b.

⁴ “Os espetáculos eram a prova de que [a] Cidade era próspera, civilizada, e conforme aos seus ideais” (VEYNE, 2005, 585).

⁵ Moses Finley, ao advertir contra a tentação dos historiadores da Antiguidade em utilizar os poemas homéricos como documentos históricos, chama a atenção para o fato de que, no caso dos épicos medievais, para os quais temos um acesso melhor aos fatos históricos concretos, percebe-se facilmente que a representação poética dos mesmos fatos foi alterada das maneiras mais intrincadas e anacrônicas: o pano de fundo por trás da *Canção de Rolando* é basicamente o da França da época da redação do poema (a das Cruzadas), e não a Europa Ocidental da época de Carlos Magno (FINLEY, 1979, 47). Do mesmo modo, aliás, que em *Game of Thrones* temos exércitos de cavalaria, com elmos e cotas de malha, travando guerras com efetivos e logística dos séculos XX e XXI...



Croce: se, como dizia o filósofo italiano, “o Espírito mesmo é História” (*apud* VERDICCHIO, 2017, xxiv), o marxista sardo replica que, se assim fosse, a História concreta não teria profundidade, pois a dominância de uma mesma ideologia teria criado séculos “de uma cor cinzenta e indistinta, sem desenvolvimento, sem luta” (GRAMSCI, 2004, p. 307). Nenhuma narrativa histórica é unívoca, ela contém dentro de si contradições que expressam problemas relativos à historicidade concreta. Como escreve Gramsci, não se trata de explicar apenas a existência de um princípio hegemônico, mas a história concreta do seu triunfo: quando Croce identifica o liberalismo com a liberdade individual, ele esquece que existiu no século XIX um liberalismo popular identificado com o nacionalismo, combatido tanto pelos liberais *a la* Croce quanto pela Igreja Católica em nome da legitimidade do Trono e do Altar (do mesmo modo que, na América Latina de hoje, o populismo burguês é combatido pelo neoliberalismo como “bolivarianismo”)⁶. A ficção histórica, para ser interessante, tem de ser problemática, tem de estruturar-se em torno de uma contradição, de um problema percebido como tal pelos seus contemporâneos.

Uma narrativa e seus problemas

Em *Le Cid*, de Corneille, o autor tomava de uma velha canção de gesta medieval, que exaltava as virtudes superlativas de um perfeito cavaleiro que punha sua honra acima de toda e qualquer coisa, inclusive das alianças matrimoniais, ao matar seu futuro sogro em duelo por conta de um insulto ao seu pai – mas, agora, para dar conta da contradição em que este fidalgo se encontrava ao pôr sua honra pessoal acima do dever de obediência incondicional ao seu soberano legítimo, base absolutista do Estado Moderno. A peça de Corneille termina com a promessa, garantida pelo Rei, do próximo casamento entre D. Rodrigo e Ximena, enlace este que serve de trampolim para exaltar a autoridade monárquica como único princípio legitimador e fim último de toda honra aristocrática:

*Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.*

O perfeito cavaleiro converte-se, assim, em perfeito cortesão. A honra aristocrática deixa de residir na paixão, na loucura da superioridade, para converter-se em obediência. Na peça de Corneille, é a sociedade absolutista que contempla o seu passado recente, comprimindo, num único episódio dramático, o longo processo histórico – o “Processo Civilizatório” de Elias – pelo qual a violência da aristocracia medieval foi domesticada pela etiqueta cortesã⁷.

⁶ GRAMSCI, 2004, p. 308.



Ora, qual a matéria que se tem aí para uma releitura moderna? Qual contradição a ser explorada? No século XVII, obedecer ao rei colocava, para um grande aristocrata, o problema da preservação da sua dignidade, e convertia a obediência em mérito; numa sociedade burguesa em que se pressupõe a igualdade de todos perante a lei, a obediência deixou de ser uma escolha, e, portanto, não pressupõe mérito. O conflito *corneilliano* perde, assim, acuidade, e a matéria da peça exige uma releitura em novas bases.

Na *Canção de Rolando*, o autor anônimo do século XII transformava uma emboscada insignificante de montanheseos bascos a um destacamento do exército de Carlos Magno numa grande batalha dos francos contra um exército de 400.000 sarracenos – o que era uma maneira de atualizar o épico, convertendo uma batalha menor nos Pireneus em uma prefiguração das Cruzadas. A passagem de Corneille ao épico hollywoodiano *El Cid* (1961) se faz através de um *aggiornamento* similar, por um retorno às origens da saga: os combates entre cristãos e muçulmanos na Espanha medieval, que na peça *corneilliana* eram apenas um pano de fundo que meramente evidenciava as virtudes marciais do herói, se convertem no grande assunto do filme estadunidense.

