

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

JÉSSICA LIMA COCHETE

DISCURSO E HISTÓRIA:
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM ANA BOLENA



ARARAQUARA,

2015

JÉSSICA LIMA COCHETE

**DISCURSO E HISTÓRIA:
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM ANA BOLENA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado a Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Maria do Rosário Valencise Gregolin

ARARAQUARA – SP
2015

Jéssica Lima Cochete

DISCURSO E HISTÓRIA:
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM ANA BOLENA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado a Universidade Estadual Paulista
“Júlio Mesquita Filho”, como requisito para a
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Maria do Rosário Valencise Gregolin

Data de entrega: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Maria do Rosário F.V. Gregolin

Juliane Gonzaga

Thiago Silva

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de CIÊNCIAS E LETRAS
UNESP – ARARAQUARA

Aos meus pais, que me deram a vida,
Aos meus avós, que me deram o exemplo,
A Deus que me deu força para perseguir meu sonho,
À minha família e meu noivo, que me deram todo apoio,
Aos meus professores, que me transmitiram sua paixão,
Aos meus amigos, que me deram confiança,

À Ana Bolena, que me ensinou a perseverar.



RESUMO

O tema central deste trabalho é a construção da identidade do feminino à luz da Análise do discurso. Para alcançar tal objetivo foram utilizadas três diferentes produções midiáticas feitas durante o século XX e XXI que abordam a mesma personagem histórica: Ana Bolena, a segunda esposa de Henrique VIII.

A partir da investigação e análise de cenas selecionadas para representar três diferentes momentos reais de Ana Bolena foi possível notar como a mesma cena pode ter diferentes abordagens e como tais abordagens são influenciadas não só pelo autor da obra, mas também por um jogo discursivo que coordena o que se pode ou não ser dito por uma sociedade.

O estudo conclui que a Análise do Discurso, além de auxiliar na compreensão da vida e dos discursos da personagem histórica em questão, também nos proporciona subsídios para conhecer a sociedade não só da época em que Ana Bolena viveu, mas também da época em que foram realizadas as produções midiáticas por este trabalho estudadas.

Palavra-chave: discurso; - mídia; - história; - o feminino na mídia; - identidade; - Ana Bolena.

ABSTRACT

The central theme of this work is the construction of the identity of the female gender in the light of discourse analysis. To achieve this goal we used three different media productions made during the twentieth and twenty-first century that address the same historical character: Anne Boleyn, the second wife of Henry VIII.

From the research and analysis of images carefully selected to represent three different real moments of Anne Boleyn, it was possible to realize how the same scene may have different approaches and how such approaches are influenced not only by the author of the work, but also by a discursive game that coordinates what can or can't be said by a society.

The study concludes that the discourse analysis, besides assisting in the understanding of life and speeches of the historical character in question, also provides subsidies to know the society not only at the time that Anne Boleyn lived, but also at the time when the media productions studied here were performed.

Keywords: discourse; - media; - history; - female gender in media; - identity; - Anne Boleyn.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1. A FUNDAÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO.....	8
1.1.1. SAUSSURE	8
1.1.3. ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA	9
1.2.1. FOUCAULT.....	11
2. DIFERENTES MÍDIAS E SENTIDO	15
2.2. OS DIFERENTES GÊNEROS QUE CONSTROEM ANA BOLENA.....	16
3. O FALCÃO BRANCO	20
3.1. A APARÊNCIA DE ANA BOLENA	25
4. AS FACES DA OBSESSÃO	27
4.1. A MULHER DESEJADA.....	28
4.2. A MÃE	34
4.3. A RAINHA DECAPITADA.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

Introdução

*“Uma viçosa e jovem donzela, que tropeçava e ia em frente
Que era excelente no canto e na dança
Não lhe faltava a atração do amor
Sabia falar um francês bonito e simples...”*

William Forest¹

A Inglaterra possui uma história onde o amor, a paixão e o desejo andavam lado a lado com o derramamento de sangue de pessoas cujas acusações que as levavam ao cadafalso nem sempre eram verídicas. Dentre muitas execuções assinadas por Henrique VIII, o monarca mais sanguinário da Dinastia Tudor (1485-1603), encontramos uma que exerce um fascínio especial e que ao longo de muitos anos vem protagonizando livros, estudos, filmes e séries de TV: falamos de Ana Bolena, segunda esposa de Henrique VIII.

Ana Bolena era uma dama de companhia da rainha Catarina de Aragão até chamar a atenção do rei que, para tê-la em seus braços, divorciou-se de Catarina e elevou Ana ao trono. Porém, mais tarde, as acusações de adultério e incesto a levaram à Torre de Londres. Seu verdadeiro crime de acordo com a biógrafa Antonia Fraser (que conta com a concordância de outros estudiosos da Era Tudor) foi apenas um: não satisfazer o desejo do rei de ter um filho homem para sucedê-lo após sua morte. Ana Bolena engravidou três vezes e desses apenas um chegou ao fim da gestação: Elizabeth Tudor sucedeu seus dois meios-irmãos Maria (filha de Catarina de Aragão) e Eduardo (filho de Jane Seymour), governando por quarenta e cinco anos e levando a Inglaterra ao que hoje conhecemos como “Era de ouro”.

A representação de Ana Bolena nunca é a mesma na mídia, ora é a jovem inocente que teve seu destino drasticamente alterado pela obsessão do rei, ora é a vilã que usa sua sexualidade para conseguir realizar todas as suas ambições. É partindo dessas diferentes construções de identidades de uma mesma personagem histórica que este trabalho será construído sobre os alicerces da fundamentação teórica da Análise do Discurso. Devido à grande extensão do corpus, operamos recortes, selecionando cenas representativas do feminino nesses enunciados filmicos e verbais. Os materiais que compõem o corpus estudado são: i) os filmes *Ana dos mil dias*, (1969) e ii) *A outra Bolena* (2008); iii) a série *The Tudors* (2007 – 2010); iv) a parte correspondente à Ana Bolena do livro *As seis mulheres de Henrique VIII* e v) o livro *Ana Bolena: a rainha decapitada*.

1. A fundação da Análise do Discurso

“É assim que será, doa a quem doer.”

Ana Bolena²

1.1.1. Saussure

Iniciaremos nossos estudos pela Análise do Discurso utilizando Saussure como ponto de partida. O famoso linguista afirmava que a linguagem humana é uma abstração, ou seja, uma capacidade física e psíquica que o ser humano possui de se comunicar com seus semelhantes. Saussure cria a dicotomia *langue/parole* onde “*langue*” é a língua e “*parole*” é o discurso. Vejamos o que é cada uma das partes da dicotomia saussuriana:

Por *langue*, “língua”, Saussure designava o próprio sistema da língua, isto é, o conjunto de todas as regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas) que determinam o emprego dos sons, das formas e relações sintáticas, necessárias para a produção dos significados. “Tendo, embora, existência na consciência de cada indivíduo, a língua constitui um sistema supra-individual, na medida em que ela é definida não por um indivíduo, mas pelo grupo social ao que esse indivíduo pertence: *a língua é um conceito social.*” (SAUSSURE, 1972:192).

Riccoeur explica sobre esta dicotomia:

A característica essencial da *parole* é a liberdade das combinações (SAUSSURE, 1972:192). A *parole* aparece como uma combinatória individual que atualiza elementos discriminados dentro do código: assim a *langue* é a condição para a existência da *parole*, exatamente como a sociedade é a condição para a existência do indivíduo. Em resumo, para Saussure a linguagem é a soma da língua e do discurso; a língua é a linguagem menos o discurso. E a *parole* se assimila à natureza do acontecimento (RICCOEUR, 1967:808-809).

O estudo da linguística na época foi majoritariamente estrutural, priorizando a *langue* por ter aspecto social e abrangente enquanto a *parole*, com seu aspecto individual e pessoal, foi deixada de lado em virtude das características específicas da sistematização da Linguística enquanto campo científico. A questão do sujeito foi retomada por Émile Benveniste, considerado “herdeiro” de Saussure, ao estudar a subjetividade e o aparelho formal da enunciação.

1.1.2. Mudanças na Linguística nos anos 1960 e a relação História-Linguística

Antes de seguirmos com nossa viagem, faremos uma pausa a fim de debruçarmo-nos nas transformações da Linguística nos anos 1960:

Por muitos anos houve certo receio em relacionar História e Linguística, tal receio vem da ideia que alguns historiadores têm de que a Linguística segue apenas a perspectiva estruturalista de Saussure. Outros historiadores, porém, começaram a ter um pensamento diferenciado, como Silva (2004:28) explica:

O trabalho do historiador é muito mais do que ler e descrever fatos presos aos documentos, havendo uma compreensão de que é preciso, inclusive, conhecer as particularidades formais do documento escrito e oral numa clara aproximação com a Linguística sem prejuízo para o trabalho do historiador.

A partir deste momento a relação entre historiadores e linguistas vem se tornando, mesmo que timidamente, mais estreita. Uma das causas foram as mudanças que ocorreram no âmbito da linguística nos anos 1960, vejamos:

Houve, de ambos os lados, uma mudança de pensamento vinda do pensamento de que a linguística passou a reconhecer a linguagem como uma “atividade sócio interativa sistemática” (SILVA, 2004:31). Marcuschi nos explica melhor sobre:

Com efeito, dominar uma língua sempre foi um imperativo social e cultural. Por isso, nós que trabalhamos com a linguagem lidamos com um dos aspectos fundamentais da vida humana. Pela linguagem constituímos nossos discursos, nossas identidades, formulamos nossas crenças, construímos nossos mundos e, sobretudo, interagimos com nossos semelhantes, construímos nossos argumentos, nossas teorias e visão de mundo. **Admitir esses aspectos é estender o estudo da linguagem para muito além da gramática, da fonologia e do léxico.** (grifo do autor)

1.1.3. Análise do Discurso Francesa

A Análise do Discurso na França foi fundada no final dos anos 60 por Jean Dubois e de Michel Pêcheux, sendo que ambos estavam ligados ao Marxismo e à política. O Marxismo e a Linguística foram os pilares da fundação da “AD Francesa”.

De acordo com Gregolin (2011:2) “a Análise do Discurso surgiu no interior de um questionamento sobre o papel das ciências humanas, na França, nos anos 1960” e, através de Michel Pêcheux tal questionamento foi deslocado para o âmbito da linguagem ao levantar questões sobre *a função e o funcionamento do discurso na sociedade*. Gregolin (2011:2) ainda explica que:

Essa reflexão exigiu, necessariamente, a articulação de ordens heterogêneas (língua, história, inconsciente) e a correlação teórica entre uma teoria linguística (derivada de Saussure), uma teoria da sociedade (derivada de Marx) e uma teoria do sujeito (derivada de Freud) já que o discurso é entendido como a língua em funcionamento, operada por sujeitos na sociedade e na História. Essa compreensão

fundamental exigiu que a Análise do Discurso se constituísse a partir de uma heterogeneidade teórica: para tratar de um objeto complexo (os processos discursivos) foi necessário articular o linguístico e o histórico-social, construir um campo transdisciplinar para explicar o intradiscurso e o interdiscurso, considerando que o *exterior* é constitutivo e, por isso, língua e história estão imbricadas, são inseparáveis. Língua e história confluem (de forma conflitiva) no sujeito (atravessado pelo inconsciente e pela ideologia). Por isso, o campo da Análise do Discurso é um lugar de discussão constante sobre a construção dessa transdisciplinaridade: **língua, sociedade, historicidade, sujeito** são os polos em torno dos quais vem sendo erigido o seu edifício teórico desde os anos 1960.

Apesar da semelhanças entre os fundadores da AD Francesa, por exemplo o ato de problematizar a relação entre o objeto (discurso) e o dispositivo de análise, existiam diferenças como aponta Gregolin (2003:04):

Para Dubois, a AD seria uma continuação natural da Linguística; tratava-se de colocar um modelo sociológico para estender a análise linguística à enunciação e o dispositivo de análise tinha como objetivo o controle das variantes de um *corpus* contrastivo. Para Pêcheux, tratava-se de criar um novo campo de investigação e suas preocupações eram a epistemologia, o “corte saussureano”, a reformulação da *parole*. Ao propor esse novo campo do saber, ele interroga a metodologia, propõe um dispositivo analítico a fim de integrar a análise das condições de possibilidades do discurso, dos processos discursivos. O novo campo toma um novo objeto (que não é o dado empírico, que é diferente de “enunciado”, diferente de “texto”): *o discurso*, cuja espessura opera a articulação entre o linguístico e o histórico.

