

**Cinema e ensino de história:
a Idade Média em *O Nome da Rosa* de Jean-Jacques Annaud**

Edlene Oliveira Silva¹

*O cinema, documentário ou ficção, ensina, explica documenta a história,
constrói memória e discursa sobre a História*
(Jorge Nóvoa)

Resumo:

Este artigo discute como a Idade Média representada no filme *O Nome da Rosa* (Der Name Der Rose, Jean-Jacques Annaud, 1986) constitui um importante meio para o ensino de História Medieval nas escolas. Ao mesmo tempo em que constrói e reforça estereótipos e preconceitos sobre a Idade Média, o cinema pode ser fonte privilegiada de desconstrução desses estigmas, de aprendizagem e conhecimento na área de História, considerando as especificidades da linguagem cinematográfica e as possibilidades interpretativas e poéticas próprias da liberdade inerente à sétima arte.

Palavras-Chaves:

Cinema, História, Ensino de História, o Nome da Rosa.

A utilização de filmes como ferramenta eficaz para o Ensino de História implica em questionamentos sobre a função do cinema na modernidade. Desde a criação da sétima arte pelos irmãos Lumière, no final do século XIX, o fenômeno se transformou rapidamente em símbolo da sociedade industrializada e moderna, sendo interpretado como difusor de ideologias, resistências ou mesmo como a ascensão de uma nova forma de arte.

Jorge Nóvoa discute o cinema como um dos mais eficazes instrumentos de dominação, pois cria e manipula as evidências “elaborando uma realidade que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir” (2008, p.25). Como exemplos desse processo, Nóvoa cita os filmes produzidos pelo nazi-facismo, pelo stalinismo e pela indústria cinematográfica norte americana (2008, p.33).

José D’Assunção Barros problematiza o cinema também como um mecanismo de resistência, porque em alguns casos conseguiu se manter autônomo em relação aos poderes estabelecidos, como uma espécie de contrapoder ou contracultura: “nesse sentido, se o cinema com sua produção fílmica pode ser examinado como ‘instrumento de dominação’ e de imposição hegemônica, ele também pode ser examinado como meio de resistência” (2008, p.50).

¹ Historiadora e professora adjunta do Departamento de História da Universidade de Brasília. E-mail: edlene@unb.br

Além das teorias que entendem o cinema como veículo de legitimação das ideologias das classes dominantes (ADORNO; HORKHEIMER, 1997) ou fator de revolução a partir da conscientização das massas (BENJAMIM, 1994), cabe pensar ainda na teoria da recepção, ou seja, de como os indivíduos decodificam a linguagem cinematográfica.

Adorno e Horkheimer analisam a produção de imagens no contexto capitalista (especialmente o cinema, a televisão e as novas obras de arte) como bens de mercado destinados a atender formas de consumo. Para tais autores, a indústria cultural massifica padrões estéticos e cognitivos, impedindo a formação de sujeitos autônomos, capazes de desenvolver um espírito crítico.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adestra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva (1997, p.45).

A percepção das estratégias ideológicas envolvidas na produção das imagens nos leva a pensar que estas não podem ser vistas como a realidade “nua e crua”, reflexo neutro da realidade, mas antes como uma produção de sentido normativo, ou seja, uma construção histórica. Ainda assim, o poder do indivíduo de (re) significar e de subverter os sentidos/significados não pode ser subestimado, já que o sujeito não deve ser compreendido simplesmente como receptáculo passivo das mensagens veiculadas, seja pelos livros, TV, propagandas, filmes, etc.

As imagens como fonte histórica

As fontes históricas são representações do mundo elaboradas pelos seus autores dentro de suas condições de produção, do contexto social no qual estão inseridos, da visão de mundo e das posições institucionais que assumem. Esta questão é central, pois no ensino de História vemos que ainda grande parte dos professores e alunos tratam as fontes escritas e imagéticas como provas objetivas que comprovam uma dada realidade. Porém, é preciso sublinhar que tais fontes são construídas em contextos específicos, e que os receptores poderão tanto introjetar acriticamente as mensagens veiculadas pela escrita e pela imagem, como também (re)significá-las. Neste sentido, mesmo documentos históricos clássicos – como os processos da Santa Inquisição – não podem traduzir “a verdade” sobre o passado, mas apenas tornam-se um indício, um fragmento desse passado passível de ser investigado. Um exemplo é a obra *O Queijo e os Vermes*, na qual o historiador Carlo Ginzburg analisa as narrativas de Menóquio, moleiro francês do século XVI que foi considerado herege pela Inquisição por interpretar à sua maneira a criação divina. Menóquio produziu um novo olhar sobre o mundo e Ginzburg investiga essa narrativa, consciente de que ela é a visão de mundo de um personagem singular que pode revelar importantes aspectos do macrocosmo.

A produção cinematográfica pode ser entendida como produto e representação de uma dada época ou realidade, igualmente passível de ser estudada como fonte histórica. Marc Ferro define que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga

autêntica ou pura invenção, é história" (1995, p.203). Ferro é considerado um pioneiro ao abordar, na década de 1970, o cinema como documento histórico e agente da história. Porém, pode-se atribuir ao cinema outras possibilidades como, por exemplo, a de registro imagético-etnográfico, a de representação histórica, a de reconstituição de época e a de instrumento para o Ensino de História.