E por quê? No início da década de 1960, estávamos em plena Guerra Fria; apenas, a partir da Revolução Chinesa e da Guerra da Coreia, tornava-se claro que esta mesma Guerra Fria não teria a forma de um conflito de classes e ideologias *direto*, de uma expressão da luta de classes “a quente” no centro capitalista – como havia sido o caso de 1917 até a ascensão do fascismo. Com a estabilização stalinista do Leste Europeu correspondendo à consolidação do *welfare state* keynesiano na Europa Ocidental e nos EUA (e à cooptação da Esquerda europeia, socialista e comunista à gestão deste estado de bem estar social), o centro nervoso da Guerra Fria deslocou-se para o “Oriente”, para a periferia do mundo capitalista já globalizado. O Oriente Médio seria desde o início um dos *hotspots* deste enfrentamento indireto: a Guerra da Argélia, começada em 1954, estava em pleno desenvolvimento em 1960, que seria o ano em que o General De Gaulle conseguiria impor sua estratégia de desengajamento contra os militares franceses de extrema direita. Uma vez que a descolonização já era um fato, tratava-se precisamente, para os guerreiros frios do Ocidente, de saber como cooptar este processo em seu benefício. Neste contexto, a questão da *alteridade*, da inclusão (ou não) do outro no interior do *body politic* liberal-burguês, adquiria particular acuidade.

Note-se, aliás, que *El Cid*, filmado na Espanha franquista (onde os custos de produção, na época, eram mais acessíveis), utilizou como uma das matérias primas de seu roteiro - através de uma consultoria - a obra do historiador conservador Menéndez Pidal, que interpretava o Cid – de maneira obviamente anacrônica e

⁷ ELIAS, 1993, V.2, cap. I.

dentro do cânone de um medievalismo de concepção romântica e conservadora - como a corporificação da identidade nacional espanhola⁸. Note-se que Menéndez Pidal era um conservador com uma relação conflituosa com o regime franquista⁹ - o que, no entanto, deve ter-se encaixado muito bem com o fato de que o regime de Franco, na época, estava tentando de alguma maneira abrir mão de suas afiliações filo-fascistas pretéritas para qualificar-se de alguma maneira como parte do “Mundo Livre”. Nesse sentido, é anacrônico – em função de uma realidade histórica pós 11/09/2001 – explicar o enredo do filme como apenas mais uma vilificação islamofóbica¹⁰; a chave interpretativa do filme, no que diz respeito à relação com o outro, é mais o *paternalismo* do que a estigmatização.

Desde pelo menos a expedição de Napoleão Bonaparte ao Egito, o Iluminismo burguês tratou de revestir ideologicamente o imperialismo dos atributos de um multiculturalismo imaginário, no qual relações reais de dominação política e econômica são realizadas indiretamente através de uma capa de “tolerância” às práticas sociais, religiosas e culturais do “outro” – práticas locais estas que são respeitadas na medida mesmo em que são instrumentalizadas como meio de dominação, como veículo de reprodução de uma relação heteronômica. Existe um “interesse” no outro generalizado, que oscila entre a exploração e a condescendência: no exemplo dado por Slavoj Žižek, quando o McDonald’s garante aos hindus que suas batatas fritas comercializadas na Índia são fritas apenas em óleo vegetal, o “respeito” da multinacional americana às proibições religiosas do hinduísmo encontra-se instrumentalizado pelo seu interesse econômico de explorar o mercado indiano¹¹; os hindus podem comer tranquilamente batatas fritas – e o McDonald’s pode continuar a lucrar. Algo muito similar a Napoleão no Egito de 1798 fazendo-se cercar de um conselho de dignitários muçulmanos nativos – cuja função principal era “facilitar a tributação francesa” (ENGLUND, 2005, p. 154). Quando o Cid de Charlton Heston, no final do filme, como senhor de um principado em Valência, surge com um brocado mouro por cima da sua cota de malha, a metáfora que se impõe, involuntariamente que seja, é a da mão de ferro envolta numa luva de pelica.

É fácil entender qual o interesse que a figura histórica do Cid poderia ter para a indústria cultural do Ocidente no início da década de 1960: o de substituir a figura do *sahib* ou do *bwana*, do *great white hunter* da Hollywood dos anos 1930 – o agente colonialista *sans phrase*, cercado de acólitos nativos subservientes ao estilo de Gunga Din – pela figura de um aristocrata cristão da Espanha do século XI, que

⁸ FLETCHER, 1989, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ SHAHEEN, 2012.

¹¹ ŽIŽEK, 2005, p. 179-180.

supostamente tratava em pé de igualdade tanto com os reis cristãos quanto com os emires muçulmanos, e respeitoso de ambos.