No panorama histórico posterior à fundação, mudanças políticas e epistemológicas levaram a “AD francesa” a uma incessante reconstrução e retificação. Inquieto, Pêcheux re-elaborou suas propostas, tendo como base uma reflexão sobre os contextos epistemológicos e as “filosofias espontâneas” subjacentes à Linguística.

1.2. Althusser e Pêcheux

Althusser afirma que a economia determina a formação social e que, a partir desta base, a sociedade gira em torno de relações de dominância e dominação. Este processo irá se refletir na história e esta é um processo sem sujeito. Dessa ideia temos o conceito de ideologia descrito por ele: “A ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”. (ALTHUSSER, 1980:77)

Dentre os pontos principais do pensamento althusseriano em relação à ideologia, destacaremos o seguinte fato: “A ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (Althusser, 1983 p. 92), em outras palavras: “A ideologia existe para sujeitos concretos, e esta destinação da ideologia só é possível pelo sujeito: isto é, pela categoria do sujeito e de seu funcionamento”. (ALTHUSSER, 1983:93)

Partindo das ideias de Althusser, Pêcheux cria o que chamamos de condições de produção do discurso. Gregolin explica estas condições: “O sujeito não é considerado como um ser individual, que produz discursos com liberdade: ele tem a ilusão de ser o dono de seu discurso, mas é apenas um efeito de assujeitamento ideológico”. (Gregolin, 2003:27)

Esta relação de assujeitamento ideológico é o que Pêcheux (1995:160) chama de formação discursiva:

Chamaremos, então, de formações discursivas aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa.)

Leitor de Althusser, Pêcheux cria um novo suporte teórico para a ideologia com sua ideia de não separar estrutura e acontecimento, relacionando a linguagem a sua exterioridade, dando ao processo o nome de memória discursiva. Ele afirma que as pessoas reproduzem seus discursos por intermédio da ideologia e do inconsciente.

Pêcheux (1997: 53) afirma que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente para derivar para um outro”, ou seja, o discurso não é uma unidade fixa e parada no tempo.

1.2.1. Foucault

Michel Foucault trabalha com o que chamamos de *epistémê* que, para ele, não possui o mesmo significado de saber, sendo então uma ordem anterior a este saber, ou seja, uma condição que possibilita a sua existência.

Investigando as diferenças da linguagem entre os séculos, Foucault chega a conclusão de que “Numa cultura e num dado momento, nunca há mais que uma epistémê, que define as condições de possibilidade de todo saber” (FOUCAULT, 1999: 230).

Foucault possui três períodos, no primeiro, chamado arqueológico, ele define a análise do discurso como:

Só pode se referir a performances verbais realizadas, já que as analisa no nível de sua existência: descrição das coisas ditas, precisamente porque foram ditas. A análise enunciativa é, pois, uma análise histórica, mas que se mantém fora de qualquer interpretação: às coisas ditas, não pergunta o que escondem, o que nelas estava dito e o não-dito que involuntariamente recobrem, a abundância de pensamentos, imagens ou fantasmas que as habitam; mas, ao contrário, de que modo existem, o que significa para elas o fato de se terem manifestado, de terem deixado rastros e, talvez, de permanecerem para uma reutilização eventual; o que é para eles o fato de terem aparecido - e nenhuma outra em seu lugar (FOUCAULT, 2005a,

p.124).

É nesta fase que o autor escreve sua famosa obra *A arqueologia do saber* onde ele propõe um afastamento da ideia da continuidade do discurso pois “[...] além de qualquer começo aparente há sempre uma origem secreta – tão secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente” (FOUCAULT, 2005a:27)

Ele também demonstra a necessidade de romper com a ideia de que:

[...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “já-mais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo o que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele diz; e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo o que ele diz (FOUCAULT, 2005a: 28).

Para Foucault o discurso deve ser tratado em sua condição de existência, em outras palavras, trata-lo segundo o que possibilitou o acontecimento, ou seja, para ele é preciso considerar o discurso a partir de suas condições de formação.

Em seu livro “A Ordem do Discurso” Foucault discute a seguinte questão: “Mas o que há assim de tão perigoso por as pessoas falarem, qual o perigo dos discursos se multiplicarem indefinidamente? Onde é que está o perigo?” (FOUCAULT, 1970:02). A resposta para esta questão e outras conclusões que o autor chegou nós veremos a partir de agora.

Em primeira instância Foucault coloca em pauta o que ele chama de “processo de exclusão”:

É claro que sabemos, numa sociedade como a nossa, da existência de procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é o interdito. Temos consciência de que não temos o direito de dizer o que nos apetece, que não podemos falar de tudo em qualquer circunstância, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja. (FOUCAULT, 1970: 02)

Além deste princípio de exclusão, Foucault nos conta sobre outro, este muito antigo:

Há na nossa sociedade outro princípio de exclusão: não já um interdito, mas uma partilha e uma rejeição. Penso na oposição da razão e da loucura (*folie*). Desde os arcanos da Idade Média que o louco é aquele cujo discurso não pode transmitir-se como o dos outros: ou a sua palavra nada vale e não existe, não possuindo nem verdade nem importância, não podendo testemunhar em matéria de justiça, não podendo autenticar um acto ou um contrato, não podendo sequer, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; ou, como reverso de tudo isto, e por oposição a outra palavra qualquer, são-lhe atribuídos estranhos poderes: o de dizer uma verdade oculta, o de anunciar o futuro, o de ver, com toda a credulidade, aquilo que a sagacidade dos outros não consegue atingir. É curioso

reparar que na Europa, durante séculos, a palavra do louco, ou não era ouvida, ou então, se o era, era ouvida como uma palavra verdadeira. Ou caía no nada — rejeitada de imediato logo que proferida; ou adivinhava-se nela uma razão crédula ou subtil, uma razão mais razoável do que a razão das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, em sentido estrito, ela não existia. Era por intermédio das suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; essas palavras eram o lugar onde se exercia a partilha; mas nunca eram retidas ou escutadas. (FOUCAULT, 1970: 03)

Foucault nos fala a seguir sobre o que ele chama de “vontade de verdade” que se relaciona com o que é considerado verdade em determinada época e deixa de ser verdade em outra. Um exemplo é o fato de uma sociedade machista pode acreditar que Ana Bolena é uma mulher vil e cruel enquanto outras sociedades podem vê-la como uma heroína.

Foucault (1997:07) em seu texto também nos fala sobre a função do autor de um texto literário, vejamos:

Na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época, a função do autor tem vindo a reforçar-se: a todas essas narrativas, a todos esses poemas, a todos esses dramas ou comédias que circulavam na Idade Média num anonimato mais ou menos relativo, a todos eles é-lhes agora perguntado (e exige-se-lhes que o digam) donde vêm, quem os escreveu ; pretende-se que o autor dê conta da unidade do texto que se coloca sob o seu nome ; pede-se-lhe que revele, ou que pelo menos traga no seu íntimo, o sentido escondido que os atravessa ; pede-se-lhe que os articule, com a sua vida pessoal e com as suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é o que dá à inquietante linguagem da ficção, as suas unidades, os seus nós de coerência, a sua inserção no real.

(...)

Seria absurdo, claro, negar a existência do indivíduo que escreve e que inventa. Mas eu penso — e isto pelo menos a partir de uma certa época — que o indivíduo que começa a escrever um texto, no horizonte do qual gira uma obra possível, retoma à sua conta a função do autor : o que escreve e o que não escreve, o que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, aquilo que ele deixa e que cai como as palavras do dia-a-dia, todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função autor, tal como ele a recebe da sua época, ou tal como, por sua vez, a modifica. Pois ele pode muito bem perturbar a imagem tradicional que se tem do autor; é a partir de uma nova posição do autor que ele recortará, em tudo aquilo que ele teria podido dizer, em tudo aquilo que ele diz todos os dias, a todo o instante, o perfil ainda oscilante da sua obra.

Foucault (1997:08) nos dá a noção de disciplina e explica que “uma disciplina não é a soma de tudo aquilo que pode ser dito de verdadeiro a propósito de qualquer coisa; nem mesmo é o conjunto de tudo aquilo que, a propósito de um mesmo dado, pode, pelo princípio de coerência ou sistematização, ser aceita. ”. É este jogo que faz com que a disciplina seja um mecanismo de controle do discurso.

Foucault a seguir nos explica sobre as sociedades do discurso, sendo que, para ele, cada uma delas tem certos segredos que gostaria de proteger e impedir que outras conheçam. Ora, não se sabe **exatamente** a aparência de Ana Bolena, pois seus quadros foram queimados e sobrou apenas uma pequena medalha (falaremos sobre sua aparência mais adiante) e suas

cartas para Henrique VIII desapareceram por completo depois de sua queda. Esta forma de “esquecimento” certamente é uma maneira da “sociedade do discurso” inglesa da época “apagar” Ana Bolena de sua história, talvez até mesmo por um motivo de segurança, nunca saberemos ao certo.

Para Foucault (1997:14) é necessário procurar eliminar a desordem do discurso e, para isso, ele dá três “tarefas”: “interrogar a nossa vontade de verdade; restituir ao discurso o seu carácter de acontecimento; finalmente, abandonar a soberania do significante.”

Uma coisa interessante que o autor fala é sobre a História e a função dos historiadores. Para ele a história contemporânea parece tentar buscar sempre “chegar até o caroço” de tal acontecimento e que é importante que não seja esquecido o fato de que este acontecimento não está isolado e sim faz parte de uma série.

2. Diferentes mídias e sentido

“Há algo profundo e perigoso dentro de ti, Ana. Estes olhos são como ganchos negros para a alma”.

Thomas Bolena³

Já sabemos que Ana Bolena é uma figura que está constantemente sendo representada pela mídia. Vamos ver, então, como se dá este percurso de construção de sentidos pela mídia. A história é um tema recorrente na mídia e vemos que onde ambas se beneficiam mutuamente, como podemos ver nas palavras de Barbosa (2007:15).

Enquanto a comunicação vê prioritariamente a história como possibilidade de adentrar o passado e recuperar, neste mesmo passado, fontes inteligíveis que podem trazer o passado para o presente, a história considera emblematicamente os meios de comunicação como ferramentas disponíveis para a compreensão de um contexto mais amplo invariavelmente localizado no passado.

Barbosa (2007:16) ainda nos diz que “Há múltiplas formas de fazer história, de considerar a história, de visualizar a relação história e comunicação” e é nesse ponto que vamos focar o nosso estudo pois, de acordo com Gregolin (2007:17) “estamos, o tempo todo, submetidos aos movimentos de interpretação / reinterpretação das mensagens.”

Todas as formas que ela assume seguem um gancho principal como, por exemplo, o seu espírito forte e sua impetuosidade. Porém há algumas modificações entre elas que veremos mais adiante. Tais modificações estão relacionadas com alguns fatores como o autor, o ponto de vista do autor e a época de produção da obra.

Barbosa (2007: 16) nos fala sobre a relação história-autor: “Evidentemente que há múltiplas formas de se considerar a história. A forma narrativa assumirá um aspecto ou outro em função de como a trama foi engendrada e a partir dos objetivos do historiador”.

Ainda sobre o autor, White (1994: 22) afirma que “ao escolher durante todo o tempo, selecionando fatos, ideias, palavras, tramas, ao encadear o seu texto de uma forma ou de outra, ao narrar, o historiador – por mais que se cerque de elementos teóricos e metodológicos – está também “inventando” a sua história.”

Barbosa (2007: 23) ainda nos mostra a relação entre historiador e “como se”:

Há que se considerar ainda que a ação narrativa instaura o mundo das coisas contadas e o reino do “como se”. Conta-se o mundo como se fosse real, como

se o que é relatado de fato tivesse acontecido daquela forma como se tivesse existido. O mundo das coisas contadas é sempre o “como se” da ficção, e a experiência depende da voz narrativa que contém invariavelmente a voz do narrador.

