

INQUISIÇÃO E AUDIOVISUAL: A REPRESENTAÇÃO DO SANTO OFÍCIO PORTUGUÊS NO CINEMA E NA TELEVISÃO BRASILEIRA ENTRE A DÉCADA DE 90 E OS ANOS 2000

Rossana Gomes Britto¹ 

Resumo: Trata-se de um artigo sobre a representação do Santo Ofício da Inquisição Portuguesa nas obras da experiência audiovisual brasileira da década de 90 do século XX aos anos 2000, com estudos de caso focados no cinema e na televisão.

Palavras-chave: Inquisição. Portugal. Brasil. Representação. Audiovisual.

INQUISITION AND AUDIOVISUAL: THE REPRESENTATION OF THE SAINT PORTUGUESE OFFICE IN CINEMA AND ON BRAZILIAN TELEVISION BETWEEN THE 90'S AND THE 2000'S

Abstract: This is an article about the representation of the Holy Office of the Portuguese Inquisition in the works of the Brazilian audiovisual experience from the 1990s to the 2000s, with case studies focused on cinema and television.

Keywords: Inquisition. Portugal. Brazil. Representation. Audiovisual.

INQUISICIÓN Y AUDIOVISUAL: LA REPRESENTACIÓN DE LA OFICINA SAN PORTUGUÉS EN EL CINE Y EN LA TELEVISIÓN BRASILEÑA ENTRE LOS 90 Y LOS 2000

Resumen: Se trata de un artículo sobre la representación del Santo Oficio de la Inquisición portuguesa en las obras de la experiencia audiovisual brasileña desde la década de 1990 hasta la de 2000, con casos de estudio centrados en el cine y la televisión.

Palabras clave: Inquisición. Portugal. Brasil. Representación. Audiovisual.

A leitura de imagens

As imagens foram, desde os tempos dos filósofos gregos do século V a.C, alvo de preconceitos como fonte fidedigna de conhecimentos. A “Alegoria da Caverna” do filósofo Platão (428 – 347 a. C) já demonstra a falta de prestígio das imagens diante da hegemonia do mundo escrito:

Considerar a combinação de imagens e sons como pouco apropriados para a produção do conhecimento pode nos levar a desprezá-los apenas, como uma curiosidade, uma diversão, um passatempo. Entretanto, Platão identificava neles também o perigo da manipulação das consciências humanas, o que poderia gerar consequências catastróficas. No mito da caverna por ele elaborado, os seres são iludidos por sombras projetadas numa parede. Longe da verdade e do

¹ Professora Associada I de História do Brasil no Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutora em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Experiência docente na Graduação e na Pós-Graduação "Lato Sensu" em Universidades públicas e privadas no Brasil. Atuação Docente nas graduações em Direito, História, Pedagogia e Arquivologia. Especializada nos seguintes temas: História do Brasil, História Política; História das Religiões e Religiosidades; Inquisição Portuguesa no Brasil Colonial.

conhecimento, vivendo numa atmosfera de ilusão, é impossível tentar trazer esses homens à luz do dia. Apavorados em sua ignorância, prefeririam viver entre as ilusões das imagens do que enxergar o mundo tal como ele é. A célebre alegoria expressa também a posição muitos teóricos da comunicação no século XX, que veriam na Caverna de Platão a profecia da atual sociedade mediatizada (HAGEMEYER, 2012, p. 22).

Precisamos, assim, estar conscientes das modificações pedagógicas no ensino de História atualmente. Hoje, cada vez mais, a educação é imagética. A utilização do audiovisual faz parte de uma nova metodologia de ensino da História, representando uma alteração didática de relevância desde a década de setenta do século XX com a difusão do movimento dos “Annales” iniciado na década de trinta e com a implementação da “Escola Nova”, segundo Kátia Maria Abud (2003, p. 185-186).

Embora a relação entre cinema e ensino de História seja bastante antiga, a abordagem do cinema e da linguagem audiovisual em geral nunca foi tão propalada. É preciso reconhecer o extraordinário poder da imagem e tratá-la como tal.