No entanto, a figura do agente colonial “tropicalizado”, que mimetiza o comportamento dos colonizados no seu próprio interesse, já existia na indústria cultural desde pelo menos o Tarzan de Burroughs – “o homem branco [que] deve triunfar porque [...] ele tem a razão” (SAID, 2003, p. 151) - mas, ao mesmo tempo, homem-macaco e lorde inglês, ao mesmo tempo supremamente aristocrata inglês e supremamente macaco. E, como escreve Žižek, “uma das mais refinadas formas de opressão racista [...] é negar ao outro o direito de definir sua identidade – fazemos isso por eles; dizemos a eles [...] quem realmente são” (ŽIŽEK, 2005, p. 184). O multiculturalismo “prematureo” do El Cid histórico não era, de fato, multiculturalismo algum: no Mediterrâneo da Alta Idade Média, o equilíbrio geral de forças exigia de cada potentado local negociar com as várias partes em presença por simples necessidade política: tanto quanto o Cid, os reis cruzados, os normandos da Sicília, os bizantinos... todos, em algum momento, negociarão e farão alianças indistintamente com outros governantes cristãos e/ou muçulmanos. E, dentro das fronteiras de cada formação política da época, a tolerância religiosa, quando existia, era concedida sob a forma de proteção comprada, em troca de um retorno qualquer, à maneira do imposto contemporaneamente exigido, em terras islâmicas, dos não-muçulmanos (*jizya*)¹². Na Castela medieval, os muçulmanos eram tolerados em terras cristãs - desde que abandonassem as cidades e permanecessem nos campos como servos¹³. Na ausência de um aparato burocrático que impusesse a uniformidade religiosa (a Inquisição é um fenômeno da Idade Moderna), esta era conseguida, tanto quanto possível, por *assimilação* – as limitações constantes e as ocasionais perseguições em larga escala a que as minorias eram sujeitas acabavam por levá-las a aderir à maioria.

Ou seja, tratava-se, no caso, de uma “tolerância” no sentido estrito da palavra, de *tolerar*, “sofrer” o outro (no sentido em que Bocage dizia que “um tolo só em silêncio é que se pode sofrer”). Porque “o outro é tolerado em relação aos costumes que não ferem ninguém – no momento em que nos vemos diante de uma dimensão traumática (para nós) a tolerância acaba” (ŽIŽEK, 2005, p. 181). Querer apresentar uma relação de vassalagem entre grupos de língua e/ou religião diversas como “encontro de culturas” é uma ficção ideológica comum, mas que não deixa de ser ficção por ser comum.

Este multiculturalismo fictício - num contexto agora propriamente burguês e imperialista - justificava o discurso de 1910 de Balfour no Parlamento Britânico, em que este estadista vitoriano dizia que, por *conhecer* o Egito melhor do que ninguém,

¹² DUCELIER, KAPLAN, MARTIN & MICHEAU, 2006, p. 70

¹³ ORTIZ, 2001, p. 77-78.



é que a Grã-Bretanha tinha o direito e o dever de *negar-lhe* a independência indefinidamente, em função dos “benefícios” concedido à população desta dependência colonial...¹⁴

Seja como for, desde o início o casal mítico Cid/Ximena é mais complexo do que Romeu e Julieta: os amantes de Verona são vítimas *passivas* da lógica do desejo individual e do “império da lei” contra a lógica aristocrática da *vendetta*; o casal *corneilliano* precisa buscar *ativamente* uma solução para colocar o seu desejo individual a serviço do interesse público. Na peça *corneilliana*, o casal legitimava o seu desejo colocando-o a serviço da *raison d'état* absolutista; no filme estadunidense, a questão é do serviço ao projeto político liberal-burguês e imperialista. Mas como?

El Cid é, de certa forma, o produto de uma contingência histórica típica dos anos 1960: tratava-se do produto de uma conjunção entre os interesses, de um lado, político-ideológicos locais do regime franquista, que desde a Guerra Civil estava interessado em criar um herói “espanhol”¹⁵ para legitimar o seu projeto de modernização nacional autoritária – primeiro à sombra do Terceiro Reich, e, a partir dos anos 1960, à sombra da Guerra Fria e com base numa abertura aos capitais externos atraídos pela ortodoxia econômica da equipe da Opus Dei¹⁶. Por outro lado, a indústria cultural da Hollywood da época estava sempre muito bem disposta a celebrar internacionalmente heróis mitológicos locais capazes de praticarem a política da “boa vizinhança”, de fazerem-se obedecer voluntariamente pelos “de baixo”, enquanto retendo a realidade do poder concreto (o proverbial homem “que conhece os índios” – o herói de *western* capaz de conversar pacificamente com Cochise e poupar a necessidade de um deslocamento da 7ª Cavalaria).

¹⁴ SAID, 2007, p. 65.

¹⁵ Uma das primeiras menções literárias ao El Cid mitológico está num poema de 1147, em latim, comemorando a conquista de Almería pelo Rei de Castela Afonso VII, que fala do Cid como um herói do qual já “cantava-se” [*cantatur*] as façanhas – o que, segundo Fletcher, pode referir-se a uma crônica, também em latim medieval, escrita por um monge catalão, o *Carmen Campi Doctori* ou *Historia Rodericis*. Fletcher nota, no entanto, que para Menéndez Pidal, este “cantava-se” referia-se ao poema em castelhano *Poema de mio Cid*, quase certamente muito posterior (já que o processo histórico normal foi o de substituição do latim pelas línguas “vulgares”, não o contrário) – o que era, naturalmente, uma maneira do historiador espanhol moderno castelhanizar e nacionalizar a figura mitológica de um nobre medieval que, historicamente, nada tinha de particularmente “nacional” (FLETCHER, 1989, p. 189-190).