Riccoeur (1996:216-217) chama a atenção para a vontade do autor de escrever um livro único, vontade que alguns historiadores acabam extrapolando ao mostrar, por exemplo, o poder de sedução de Ana Bolena: “Há sempre uma expectativa comunicacional envolvida nas histórias que contamos: queremos que sejam únicas, singulares, coisas que ninguém nunca foi capaz de escrever.” Esta relação entre história e ficção se apresenta na forma de uma dicotomia, como afirma Barbosa (2007: 19):

Há uma “dicotomia entre os textos: de um lado os com pretensão à verdade (o discurso da ciência, incluso o da história, e do jornalismo por exemplo) e de outro as narrativas ficcionais, sejam as que utilizam a linguagem escrita (literatura), sejam as que utilizam as imagens (filme, fotografia, telenovelas, etc).

De acordo com White (1994:22) a diferença entre história e ficção é o que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionalista as “inventa”. Mas não é só isso: o grau de “invenção” também tem relevante papel na tarefa do historiador.

Belting (2006) aponta que “na sociedade atual, o consumo massivo de imagens exige uma resposta crítica, pois há toda uma questão de política que envolve a apropriação/reapropriação de ícones”, em outras palavras, devemos ter consciência de que estas formas que essas sutis diferenças entre as diferentes faces que Ana Bolena assume muitas vezes tem relação a alguma característica da época em que se deu a produção: por exemplo, o teor sexual da personagem e, conseqüentemente, da produção como um todo.

Algo importante para se montar uma história, especialmente a história de um personagem histórico, são os rastros que a pessoa deixa a partir de cartas, relatos de pessoas que conviveram com ela entre outras coisas assim como afirma Barbosa (2007:25): “Recuperar o passado significa caminhar do agora numa direção pretérita a partir de traços, restos, vestígios que o passado deixa no presente. Significa considerar que os rastros são signos de representação.”.

2.2. Os diferentes gêneros que constroem Ana Bolena

Como nos conta Gregolin (2011:03) “a vinculação da AD peuchetiana com a linguística saussuriana fará que nesse primeiro momento o objeto de análise privilegiado seja

o texto escrito e, particularmente, textos políticos escritos.”, no entanto a AD Francesa percebeu que apenas com a materialidade linguística não era mais possível dar conta de analisar da sociedade em constante processo de modernização, então:

A partir do início dos anos 1980, mudanças nas formas de produção e circulação dos discursos levaram os pesquisadores franceses a observarem outras materialidades, que passaram a ser problematizadas e incorporadas tanto no dispositivo teórico quanto nas análises.

Essa transformação dos objetos é evidenciada por Michel Pêcheux em seu clássico texto *O papel da memória* (1999), no qual propõe a releitura das reflexões semiológicas de Roland Barthes. Posteriormente, a análise de outras materialidades foi agenciada, por exemplo, pelos trabalhos de Jean-Jacques Courtine que, a partir de seu estudo sobre o discurso comunista endereçado aos cristãos (1981; 2004; 2006), propõe investigações que focalizam as mutações dos discursos políticos devido ao desenvolvimento de meios de comunicação audiovisuais. As pesquisas de Courtine visaram alargar o escopo da análise do discurso político, atento ao fato de que os meios audiovisuais transformaram as falas públicas. A esse alargamento do campo teórico vem sendo incorporada uma concepção que o autor tem denominado como semiologia histórica. (GREGOLIN, 2011:01)

Através de Pêcheux e Devallon (autor do texto “A imagem, uma arte da memória”) podemos ver que os autores da época tentavam responder a seguinte questão: *quais* transformações a midiaticização da memória traz para as relações sociais? Gregolin (2011:04) explica:

Trata-se de questão muito pertinente naquele momento histórico do início dos anos 1980, contexto de crescimento exponencial da mídia e, portanto, de grande circulação de textos sincréticos: era o início da hiperbolização da *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997), em que as materialidades não verbais faziam a visualidade emergir com força total. Nessa sociedade em que a imagem se impõe com sua densidade radical, Davallon e Pêcheux procuram pensar sobre a sua força enquanto operadora da memória social, formulando a seguinte questão: qual o papel da imagem no estabelecimento da memória coletiva nessa sociedade em que a visualidade tem proeminência cada vez maior?

É Gregolin (2011:05) que responde: “A releitura transforma o cânone mas ao mesmo tempo o atualiza em sua historicidade, em sua remanência na memória longa de nossa sociedade.” por exemplo: a cada releitura de Ana Bolena questões como “Ana Bolena era culpada?” são transformadas mas ao mesmo tempo permanecem bem vivas na memória da sociedade, mesmo tendo passado mais de quinhentos anos desde sua execução.

Na mídia há dois campos: *dizibilidade* (certas fórmulas, maneiras de dizer) e *visibilidade*, são as diferenças nestes campos que tornam cada obra única, pois nenhuma representação é igual à outra mesmo que suas bases históricas (Ana Bolena só teve uma filha: Elizabeth, por exemplo) sejam as mesmas.

A partir dessa discussão sobre a dizibilidade e a visibilidade, o que seria então a memória? Michel Pêcheux (1999) novamente apresenta algumas ideias muito consistentes para pensarmos a relação entre imagem, discursos e memória.

Primeiramente, é preciso admitir que a memória tem uma estruturação complexa, discursiva, verbal, não-verbal, de muitas materialidades, mas ela tem um mecanismo de repetição e de regularização. (GREGOLIN, 2011:10)

As mudanças no discurso também se refletiram no modo de tratar a história: o que era apenas escrita em livros, agora também aparecia na forma de filmes, séries e desenhos (trataremos neste trabalho apenas os dois primeiros).

Há uma diferença fundamental entre os livros e os tipos de mídias que veremos neste trabalho: ao debruçarmo-nos sobre filmes e séries notamos que há uma riqueza imensa de detalhes que a devemos nos atentar.

As mensagens veiculadas na mídia são, na maioria das vezes, intersemióticas, já que para a sua produção ocorrem, segundo Santaella (1996), mais de um código. Assim sendo, os efeitos de sentido desses textos decorrem do entrecruzamento sógnico, que confere a cada um deles estatutos semióticos-discursivos. (TASSO, 2001:163)

A construção de sentido dos textos está diretamente relacionada com a identificação das marcas discursivas neles contidas. Assim, se nos textos verbais o sentido é dado pelas marcas semântico-linguísticas, nos textos visuais é assegurado pelas reações emocionais e intelectivas desencadeadas pelos estímulos visuais, tais como: perspectiva, disposição dos elementos no espaço físico, planos, cores, moldura-limite, entre outros. Assim, os efeitos de sentido da imagem fotográfica podem ser apreendidos de duas maneiras: uma pela ótica do fotógrafo e outra pela ótica do espectador. Nesses dois modos, o sentido é apreendido pelo emprego de um saber e de uma crença historicamente construídos. (TASSO, 2001:175).

Todos os estímulos evidenciados ditos no trecho acima formam um conjunto cuidadosamente calculado, nada é por acaso. É nessa riqueza de detalhes que a análise do discurso encontra um campo vasto para investigação, como explica Gregolin no trecho abaixo:

A Análise do Discurso (AD) é um campo de estudos que oferece ferramentas conceituais para a análise desses acontecimentos discursivos, na medida em que toma como objeto de estudos a produção de efeitos de sentido, realizada por sujeitos sociais, que usam a materialidade da linguagem e estão inseridos na História. Por isso, os campos da AD e dos estudos da mídia podem estabelecer um diálogo extremamente rico a fim de entender o papel dos discursos na produção das identidades sociais. (GREGOLIN, 2007:13)

Através dessa investigação podemos descobrir mais sobre as características da sociedade da época retratada na história quanto da época em que foi feita a produção, pois, como Foucault nos explica em seus estudos, os discursos são controlados, ou seja, não se pode dizer qualquer coisa em qualquer época e isso se estende ao que pode ou não ser mostrado (no caso do discurso não-verbal).

Vemos, assim, como a sociedade se transforma como explica Gregolin: “Trata-se (...) de elaborar as bases de uma semiologia histórica a fim de pensar discursivamente as redes de imagens que constituem a cultura e o imaginário de uma sociedade.” (GREGOLIN, 2008:21)

É dentro de uma semiologia histórica que se propõe uma história do corpo, pela análise da construção de sua visualidade, de sua exposição ao olhar, de sua constituição no interior de uma cultura visual. Nesse sentido, as transformações técnicas dos meios áudio-visuais serão responsáveis pelas mutações nas imagens do corpo e, conseqüentemente, nas representações dos sujeitos. Trata-se, pois, de analisar “os prazeres oferecidos aos olhares pelas imagens, as telas, as cenas, as tribunas de onde as contemplam as metamorfoses atuais do corpo” (GREGOLIN, 2008: 31).

3. O falcão branco

*“De pequeno corpo
De poder rígido
Ela é, nítida na visão
De fazer a coragem hesitar
Sem nenhuma culpa
Neste falcão branco.”*
Nicholas Udall⁴

Antes de prosseguirmos com nosso estudo, conheceremos um pouco mais sobre o *falcão branco*, Ana Bolena. Seremos guiados pela historiadora Antonia Fraser e também pelos artigos dos sites brasileiros “Boullan” e “Tudor Brasil”.

Não há uma data precisa para seu nascimento, mas sabe-se que foi entre 1500 e 1501 (apesar de alguns historiadores afirmarem que a data correta é entre 1507 e 1509), Filha da família nobre Howard e da família Bolena, comerciantes que ascenderam ao sucesso. Assim como seu nascimento, sua juventude também é desconhecida com explica Fraser: “Essa hesitação e confusão quanto à juventude de Ana Bolena tem uma explicação simples: ali está uma jovem comparativamente desconhecida, que de repente salta para a fama (ou notoriedade) na idade adulta”. (2009:158)

Ana Bolena foi educada na França, país que ela muito admirava e que também a influenciou. Ela se mostrava, de acordo com Fraser, uma garota muito inteligente e aplicada e por esta razão ela foi a escolhida para realizar as ambições de seu pai, o diplomata Thomas Bolena.



Figura 1: Ana Bolena jogando cartas com Catarina de Aragão e Henrique VIII no fundo.

Ana retornou à Inglaterra com cerca de vinte anos, tornando-se dama de companhia da rainha Catarina de Aragão. Henrique VIII, marido da rainha espanhola, se apaixonou repentinamente por ela em 1526, no entanto Ana Bolena resistiu às suas tentativas de transformá-la em sua amante, pois o monarca se cansava rapidamente de seus romances assim como aconteceu com a própria irmã de Ana, Maria Bolena.



Figura 2: Ana caçando um veado com o rei (pintura do século XX).

Desesperado para chegar ao coração de sua *lady* e vendo que presentes e galanteios simplesmente não funcionavam, Henrique decidiu, em 1528, livrar-se da esposa por meio do anulamento do casamento sob o pretexto de que o casamento anterior de Catarina havia sido consumado e, como o primeiro marido dela foi o irmão mais velho dele, Arthur, eles haviam cometido o pecado grave do incesto. Iniciou-se então uma série de julgamentos com a participação do cardeal romano Campeggio onde se discutia a validade do casamento.

Com a resistência de Catarina ao anulamento e a demora de Roma a chegar a um resultado, Henrique resolve romper com a Igreja Católica e se tornou o chefe da Igreja Anglicana, mandando ao cadafalso quem negasse aceitar tal situação, inclusive o célebre autor de *Utopia*, Thomas Morus. Grande parte da corte e também o povo apoiavam a rainha Catarina, mas Ana Bolena não se importava, como podemos ver em seu lema de 1530 “*Ainsi sera, groigne qui groigne*” cuja tradução é controversa: Antonia Fraser (2009:211) traduz como “Assim será, por mais que o povo possa resmungar” enquanto Philippa Gregory (2010:336) “Assim será, doa a quem doer”.

Com a expulsão de Catarina de Aragão da corte depois de vinte e sete anos de casamento, Henrique VIII finalmente viu-se livre para casar-se com a amada. Em 1532 Ana Bolena tornou-se Marquesa de Pembroke e viajou junto com Henrique VIII até a França onde conheceu o rei Francisco. Foi na França onde se especula que Henrique e Ana fizeram amor pela primeira vez e onde ela engravidou. Em 1533 Ana Bolena e Henrique VIII se tornaram marido e mulher.