A partir daí, é evidente que o papel do professor de História, na escola e na Universidade, deveria ser o de ensinar a ler imagens, tanto as estáveis quanto aquelas que são móveis, da mesma forma que no passado se ensinava a ler um livro. Ou seja, há toda uma série de comportamentos críticos a serem ensinados com urgência às crianças e aos jovens (D’ALESSIO, 1998).

A invenção do Cinema e sua relação com a História

O cinema não foi um meio de comunicação menos suspeito do que o rádio. Desde cedo, surgiram teorias a respeito dos efeitos psicológicos que o cinema exercia sobre os espectadores, e logo começaram as discussões sobre o seu estatuto. Seria o cinema uma forma de arte?

Walter Benjamin (1892-1940) seria o mais conhecido teórico da comunicação a defender que o cinema era uma arte do tipo industrial e, como tal, era totalmente dependente da técnica e condicionado pela reprodutibilidade como condição fundamental de sua produção. Através dos filmes de ficção e noticiários de cinema era possível estabelecer uma relação direta entre os efeitos que eram produzidos pela combinação de sons e imagens e seu impacto na adesão das massas (HAGEMEYER, 2012).

O cinema surgiu como uma modalidade de arte submetida a profundas desconfianças. As imagens dos operários saindo da fábrica dos irmãos Lumière em 1895,

que são considerados os inventores do cinematógrafo, apontam para uma arte em construção de origem popular.

Em relação ao cinema, José D’Assunção Barros esclarece que há várias formas de interação entre Cinema e História: fonte histórica, representação histórica, agente histórico, instrumento para o Ensino de História, linguagem e modo de imaginação aplicável à História e Tecnologia de apoio para a pesquisa histórica. Embora, por muito tempo, os historiadores tenham desconfiado do valor da imagem enquanto registro para suas pesquisas (NÓVOA; BARROS, 2008).

O pioneiro dos estudos da relação entre o conhecimento histórico e o conhecimento cinematográfico, o historiador francês Marc Ferro (1924 - 2021), diz que todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, assim como todo filme tem uma história que é História, caracterizada por relações de poder, pelo estatuto dos objetos e dos homens, em que privilégios e trabalhos encontram-se regulamentados.

Torna-se importante destacar que a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história são dois eixos a serem seguidos pelo pesquisador das múltiplas interações entre cinema e história: “a leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado” (FERRO, 1992, p. 30).

Leremos as produções audiovisuais na contramão, como bem se referiu Ferro (1992), uma *contra-análise*, que nada mais é que

assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso para refiná-la ou destruí-la (FERRO, 1992, p. 30).

A *contra-análise* consiste em uma complexa operação em que os diferentes discursos da História são confrontados, e o resultado é a percepção de uma realidade não visível. Já dizia Ferro: “O imaginário é tanto história quanto História” (FERRO, 1992, p. 88). Pretendemos considerar que o cinema é um espaço de luta pela representação social, apresentando um método que cruza imagem fílmica e conjuntura de filmes com recorte histórico: “o filme, seja qual for, desde então, passa a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas” (SILVA, 2008, p. 119).

Adotaremos a perspectiva do historiador francês Roger Chartier (1945) a respeito do mundo das representações. O cinema é um produto simbólico que por consequência é

uma forma de apropriação do mundo por um grupo social em contradição com outros. Como declarou Chartier:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1988, p. 25).

O Audiovisual hoje

A democratização dos meios de gravação, edição e publicação de audiovisuais levanta novas questões sobre a legitimidade destes meios como fonte de conhecimento. Se alguns dos antigos preconceitos estão superados, outros permanecem no âmbito acadêmico, onde os procedimentos de organização, análise e de citação de referências consagrados tradicionalmente à linguagem escrita, ainda não se encontram bem adaptados às novas formas de apropriação e expressão audiovisual.

No caso do cinema, talvez sua ligação fundamental com a história seja a similaridade de procedimentos na montagem da narrativa, uma vez que a narratividade é um dos componentes da escrita da História. Tudo isso é discutível e complexo.

Afirmou Marc Ferro:

Os historiadores já recolocaram em seu legítimo lugar as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (E por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História (HAGEMEYER, 2016, p. 47).