Vivemos em uma sociedade visual com intensas transformações tecnológicas, cenário no qual a imagem exerce uma influência considerável nas relações sociais. Por todos os lugares que andamos, encontramos imagens que formam sentidos e criam significados. Tal situação pode levar a naturalização das imagens por parte de professores e alunos, como se elas não fossem construídas historicamente, como se traduzissem algo absolutamente real (ex: documentário ou fotografia) ou totalmente irreal (ex: filmes de ficção). O trabalho com imagens em sala de aula pode se constituir em uma experiência rica de aprendizado, servindo para o questionamento das verdades imagéticas estanques e, portanto, para a sua análise crítica. Além disso, é preciso recordar que "a cultura contemporânea é cada vez mais visual, e isso fortalece todas as formas de comunicação que têm por base ou exploram a imagem" (FEIJÓ, 1997, p.08).

O estudo da imagem em sala de aula

Apesar das pesquisas atuais terem avançado muito na análise das imagens, percebendo-as não apenas como meras ilustrações de textos, o recurso imagético pode ser ainda mais explorado no Ensino de História e, consequentemente, na formação do professor, pois os docentes ora aparecem priorizando o documento escrito, ora trabalhando as imagens de maneira superficial e inadequada. Ivan Gaskell reflete que "embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais a vontade com os documentos escritos" (1992, p.237).

A educadora Áurea Maria Guimarães destaca os benefícios e o aprimoramento do processo formativo dos docentes e dissentes que estudam as questões teóricas e metodológicas do trabalho com imagens. Ela pontua o poder da capacidade imaginativa e crítica que o uso das imagens em sala de aula pode proporcionar aos alunos. Para ela, a interpretação de uma imagem não é jamais uma descrição literal, pois instiga a criatividade e a percepção do observador, ultrapassando os comandos ou diretrizes traçadas pelo educador.

Ser educador hoje é buscar o visível [ou invisível] que se esconde nas imagens da linguagem. Que imagens os alunos trazem quando lêm um texto, assistem um filme, uma aula de Física, Química, Biologia, ouvem uma música, admiram um quadro de arte, refletem sobre uma notícia de jornal? O sentido dos filmes, dos textos, das disciplinas não está na literalidade da forma como aparecem, mas nos espaços intersticiais, entendidos como lugares de folga onde as imagens percorrem livremente os caminhos em relação às atividades que designam o lado oficial da instituição. Falamos de corpos que se expressam nos filmes, nas pinturas, na poesia. Corpos que sofrem, que reconhecem a perda, mas que ao serem vistos e reimaginados pelo observador reinventam novas imagens, gestos e palavras. Volto-me agora para a sala de aula, procurando pensar nos corpos que a ocupam. O que esses corpos falam? Que imagens eles trazem para nós? Em que condições eles estão enquanto seres humanos? (2000, p.8)

Além das deficiências na formação, não seria a interpretação espontânea, autônoma e livre que a imagem evoca, a grande barreira que intimida os professores a trabalhar melhor tais fontes dentro da escola? Essa é uma questão a se pensar. Aquilo que não se pode mensurar é sempre temido. Os estudos psicanalíticos de Jung e as análises antropológicas de René Guénon sustentam que a imagem acessa níveis inconscientes que não podem ser atingidos apenas pelos textos escritos e falados. Para Guenón, “o simbolismo sintético [a imagem] abre possibilidades de concepção verdadeiramente ilimitadas, enquanto que a linguagem, com significações mais definidas e mais determinadas, impõe sempre limites mais ou menos estreitos ao entendimento” (2008, p.7). Aqui se encontra o paradoxo do educador “pós-moderno”: como trabalhar as imagens de forma didática sem conter ou reprimir a autonomia da capacidade imaginativa/criativa do aluno? Eis uma pergunta que temos que desvendar.

Em uma pesquisa sobre o estudo de fontes visuais em sala de aula, Ana Heloisa Molina (2006, p.24) diz que os professores entrevistados, apesar de reconhecerem as potencialidades das imagens como ferramenta pedagógica, as utilizam como forma de transmitir (repassar) e não mediar (debater/construir) o conhecimento. Ou seja, a imagem simplesmente é apresentada como objeto pronto ou algo ilustrativo na tentativa de motivar os alunos a captar a atenção ou estabelecer conexões com os temas estudados. Para Marcos Silva esta limitação advém da formação do professor que se depara com a “escassez de contatos com fontes visuais e bibliografia específica sobre as mesmas” (1991/1992, p.118).

As imagens não são espelhos da realidade, nem devem ser utilizadas na condição de ilustração de temas, numa perspectiva ingenuamente “realista”, como se retratassem uma realidade histórica fiel e inquestionável. É preciso investigar mais fundo a relação entre ver e saber, com intuito de compreender a fusão entre recepção e produção permitindo novas interpretações. Os materiais didáticos são, para Ernesto Zamboni, expressões de representações e “em cada um deles devemos adotar um procedimento específico para analisá-los” (1998, p. 89-101).