A Rainha Ana foi coroada no dia 1º de junho de 1533 sob grande revolta do povo que, durante a parada que a apresentava como rainha, não demonstrou ânimo algum, pelo contrário, houve alguns gritos de “prostituta” e “longa vida à rainha Catarina”. Agora só precisavam esperar pelo nascimento do filho homem que Henrique tanto sonhava em ter, já que todos os filhos homens que teve com Catarina nasceram mortos ou duravam semanas antes de morrer.

No entanto, contrariando as expectativas, não foi um filho homem que veio ao mundo no dia 7 de setembro de 1533 e sim a princesa Elizabeth. Ana falhou no seu “dever” de dar um filho homem a Henrique VIII que se decepcionou completamente com sua rainha.

A partir deste momento a vida de Ana Bolena começou a mudar, pois Henrique VIII começou a se afastar de sua esposa e a única forma de mantê-lo era conceber de novo e ter o filho homem. E assim aconteceu: cerca de quatro meses após o nascimento da princesa a rainha Ana estava grávida novamente mas o resultado desta vez foi ainda mais trágico do que o nascimento de uma menina para o casal: Ana Bolena não conseguiu levar a gravidez até o final. Fraser (2009:268) nos mostra que em 1534 Ana Bolena tinha um novo lema: *The Moost Happi* cuja tradução é “A mais feliz”, mas será que a rainha era mesmo “A mais feliz” como

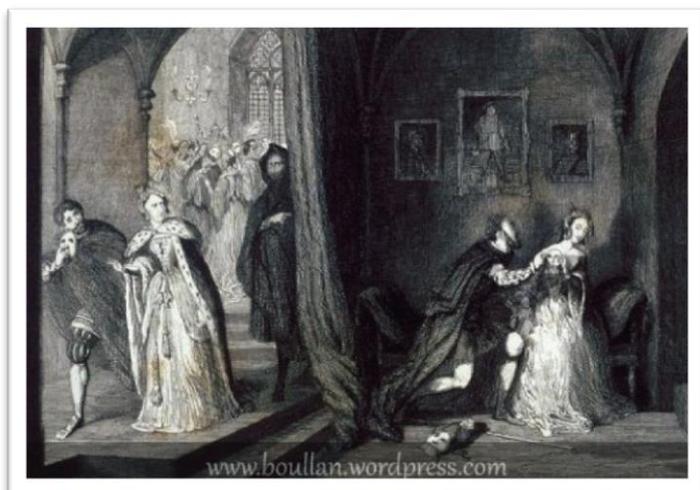


Figura 3: Ana Bolena observa o amor entre Henrique VIII e Jane Seymour.

seu lema da época dizia que ela era?

Ana Bolena era uma boa rainha, caridosa com seu povo e protetora dos evangélicos. Além disso apreciava a cultura, em sua corte sempre havia música, dança e bons livros, mas isso não era o bastante para Henrique VIII se ela não desse o filho homem que ele desejava. Nessa época, os encantos de uma recatada e modesta dama de companhia chamaram a atenção do rei: falamos de Jane Seymour.

A rainha então procurou salvação em uma terceira gravidez, algo difícil de se conseguir pois o rei sofria de impotência:

(...) dizem que ela fez à sua cunhada Jane Rochford, seria citada contra ela mais tarde: o rei não podia satisfazer uma mulher, exclamou ela, pois a esse respeito vital ele não tinha nem “vertu” (habilidade) nem “puissance” (virilidade). Esse é o tipo de reclamação irada que tem um tom de verdade: a rainha Ana nunca fora de medir as palavras. Ali estava uma pessoa que o mundo esperava que ficasse grávida e sendo acusada de um fracasso que não tinha sido provocado por ela.” (2009:296)

Sem conseguir engravidar e com a ameaça constante da filha mais velha do rei, Ana Bolena se via cada vez mais ameaçada, chegando a falar em tom dramático no outono de 1535 “ela é a minha morte e eu sou a dela” como nos conta Fraser (2009:297).

Foi nas primeiras semanas de outubro que a rainha (finalmente) concebeu pela terceira vez, na mesma época em que Catarina de Aragão, afastada há anos da corte e impedida de ser visitada por todos, até mesmo por sua própria filha Mary, definhou até falecer.

Enquanto Ana Bolena via-se presa à beira de um precipício, Jane Seymour ganhava cada vez mais espaço, já que contava com o apoio de todos os que odiavam a rainha e sua família. Este fato se agravou quando o rei sofreu um acidente na justa e ficou desacordado por alguns instantes, chegando até mesmo a ser desacreditado. Para piorar ainda mais a situação da rainha, a terceira gravidez também não chegou até o final: o menino que Ana Bolena carregava no ventre foi abortado no terceiro mês de gravidez. Era uma criança que possuía sinais de deformação, muito provavelmente devido ao pequeno intervalo entre o nascimento de Elizabeth e as duas vezes que ela, desesperadamente, tentou engravidar. Fraser (2009:310) nos conta que uma narrativa da época relata que “a rainha ficou histérica de tanta decepção – e, sem dúvida, preocupação” e ela tinha razão em ficar assim, pois, no mesmo dia, o rei foi até ela e recebeu seu sofrimento com uma grave ameaça: “ele não teria mais filhos com ela”. (Fraser, 2009:310).

Pouco a pouco uma reviravolta na corte foi acontecendo, os Bolena estavam perdendo cada vez mais espaço, algo que só podia indicar uma coisa: o rei queria se livrar de sua segunda esposa. Temendo que Ana Bolena se comportasse de forma semelhante ou pior que Catarina de Aragão que até o fim de sua vida recusou-se a abandonar seu casamento e seu título de rainha, Henrique VIII estava decidido que seu segundo casamento não terminaria em um mero divórcio: Ana Bolena teria de ser morta, mas sob que pretexto?

Para a sorte do monarca, havia boatos de que Ana Bolena tinha uma vida leviana e que recebia muitos homens em sua corte e em sua cama e baseado nisso que Ana Bolena foi presa na Torre de Londres perto de onde um dia ela foi alojada antes de sua coroação. As acusações de adultério também condenavam quatro homens que foram interrogados e torturados. Dentre eles havia dois amigos próximos do rei e, para o horror de todos, George Bolena, o irmão de Ana com o qual ela teria ido para a cama.



Figura 4: Ana Bolena chegando à Torre de Londres.

Enquanto o rei vivia o sonho que a possibilidade de mudança trazia, Ana Bolena via todas as esperanças a abandonarem: havia sido declarada culpada de todas as acusações em um julgamento que tinha como único objetivo realizar-se o desejo do rei de livrar-se dela da maneira mais eficaz possível. Era questão de tempo até que ela subisse ao cadafalso para pagar pelo único crime que realmente cometeu: não dar ao rei o filho homem que ele desejava pois, de acordo com Fraser (2009:326) “era um caso da frase de Norfolk adotada na íntegra: *Indignatio principis mors est* – a indignação do soberano significa morte, mesmo quando o objeto da indignação é uma esposa”.



Figura 5: Ana Bolena na Torre.

O medo que a assolava já havia tempos havia feito com que ela sucumbisse por completo, fazendo com que ela tivesse colapsos emocionais onde ora ria histericamente enquanto fazia pouco caso de sua situação (chegando a requisitar, entre risos, que um carrasco francês expert em espadas fosse trazido, pois tinha um pescoço muito pequeno e que, como rainha, não abaixaria a cabeça para ninguém nem mesmo na hora da morte), ora tinha acessos de raiva que a faziam chorar (como por exemplo nos momentos em que dizia que não choveria até que fosse libertada).

Ana Bolena não morreria como rainha, na prisão a poucos dias de morrer ela ouviu que o casamento dela com o rei havia sido declarado nulo e inválido e que sua amada filha havia sido declarada bastarda.

Foi com total resignação e até mesmo alegria que Ana Bolena subiu no cadafalso no dia 19 de maio de 1536:

(...) ela parecia “alegre, como se não fosse morrer”. É mais provável, no entanto, que aquela animação representasse não tanto indiferença quanto uma recepção positiva ao seu destino – alegre liberação, finalmente, de seus problemas. Outras testemunhas concordam que Ana Bolena enfrentou a morte com “muita alegria e prazer”, como havia convencido William Kingston que faria. De Carlos ouviu dizer que, na sua dignidade e compostura, ela nunca estivera mais bonita. As lágrimas e o histerismo tinham acabado. (Fraser, 2009:341)



Figura 6: Execução de Ana Bolena

Após seu discurso, descrito por Wriothesley (Fraser,2009:342) como feito “com uma boa fisionomia e sorridente” (que analisaremos mais adiante) Ana Bolena se ajoelhou e, recomendando sua alma a Cristo, teve sua cabeça separada de seu corpo por um golpe ágil de espada. De acordo com Fraser (2009:342) “Uma das damas de companhia cobriu a cabeça com um pano branco e outras ajudaram a cuidar do corpo. Os dois foram levados pelos 20 metros até a capela de St. Paul ad Vincula” onde foi enterrada sem honrarias. Há uma inscrição no chão de

mármore marcando onde Ana Bolena repousa.

Ana Bolena foi rapidamente esquecida da corte, todas as marcas que ela deixou (fotos, gravuras nas paredes) foram apagadas. Assim, “por mais de 20 anos, Ana Bolena passou a ser uma espécie de não-ser. As pessoas nem sequer mencionavam o seu nome; era como se ela nunca tivesse existido. Até que finalmente, em 1558, sua filha com o rei, Elizabeth, assumiu o trono do pai como Elizabeth I” (IVES, 2010, p. 365).

Nem mesmo a frieza Tudor conseguiu apagar a maior marca que Ana Bolena deixou em vida: sua querida filha, Elizabeth, que subiu ao trono depois da morte de sua meia-irmã, conhecida como Maria Sangrenta, vinte e dois anos depois que sua mãe subiu ao cadafalso. Ela governou a Inglaterra por 45 anos e tornou-a a maior potência de sua época em um reinado chamado “Era de Ouro”.

3.1. A aparência de Ana Bolena

Pouco se sabe da aparência de Ana Bolena, porém há certas nuances que sempre permearam todas as suas descrições. Desprezaremos, portanto, os “mitos” que não foram comprovados.

Antonia Fraser, em seu livro “As seis mulheres de Henrique VIII” faz uma minuciosa descrição sobre a Morena, vejamos:



Figura 7: Cópia de um retrato original de Ana Bolena.



Figura 8: Retrato póstumo de Ana Bolena provavelmente feito por Hans Holbein, pintor da corte Tudor.

Ana Bolena não era uma grande beleza. O embaixador veneziano, descrevendo-a em um momento em que a Europa inteira estava interessada naquele fenômeno da corte inglesa, disse que ela “não era uma das mulheres mais bonitas do mundo”. Um dos capelães favoritos de Ana expressou a opinião de que (...) Ana Bolena era apenas moderadamente bonita.

Parte desses elogios sem entusiasmo pode ter sido devida ao fato de que a aparência dela não se enquadrava com o ideal da época, que era de cabelos louros e olhos azuis. Em teoria, a aparência morena era olhada com desconfiança, e Ana Bolena era evidentemente morena: ela era “morena”, segundo o termo usado por seu admirador, o poeta Sir Thomas Wyatt.

(...) Ana tinha, de fato, algumas manchas, embora não fosse desfigurada por elas, pelo contrário, elas atuavam como sinais que embelezavam o rosto das damas. Os cabelos, por mais grossos e lustrosos que pudessem ser, eram extremamente pretos (...). E os olhos eram tão escuros que quase chegavam a ser negros. (...) Era evidente que, na idade adulta, Ana Bolena exercia um tipo de fascínio sexual sobre a maioria dos homens que a conheciam; quer provocasse desejo ou hostilidade, lá estava o fascínio.