¹⁶ ORTIZ, 1989, p. 355-356. Note-se que o produtor de *El Cid*, Samuel Bronston, além do interesse óbvio em economia de custos que envolvia a filmagem de uma superprodução fora dos EUA, tinha também boas relações pessoais com o regime do Generalíssimo Franco, que declarou *El Cid* como um filme de “interesse nacional” (MEYER, p. 87-88).

O Cid histórico era um dos muitos aristocratas medievais que talharam um principado com a ponta da espada e um séquito de homens de armas, o Cid de Corneille é um cortesão absolutista... e o do filme de 1961, uma espécie de cruzamento de cowboy com um oficial do exército estadunidense e missionário; como agente político, um liberal *wilsoniano* ocupado em tornar o mundo “seguro para a democracia” combatendo extremistas inconvenientes.

Um filme e sua questão

Mas vamos ao filme em si: ao som da trilha musical grandiloquente do húngaro Miklós Rózsa e dos desenhos de gosto novecentista que ilustram os créditos, o filme abre com uma narração em *off*: Rodrigo Diaz de Bivar, um homem simples [sic], elevou-se acima dos ódios religiosos do ano 1080 para unir todos os espanhóis [sic] contra um inimigo comum.... esta abertura é um exemplo típico de um tipo de distorção tão comum à indústria cultural como à História séria: o de modificar menos os fatos do que as ênfases subjetivas a eles atribuídas, de maneira a realizar um processo do que Veyne e Passeron chamam *epigênese*: um processo não teleológico pelo qual a narração do mesmo fato vai sendo sutilmente alterada por uma mudança no significado a ele atribuído, em função das mudanças de contingência. O Diaz de Bivar histórico era, de fato, oriundo da pequena nobreza de Castela em Burgos - o que, nas circunstâncias da época, implicava que ele teve de ganhar a vida como mercenário – e, no seu caso pessoal, com bastante sucesso, a julgar pela evidência remanescente¹⁷. Um fidalgo empobrecido não é exatamente um homem do povo. Só que não é nenhum acaso que *El Cid* tenha sido dirigido pelo diretor de *westerns* Anthony Mann: por “homem simples” é suposto entender-se o homem da “fronteira”, o pequeno produtor familiar que trabalha (e defende) a terra com suas próprias mãos – o cidadão burguês com meios independentes de sustento, comprometido com a manutenção da lei e da ordem¹⁸.

Objetivamente falso? Certamente sim. Só que esta falsidade concreta – de apresentar-se um aristocrata e chefe mercenário da Península Ibérica do século XI como cidadão (espanhol? Estadunidense?) burguês -, se falseia a historicidade particular do herói, é historicamente *verdadeira* no que diz respeito à ideologia legitimadora geral: Napoleão Bonaparte, aristocrata corso empobrecido, era o

¹⁷ Note-se que a maior parte da carreira militar de Bivar o levou para bem longe de sua Castela natal: no fim da vida, ele era senhor de um enclave cristão em Valencia, no meio das terras muçulmanas - enclave este que acabaria por ser cristianizado definitivamente pelo reino de Aragão, base histórica da Catalunha de hoje. O que mostra que a vida do Cid histórico nada teve a ver com a defesa “da Espanha”.

¹⁸ Sobre o mito Americano da “fronteira”, ver SLOTKIN, 1998, cap. 1.

primeiro a pensar em si mesmo como francês e homem do povo¹⁹. O Cid de Anthony Mann não é mais falso nem mais verdadeiro que o de Corneille: o que é verdadeiro, em ambos, é a *problemática histórica* que subjaz às suas estórias. Em Corneille, a grande questão era: é possível haver a coexistência da honra com a obediência ao rei? O perfeito aristocrata pode ser perfeito cortesão? No filme, a questão é: a hierarquia social burguesa é compatível com a democracia? O burguês ideal pode ser um homem “do povo”? A democracia burguesa inclui os “outros” – no caso, os “nativos”? Na época da descolonização do pós-guerra, a tentação ideológica de combater o “outro” a partir de uma posição ideológica *nietzscheana* de superioridade ontológica ainda era grande, apesar da recente derrota do fascismo (Hitler durante algum tempo jogou com a probabilidade da sobrevivência política, convidando a Inglaterra e os EUA para continuarem a seu lado uma guerra contra a União Soviética de Stalin).