É interessante observar que, apesar da problematização da especificidade da linguagem cinematográfica no caso dos filmes históricos² exibidos em sala de aula, uma preocupação geral dos estudantes e do meio acadêmico diz respeito à fidelidade da reconstituição histórica de uma determinada época (MONGELLI, 2009, p.10). O historiador Louis Gottschalk, professor da Universidade de Chicago, explicita essa preocupação:

Na medida em que o cinema toma temas históricos com tanta freqüência, se há de sentir obrigado - diante dos profissionais da matéria e da própria disciplina - a ser mais preciso. Nenhuma película de natureza histórica deve oferecer-se ao público até que um reputado historiador a tenha criticado e corrigido (apud NÓVOA, 2008, p.27)

Um filme histórico pode ser um meio eficaz para se discutir a fidelidade ou não da época retratada, mesmo que não faça parte da intenção do diretor que ele seja uma aula de

² Segundo a definição de Barros, estes seriam os filmes que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos, e que incluem entre outras as categorias dos “filmes épicos” e também dos filmes que apresentam uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos ou filmes de ambientação histórica, considerando os filmes que se referem a enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico. (2008, p.44)

história. A exatidão histórica não é um dos critérios que levam o grande público a uma sala de projeção, nem se configura como uma imposição para a linguagem cinematográfica devido ao grau de liberdade que a sétima arte tem em criar sua própria realidade.

O Nome da Rosa: uma fonte cinematográfica para se entender a Idade Média

Dirigido por Jean Jacques Annaud e baseado no romance homônimo de Humberto Eco, *O Nome da Rosa* (1986) é um filme cuja fidelidade histórica à época medieval é ressaltada por muitos estudiosos do cinema. A história se passa em 1327 quando o monge franciscano inglês e ex-inquisidor William de Baskerville (Sean Connery) e Adso von Melk (Christian Slater), um noviço que o acompanha, chegam a um mosteiro no norte da Itália no qual participariam de um conclave para discutir se a Igreja devia ou não doar parte de suas riquezas. No entanto, a atenção para o evento é desviada devido aos assassinatos que acontecem no mosteiro e que são explicados pelos monges como obra do Demônio, opinião não compartilhada por Baskerville, que começa a investigar os crimes e a solucioná-los lentamente.

Jorge Nóvoa considera a versão filmica de *O Nome da Rosa* um “retrato da realidade com a máxima fidelidade” (2008, p.30). Tal idéia é reforçada pelo fato da película ser realizada com a colaboração direta de importante equipe de medievalistas, dirigida pelo renomado historiador francês Jacques Le Goff (NÓVOA, 2008, p.30).

Todavia, apesar do minucioso trabalho de pesquisa, o medievalista Rivair de Macedo criticou a transposição do romance de Eco para o cinema:

(...) diferentemente de Umberto Eco que recuperou com muita habilidade o ambiente do princípio do século XIV em seu *best-seller*, o diretor Jean-Jacques Annaud optou pela simplificação do enredo complexo da história, alterou o papel de certos personagens, minimizou ou enfatizou certos temas tratados no romance. (2009, p.28)

Rivair afirma que a simplificação do filme fez com que Jacques Le Goff retirasse seu nome do projeto cinematográfico (2009, p.28), no entanto esta informação não pode ser comprovada. O trabalho de pesquisa de Le Goff é mencionado em documentários realizados sobre filme e seu nome aparece nos créditos, como consultor histórico, o que contesta a informação dada por Rivair.

Não pretendo esgotar as possibilidades de diferentes leituras do filme *O Nome da Rosa* e não é intenção deste artigo fazer comparações valorativas sobre a película de Annaud³ e o romance de Umberto Eco. Ao acompanhar os debates em relação à fidelidade narrativa e histórica do filme, o próprio Eco, no documentário alemão “Die Abtei des Verbrechens” (a Abadia do Crime)⁴, de 1986, sai em defesa do cineasta afirmando: “o filme que estão fazendo não é obra minha, é obra de Jean-Jacques Annaud”.

³ Jean-Jacques Annaud, diretor francês, já tinha experiência na direção de filme de temática histórica. Dirigiu em 1981 “A Guerra do Fogo”, que recebeu vários prêmios na França (dois César, um de melhor diretor e outro de melhor filme).

⁴ Este Documentário faz parte dos Extras do DVD “O Nome da Rosa”, distribuído pela Warner Home Vídeo - Brasil.

Nos créditos de abertura de *O Nome da Rosa* aparece na tela o aviso: "um palimpsesto da novela de Umberto Eco". O termo grego palimpsesto refere-se a um manuscrito que foi apagado para que um segundo texto pudesse ser escrito sobre ele, mas com traços do texto original remanescente. Pouco conhecido, sobretudo pelo espectador comum, Annaud diz que o vocábulo foi escolhido em comum acordo com Eco para demonstrar que o filme seria uma interpretação e não cópia fiel do romance (documentário "A Abadia do Crime").