Os olhos negros eram brilhantes e expressivos; e eram destacados por aquelas “escuras, sedosas e bem assinaladas sobrancelhas”, elogiadas por um trabalho italiano da época sobre a beleza das mulheres como sendo “um dom de Vênus”. De Carles, o biógrafo contemporâneo de Ana, sem dúvida abordou o assunto com lirismo: ela sabia bem “usar [os olhos] com efeito”, deixando-os deliberadamente em repouso ou usando-os para enviar uma silenciosa mensagem que levava “o testemunho secreto do coração”. Em consequência muitos se tornavam obedientes ao poder deles. De maneira prosaica, o embaixador veneziano classificou seus olhos de “negros e belos”. A boca, descrita por ele como “larga” (outra desvantagem teórica, pelos padrões da época), foi registrada por Sander como bonita. Nos retratos com os lábios ligeiramente franzidos – talvez para contrariar a acusação de que a boca fosse “larga demais” –, ela tem uma expressão afetada e provocante, que provavelmente está perto da verdade.

Ana Bolena era de “estatura mediana” (...). Parece que era bem magra ou, de qualquer modo, que não tinha busto grande – o embaixador veneziano comentou que o busto dela “não era muito alto” (...) Mas um aspecto muito mais importante de sua aparência, quando ela chegou à corte pela primeira vez, foi o elegante pescoço comprido; este, com a postura que ela aprendera na França – “seu pescoço de marfim é ereto”, escreveu um panegirista –, dava a ela uma graça especial, principalmente quando dançava, o que ninguém negava. (FRASER, 2009:168,169).

4. As faces da obsessão

*“Jamais tive melhor opinião sobre uma mulher
do que a que tive sobre ela”*

Thomas Cranmer⁵

Antes de entrarmos nas análises das cenas, nos deteremos um pouco na aparência física de Ana Bolena e das três atrizes que atuaram como ela. “A Morena”, como já vimos, tinha pele morena, cabelos longos e escuros, olhos quase da cor de seus cabelos. Era magra, possuía estatura mediana e um pescoço longo e fino.

É estranho, como já vimos, a maioria das atrizes que representaram Ana Bolena terem a pele clara, já que tão importante característica é a cor de sua tez e o fato de ser praticamente o oposto dos padrões da época. Pode servir de explicação, no entanto, alguns quadros de Ana Bolena feitos nos padrões da época, várias reproduções alteraram sua pele morena para pele branca. Em contrapartida a este aspecto que não aparece em duas das três “Ana Bolena” Bolena, vemos outra característica forte de sua aparência que as três atrizes têm em comum: o pescoço longo e fino.

Destacaremos ainda os olhos de Ana Bolena que, como já viram, eram tão escuros quanto seus cabelos, no entanto em *The Tudors* vemos que Natalie Dormer possui olhos azuis quase cinzentos. Se compararmos com a aparência “oficial” de Ana Bolena, vemos que está

errado, porém, se prestarmos atenção às pinturas que foram feitas, encontraremos Ana Bolena retratada com os mesmos olhos azuis, é o mesmo caso que a cor de sua pele.

Podemos concluir, através da análise de sua aparência, que devemos ficar atentos pois até mesmo a pintura pode confundir nossos olhos quando o gosto do pintor fala mais alto que o “dever” de retratar a verdade, isto é algo que a pintura e a narrativa histórica têm em comum.

Já vimos que a aparência da personagem é reproduzida de diferentes maneiras pelas diferentes mídias. Chegou a hora então a hora de vermos, através dos outros traços, como a imagem de Ana Bolena é construída. Para isso utilizaremos três partes distintas da vida de Ana Bolena,

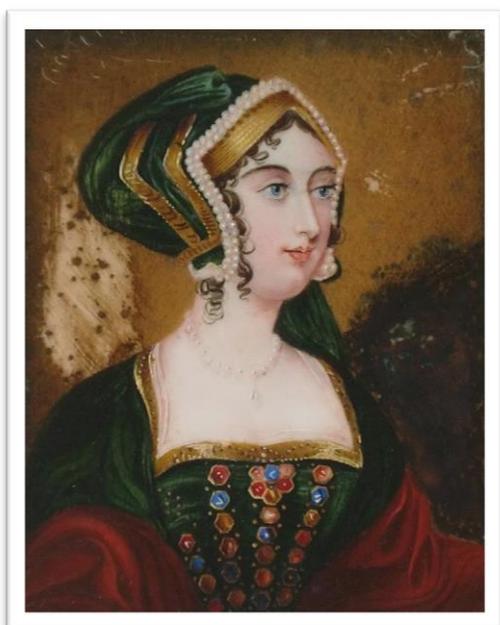


Figura 9: Retrato vitoriano que mostra Ana Bolena com os olhos azuis.

representadas nas três diferentes mídias audiovisuais que formam nosso *corpus* e as compararemos com os respectivos trechos do romance “*Ana Bolena: a rainha decapitada*”.

Chamaremos a primeira parte de “A mulher desejada”, onde mostra os inúteis esforços de Henrique VIII para chegar no coração de sua amada que, por sua vez, afirma que apenas se entregará a ele se ele se casar com ela, assim os filhos que tiverem não serão bastardos e, conseqüentemente, poderão sucedê-lo ao trono.

A segunda parte, “A mãe”, mostra Ana Bolena dando à luz à Elizabeth e sua reação ao ver que tinha “falhado” em sua tarefa de dar um filho varão que pudesse suceder ao pai e garantir a paz à Inglaterra.

A terceira e última parte que analisaremos recebeu o nome de “A rainha decapitada”, nela, como o título já diz, veremos as últimas palavras e gestos de Ana Bolena e como sua morte é retratada pela mídia.

Durante as cenas serão analisadas as falas das respectivas “Ana Bolena”, seus gestos, seus tons, a postura etc. Antes de começarmos, vamos ver brevemente quem são as três atrizes que encarnam Ana Bolena:

A atriz que representa Ana Bolena em “*Ana dos Mil Dias*” chama-se Geneviève Bujold, atriz canadense nascida em 1942. Pela sua atuação ela concorreu ao Oscar e ganhou o Globo de Ouro de melhor atriz.

Natalie Portman representou Ana Bolena em “*A Outra Bolena*”. É uma atriz israelense, nascida em 1981, que também é produtora e diretora.

Em “*The Tudors*” Ana Bolena foi representada pela atriz britânica Natalie Dormer, nascida em 1982.

Agora que já conhecemos as estrelas que atuaram como Ana Bolena, veremos como elas desempenharam seu papel:

4.1. A mulher desejada

Anthony (1961:45) descreve da seguinte forma a resposta de Ana Bolena aos apelos do rei:

O rei estava em Hampton Court quando recebeu a resposta de Ana. Era uma longa carta, e sua saúde e movimentos desde a última visita dele eram descritos com tamanhos pormenores que o homem praguejou, impaciente. Depois, ela lhe agradecia o oferecimento do posto de amante oficial; sentia-se tomada de gratidão e humildade por ter provocado no coração de seu Senhor, tal afeto. Encorajada pelas declarações dele, punha de parte sua modéstia virginal para confessar que o dardo

que o tinha ferido também a trouxera mortal injúria de amor. Não podia, porém, violentar sua consciência, embora arriscasse provocar a cólera de Sua Graça, indo ter com ele enquanto o rei não fosse livre aos olhos dos homens como havia convencido de que era aos olhos de Deus. Nesse dia, abençoado entre todos, ela deporia seu coração e sua pessoa aos pés dele. Para aquele escrúpulo suplicava a indulgência do rei e rezava a fim de que dela não retirasse seu amor, acreditando que ali estava sua humilde e devotada vassala até a morte. (ANTHONY, 1961:45)

Poder-se-ia supor que a atitude de Ana Bolena de responder Henrique VIII através de carta é uma mostra de como ela “torturava” o monarca com sua recusa e sua ausência e como tal “tortura” foi fundamental para a decisão dele de livrar-se de Catarina de Aragão e casar-se com sua “namorada”.

Em outro trecho, Anthony (1961:54) como Ana Bolena lidava com a insistência de Henrique VIII.

A moça (...) passou os braços pelo pescoço dele, aproximando-se, o cérebro calculando os movimentos do corpo, determinando exatamente quando afastar-se dele...

- Oh! Deus, Nan, por que esperar até que nos casemos? – estalou ele, finalmente. – Já combinamos tudo, por que me torturas com essa espera?

Ela tinha a resposta preparada.

- E quereríeis que vosso filho fosse um bastardo, Sire?

- Tens razão, sim – confessou ele, largando-a. – Mas é duro, quando te amo tanto, Nan...

- Tanto como eu voz amo – disse ela.

Podemos ver neste trecho a astúcia da mulher que sabia que tinha que ser muito mais vezes mais astuta que o rei a fim de conseguir manter o interesse dele por mais tempo que as amantes anteriores e manipulá-lo a fazê-la rainha da Inglaterra. Neste trecho Ana se mostra doce aos olhos dele, demonstrando que ela própria está ansiosa para tornar-se esposa dele não por causa do trono mas sim por amá-lo verdadeiramente, mas nós, leitores, sabemos que pelo menos naquele momento Ana Bolena não estava apaixonada.

A cena correspondente à “A mulher desejada” de *Ana dos mil dias* se inicia com o silêncio que foi interrompido pelo barulho de Henrique VIII, em mais um de seus conhecidos ataques de fúria, bate na mesa. Ana Bolena reage a isso com a expressão claramente irônica e até mesmo indiferente, ela está mais concentrada em ver seu próprio dedo correndo pela mesa a dar atenção ao nervosismo do monarca. É nesta mesma posição e atitude que ela permanece durante mais alguns instantes até Henrique VIII se aproximar dela exigindo “pagamento” para os favores que ela e sua família estão recebendo.

Enquanto Henrique VIII expressa seus desejos de toma-la para si, vemos que a expressão de Ana Bolena está impassível, praticamente crua, ser amante do rei não é, para ela, algo que valha a pena e a razão aparece na próxima fala:

(1) *Bastardos, eles-serão-bastardos.*

As palavras de Ana saem de seus lábios pausadamente como se quisesse que cada uma delas atingisse como se fosse um castigo por ele deseja-la mesmo estando preso em um casamento. Além disso, sua forma fixa de olhar e a forma com que ela pronuncia suas palavras é a primeira prova da personalidade forte e até mesmo tempestuosa que Ana Bolena possuía. Tal personalidade mais uma vez surge poucos instantes depois quando, após ser ameaçada de levar um tapa se dissesse mais uma palavra, se levantou e se aproximou lentamente de Henrique VIII até ficar em seu alcance e repetiu:

(2) *Sem casamento, se tivermos filhos, eles serão bastardos.*

Ana Bolena claramente buscou desafiar o rei, como se esperasse que ele realmente batesse nela e fosse depois invadido pelo sentimento de culpa. Ela, aliás, parece se jogar para “dramatizar” ainda mais, tanto que Henrique VIII logo a levanta e pede desculpas. Ana responde com um sorriso e acena, em seu olhar podemos ver que ela estava satisfeita pois, como poderemos ver a seguir, ela estaria mais à vontade para reivindicar o direito dos futuros filhos ao trono.

A próxima cena, ainda do mesmo filme, se inicia com Henrique VIII e Ana Bolena jogando xadrez e, pelas peças sobre a mesa vemos que Ana está perdendo, ou deixando Henrique VIII ganhar. Quando o cardeal Wolsey chega e responde as perguntas do rei ela permanece na mesma posição, analisando as peças até que ela faz uma jogada (enquanto fala) e come uma das peças do rei. Henrique VIII então dispensa o cardeal e ela, em tom de autoridade, manda que ele volte. Logo em seguida vemos que ela amansa a voz para perguntar ao cardeal sobre a sucessão. As palavras em negrito são aquelas que Ana Bolena pronuncia em um tom diferente:

(3) *Certamente tal criança será **herdeira do trono depois da Princesa Maria, filha legítima do rei com sua rainha?***

Ana Bolena em sua fala destaca a desvantagem de seu futuro filho em relação à filha legítima do rei, claramente demonstrando que mesmo que o filho seja legitimado, seria

praticamente impossível ele subir ao trono pois, como ela diz a seguir, há mais dois filhos do rei na linha de sucessão.