Toda ficção, para avançar, tem que propor um *problema*, uma contradição originária que ela busca resolver: em *El Cid*, qual é esta contradição? A primeira grande cena do filme é quando o herói surge de costas com a espada ensanguentada, atrás do padre que se encontra rezando no altar incendiado de uma aldeia saqueada pelos mouros; ao resgatar o padre, Rodrigo retira o crucifixo com a imagem de um Cristo de túnica de sobre o altar profanado e a leva aos ombros. Temos aí o que um comentarista chama de “fantomimese”: a repetição ideológica de um elemento puramente visual que parasita a narrativa fantasmagoricamente, sem propor abertamente um ponto de vista, mas orientando a interpretação da história²⁰: ao tomar o crucifixo nas mãos e carregá-lo aos ombros, o herói , mais do que reverenciar a Cristo, o *imita* (o que, para Kierkegaard, era a definição mesma do cristianismo)²¹. Num contexto nominalmente católico, a cena propõe uma concepção historicamente protestante de ascese intramundana: o cidadão comum é *ele mesmo um sacerdote*, é o sujeito do imperativo moral absoluto que ele toma nas próprias mãos.

Aristóteles dizia que o enredo de uma tragédia deve envolver uma passagem da prosperidade à adversidade, determinada não pela depravação do protagonista, mas por um *erro*²². O erro em que o Cid incorre é o de, tendo feito prisioneiros cinco

¹⁹ Quando o Rei (Bourbon) da Etrúria, num banquete, tentou tecer uma cumplicidade aristocrática com Napoleão dizendo que “o senhor é italiano, é um dos nossos”, a resposta foi uma rejeição dos laços de sangue: “*je suis français*” (ENGLUND, 2005, p. 227).

²⁰ BURT, 2008, p. 77.

²¹ “O imitador é, ou busca ser, o que admira. O admirador, ao permanecer pessoalmente descomprometido [...] não descobre que admirar envolve uma exigência que lhe é feita, de ser ou ao menos lutar para ser o que é admirado” (Kierkegaard, *Prática do Cristianismo*, in: HANNAY; MARINO, 1998, p. 371).

emires que estavam saqueando a aldeia por conta do grande vilão, o integrista islâmico Ben Lusuf (calcado na figura histórica do dinasta Almorávida Ibn Tashfin, chamado à Espanha após a tomada de Toledo pelos castelhanos), declina em deixar que os camponeses do seu domínio os linchem (ao estilo de supremacistas brancos no Sul Dos EUA) - assim como em entregá-los ao rei para serem enforcados em Burgos. Ele os liberta sob a promessa solene de absterem-se de novas hostilidades. Essa benevolência, interpretada pela corte do rei D. Fernando de Castela como traição – através da delação interessada de D. Ordoñez, rival de Rodrigo pelos afetos de Ximena –, é que leva às conhecidas peripécias: o pai de D. Rodrigo esbofeteado pelo pai de Ximena D. Gomez, o duelo mortal entre o sogro prospectivo e o genro, com a morte daquele.

O “erro” original do herói - que só faz sentido no contexto (burguês) moderno no qual o enredo é refundido - está em impor aos “nativos” não cristãos e não brancos uma relação de subordinação fundada não em *coerção*, mas num *pacto*, sobre uma noção comum de preservação da “lei e ordem”, e não no arbítrio. Se pensarmos em como, nos anos 1960, a descolonização da África e as lutas pelos direitos civis nos EUA impactariam uma opinião pública espontaneamente racista, entenderemos a ousadia relativa do roteiro. Que o herói branco, ainda por cima, sofra as consequências da sua escolha (literalmente) até a morte, é ainda mais forte.

A adição feita pelo roteiro ao texto de Corneille, alterando a *causa* do duelo, neste ponto, me parece brilhante ao acrescentar, sem muito esforço aparente, uma camada adicional de sentido ao enredo: se *Le Cid* já era uma peça sobre a pulsão sexual coarctada, o filme estadunidense intensifica este elemento pulsional até o paroxismo (não fosse Ximena interpretada por Sophia Loren), para desembocar numa pulsão não apenas disciplinada (o que era o tema *corneilliano* original), mas também sublimada: é a paixão pelo *interesse público como um fim em si* – e não mais apenas pela honra imaterial e individual – que move o herói. É o que explica, aliás, o caráter profundamente misógino do filme, em que D. Rodrigo terá de enfrentar durante mais da metade do tempo de projeção o ódio selvagem de Ximena, que pessoalmente só consegue dar sentido à situação através da lógica do sangue e da vingança, e fará todos os esforços possíveis para matar o herói, inclusive jogando com o amor não correspondido de D. Ordoñez.

Num primeiro momento, Ximena aguarda a morte de Rodrigo no duelo judiciário contra o paladino de Aragão D. Martin pela posse da fortaleza de Calahorra: mas quando esta previsão falha, contrariamente ao esperado – e para grande satisfação da Infanta Dona Urraca, rival de Ximena – as esperanças de Ximena transferem-se para Ordoñez, com quem ela combina a morte à traição de Rodrigo durante uma expedição de coleta de tributos aos emires mouros. Só que o atentado de Ordoñez

²² Aristóteles, *Poética*, p. 1453^a.

falha pela intervenção oportuna do emir Al Mutamin, amigo de Rodrigo, removendo o último obstáculo ao casamento de Rodrigo e Ximena, previamente ordenado pelo Rei D. Fernando, e consentido masoquisticamente por um Cid devidamente informado por Ordoñez de que sua amada tinha consentido em entregar-se ao seu rival em troca da sua cabeça.