O livro, o leitor lê no ritmo que estabelece e com sua própria interpretação. Um filme baseado em um romance é a transcodificação deste, "propondo significar visualmente um conjunto de significações verbais" (FLORY; MOREIRA, 2006, p.45). A leitura cinematográfica de um romance envolve o trabalho gestual e interpretativo dos atores, a construção do cenário, do figurino e da maquiagem, o movimento das câmeras em cena pelas variações de plano (foco grande, plano, plano de conjunto), a edição de imagem (cortes e montagem), os sons, a trilha sonora e os diálogos.

Como sublinham Suely Flory e Lúcia Moreira,

o filme é uma leitura partilhada, configurando-se, (...) como um ato coletivo, em oposição ao ato individual de re-inventar os sentidos do texto na qualidade de leitor/re-criador da narrativa literária, diálogo interativo entre emissor e receptor. Entre nós e o filme há os diretores, os atores, a tecnologia e outras leituras que não são a nossa. Decorre daí, na maioria das vezes, nosso desapontamento com as adaptações cinematográficas e/ou televisivas, uma vez que nossas imagens mentais dos personagens, cenários e fatos nem sempre correspondem às montagens realizadas tanto para cinema como para TV (2006, p.45-46).

Ainda para as autoras, o tempo é um importante fator de diferenciação entre a linguagem filmica e a literária. No filme,

o tempo da narrativa fílmica é o tempo da arte visual, de natureza e peso diferentes da narrativa verbal, que existe no presente do telespectador, fundindo, (...) o tempo representado na imagem, o tempo da projeção e o tempo do decorrer do filme para o espectador. É preciso o trabalho dos roteiristas e diretores para significar a complexidade vertical do tempo da narrativa na complexidade horizontal/espacial do filme (2006, p.45-46).

Apesar das críticas, Annaud realizou um projeto ousado cujo objetivo era levar o espectador a conhecer a Idade Média e reconstruir com fidelidade esse momento histórico. "Se Eco, numa determinada cena, diz que um monge deixou cair a batina, eu tinha que mostrar como era a batina, a cor, o desenho, a textura" esclarece Annaud, (documentoário "A Abadia do Crime"), ressaltando a responsabilidade e o desafio enfrentado para criar uma reconstituição de época minuciosa.

Em busca desse realismo, o Diretor contratou o medievalista francês Jacques Le Goff, além de uma enorme equipe que passou quatro anos preparando cada detalhe do filme. Em uma pesquisa monumental, recolheu mais de 300 livros sobre o século XIV. Passou três anos visitando 300 mosteiros na Itália, Espanha e Reino Unido até encontrar na Alemanha Ocidental, uma abadia cisterciense do século XII (construída em 1145) de arquitetura românica, quase inalterada por 800 anos de existência.

A importância do mosteiro na trama do filme é retratada logo no início da projeção. Um grande plano foca uma zona montanhosa na qual surge à primeira vista inacessível, o

imponente mosteiro que se transformará no palco de todos os acontecimentos. A relação entre a natureza vasta e a construção (...) transmite a idéia de que aquele microcosmos é tão importante como todo o mundo lá fora, uma vez que a vida dos monges deveria se restringir aos muros do monastério. É como se o claustro os mantivesse próximos a Deus e afastados da vida ordinária e das coisas mundanas.

Segundo o produtor Bernd Eichinger, a autenticidade histórica era fundamental para o projeto, "a Idade Média é o personagem principal" (documentário "a Abadia do Crime") por isso, cada hélice, cada peça de mobiliário e cada livro foi feito à mão na Itália. Carpinteiros esculpiram em carvalhos envelhecidos os bancos para a nave e as mesas do *Scriptorium*. Dois ilustradores trabalharam durante seis meses na reprodução dos manuscritos ilustrados em latim, grego e árabe, decorado com folhas de ouro em pergaminhos antigos e os desenhos das peças foram submetidos aos historiadores da França para aprovação. Comentando sobre o filme Jacques Le Goff diz que:

(...) a autenticidade é a palavra certa, porque a verdade dos personagens, a verdade de seus conflitos, que o filme quer retratar vividamente devem ser convincentes para o público. Para que o filme seja crível como um todo, a direção de arte e todos os materiais utilizados no filme devem ser exatamente como os utilizados na época (documentário a "Abadia do Crime")

Apesar do preciosismo para reconstruir o ambiente medieval, o Diretor sublinha em seu site oficial que, ao realizar uma descrição tão precisa e detalhada sobre o período, queria que o espectador percebesse que "o homem não muda, a configuração e as regras mudam, mas não o mecanismo interno: o homem permanece homem" (disponível em http://www.jjannaud.com/index_en.htm).

A afirmação de Annaud soa paradoxal porque ao mesmo tempo em que o diretor insiste em reconstituir o medievo em suas especificidades, ele acaba comparando os dramas vividos pelo homem medieval com as preocupações do homem contemporâneo, tratando o cerne da estória como um dilema universal. Neste sentido, os educadores devem analisar que o filme, enquanto fonte histórica, não consegue abarcar um passado "total" e acaba projetando anseios do presente no passado influenciados pelas expectativas do cineasta e do público.