Destacaremos nesta parte a cena em que Ana Bolena se refere ao filho que sua irmã teve com o rei:

(4) *Então o **filho da minha irmã** com o rei. Somos chegadas, Maria e eu, e perdoamos pequenas coisas, **mas** ela irá preferir o **filho dela** sentado no trono ao meu e eu preferirei o meu ao dela. E o **meu**, o senhor há de concordar, será o quarto na linha sucessória.*

Ana Bolena em sua fala transita os olhos de Henrique VIII para Wolsey calmamente, porém seu tom demonstra desagrado que só fica transparecido depois que ela reforça o lugar de seu futuro filho na linha de sucessão. Quando Wolsey a contraria, dizendo que talvez ela não poderá ter filhos, Ana Bolena lança a isca para Henrique VIII morder, apesar de ainda estar se dirigindo a Wolsey como se fosse uma resposta qualquer:

(5) *Eu darei ao homem com quem me casar uma casa cheia de filhos robustos!*

Neste trecho Ana Bolena novamente deixa em evidência a sua personalidade, pois ela responde de forma rápida e, além do âmbito verbal, vemos que seus olhos se arregalam durante a exclamação. Quando Henrique VIII pergunta se Ana Bolena se tornaria sua esposa caso ela se casasse com ele, vemos que Ana Bolena demora a responder mas acaba aceitando, prometendo o casamento e também filhos. Como se quisesse provocar ainda mais o rei, ela diz “*por enquanto...*” e caminha lentamente até a porta, talvez por imaginar que o rei estava acompanhando seus passos enquanto medita sobre a hipótese de se casar de novo e, como se quisesse motivá-lo a isso, continua “*eu irei sozinha para a minha cama, com a permissão de Sua Graça*”, ela faz uma reverência breve, mantendo a cabeça erguida e sai sem esperar resposta.



Figura 10: "A mulher desejada" na visão de Ana dos mil dias.

Em *A outra Bolena* vemos Ana Bolena e Henrique VIII tendo um encontro secreto onde Henrique busca seduzir sua amada que aparenta, através dos lábios entreabertos e ofegantes que demonstra também desejá-lo, no entanto, assim como a Ana Bolena descrita em *Ana Bolena: A rainha decapitada* ela se aproxima calculando quando é a melhor hora de se afastar. É nessa hora que ela menciona o casamento:

(6) Mas enquanto não formos casados qualquer filho que eu lhe der será um bastardo, e eu uma puta. É o que deseja para mim?!

Temos aqui uma Ana Bolena que fala baixo, demonstrando submissão a Henrique VIII mesmo que seja ela quem esteja controlando-o (e sabe disso). Mais uma vez temos o sentimento torturante de culpa, pois Ana Bolena pergunta se ela ser uma puta é o que Henrique VIII deseja a ela. Esta tentativa de dar a entender que Henrique VIII está cometendo uma “injustiça” pedindo para que Ana Bolena se entregue a ele sem casamento é intensificada pelo tom que diminui nas palavras “para mim” e em sua expressão que parece a de alguém que está prestes a chorar, ao mesmo tempo em que o sussurro possui conotação sexual. Mesmo com estas palavras Henrique VIII se mostra receoso, então Ana Bolena, usando seu poder de sedução, se aproxima enquanto mantém seus olhos bem fixos nos dele. Quando Henrique VIII se irrita e vira-lhe as costas, Ana Bolena deixa seu tom um pouco mais grave e calmo durante suas palavras:

(7) Então você, meu doce senhor, será livre para casar-se de novo. E eu poderei me entregar completamente a ti. Darei tudo o que desejar.

Neste trecho é interessante notar a forma com que a câmera foca os olhos de Ana Bolena conforme ela vai rondando o rei ao mesmo tempo em que sussurra tais palavras. Quando a cena dá continuidade, ela está de frente para Henrique VIII e grande parte de seu corpo é escondido pela cortina, podemos entender este posicionamento como uma referência ao amor secreto de ambos, além de ser uma maneira do rosto da atriz, com seus olhos fixos nos dele e seus lábios muito perto das mãos do ator postas em posição que normalmente vemos que é usada pelos demais atores que representam Henrique VIII quando está pensativo.



Figura 11: "A mulher desejada" na visão de A outra Bolena

Curiosamente em *The Tudors* Ana Bolena aparece é um balcão quando é chamada por Henrique VIII, quem sabe uma discreta alusão à Julieta, personagem de Shakespeare que, aliás, viveu na época de Elizabeth I, filha de Ana Bolena.

Durante a proposta de Henrique VIII o foco vai se alternando entre o rosto de Ana Bolena e ele, vemos então que a expressão de Ana está demonstrando o pesar de ser “reduzida” a uma amante do rei. É quando o rei percebe seu desagrado e pergunta o que houve que vemos que, mesmo com três “Ana Bolena” diferentes, todas demonstram o mesmo problema que a verdadeira teve. Vejamos:

(8) O que fiz para te fazer tratar-me desta maneira?

Assim como a Ana Bolena de Natalie Portman, esta Ana Bolena usa um tom de voz baixo para se dirigir ao rei e demonstrar a gravidade do que é ser a amante do rei. Mais adiante, na mesma cena vemos que Ana Bolena tenta argumentar com o rei, mostrando qual será o destino dela se aceitar ser sua amante, mesmo que ele esteja se segurando para não estourar com ela, outra atitude que vemos frequentemente em Ana Bolena: ela não para mesmo que Henrique VIII esteja prestes a ter um ataque de nervos.

(9) Porque eu sei como acontece se não for assim. Minha irmã é chamada “Grande Prostituta” por todos.

A Ana Bolena desta cena parece mais espontânea, apesar da série mostrar que o pai e o tio dela tramaram para que ela chamasse a atenção do rei. Novamente vemos uma Ana Bolena prestes a chorar nesta cena, no entanto, ao contrário do que vemos na segunda, o tom de voz dela não parece estar “calculado” como o tom sussurrado pela Ana Bolena de Natalie Portman, o tom de voz dela está trêmulo e vemos que enquanto ela fala, seu cenho é franzido e seu rosto se avermelha, algo que pode reforçar a ideia de um choro que está sendo contido.

A cena é encerrada focando Ana Bolena, seus olhos lacrimosos e o rosto ainda um tanto avermelhado. Podemos imaginar, pela sua expressão, que ela deve estar se culpando por ter desagradado o rei e teme que sua recusa e suas palavras tenham feito com que Henrique VIII desistisse dela.



Figura 12: "A mulher desejada" na visão de *The Tudors*

4.2.A Mãe

Assim como na parte anterior, vejamos como o dia 7 de setembro de 1533 está descrito em um veículo puramente verbal:

Ao fim da tarde o rei foi trazido até ela. Ana parecia uma criança, jazendo no enorme leito dourado, vazia e imóvel sob as cobertas; tinha tirado dali bacias e toalhas, alisando-lhe os cabelos e limpando-lhe o rosto coberto de lágrimas e suor com um pano mergulhado em água de rosas.

Os olhos dela estavam abertos, e observaram-no vir através da quantidade de gente que ficara no aposento. Viu quando ele olhava rapidamente para a parteira que se postara aos pés do leito, com um fardo nos braços. O fardo chorava. Ana estava cansada demais, quase que fora do corpo, para mover-se. Era impossível que depois de todas aquelas horas e da derradeira e incrível convulsão de agonia, tivesse ainda um corpo. Desejava dormir, morrer, se pudesse, mas equilibrava-se a beira da inconsciência, esperando para vê-lo, petrificada de medo, e sentindo algo que se parecia muito a culpa. E soube, pelo andar de Henrique e pela expectativa em seu rosto, que ninguém ousara-lhe dizer nada.

Mesmo naquele momento o rei recordou-se do que se esperava dele, e parou aos pés da cama para cumprimentá-la, voltando-se para o Dr. Butts.

- Como vai a Sua Graça, a rainha.

- Bem, graças sejam dadas a Deus.

E então, chegou o momento.

A ansiedade estalou nele, e o rei agarrou o médico pela manga.

- Agora, deixai-me ver meu filho!

Ninguém se moveu. Durante alguns segundos parecia que todos quantos estavam naquele aposento tinham deixado de respirar. Butts, que não pertencia a partido algum, e não podia ser responsabilizado, foi quem respondeu:

- Tendes uma filha, Sire.

(...)

- Henrique...

Não parecia a voz dela.

- Henrique. Sinto tanto...

Butts murmurou-lhe rapidamente.

- Tentai tirar-lhe a impressão penosa, Sire. A rainha quase morreu. Eu teria escondido dela o fato, se me fosse possível.

Henrique chegou-se ao leito e sua mão pesada acariciou a mão fria que jazia, exausta, sobre as cobertas. Não era culpa da moça, insistia ele. Ninguém devia ver como se sentia, nenhum dos partidos de Catarina e Maria devia ter seus prognósticos confirmados por coisa alguma que ele dissesse.

- Anima-te, querida. Ainda teremos um belo filho!

Os lábios dela moveram-se, as palavras vieram.

- Perdoai, Henrique... Tentei...

Para ela, aquelas palavras pareciam ter a força de um toque de corneta. Entretanto eram fracas demais para que ele ou qualquer outra pessoa pudesse ouvir, e Ana fechou seus olhos, escondendo aos seus a visão do rosto abatido dele e de seus olhos vazios. Fora bondoso, apesar de tudo. Ela ali jazia, tremendo por dentro porque esperara que o rei mostrasse publicamente seu desapontamento, e tinha ficado horrorizado à expectativa de tal prova. Era apenas uma filha, afinal. Quando lhe mostraram a menina ela virara o rosto para o outro lado, batendo fracamente com as mãos. Uma menina. Depois de meses de se arrastar, doente, e aquele parto que fora um pesadelo. Oh! Deus! Ela não pensaria tal coisa... ela não pensaria no que ele dissera a propósito de um filho, a propósito de suportar tudo aquilo de novo... e depois receber tal golpe em suas esperanças.

Se ele tivesse se voltado contra Ana, a moça morreria. Em vez disso, Henrique foi ver a criança, nos braços da parteira, abrindo o xale que a cobria e

contemplando durante alguns segundos a pequenina face purpúrea com um topete de cabelo ruivo a cobrir o crânio.

Depois, deixou o aposento, a cabeça alta, o braço em torno do pescoço de Norreys, dizendo com a mesma voz áspera e alta:

-Graças sejam dadas a Deus, Hal. A Inglaterra tem uma linda princesa!
(ANTHONY, 1961:188, 189 e 190)

Um fato relativamente “novo” é a quase morte de Ana Bolena que, como veremos a seguir, não vai se repetir, pelo contrário, será um parto com as mesmas dores de qualquer outro parto normal (com sucesso) daquele século. Não seria surpresa que esta “exclusividade” seja uma invenção de Evelyn para que pudesse deixar ainda mais penoso para Ana Bolena e para o casal o nascimento de uma menina quando todos estavam esperando um filho varão.

Esta atitude de acrescentar uma “pitada a mais” de drama na história é, como já vimos na parte teórica de nossos estudos, algo que devemos prestar atenção. Não há como tomar uma única narrativa como verdade absoluta sobre a vida de alguém que viveu há tantos séculos especialmente pelo fato de que mesmo seus contemporâneos ou aqueles que viveram pouco tempo depois tomaram a liberdade de alterar algumas coisas de sua história.

Vejamos, então, como as mídias audiovisuais costumam retratar o nascimento da futura rainha da Inglaterra:

Em *Ana dos mil dias* vemos que Ana Bolena está em prantos por ter “falhado” com seu amado Henrique, porém com as palavras de motivação de seu pai, ela encontra coragem para enfrentar a decepção de seu marido. Neste caso quem conta sobre o nascimento da filha é a própria Ana Bolena. Vejamos a seguir um trecho desta cena:

(10) *Nós temos uma linda filha e na próxima vez será um filho. Elizabeth, chamaremos de Elizabeth.*

Nesta fala de Ana Bolena vemos que ela está fazendo de tudo para amenizar a gravidade da situação, uma bela filha para um monarca é uma chance de fazer uma boa aliança com algum reino por meio do casamento. Além disso, Ana Bolena afirma que na próxima vez eles terão um filho. É evidente, porém, pela sua expressão que Ana está com medo da fúria do marido, pois em meio ao rosto sorridente de uma mãe, vemos os olhos assustados. Podemos também ver o medo e a pressa em “consertar” a situação na maneira rápida de falar e também na maneira com que cada frase foi pensada, provavelmente, como já vimos, para convencer Henrique VIII de que a filha era um presente e não uma decepção.