Teorias da Recepção Cinematográfica

A recepção por um viés histórico e sociocultural é apreendida e denominada como *consumo fílmico*. É o estudo das interações entre o cinema, os filmes, os contextos, as instituições e os espectadores. O espectador se revela um sujeito cativo tanto da história quanto da transparência (ou não) do discurso fílmico.

Há vários paradigmas de recepção fílmica. Entre eles, vale ressaltar o pioneirismo da abordagem metapsicológica da experiência fílmica de Metz aos estudos mais recentes da comunicação e interlocução entre o filme e o espectador (Casetti), como também a teoria que define a semiopragmática como método de análise de sentido e afeto entre o

filme e seus espectadores (Odin), as teorias da recepção fílmica e audiovisual pautadas nos estudos de gênero (Mayne), o paradigma materialista que ressalta os contextos históricos da recepção (Staiger) e a concepção sociológica e hermenêutica da recepção (Esquenazi) (BAMBA, 2013, p. 19-66).

Há diversos fatores que explicam a existência de diversos modos de recepção e tipos de sujeitos espectadores que são historicamente construídos rompendo com o imanentismo característico das interpretações.

Para o espectador, diz Metz, o filme pode ocasionalmente ser um péssimo objeto acarretando assim uma sensação de tédio e de ausência de gozo estético. Sensação que se torna decisiva para a continuação ou cessação da experiência espectral. Sendo assim, segundo Metz, é a relação do espectador com o bom objeto fílmico que deve prevalecer. Segundo ele, a instituição cinematográfica tem algumas facetas: de um lado, observa-se a atividade formada por pequenos e grandes hábitos que alguns espectadores interiorizaram e que os tornam aptos ao consumo de filmes produzidos para eles pela indústria cinematográfica (outra maquinaria) de outro lado, encontra-se a segunda atividade que consiste nos atos de falar e escrever sobre os filmes (A terceira maquinaria). Esta segunda atividade é praticada por uma categoria de sujeitos que Metz chama de escreventes do cinema. Com esta produção discursiva, eles contribuem a assegurar uma boa relação com o objeto-filme (BAMBA, 2013, p. 54).

Quando é que falamos de teorias da recepção cinematográfica e de teorias da espectralidade fílmica? Os modos de consumo, de leitura ou apropriação das obras fílmicas se tornam eles próprios dados que interessam tanto quando os dados textuais e contextuais. Sendo assim, é como se assistíssemos a uma definição da recepção cinematográfica pelo viés da formalização da espectralidade ou espectralidade e vice-versa (BAMBA, 2013, p. 54).

Há nos filmes e em seus públicos (espectadores) um desejo coletivo de pertencimento identitário que acompanha o processo da recepção. Como diz Chartier (1988), as práticas de recepção devem ser vistas e entendidas como modos de apropriações que além de transformarem os objetos culturais recebidos, reformulam-nos. Dessa forma, as diferenças entre as opiniões e os julgamentos estéticos formulados ao longo do processo receptivo confirmam que a circulação dos pensamentos ou modelos culturais é sempre um processo dinâmico e criador.

Inversamente, os textos não têm em si significação estável e unívoca, e suas migrações de uma sociedade dada produz interpretações móveis, plurais, contraditórias (CHARTIER, 1988).

Algumas pesquisas e estudos dos festivais e mostras de cinema em termos de recepção, por exemplo, partem deste pressuposto e buscam analisar práticas de apropriação e de mediação que tomam forma naqueles contextos de recepção fílmica transnacional, bem como examinam o impacto real de novas determinações de ordem estética, ideológica e étnico-racial na seleção das obras.

Nesse raciocínio, qualquer pesquisa de recepção de obras ou de experiências fílmicas será, também, e em última instância, um estudo dos modos e das lógicas da constituição de uma forma de espetatorialidade. Diz Hagemeyer (2012) sobre este processo:

A história dos audiovisuais se mistura, portanto, com a história da espetatorialidade. Todos os conceitos até agora mencionados como tela, quarta parede invisível, quadro, janela, cenário se remetem ainda aos paradigmas de visualidade da era renascentista e barroca. Os estudos sobre a persistência retiniana também se remetem à era barroca e à obsessão pela ilusão de ótica. A história da constituição do olhar cinematográfico se relaciona com a busca pela multiplicação do olhar do indivíduo, seja através de ampliação graças a instrumentos óticos, seja através do registro e da reprodução de diferentes paisagens, povos e culturas, com outros símbolos, gestos, roupas e crenças (HAGEMeyer, 2012, p. 72).