A intenção aqui não é fazer um estudo exaustivo da obra de Annaud, mas problematizar como a película pode ser utilizada no Ensino de História para a compreensão da mentalidade medieval, a partir da seleção de algumas cenas e passagens do filme. Ao mesmo tempo em que constrói e reforça estereótipos sobre a Idade Média, o cinema pode ser fonte privilegiada de desconstrução desses estigmas, de aprendizagem e conhecimento na área de História, considerando as especificidades da linguagem cinematográfica e das suas possibilidades interpretativas e poéticas.

Entre o mundano e o divino

A primeira cena analisada ocorre após a chegada de Willian e Adso ao mosteiro. Eles são acomodados em uma cela e Willian começa a retirar alguns instrumentos da bolsa (um quadrante, um astrolábio e uma ampulheta). Nesse momento, o abade chega de repente e Willian imediatamente esconde os objetos com um pano. É como se tivesse ocultando algo

que pudesse incriminá-lo. Nesta cena percebe-se que na Idade Média os conflitos entre a religião e a ciência eram muito tensos e podiam resultar numa condenação por heresia e até mesmo a morte na fogueira. A cena pareceu criada especificamente para mostrar esse embate. É uma cena curta, mas extremamente emblemática. No livro de Eco, o personagem Adso fala desse perigo ao comentar os instrumentos que o mestre carregava consigo: "Pensei tratar-se de bruxaria" (ECO, 1986, p.28).

Numa segunda cena, Willian e Adso vão até o *Scriptorium* para recolher informações sobre os monges mortos e ao chegar lá, a câmera faz um passeio, dando uma visão panorâmica do ambiente. A partir daí o espectador pode ver mesas, cadeiras e instrumentos de trabalho usados pelos monges para "iluminar", produzir, transcrever, copiar e traduzir os livros. O funcionamento do *Scriptorium* não é o foco da cena. A parte principal é o debate filosófico entre William e Jorge de Burgos sobre o papel político-religioso do riso naquela sociedade. Ou seja, enquanto o espectador tem em primeiro plano uma discussão profunda sobre o caráter revolucionário ou sacrílego da ironia, pode contemplar uma gama de informações sobre como era uma oficina de produção literária nos mosteiros medievais. Aparentemente desprestenciosa, a cena mostra as dificuldades do trabalho desses monges, o quanto de esforço humano, habilidade e arte eram empregados para produzir livros. Os monges copistas eram, ao seu modo, verdadeiros artistas. A sequência curta, mas carregada de sentido, mostra ainda quanto a Idade Média é uma época de contrastes. A mesma Igreja que tenta controlar com "mão-de-ferro" a produção e a difusão do conhecimento, também reserva um espaço e seus melhores homens para a preservação e produção do conhecimento.

A película ajuda problematizar o mito da Idade Média como "Idade das Trevas", um retrocesso se comparada a Antiguidade Clássica e um atraso em relação à Idade Moderna e à contemporaneidade. É importante lembrar que a fronteira que separa o medievo da Idade Moderna é arbitrária e só se justifica por questões metodológicas, pois inúmeros conceitos, representações e instituições considerados modernos são originários da tradição medieval. Um exemplo notório é o conceito de universidade surgido e implementado no século XIII.

Essas ponderações não significam defender uma interpretação ancorada na idéia de que não houve transformações da Idade Média para a Idade Moderna e que, portanto, deveríamos valorizar apenas as permanências. É claro que houve mudanças, mas também continuidades e atualizações. Muitas práticas medievais foram adaptadas, ressignificadas e reelaboradas a partir das necessidades modernas.

Nesse sentido, a Idade Média deixa de ter um significado obscurantista, sinônimo de coisa ultrapassada, irracionalidade e barbárie para ser um período de diversidades de idéias, inclusive de experimentação científica como demonstram os inúmeros manuscritos de medicina, matemática, astronomia, alquimia, geometria e arquitetura produzidos no medievo. A medievalista francesa Regine Pernoud argumenta que no século XIII já se conhecia a pólvora de canhão, o uso das lentes convexas e côncavas, o álcool, o ácido sulfúrico, o ácido clorídrico e o ácido azótico (1996, p.157). Já Jacques Le Goff vai mais longe e afirma que o medievo é o momento de criação da sociedade moderna:

Esta longa Idade Média é para mim o contrário daquele hiato visto pelos humanistas da Renascença e, salvo raras exceções, pelos homens do Iluminismo. Trata-se do

momento da criação da sociedade moderna. De uma civilização moribunda ou morta nas suas formas camponesas tradicionais, mas viva por aquilo que ela criou de essencial nas estruturas sociais e mentais. A Idade Média criou a cidade, a nação, o Estado, a universidade, o moinho e a máquina, a hora e o relógio, o livro, o garfo, a lingerie, a pessoa, a consciência e finalmente a revolução. (1985, prefácio)

No embate do *Scriptorium* podemos ainda notar na sociedade medieval as visões antagônicas sobre o riso que traduzem, em certa medida, os conflitos entre os âmbitos sagrado e profano que balizam todo o medievo. Uma das perspectivas do riso é representada por Jorge de Burgos, o ancião, espécie de guardião do conhecimento beneditino, que vê o riso ou a alegria como algo demoníaco, fonte de perversão, pecado e dúvida sobre a legitimidade da Igreja e da existência de Deus, como descrito no seguinte diálogo:

Mas o que há de tão alarmante no riso? (indaga Willian a Jorge, dentro da biblioteca) O riso mata o temor (responde Jorge). E sem o temor, não pode haver fé. Porque se não se teme ao demônio não há mais necessidade de Deus.