Se Finley considerava que todo escrito histórico nos propõe uma barganha – dois passados (o do acontecimento e o do historiador) pelo preço de um –, *El Cid* é um negócio ainda mais vantajoso, ao nos propor vários passados que se encaixam um no outro como uma matriosca. Em primeiro lugar, há o passado concreto, a Alta Idade Média Espanhola - em que Rodrigo de Bivar e Garcia Ordoñez, ambos nominalmente vassallos de Castela, engajaram-se, ainda assim, numa guerra privada durante a qual o Cid, aliado ao emir de Saragoça, chegou a tomar Calahorra no decorrer de uma campanha (1092) contra Ordoñez e contra o Rei de Castela. Esta campanha até o seu próprio cronista reconhece ter sido excepcionalmente destrutiva, feita impiedosa e impiamente – o exército do Cid era misto e suas pilhagens, necessárias para que ele comprasse a lealdade dos seus homens, não tinham como respeitar os bens eclesiásticos²³. Como escreve um historiador moderno, a linguagem universal do Mediterrâneo da época era o poder – o qual só podia ser obtido pela distribuição de riqueza, imóvel e principalmente móvel²⁴.

Será durante a Baixa Idade Média que a narrativa destes acontecimentos, transmitida pelas velhas crônicas eclesiásticas em mau latim (que quase ninguém mais lia) foi aproveitada – ou, mais exatamente, superada, por via de uma *Aufheben hegeliana* - por produções literárias mais sofisticadas, em que as relações políticas e sociais do feudalismo foram despidas do seu aspecto agônico e devidamente uniformizadas em torno de um *ethos* de lealdade incondicional do cavaleiro ao Deus cristão e ao Papa, ao suserano legítimo e à dama dos seus amores. No interesse do absolutismo nascente, criou-se um *corpus* literário vernáculo que tinha tanto a ver com o feudalismo real quanto um panfleto do Instituto Von Mises com a realidade da acumulação capitalista. A Renascença e a Era Clássica apenas aprofundaram esta tendência (sempre que simplesmente não ignoraram a Idade “Gótica”). E a modernidade burguesa, por fim, iria apoderar-se desta Idade Média literária e previamente sanitizada para seus próprios fins.

A Modernidade e seus descontentamentos

Ora, a Ximena e a Infanta de Corneille são duas donzelas profundamente morais, que reprimem seus amores em prol da hierarquia e da decência: a Infanta recalca seu amor ao Cid por não poder esposar senão um príncipe, e a principal

²³ *Historia Roderici*, FLETCHER & BARTON (ed. e trad. inglesa), 2000, 133.

²⁴ CATLOS, 2014, p. 109.

preocupação de Ximena ao fazer o mesmo é não parecer uma filha desnaturada querendo receber em contubérnio o assassino do seu pai. Já a Ximena e a Urraca do filme de 1961 são (parecem, principalmente) duas mulheres depravadas, duas devoradoras de homens, representadas por duas atrizes muito sensuais (*la Loren* e a atriz francesa Geneviève Page), decididas a perverterem algum pobre bom rapaz – impressão que se consegue, no filme, precisamente com a superposição de um texto mais ou menos “neutro” sobre figurinos e *make up* bem mais reveladores. Urraca, ainda por cima, é violenta, gosta de falcoaria e mantém uma relação incestuosa com seu irmão mais novo, o Infante Alfonso.

Qual a razão da introdução deste novo elemento nesta ficção? O Iluminismo, como se sabe, sempre teve um viés misógino, na medida em que, se o seu sujeito político é o sujeito da razão, este sujeito é tido como putativamente masculino. Na lógica de prestígio da sociedade de corte, a ênfase feminina no emocional, na busca do reconhecimento pessoal, era parte da luta pela preeminência pública; na sociedade burguesa, essa ênfase no emocional passou a ser percebida como um estorvo à construção de uma sociedade materialmente ordenada e, principalmente, disciplinada. É óbvio que, tudo considerado, a ideologia burguesa da eficiência produtiva acima de tudo é uma forma da desrazão, da renúncia à noção *kantiana* do esclarecimento como o uso da própria razão em toda e qualquer circunstância²⁵. O que importa, no entanto, aqui, é que, para a burguesia triunfante, esta ênfase absoluta na necessidade econômica e no procedimento burocrático previsível confunde-se com a razão mesma.