Inquisição e Audiovisual (Cinema)

A chamada “A Donzela de Orléans” (1412 – 1431) e, também, conhecida como Joana d’Arc, uma heroína francesa e a santa padroeira da nação francesa que foi chefe militar de batalhas da conhecida Guerra dos Cem Anos durante a qual tomou partido pelos *armagnacs* na longa luta contra os borguinhões e seus aliados ingleses.

Foi executada pelos borguinhões em 1431. Camponesa, simples e analfabeta, foi uma mártir francesa assim como heroína de seu povo, canonizada quase cinco séculos depois de ter sido queimada viva.

No cinema, a donzela Joana foi representada de várias maneiras desde o início do século XX (ROLDAN, 2014). O cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer possui uma filmografia que perpassa boa parte do último século. Seu primeiro filme é de 1912 e encerrou sua filmografia em 1964, tendo trabalhado nesse período em diferentes países como Dinamarca, Suécia e França.

As temáticas presentes nos filmes de Carl Theodor Dreyer enveredam por um estilo transcendental em suas obras, caracterizado por um viés metafísico. O filme *O Martírio de Joana D'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) é um dos mais importantes de sua carreira.

A heroína francesa, sentenciada à morte na fogueira em 1431 pela inquisição nos tempos medievais, foi interpretada pela atriz Renée Falconetti e, para a reconstrução da trama e da personagem, Dreyer tomou como fonte principal as atas do julgamento de Joana.

Em 1962, Robert Bresson recuperou a estética de Dreyer com *O Processo de Joana d'Arc*, através do minimalismo com silhuetas projetadas em muros, buracos na parede, cantos de janela, galhos secos que balançam, silêncios e olhares pesados (NAZÁRIO, 2010). Sem deixar de retratá-la na fogueira da Inquisição.

O cinema veio consagrar a construção da representação social da Inquisição como o *Tribunal do fogo*. Chamaremos de *estereótipo do fogo* encontrado em outras obras audiovisuais, mesmo que pesquisas históricas de ponta demonstrem que o Santo Ofício da Inquisição punia os réus com um arcabouço diferenciado de penas e não exclusivamente com a penalidade da fogueira.

Os objetivos desta proposta de investigação historiográfica é fazer um levantamento das obras audiovisuais no Brasil que tenham relação direta ou indireta com as temáticas referentes à Inquisição, seus agentes, dinâmica burocrática, réus e “modus operandi”.

A partir deste mapeamento detalhado das obras audiovisuais inseridas no recorte cronológico da década de 90 (Século XX) ao contexto hodierno (Século XXI), pretendemos analisar como a representação social do Santo Ofício da Inquisição em filmes, minisséries e novelas nacionais, abarcando as diversificadas modalidades da experiência audiovisual. Seguiremos ordem cronológica das produções nacionais.

Alguns filmes foram realizados com esta temática e estarão nesta pesquisa, como o clássico *O Judeu* (1995), que é um filme luso-brasileiro dirigido por Jom Tob Azulay, baseado na vida do dramaturgo Antonio José da Silva Coutinho, denominado “O judeu” (1705-1739).

Torturado aos vinte e um anos, António José da Silva redescobre um sentido para viver através do teatro. Casa com Leonor Maria de Carvalho, cristã-nova, e frequenta os salões aristocráticos do mundo iluminista.

Com a ocorrência de uma denúncia de heresia contra sua prima Brites Eugénia e o espírito irreverente e livre das suas comédias, levam António José da Silva, uma vez mais, aos cárceres do Santo Ofício da Inquisição junto com a mãe, Lourença Coutinho, e a mulher.