Percebe-se nesse diálogo claramente a rigidez e a ortodoxia da Ordem Beneditina, representada por Jorge, em relação ao pensamento Franciscano, defendido por Willian. Ao destacar as diferenças de pensamento dentro da Igreja, o educador pode demonstrar a complexidade de uma instituição formada por diferentes tradições por meio de contrastes e conflitos internos.

Para fundamentar seu argumento, Jorge de Burgos afirma que Jesus Cristo nunca riu e nem utilizou a comédia na sua pregação. Essa questão é fundamental porque o riso é parte da natureza humana e foi um tema intensamente discutido na Idade Média pois,

além de diferenciar o homem de outros animais, o riso foi durante muito tempo aquilo que distinguia o homem de Deus. Basta dizer que Cristo, apesar de mundo da risibilitas, a faculdade de rir comum a todos os homens, jamais riu, segundo provam amplamente textos da teologia medieval (Suchomsky apud ALBERTI, 1995, p.05)

O riso marca a inferioridade do homem diante de Deus e a sua diferença e superioridade sobre outros animais. No entanto, há outros motivos para que o riso seja combatido, como sua relação íntima com o corpo. "O riso é uma brisa demoníaca que deforma os traços do rosto e faz os homens parecerem com os macacos", diz Jorge à Willian no filme. A interpretação de Jesus como mártir influenciou boa parte do discurso repressor e dogmático de várias correntes da Igreja. Se Cristo se deu em imolação para redimir os pecados da humanidade, o prazer e o riso deveriam ser evitados sob pena de ofender a experiência sacrificial do Messias.

Le Goff e Truong (2006, p.76) lembram que na divisão espacial do corpo entre alto e baixo que estabelece uma hierarquia de valores, o ventre está relacionado ao apetite da carne e o riso vem do ventre, isto é, da parte má do corpo. O riso vulgar, licencioso, é chamado "abaixo da cintura", ou seja, próximo à pélvis por isso associado ao prazer sexual, totalmente condenável para monges celibatários.

A outra concepção do riso é representada por Willian, que o concebe como parte da essência do homem e instrumento para afirmar a verdade, podendo ser utilizado não para a transgressão, mas para a edificação cristã. Trata-se da libertação da carga negativa do riso, mas não da exigência do seu controle. O mais interessante e crucial é que Willian cita o

pensamento de Aristóteles para justificar seus argumentos. Tendo como referência fundamental o filósofo grego, Willian é a imagem de um clérigo esclarecido que busca preservar e interpretar o conhecimento clássico à luz do cristianismo. Na cena em que Willian e Adso estão perdidos na biblioteca, o discípulo demonstra que conhece os mitos gregos ao usar como artifício o barbante para sair do labirinto, assim como Ariadne salvou seu amado Teseu de ser devorado pelo Minotauro no Palácio de Cnossos.

E é exatamente o fascínio por esse conhecimento da Antiguidade Clássica, sua conservação e consequente repressão por parte do Abade e das autoridades eclesiásticas que vão provocar as mortes misteriosas no mosteiro. O enredo do filme gira em torno do segundo livro de Aristóteles dedicado à comédia cuja leitura é proibida. Para garantir que não fosse lido, Jorge de Burgos o esconde em um lugar secreto da biblioteca e impregna suas páginas de veneno, certo de que o costume de molhar os dedos na língua para virar a página levaria a morte quem tivesse acesso à obra.

Na Idade Média coexistiram representações múltiplas do riso, negando-o e controlando-o, mas ainda utilizando-o como crítica aos poderes constituídos e para libertação do corpo como vivenciado nas festas populares medievais.

Clemente de Alexandria (153-215), um dos pais da Igreja Cristã, não desejava extinguir o riso do comportamento dos fiéis, mas discipliná-lo, pois dentro de certos limites, ele poderia revelar o equilíbrio da alma. Em caso contrário, tornar-se-ia perigoso e indicaria o desregramento espiritual (apud MACEDO, 1997, p.103). Outro nome da Patrística, Santo Agostinho (354-430) alertava sobre os perigos do riso efêmero, sempre apto a distanciar o fiel de Deus. Mas, por outro lado, aconselhava aos pregadores que tomassem uma série de precauções na elaboração dos discursos dirigidos aos leigos ou iniciantes. Exemplo: evitar que as palavras provocassem aversão, cansaço ou bocejos; empregar palavras simples, de fácil compreensão para os neófitos; transmitir a mensagem cristã com bom humor, valendo-se do riso de modo que a mensagem infundisse paz na alma e despertasse o interesse dos ouvintes. (apud MACEDO, 1997, p. 104-105).

Na Baixa Idade Média, Santo Tomás de Aquino (1225-1274) via o riso como importante instrumento pedagógico, pois o ensino não poderia ser aborrecido e enfadonho, o que era um grave obstáculo para a aprendizagem (Suma Teológica, Prólogo).