Se na peça de Corneille a submissão do *ethos* aristocrático às hierarquias da corte fazia a peça terminar com o casamento do Cid com Ximena por uma ordem real direta, no filme é a partir do mesmo casamento, forçado e não consumado, que o personagem principal explicita o seu ascetismo burguês intramundano, na medida em que, privado da oportunidade de exercer sua sexualidade, ele a *sublima*: o Cid de Charlton Heston, quanto mais espaço e autoridade lhe dão para exercer suas capacidades, revela-se menos um perfeito cavaleiro do que um administrador e burocrata. Morre o velho rei D. Fernando; lá está o Cid para garantir a transição pacífica do poder aos infantes. O rei D. Sancho quer assassinar o irmão e rival: aparece o Cid para arranjar o asilo do Infante D. Alfonso com a irmã em Calahorra. O Infante, então, mata o irmão: o Cid exige do novo rei de Castela que jure inocência em público. Finalmente, o Cid é exilado por lesa-majestade e Ximena, finalmente sensibilizada, vai à sua procura, sendo então o casamento fisicamente consumado. Só que quando o casal emerge do seu refúgio, ao amanhecer, numa cabana de camponeses no meio do nada, já há do lado de fora uma multidão de homens de armas vagos necessitando de um líder – e Ximena deve asilar-se num

²⁵ “De todos os lados, o que se escuta é o chamado a não raciocinar. Diz o oficial: não raciocine, exercite-se! O financista diz: não raciocine, apenas pague!” (KANT, s. d.).

convento e aguardar lá pelo marido...

É esta castidade - mais do que simples continência - do Cid, e a insatisfação muda de Ximena diante deste casamento branco, que constitui um dos acréscimos mais importantes do filme à história, exatamente por ser - junto com o culto da autoridade constituída - o traço específico que legitima a posição de superioridade do protagonista face ao “outro” – mulheres e nativos, principalmente. Num famoso trecho de *O mal-estar na cultura*, Freud escreveu que as mulheres já perceberam instintivamente de há muito que, quanto mais cultura, menos sexo – e é por isso que, sempre e em toda parte, as mulheres são as grandes inimigas da cultura²⁶. Este trecho sempre foi considerado como a prova cabal do sexismo convencional do velho doutor vienense. Acredito, no entanto, que Freud era intelectualmente ousado e honesto o suficiente para perguntar-se: dadas as exigências de uniformização, autodisciplina, prazer diferido, alienação e incerteza que a modernidade capitalista nos exige, então, diante desta rejeição feminina da civilização, a pergunta a fazer talvez pudesse ser: *por que não?*

Já que falamos das mulheres, pode-se começar a falar dos reis mouros, que – com a exceção do vilão Ben Iusuf e do sidekick do Cid, o emir Al Mutamin - são sempre equiparados a mulheres no filme: são indolentes, covardes, servis e, principalmente, hipersexuais, vivendo reclinados sobre coxins em seus haréns repletos de odaliscas – o estereótipo orientalista e novecentista do “oriental” voluptuoso. Os soldados mouros, no entanto, são um recurso narrativo importante no filme.

Trotsky escreveu uma vez que o imperialismo americano sempre desejou legitimar-se apresentando a si mesmo como um empreendimento filantrópico²⁷. Acrescente-se apenas que o traço característico, o *ethos* deste empreendimento, poderia ser resumido ao brocardo latino das *Cartas a Lucílio*, de Sêneca, utilizado por Adorno e Horkheimer: *res severa verum gaudium* (“a verdadeira alegria é coisa séria”)²⁸. O que o empreendimento burguês americano sempre propôs foi a disciplina *interiorizada, consensualmente, voluntariamente aceita*, proposta a todos os “de baixo”, os “luxuosos” e “emocionais” – o que explica a equiparação dos orientais e das mulheres. Neste sentido, o Cid de 1961 é, mais do que um senhor, um dominador, é um pedagogo: um missionário anacrônico da modernidade burguesa.

²⁶ “Os avanços [*Ansprüche*] da cultura empurraram a mulher para um plano secundário e mantêm com ela uma relação hostil” (FREUD, 2001, p. 69).

²⁷ TROTSKY, 1980, p. 45-46.

²⁸ ADORNO; HORKHEIMER, 2001, p. 149.

Conclusão: novos problemas, novas questões

Até certo ponto, esse anacronismo foi historicamente necessário: a Idade Média real, com seus cavaleiros bandidos, teve de ser substituída por uma Idade Média de Livro de Horas, cortês e domesticada, para que o mundo burguês moderno pudesse surgir. Mas a que preço? Quando o Cid se exila no filme, ele encontra um leproso que lhe suplica água, e que acaba se revelando não outro senão o próprio Lázaro – em mais uma instância do topos da imitação de Cristo. Só que quem imita Cristo necessita morrer para depois ressuscitar, o que o herói realiza arrastando os seus próximos no seu destino, na paixão que constitui o assunto do terço conclusivo do filme. Quando o Cid se tranca em Valência para defendê-la dos mouros, estão com ele não só Ximena, liberta das masmorras do rei D. Alfonso e de Urraca, com as duas filhas do casal (que parecem ter sido especialmente concebidas em dois encontros únicos) e, finalmente, com D. Ordoñez, que resolveu também redimir-se. Até o filme terminar, Ordoñez será crucificado pelos mouros; o Cid, gravemente ferido; e Ximena tendo de consentir que seu marido não receba tratamento do ferimento, para que seu cadáver montado possa comandar vitoriosamente a batalha final.