A minissérie *A Muralha* exibida na Rede Globo no ano 2000 foi inspirada no livro de Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), escrito para as celebrações do IV Centenário da Fundação de São Paulo que teve outras adaptações realizadas para a televisão.

A Muralha narra a bravura, a violência, as paixões, as intrigas e os ódios dos primeiros desbravadores dos confins brasílicos. A paisagem e os costumes, a família colonial, as lutas dos homens na selva e a busca do ouro são retratadas.

A trama principal da minissérie é a saga de conquistadores rumo ao interior do Brasil culminando com a fundação de São Paulo de Piratininga. O título *A Muralha* refere-se à serra do mar que era um obstáculo às expedições para o interior desconhecido. Nesta trama, a figura dramática representada por Letícia Sabatella (1971) é Ana, uma cristã-nova casada com um homem muito poderoso que era um desbravador dos sertões, interpretado pelo ator Tarcísio Meira (1935-2021).

A Muralha retrata os dramas existenciais desta personagem de origem judaica, suas memórias e suas vivências. Inclusive, importa destacar que em algumas das cenas, a personagem aparece cantando com um ar de amargura. Os cantos judaicos como uma forma de resistência social no cotidiano inóspito (QUEIROZ, 2000).

No preâmbulo do século XXI, há o filme de Alain Fresnot (1951) adaptado do romance de Ana Miranda (1951) que também se denomina *Desmundo*, o filme de 2003 integralmente falado em português arcaico e com um orçamento de seis milhões é um drama histórico vivenciado nos tempos coloniais por volta de 1570.²

Para que os primeiros colonizadores pudessem ter casamentos com mulheres brancas e católicas, órfãs foram trazidas de Portugal para a colônia. Uma delas foi Oribela, interpretada por Simone Spoladore (1979) uma jovem religiosa que pretendia obstinadamente retornar ao Reino de Portugal. Oferecida a Francisco de Albuquerque vivido por Osmar Prado (1947) e levada para um engenho nos confins da colônia.

² O filme teve roteiro escrito por Sabina Anzuategui, Ana Muylaert e pelo próprio diretor A. Fresnot. O filme foi indicado em dez categorias no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, ganhando nas categorias de Melhor Figurino, Melhor Maquiagem e Melhor direção de arte. GANHOU também como Melhor Filme no Festival de Cinema Brasileiro de Paris. *Desmundo: prêmios e curiosidades*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-42723/curiosidades/> Acesso em: 10 de abril de 2016.

A partir de então, começam as suas agruras. Oribela tenta fugir e busca ajuda do mercador cristão-novo Ximeno Dia interpretado por Caco Ciocler (1971). Iniciaram um romance secreto e proibido.

O personagem Ximeno Dias é um marrano impedido de professar a sua fé como muitos dos cristãos-novos provenientes da Península Ibérica que se refugiavam no Brasil. Entretanto, secretamente, os judeus convertidos desenvolviam práticas judaicas (fenômeno denominado criptojudaísmo), pois a Igreja não os aceitava, julgando que todos escondiam seus ritos judaicos e eram católicos de fachada (SARAIVA, 1969).

Estes são alguns dos exemplos de produções audiovisuais que direta ou indiretamente abordam a história do Santo Ofício no Brasil Colonial. É importante dizer que o diálogo de fontes escritas e visuais serve para ampliar os estudos históricos:

Os documentos históricos – tanto na forma escrita quanto na forma visual – contêm um ponto de vista que interpreta a evidência empírica. Neste sentido, o filme e o programa interpretam os fatos históricos cuja representação – pois não é a própria realidade – se constrói pelos mecanismos de produção e pelas condições de recepção, assim como pela forma que a narrativa assume e que se insere numa linguagem visual e num gênero estético. Assim sendo, tanto o documentário histórico quanto à dramatização de um evento histórico são uma interpretação constituída por tais elementos e, enquanto tal, reconstróem o passado (KORNIS, 1994, p. 100).

Resultados de Pesquisa - Consumo Fílmico

Teste I: A Inquisição vai à escola

Realizamos um teste de consumo fílmico em uma escola de Ensino Fundamental privada em Vila Velha na Grande Vitória (ES) no dia 24 de novembro de 2016 com a turma do sexto ano. O Professor de História responsável pela turma que permitiu a realização do teste foi Douglas Barraqui, que também respondeu ao questionário.