Prova maior ainda da tentativa de Ana Bolena de amenizar a situação é o nome que ela deu para a filha: Elizabeth é o nome da mãe de Henrique VIII além de ser o nome de sua própria mãe.

O rei se mostrou irredutível, saindo sem sequer chegar perto de sua filha, Ana Bolena, então, chama a sua atenção:

(11) *Você não vai beijar sua filha?*

A personalidade ferina que começa aos poucos a desagradar Henrique VIII se mostra neste trecho, pois ela eleva o tom em “você não vai” e destaca “beijar”. A cena se encerra com Henrique VIII fechando a porta com força, sem focar Ana Bolena.



Figura 13: "A Mãe" na visão de Ana dos mil dias.

A outra Bolena desde o início se mostrou um filme sombrio e isto faz-se evidente com o horário e as condições climáticas em que Ana Bolena dá à luz à Elizabeth: uma noite chuvosa. Sabe-se, no entanto, que Elizabeth Tudor nasceu pela tarde então podemos supor que esta seja outra mudança proposital a fim de fazer alusão ao destino trágico que Ana Bolena teria por não ter tido um filho homem. Há um momento em que o foco principal da cena é a recém nascida e Ana Bolena surge atrás desfocada, seria outra alusão ao fato de que aquele bebê decidiria o seu destino.

Ana Bolena se mostra completamente perplexa ao receber nos braços a filha, porém depois de alguns instantes sua bela filha arranca-lhe sorrisos dos lábios até que chega o rei. Diferentemente de todos os casos, a Ana Bolena de Natalie Portman não diz uma única palavra ao rei, pelo contrário, se mostra apavorada.

A cena se encerra com Ana Bolena segurando a filha nos braços com uma expressão sofrida, um detalhe interessante é a posição de sua cabeça: ela está levemente curvada na direção de Elizabeth, algo que poder-se-ia relacionar com a famosa escultura de Michelangelo: Pietá.



Figura 14: "A mãe" na visão de A outra Bolena

O parto de Ana Bolena em *The Tudors* é mais prolongado que os outros, e sua trilha sonora intensa focada em percussão parece ser capaz de aumentar a expectativa. Ana Bolena vai às lágrimas quando descobre que deu à luz à uma menina, neste momento a câmera está focada em seu rosto e as damas que estão ao seu lado aparecem cortadas. Podemos relacionar este foco com a sensação de isolamento que foi descrita no trecho do livro.

Chega Henrique VIII, novamente temos uma Ana Bolena acuada, temendo pelo seu futuro pois o rei não esconde sua decepção. Algo interessante nesta cena é o jeito como que os cabelos de Ana estão penteados: a trança lateral deixa o seu fino pescoço à mostra, será uma alusão ao futuro de Ana Bolena?

A cena se encerra tal qual a de *A Outra Bolena*, Ana inclina sua cabeça próxima a da filha que está em seus braços. Pensemos então: Qual seria a relação de *Pietà* com Ana Bolena? A *Pietà* mostra a dor de Maria ao ter seu filho morto, se transferirmos para o contexto de Ana Bolena e tomando como verdade a atitude de Ana Bolena em *Ana dos Mil Dias* de sacrificar a própria vida para evitar que sua filha seja uma bastarda e acabe sendo esquecida por seu pai, a *Pietà* está relacionando estas demonstrações de amor materno, algo capaz de superar a própria dor.



Figura 15: "A mãe" na visão de The Tudors

4.3.A rainha decapitada

Após dois abortos o rei se convenceu de que Ana Bolena não era capaz de gerar um filho homem e usou os boatos de adultério a seu favor. Com um julgamento que tinha como intenção nada além de livrar o rei de sua segunda esposa, Ana Bolena foi condenada a morrer decapitada. Vejamos como Evelyn descreve o dia 19 de maio de 1536:

Acordou na madrugada do dia 19 e vestiu um traje de damasco cinzento, com uma túnica vermelha, elegantes sapatos vermelhos, e levantou o cabelo, em penteado alto, deixando nu o pescoço delicado. Depois, voltou-se para as mulheres que haviam guardado dia e noite, e visto seu selvagem terror e agonia de animal acuado, e mandou que saíssem do aposento. Embora Cranmer tivesse declarado inválido seu casamento com o rei, arrancado-lhe todos os seus títulos, elas se entreolharam constringidas, fizeram uma cortesia, e foram-se.

Ana ajoelhou-se junto da janela, olhando sem ver para o céu que ia clareando sobre aos telhados cinzentos da TORRE. Suas mãos estavam reunidas em oração, mas ela já não rezava. Fizera sua paz com Deus, e a única coisa que a perturbava fora acertada tanto quanto possível.

Era estranho quanto o pensamento de Maria Tudor a atormentara. De todos os erros e pecados de sua curta existência, ela mais lamentava o tratamento que dera a Maria, vendo aquele rosto pálido sob o toucado fora de moda, e ouvindo a voz áspera e cansada defender os direitos de sua mãe através de lágrimas sufocantes. Jamais conhecera tal amor, vindo de sua própria filha. Não houvera tempo para isso. Tinha mandado uma mensagem à enteada, pedindo-lhe o seu perdão, mas não saberia nunca se tal perdão lhe fora outorgado, sequer se a mensagem fora entregue. Agora, na derradeira hora que lhe restava, Ana ajoelhou-se em atitude de oração, com um trecho do velho poema de amor escrito por Wyatt a repetir-se em sua cabeça:

“Noli me tangere
Porque de César sou.”

(...)

“Porque de Cesar eu sou...”

Disse essas palavras em voz alta e, quando elas morriam, ouviu som de passos e sentiu que a porta do aposento vizinho abria-se.

O sol se levantara, a manhã mostrava-se adorável, límpida. Durante um momento esperou, saboreando a derradeira extensão de seu tempo, antes que eles viessem. Quando a porta se abriu, ela se havia levantado.

Kingston dirigiu-se-lhe:

- Madame, o momento chegou.

Lento rubor subiu-lhe às face, e a beleza que as lágrimas e a agonia haviam devastado iluminou-lhe o rosto, pela derradeira vez.

- Obrigada, Mestre Kingston. Estou pronta. Que Deus receba minha alma.

(ANTHONY, 1961:281, 282 e 283.)

O que mais chama a atenção nesse trecho é a ausência da descrição da morte de Ana Bolena, esta noção de incompletude está descrita por ORLANDI (1992:12) “[...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”.

Este silêncio é uma coisa que se repete em *Ana dos mil dias*, sua execução é silenciosa, a única coisa que ela diz é “Estamos em maio”, pois o mês de sua execução é o mesmo mês que, anos atrás, ela foi coroada Rainha da Inglaterra. O único som que ouvimos são as badaladas do sino que dá um ar mórbido ao momento.

ORLANDI (1996:47) ainda nos diz que “o silêncio ou o não-dito constitui aquilo que foi omitido no discurso; e a interpretação se faz necessária diante da incompletude do discurso.” No caso do livro precisamos imaginar como seria a morte de Ana Bolena. O silêncio que se instaura durante a execução no filme de *Ana dos mil dias* aparenta que Ana

Bolena não sente mais forças para falar, talvez por causa do coração partido, já que neste filme ela assume ter começado a amar o rei.

Outra razão para isto é o fato de que na época em que viveu Ana Bolena este hábito de silenciar as palavras de uma pessoa e/ou jogá-las ao nada não era exclusivo aos loucos: ignorar certas afirmações (alguém acusado alegando sua inocência, por exemplo) ou o contrário: distorcer ou colocar palavras na boca de alguém era muito usado quando era conveniente aos poderosos, especialmente para o rei. O discurso, como podemos ver, era uma arma tão poderosa quanto uma espada.

O movimento da espada e o som do estouro dos canhões encerra a vida de Ana Bolena neste filme.



Figura 16: "A rainha decapitada" na visão de Ana dos mil dias

Assim como o momento do nascimento de Elizabeth, a execução de Ana Bolena em *A Outra Bolena* se dá em um ambiente sombrio pois, apesar de ser de dia, está nublado. As roupas da condenada estão em harmonia com este clima, pois com exceção de seu manto, as roupas de Ana Bolena são escuras.

Quanto ao seu discurso, vemos que ela o faz praticamente às lágrimas e tremendo, sua respiração está falha, isto é algo que se mostra diferente das descrições que mostram que Ana Bolena estava resignada e até mesmo feliz em morrer.

Na hora de morrer Ana Bolena se entrega ao choro e, com as mãos trêmulas, vai se despindo de suas joias, neste momento a música começa a tocar em tom intenso e ela se ajoelha, encomendando sua alma a Jesus.

Ao contrário do que vimos no livro o início do golpe é mostrado assim como em *Ana dos Mil Dias*, porém com uma diferença: há neste filme o som da carne sendo atravessada pela espada e em seguida temos a vista aérea da cabeça de Ana separada do corpo e uma poça de sangue no piso do cadafalso ao mesmo tempo em que ouvimos claramente o som do vento batendo nas torres, como se o espírito de Ana Bolena fosse levado por ele.

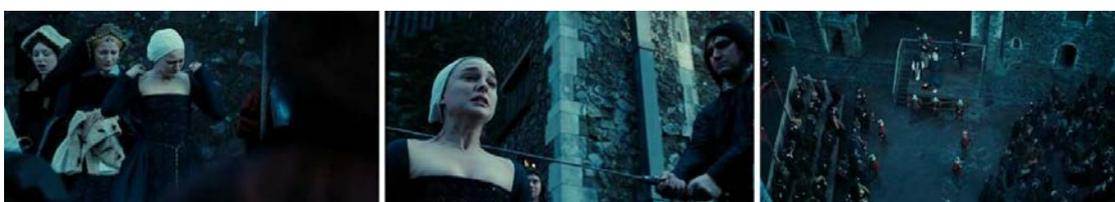


Figura 17: A rainha decapitada na visão de A Outra Bolena.

É em *The Tudors* que encontramos uma Ana Bolena resignada e que cujas olheiras demonstram que ela passou as últimas noites em oração.

Ao contrário das outras mídias audiovisuais que vimos até aqui, a caminhada de Ana Bolena para o cadafalso não é silenciosa, a maioria das pessoas ali presentes está gritando. A resignação de Ana Bolena é comprovada quando ela ignora todas as ofensas, andando em direção ao seu destino sem olhar uma única vez ao redor ou para trás.

Ao fazer seu último discurso, a voz de Ana Bolena sai um pouco emocionada, algumas vezes aparenta estar se esforçando para encontrar forças para falar, mas ainda assim vemos que não há desespero ou medo. Assim como em *A Outra Bolena* a atitude de retirar as joias se repete e ela agradece às suas damas que a ajudaram.

Quando o carrasco se ajoelha e pede perdão vemos que Ana Bolena respira fundo, mas o perdoa de bom grado. A câmera foca o pescoço da atriz por trás, demonstrando a visão que o carrasco terá dela quando der o golpe.

Ana Bolena então se ajoelha e, enquanto encomenda sua alma a Deus vemos que a câmera a foca por diversos ângulos, às vezes dando destaque a ela, outras ao carrasco. Nesse instante se inicia a canção de uma mulher, indicando-nos que o momento está próximo. O último foco da câmera que a mostra viva deixa seus olhos azuis bem destacados e uma lágrima rolando dele. Ela então olha para o céu onde os corvos estão voando, algo que podemos relacionar com a prisão que sua morte encerra. Ela está livre afinal.

A cabeça de Ana Bolena vai tombando, seus grandes olhos e seus lábios rosados entreabertos estão com destaque, a cena se dissolve e Ana Bolena criança surge sorridente nos braços de seu pai, quando ela não era nada mais que a filha de Thomas Bolena.



Figura 18: "A rainha decapitada" na visão de *The Tudors*.

Tanto *A Outra Bolena* quanto *The Tudors* tiveram discurso originado do discurso que Ana Bolena fez ao morrer. Este discurso foi compilado por Lancelot de Carles.