A tristeza e o fastio produzem um estreitamento, um bloqueio, ou, para usar a metáfora de Tomás, um peso (*aggravatio animi*). Daí que Tomás recomende o uso didático de brincadeiras e piadas: para descanso dos ouvintes (ou alunos). E, tratando do relacionamento humano, Tomás chega a afirmar que ninguém agüenta um dia sequer com uma pessoa aborrecida e desagradável. (LAUAND, 2002, p.3).

Porém, para o filósofo era preciso tomar precauções nessa matéria como: evitar brincadeiras que envolvam agir ou falar torpe ou nocivo; não se deixar envolver tão desenfreadamente pelo brincar a ponto de perder a gravidade da alma; não permitir às crianças toda espécie de brincadeiras, mas só as que não sejam moralmente más; cuidar de que sejam adequados o momento ("brincadeira tem hora!"), o lugar ("aqui não é lugar de brincadeira!") e as pessoas envolvidas.

Mikhail Bakhtin (1993), em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, destaca o papel ocupado pela comédia nesses períodos. Para o autor, o carnaval era aceito e se convertia em um espaço de suspensão do cotidiano quando os

sujeitos poderiam perverter a ordem estabelecida, zombando dos poderes constituídos e vivenciando uma liberdade exterior a Igreja e ao Estado. O riso carnavalesco na Idade Média libertava:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas [...]; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1993, p. 10)

Bruxaria e Heresia: a diabolização da mulher e das heterodoxias

Em outra cena do filme, um monge é flagrado pelo inquisidor preparando um ritual de magia no interior do mosteiro no qual aparece um gato preto, uma galinha e uma mulher camponesa. A saliva da mulher é um dos elementos rituais utilizados pela feitiçaria arquitetada pelo monge. Porém ela é vista como culpada, em uma indicação de como no medievo as mulheres eram frequentemente associadas aos pecados da carne e à bruxaria, um crime considerado tipicamente feminino. Acusada de desvirtuar o comportamento do monge, a mulher é julgada e condenada à fogueira. Esta é uma cena importante, pois evidencia a idéia hegemônica do sexo feminino como um ser maléfico e perigoso. O filme aponta claramente que os monges se fartavam de favores sexuais de mulheres pobres em troca de comida. Todavia, em uma inversão de papéis, ela é vista como a aliciadora de membros do clero.

Na Idade Média, a vítima do Diabo e sua principal agente era por excelência a mulher cujo pendor para o mal possuía uma longa tradição cristã, desde a noção de pecado original que atribui a Eva a expulsão do Paraíso por sucumbir aos artifícios da serpente e levar toda a humanidade à Queda. Essa visão pejorativa do feminino aparece não só no Genesis, mas em outros trechos bíblicos como Eclesiastes: “pouca maldade é comparada a da mulher, caia sobre ela a sorte dos pecadores (25: 19, p.1281) ; “foi pela mulher que começou o pecado, por sua culpa todos morremos” (25: 24, 1282). O fato da camponesa não se pronunciar em nenhum momento do filme pode ilustrar bem o silenciamento e o papel subalterno do feminino na Idade Média

As narrativas bíblicas são utilizadas pelos pregadores para demonstrar como, desde os inícios dos tempos, Lúcifer já conhecia a fragilidade das mulheres e sabia o quanto era fácil induzí-las ao pecado. Tomás de Aquino lembra a tendência da mulher ao mal, sublinhando sua subalternidade ao homem, sua imperfeição, sua debilidade e a facilidade de ser corrompida, o que justifica o controle e a vigilância sobre o comportamento feminino.

A mulher foi criada ainda mais imperfeitamente que o homem, mesmo sua alma (...) na geração, o papel positivo é do homem, a mulher sendo apenas um receptáculo. Verdadeiramente não há outro sexo que não o masculino. A mulher é um macho deficiente. Não é então surpreendente que este débil ser, marcado pela *imbelicitas* de sua natureza, ceda as seduções do tentador, devendo ficar sob tutela. (São Tomás de Aquino Suma Teológica (I, questão 92, q.93 e q. 99p.79)

Mas a grande ligação entre a mulher e o Demônio é a sua natureza sexual e mundana que a torna uma criatura extremamente sedutora, encantadora e lasciva, atributos que utiliza para levar o homem à luxúria. O compêndio medieval *Malleus Maleficarum*, escrito

em 1484, é um verdadeiro tratado misógino que alerta os sacerdotes e os leigos sobre os ardis demoníacos da mulher: "Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres" (KREMER; SPRENGER, 1991:121), portanto era "maior o contingente de mulheres que se entregam a essa prática, inclusive as predispondo à cópula com o demônio, com os Íncubos" (Idem, Ibidem, p.84). As perversões sexuais masculinas seriam exceções "porque sendo intelectualmente mais fortes que as mulheres são mais capazes de abominar tais atos" (idem, ibidem, p.332).

Essa visão é confirmada no filme pelo personagem Urbertino de Casale, um franciscano que se exilou no mosteiro e a certa altura alerta Adso: "Havia algo feminino, algo diabólico no jovem que morreu. Ele tinha os olhos de uma moça buscando relações com o Diabo".