O que justifica a escolha desta minissérie é a presença da problemática judaica e, também, a divisão em capítulos específicos e curtos para exibição em uma aula de Ensino Fundamental. Realizamos uma apresentação prévia sobre o tema da Inquisição na Europa e exibimos partes específicas sobre a problemática judaica e a Inquisição no Brasil

Colonial a partir da minissérie *A Muralha* (2000).³ A reação inicial dos alunos na faixa etária de 12 a 14 anos foi de espanto com a semi-nudez das índias.⁴

Alguns perguntaram para o Professor o que era Inquisição e como a minissérie tem cenas de aplicação de torturas, a palavra **tortura** apareceu repetidamente nos questionários aplicados (11 vezes/16 testes aplicados).

Como também era objetivo do teste estabelecer a ponte entre passado e presente sobre a questão da tolerância religiosa no Brasil, os alunos perceberam que o catolicismo continua hegemônico no Brasil e que há desrespeito com as outras religiões existentes em nossa sociedade atualmente.

Outro dado relevante da aplicação do teste vem comprovar a hipótese levantada nesta investigação que o melodrama prevalece sobre os conteúdos históricos da trama na minissérie global. O triângulo amoroso Dom Jerônimo – Dom Guilherme – Don’Ana foi introduzido pela minissérie, pois no livro de Dinah Silveira o personagem de Dom Jerônimo não existe.

Teste II: A inquisição vai à Universidade

Neste teste de consumo fílmico, os espectadores foram alunos do mini-curso Cinema, História e Televisão no Brasil que foi ministrado no XI Regional ANPUH-ES Conflitos e Contradições na História entre os dias 08 e 10 de novembro de 2016 (10 testes aplicados).

Um teste com perguntas mais complexas, levando em conta a cognição dos alunos da graduação em História da Universidade que teve o filme *O Judeu* como base. O filme *O Judeu* foi escolhido em razão da especificidade da Inquisição no Brasil que teve como alvo de repressão preponderante o cristão-novo.

Antônio José da Silva Coutinho (1705-1739), conhecido como o judeu, foi personagem da peça teatral de Bernardo Santareno em 1966, como também foi personagem do romance de Camilo Castelo Branco (1825-1890). No livro *Vínculos de Fogo*, o judeu também é protagonista (DINES, 1992).

³ A minissérie *A Muralha* contou com a assistência de uma historiadora. Esta consultoria de pesquisa realizou-se através de encontros entre a historiadora Iris Kantor e Maria Adelaide do Amaral com discussões sobre o material fornecido pela historiadora para elaboração do roteiro. Depois de finalizado o roteiro e a escrita dos capítulos, estes passavam pela revisão da consultora antes de serem produzidos.

⁴ As cenas da minissérie foram divididas na exibição para os alunos com os seguintes títulos criados especificamente para este teste de consumo fílmico: Cena I: O Potro (1 min. 41) Cena II: O Amor (2 min. 14); Cena III: O Carrasco (3 min.58); Cena IV: A Carta (1min. 08); Cena V: A Febre (3.min.36); Cena VI: O Inquisidor (3.min.44, esta cena não foi exibida); Cena VII: A Fuga (1 min.40).

O filme *O Judeu* é uma produção luso-brasileira dirigida pelo cineasta e diplomata Tom Job Azulay (1941). O ator Felipe Pinheiro (1960-1993) que interpretava o protagonista faleceu durante as filmagens. Além disso, ocorreram outros contratemplos durante as gravações. O filme levou cerca de quase dez anos para ser exibido ao público (1987-1996).

Abaixo a relação das questões que nos propusemos para revelar os resultados desta pesquisa:

Teste de consumo fílmico na Graduação em História (Universidade Federal do Espírito Santo):

O Judeu (1995):

1. Como o filme trata a questão judaica e a Inquisição no Brasil?
2. O estereótipo do fogo é recorrente ao longo do filme?
3. A película estimula a consciência histórica? Por quê?
4. Há necessidade de mais produções audiovisuais sobre a história da Inquisição no Brasil? Por quê?
5. O filme estimula a tolerância ou a intolerância religiosa? Justifique o seu parecer.