Bom povo cristão, eu vim aqui para morrer, de acordo com a lei, e pela lei fui julgada para morrer, e por isso não vou falar nada contra ela. Não vim aqui para acusar ninguém, nem para falar de algo de que sou acusada e condenada a morrer, mas rezo a Deus para que salve o rei e que ele tenha um longo reinado sobre vós,

pois nunca um príncipe tão misericordioso esteve lá: e para mim ele será sempre um bom, gentil e soberano Senhor. E se qualquer pessoa se meter em minha causa, eu ordeno que julgue o melhor. E assim deixo o mundo e todos vós, e sinceramente desejo que todos rezem por mim. Ó Senhor, tem misericórdia de mim, eu louvo a Deus a minha alma. (SILVA, 2013)

Será analisado a seguir o discurso original de Ana Bolena e as adaptações feitas em *A Outra Bolena* e *The Tudors*. O discurso está compilado por partes, seguindo a mesma ordem aqui descrita.

- ❖ *Bom povo cristão, eu vim aqui para morrer, de acordo com a lei, e pela lei fui julgada para morrer, e por isso não vou falar nada contra ela.*
- ❖ *Senhores, eu estou aqui acatando humildemente a lei, como a sua lei me julgou.*
- ❖ *Bons cristãos, eu vim aqui para morrer em cumprimento da lei e render-me a vocês e à vontade do Rei, meu senhor.*

Dentre as várias semelhanças, as diferenças mais chamativas que temos é o pronome de tratamento que a Ana Bolena de Natalie Portman usa para se referir aos que ali estavam, “Senhores”.

Além disso, outra mudança clara pode ser vista no discurso feito pela Ana Bolena de Natalie Dormer que diz que se rende à vontade do povo e do Rei. Acima da humildade, vemos que, neste caso, há a resignação que já comentamos antes.

- ❖ *Não vim aqui para acusar ninguém, nem para falar de algo de que sou acusada e condenada a morrer.*
- ❖ *E quanto às minhas ofensas, Deus as conhece e eu as submeto a Seu juízo.*
- ❖ *E se, em minha vida, ofendi a graça do Rei, então certamente com minha morte eu agora expio.*

Nesta parte vemos tanto no discurso original quanto em *The Tudors* Ana Bolena não comenta se é culpada ou não, deixando isto implícito. De acordo com Orlandi (1996:02) “os espaços simbólicos (implícitos) entre os enunciados efetivamente realizados são constitutivos do texto, todo texto é constituído de implícito.” Neste caso o implícito supostamente foi usado por Ana Bolena para manter sua filha a salvo e o restante de sua família.

- ❖ *mas rezo a Deus para que salve o rei e que ele tenha um longo reinado sobre vós, pois nunca um príncipe tão misericordioso esteve lá: e para mim ele será sempre um bom, gentil e soberano Senhor.*

- ❖ *Suplico a Jesus que salve meu Soberano, Meu Senhor, o Rei. O melhor e mais gentil mestre que já existiu.*
- ❖ *Rezo e imploro a todos para que rezem pela vida do Rei, meu soberano e senhor e seu, o qual é um dos melhores príncipes da face da Terra e que sempre me tratou tão bem e é por isso que me submeto à morte de boa vontade, humildemente pedindo perdão ao mundo.*

Esta parte também é muito semelhante, a diferença mais visível está na fala em *A Outra Bolena*, pois neste filme Henrique VIII começa a ser cruel com ela desde antes mesmo de sua coroação, e por isso esta parte do trecho não foi dita. Isto é um reflexo do “(não) poder” ser dito que se torna “poder”, pois com a sociedade discursiva de 2008 (e que continua sendo atual) é possível modificar uma história, criando até mesmo um estupro que antes nunca havia sido relatado e um casamento que já começou infeliz.

- ❖ *E se qualquer pessoa se meter em minha causa, eu ordeno que julgue o melhor.*
- ❖ -
- ❖ *Se alguém deveria abraçar a minha causa, peço apenas que a julgue com bondade.*

Este é outro trecho em que há mudança de palavras. Ao usar “se meter”, “ordenar” e “julgue o melhor” Ana Bolena se mostra cheia de si, ainda agindo como rainha. Já Ana Bolena interpretada por Natalie Dormer usa palavras mais humildes como “abraçar”, “peço”, “bondade” por exemplo.

Trechos tão parecidos, mas com palavras que conseguem mudar todo o sentido são uma das coisas que mostram a vantagem de haver um laço unindo linguística e história, pois o conhecimento da linguagem traz grandes benefícios para uma história, podendo, com poucas palavras em um texto já usado antes, criar uma imagem totalmente nova de alguém.

- ❖ *E assim deixo o mundo e todos vós, e sinceramente desejo que todos rezem por mim.*
- ❖ -
- ❖ *Dessa forma eu deixo o mundo, e vocês. E sinceramente desejo que todos rezem por mim.*

O pronome “vocês” pode ser substituído tranquilamente por “vós” por conta do contexto, portanto nas últimas palavras de Ana Bolena vemos que houve um grande cuidado para que fosse dito exatamente o mesmo.

Durante as análises o objetivo foi chegar ao interior de cada Ana Bolena, encontrando as nuances que as diferenciam e o que as une. Vimos ao longo deste capítulo a concretização

da parte teórica deste trabalho, pois, como já sabemos, estas mudanças estão diretamente ligadas ao contexto histórico do escritor, pois se foi possível dar à Ana Bolena as características de uma mulher sedutora que se insinua para o rei de forma verbal e não-verbal é porque o momento e os valores da sociedade permitem.

Com a Análise do Discurso vimos que o autor de uma narrativa necessita ter conhecimento da linguagem, pois é desta forma que é possível dar mais verossimilhança a uma personagem. Retratar uma personagem, seja em livros ou na mídia, requer conhecer sua forma de se expressar, tanto verbalmente como de forma não verbal, pois é a linguagem que dá identidade à uma pessoa.

Além do âmbito verbal vimos que é importante para se construir a identidade de uma personagem a preocupação para com a constituição das cenas. A execução de Ana Bolena, como vimos, foi um momento em que isto se tornou evidente, pois tanto o foco de câmera quanto a atitude das atrizes que atuavam foi diferente, ou seja, dependendo da intenção da equipe de produção o trabalho de constituição de cena foi se diferenciando a fim de demonstrar resignação, dor, medo, tristeza etc.

É graças à parceria entre História e Linguística que podemos conhecer tantas faces de uma personagem histórica tão intrigante como Ana Bolena, que podemos entender como cada pequeno detalhe representado em uma cena, seja ele um sorriso, uma lágrima, uma maneira de focar a cena, um tom de voz diferenciado, uma palavra alterada pode ter uma grande repercussão em toda a produção.



Figura 19: A coroação de Ana Bolena.

Considerações finais

“Ela, que foi rainha da Inglaterra na Terra, será hoje Rainha no Céu.”

Thomas Cranmer⁶

O trabalho desde o início tinha um propósito bem definido: investigar as diferentes “faces” de Ana Bolena. Para isso escolhemos três exemplos da mídia audiovisual para compor a análise juntamente com o livro *Ana Bolena, a rainha decapitada*. Deles foram escolhidos três cenas de cada filme, todas possuindo um “tema” em comum, mas com certas diferenças entre si.

Quanto ao objetivo, pode-se dizer que ele foi atingido da melhor maneira possível, pois ao longo do trabalho foi sendo reformada a compreensão de que a Análise do Discurso tem grandiosa importância não só na análise de uma personagem, como eu pensava, mas também na própria formação de uma personagem. Além disso, foi possível perceber com clareza como a composição de uma obra, seja literária, seja audiovisual, pode mostrar como é determinada sociedade.

Com este trabalho foi possível compreender a relação entre as práticas discursivas e o modo de se contar uma história. Com isso, foi possível conhecer as diferentes “faces” de Ana Bolena, uma das mulheres mais fortes que foi capaz de mudar um país para sempre e, em escala maior, o mundo inteiro. Uma mulher que mesmo após mais de 500 ainda é representada das mais variadas formas na mídia audiovisual e também em livros, conquistando a admiração de muitas pessoas, pois, como bem disse Cranmer (1536), “Ela, que foi rainha da Inglaterra na Terra, será hoje Rainha no Céu.”



Figura 20: Estátua de cera de Ana Bolena

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. 3ª edição. Lisboa, Portugal. Editorial Presença/Martins Fontes. 1980.
- ANA, dos mil dias. (2h57min) Produção de Hal Wallis Productions. Universal Pictures Vídeo distribuidora, 1969.
- ANTHONY, Evelyn. *Ana Bolena (A rainha decapitada)*. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Cultrix, 1961.
- BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação e história: um universo de possíveis. In: FERREIRA, Lucia M. A. & RIBEIRO, Ana P. G. (org.). *Mídia e Memória*. Ed: Mauad, 2007.
- BENVENISTE, E. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: *Problemas de Linguística Geral I*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- _____. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de Linguística Geral II*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1989.
- BORGES, Maria Cristina Ramos; JESUS, Sérgio Nunes de. Bakhtin/Ducrot: contribuições à análise do discurso. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 153-163, 1o sem. 2010.
- FERNANDES, C.; SANTOS, J.B. (org.). *Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas*. Uberlândia: UFU, 2003.
- FERREIRA, L & RIBEIRO, A. *Mídia e Memória, a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.
- FRASER, Antonia. *As Seis Mulheres de Henrique VIII*. Tradução de Luiz Carlos Do Nascimento E Silva. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Michel Foucault: o discurso nas tramas da história. In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Uberlândia: Entremeios, 2004.
- _____. Sete anotações sobre uma figura nuclear: Althusser. In: *Foucault e Pêcheux na análise do discurso. Diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- _____. ANALISAR DISCURSOS: descrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In: NAVARRO, P. (ORG.) *Estudos do texto e do discurso. Mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 19-34.
- _____. *Análise do Discurso e Semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas*. In: PIOVEZANI, C; CURCINO, L; SARGENTINI, V. (Orgs.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011a.
- _____. *Análise do Discurso: lugar de enfrentamentos teóricos*. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bôscio Cabral dos. *Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003. p. 21-34.
- GROHMANN, Rafael do Nascimento. Michel Foucault: Discurso e mídia. In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo, Ano 3, dez./fev. 2009/2010.
- IVES, Eric W. *The life and death of Anne Boleyn: 'the most happy'*. – United Kingdom: Blackwell Publishing, 2010.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A AD francesa e suas diversidades*. Texto do Curso de Análise do Discurso: aulas 12 e 13. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Recife: CAC-UFPE, 1999.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999

_____. Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi (et al.). 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

_____. Michel Pêcheux e a Análise de Discurso. Estudos da Língua(gem). Vitória da Conquista, nº1, junho, 2005. (pp. 9-13).

OUTRA Bolena, a. (114min) Produzido por Columbia Pictures, 2008.

PÊCHEUX, M. Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de M. Pêcheux. Campinas: Pontes, 1995.

_____. O discurso: estrutura ou acontecimento. Trad.: Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997.

ROBIN, Regine. História e linguística. São Paulo: Cultrix, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye.

Prefácio de Isaac Nicolau Salum. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SILVA, Giselda Brito. História e linguística: Algumas reflexões em torno das propostas que aproximam a história da análise do discurso. In: Sæculum - REVISTA DE HISTÓRIA, João Pessoa, ago./dez.. 2004.

TUDORS, The. Produção de Peace Arch Entertainment. Distribuída por Sony Pictures Entertainment, 2007-2010.

Notas

¹ FRASER (1996:157)

² GREGORY (2010:336)

³ * como se referencia série de TV

⁴ UDALL, Nicholas. Disponível em < <http://boullan.org/2011/10/21/os-brasoes-de-ana-bolena/> >. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

⁵ FRASER (1996:340)

⁶ CRANMER, Thomas. Disponível em < <http://boullan.org/2013/05/19/os-ultimos-dias-de-ana-bolena-parte-vii/> >. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

⁷ KINGSTON. Disponível em < <http://boullan.org/2013/05/19/os-ultimos-dias-de-ana-bolena-parte-vii/> >. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

* Todas as imagens de Ana Bolena foram retiradas do seguinte site: <<http://boullan.org/2011/02/26/ana-bolena/>>