Apesar das suas associações franquistas, *El Cid* é antes de tudo um filme liberal, no sentido propriamente norte-americano da palavra – mais exatamente, um filme liberal da Guerra Fria. O que ele propõe é que se os “outros” – as mulheres, os não-brancos, os não-cristãos – querem participar da modernidade iluminista e burguesa, serão bem-vindos – desde que aceitem entrar na escola do capitalismo, que aceitem incondicionalmente as exigências da modernidade econômica e da legalidade liberal-burguesa, com o sacrifício da sua própria vida se preciso for; que estejam dispostos a cavalgar para fora da vida e para dentro da História. A emancipação humana se torna subalternização.

Nada que, dentro de certos limites, até mesmo um esquerdista não pudesse aceitar (não foi Lenin que falou em frequentar a escola do capitalismo?) – *nos anos 1960*, bem entendido. Pois a questão que se coloca é: hoje, sobre uma base produtiva e tecnológica muito mais desenvolvida, e diante de cada vez mais demandas de autodeterminação de oprimidos de toda sorte – ainda faz sentido este tipo de aceitação conformista da autoridade burocrática?

Encerrando: um mito, ao fim e ao cabo, pode ser tão histórico nos seus diversos avatares quanto os fatos na sua materialidade mesma. Precisamente por isso é que é preciso considerar: talvez tenha chegado a hora de ir além de uma certa noção de modernidade. Talvez seja a hora de pensar menos em autossacrifício, e um pouco mais em emancipação humana. Talvez seja a hora de escutar um pouco menos o Cid e um pouco mais Ximena.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung-Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer-Verlag, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. Inglesa da Loeb Classical Library, V. 199 (Poetics; publicado conjuntamente com LONGINO, On the Sublime e DEMÉTRIO, On Style). Cambridge, MT: Harvard University Press, 1999.

BLOOM, Harold (ed.). *Leo Tolstoy*. Broomall, PA: Chelsea House, 2002.

BURT, Richard. *Medieval and Early Modern Film and Media*. Nova Iorque: Palgrave, 2008.

CATLOS, Brian A. *Infidel Kings and Unholy Warriors: Faith, Power, and Violence in the Age of Crusade and Jihad*. Nova Iorque; Farrar, Straus and Giroux, 2014.

DE POORTERE, Machteld. *The Philosophical and Literary Ideas of Mme de Staël and of Mme de Genlis*. Nova Iorque: Peter Lang, 2007.

DUCELLIER, A.; KAPLAN, M.; MARTIN, B.; MICHEAU, F. *Le Moyen âge en Orient*. Paris, Hachette, 2006.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ENGLUND, Steven. *Napoleão - uma Biografia Política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FEENEY, Matt. "Authenticus Maximus: Making sense of the bloodiest postmodern show on television, Spartacus". Slate, 12/10/2010. Disponível em: http://www.slate.com/articles/arts/television/2010/10/authenticus_maximus.html. Acesso em: 26 de outubro de 2017.

FINLEY, Moses I. *The World of Odysseus*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

_____. *História Antiga: Testemunhos e Modelos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FLETCHER, Richard. *The Quest for El Cid*. Oxford University Press, 1989. P. 5.

BARTON, Simon; FLETCHER, Richard. *The World of El Cid: Chronicles of the Spanish Reconquest*. Manchester U. Press, 2000.

FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt: Fischer-Verlag, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. C. N. COUTINHO (ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. Vol. 1.

HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon Daniel (ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge University Press, 1998.

KANT, Immanuel. "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?". *Der Spiegel, Projekt-Gutenberg-DE*. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3505/1>. Acesso em 26 de julho de 2017.

MEYER, Stephen C. "The Politics of Authenticity in Miklós Rózsa's score to El Cid". In: MEYER (ed.). *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*. Nova Iorque, Routledge, 1989.

ORTIZ, Antonio Domínguez. *España- Tres Milenios de Historia*. Madri: Marcial Pons, 2001.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos Filmes/Os Filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 43.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Orientalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SHAHEEN, Jack G. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Northampton: Interlink Publishing, 2012.

SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

TROTSKY, L.D. *Europa e America*. Milão: Celuc libri, 1980.

VERDICCHIO, Massimo. *A Croce Reader: Aesthetics, Philosophy, History, and*

Literary Criticism. University of Toronto Press, 2017.

VEYNE, Paul. *Le Pain et Le Cirque*. Paris: Seuil, 1976.

_____. *L'Empire Gréco-Romain*. Paris: Seuil, 2005.

WENSLEY, Robin. *Effective Management in Practice: Analytical Insights and Critical Questions*. Londres: SAGE, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Às Portas da Revolução*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Submetido em 26 de julho de 2017 / Aceito em 11 de dezembro de 2018