Teste de consumo fílmico no Ensino Fundamental:

A Muralha (2000):

01. O que mais despertou o seu interesse nas cenas da minissérie?
02. Como definiria Inquisição a partir das cenas que viu?
03. O que achou do personagem Dom Jerônimo?
04. O romance entre Don'Ana e Dom Guilherme chama mais atenção que a história da Inquisição na minissérie?
05. O que de atual você verifica nas cenas em relação às religiões?

Considerações Finais

Em um breve histórico do melodrama, sabemos que teve origens musicais, o melodrama propõe-se à simplificação formal e ao apelo direto aos sentidos para sua compreensão. Por isto, manteve-se através dos séculos a relação de aceitação público-melodrama.

Tais origens aparecem no século XVI, em Florença, entre os círculos cultos que pretendiam retomar o falar cantando da tragédia grega, em contraposição à polifonia e ao contraponto, que tornavam os textos ininteligíveis.

Esta volta à pureza da tragédia grega – reação típica do Renascimento – restituiu o sentido do espetáculo e a concentração temática em dramas individuais e em sentimentos perdidos com o canto litúrgico, contra o qual reagia (OROZ, p. 1999). Podemos dizer:

[...] em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar ao termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, com o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras (XAVIER, 2003, p. 85).

Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de ficção popular ou um receituário para roteiristas (XAVIER, 2003).

Capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre colocar em cena a moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos naturais do indivíduo na lida com dramas que envolvem laços de família (XAVIER, 2003). Segundo Ismail Xavier:

A produção brasileira atual continua a observar as regras do gênero (melodrama) e pauta-se pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracteriza o cinema hollywoodiano dos anos 50, o que não significa um abandono do melodrama como matriz do que pode ou deve acontecer na ficção, enfim, do que se assume como plausível ou desejável no andamento da trama. No universo mais geral da mídia, dada à volatilidade dos valores, a vitalidade do melodrama apoia-se em sua condição de lugar ideal das representações negociadas (Em todos os sentidos do termo). O melodrama celebra sua legitimidade como santuário de nossa autoindulgência, onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento, mas ao qual se tem reconhecido um papel na economia-psique (XAVIER, 2003, p. 98-99).

O tema Inquisição, mesmo com toda a densidade histórica inerente, aparece na experiência audiovisual brasileira envolta pela didática sentimental do melodrama. O

romance fala mais alto do que qualquer assunto histórico. Surge, então, uma questão relevante: Será que não há uma outra fórmula de explicitação de temas históricos no audiovisual para o grande público sem o apelo a esta modalidade didática?

Referências bibliográficas

- ABUD, Katia Maria. A construção de uma didática da História: algumas ideias sobre a utilização de filmes no ensino. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 183-193, 2003.
- BAMBA, Mahomed (Org.) *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- D’ALESSIO, Marcia Mansor. *Reflexões sobre o saber histórico*. Entrevistas com Pierre Vilar, Michel Vovelle, Madeleine Rebérioux. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- DINES, Alberto. *Vínculos de Fogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- KORNIS, Mônica Almeida. “Agosto e agostos: a história na mídia”. In: GOMES, Ângela de Castro. *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- NAZÁRIO, Luiz. *O sagrado no Cinema*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-sagrado-no-cinema/>
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). *Cinema-História*. Teoria e representações sociais no Cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- RODAN, R. Joana D’Arc no cinema. *Jornal Correio Popular*, 02 de dezembro de 2014.
- SARAIVA, Antônio José. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa: Estampa, 1969.
- SILVA, Sávio Tarso Pereira. História, documentário e exclusão social. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências filmográficas e minisséries (ordem cronológica)

- O Judeu* (Tom Job Azulay), 1995.
- A Muralha* (Denise Saraceni, Carlos Araújo e Núcleo de Denise Saraceni), 2000.
- Desmundo* (Alain Fresnot), 2003.

Artigo recebido em 01 de dezembro de 2021. Aceito em 29 de dezembro de 2021