O gato e a galinha preta ou outros animais de cor escura passaram a ser identificados como símbolos dos sabats, antigos rituais celtas que comemoravam os ciclos das estações do ano interpretados como sinônimo de bruxaria na Idade Média. A simples presença destes elementos suspeitos poderia ser suficiente para caracterizar o crime de feitiçaria. Porém, independente de sua existência material, nos processos eles sempre aparecem para associar os acusados aos cultos satânicos.

As bruxas satânicas no final da Idade Média eram, assim, os bodes expiatórios perfeitos, uma minoria inventada, uma imagem composta do mal, pronta para ser usada e aplicada a qualquer pessoa que discordasse dos dogmas da Igreja e que pelo uso da tortura e do terror se tornava realidade. A propaganda continua sobre o perigo, enraizada como estava em imagens e idéias que podiam ser reconhecidas, penetrou na consciência popular até gerar a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII, quando a grande parte das comunidades aceitava e incentivava a caça aos servos de satã. (RICHARDS, 1993, p.94)

Como se observa na cena do julgamento da mulher e dos dois monges, os processos inquisitoriais contra feitiçaria seguiam um *script* que induziam os acusados a assumir a culpa publicamente sob a justificativa de serem influenciados pelos ardis demoníacos.

(...) Há, nas perguntas dos juízes, alusões mais que evidentes ao sabat das bruxas - que era, segundo os demonologistas, o verdadeiro cerne da feitiçaria: quando assim acontecia, os réus repetiam mais ou menos espontaneamente os estereótipos inquisitoriais então divulgados na Europa pela boca de pregadores, teólogos, juristas, etc. (GINZBURG, 1991, p. 206).

É preciso entender essa tendência demonizadora recapitulando o processo de institucionalização da Igreja que somente se consolida mediante a perseguição aos antigos cultos mágicos em detrimento de uma ortodoxia dogmática e litúrgica. A condenação inquisitorial de qualquer prática mágica é, em última instância, a condenação da ação autônoma do indivíduo e sua relação direta com o sagrado, sem necessitar da mediação hierárquica e moral de um sacerdote, cânone, doutrina ou qualquer instância formal e "legalizada" de poder.

A religião no ocidente tenderá a se demarcar por ativa vontade de diferenciar em relação à magia, assim como por razões práticas e interesses específicos o sacerdote tenderá a se diferenciar, demarcando-seativamente, do mago, bruxo ou feiticeiro (...) A passagem da magia à religião corresponde termo a termo, à travessia do império do tabu ao domínio do pecado. (PIERUCCI, 2003, p. 69-70)

Apesar de retratar muito bem a misoginia medieval, no filme vislumbramos ainda uma outra visão sobre o feminino. Quando Adso, após manter relações sexuais com a camponesa, pergunta a Willian o que acha do amor por uma mulher, ele responde: "acho difícil convercer-me que Deus tivesse criado um ser tão vil sem dotá-lo de algumas virtudes". O mestre franciscano admite, assim como muitos pensadores da época, que o feminino também poderia ser virtuoso. Aliás, no filme o personagem mais coerente com a filosofia fraternal do cristianismo é o neófito Adso, que se apaixona pela mulher e se compadece de sua situação miserável, sem ao menos saber seu nome.

Outra representação da mulher presente no filme é a de Maria. Num diálogo entre Adso e Urbetino de Casale, este aponta a Virgem Maria e diz: "Ela é linda, não é? Quando uma fêmea, por natureza tão perversa, torna-se sublime por santidade, então ela pode ser o nobre veículo da graça." Em outra cena Adso roga desesperado, aos pés de uma imagem da Virgem Maria, clamando por um milagre que salve a camponesa, condenada injustamente a ser queimada na fogueira:

Sei que meu pecado foi muito grande. Mas, por favor, não a deixeis sofrer por um erro meu. Abençoada mãe, anos atrás fizestes um milagre, salvando meu mestre. Fazei o mesmo por esta garota. Meu mestre diz que os humildes sempre pagam por todos. Mas, por favor Santa Mãe não deixeis que assim seja.

Maria na Idade Média é representada como modelo feminino de perfeição e santidade, considerada a redentora de Eva que veio a mundo com a missão de livrá-la da maldição do Pecado Original, como assinala o bispo Irineu de Lyon (130-200): "foi precisamente por meio de uma virgem transgressora [Eva] que a humanidade foi ferida e tombou, mas foi por outra Virgem [Maria] que, por ter obedecido à palavra de Deus, a humanidade ressuscitada recebeu vida" (apud PELIKAN, 2000, p.67).

Como virgem que deu a luz e se manteve imaculada, Maria é o arquétipo a ser seguido pelo feminino medieval, ou seja, o da mãe que deve procriar sem se entregar ao prazer. O dogma da virgindade de Maria foi explicado teologicamente pela Igreja e se transformou na grande força e superioridade desta personagem feminina, fazendo dela a mãe da humanidade e de todos aqueles que viviam na graça de Deus.

Cabe ressaltar que o longo processo de demonização da mulher em parte tem suas origens na ressignificação dos cultos relacionados à Grande Mãe e às deidades femininas, difundidos em diversas sociedades tradicionais da Antiguidade. A associação da imagem da mulher aos ciclos da natureza e à terra, como aquela que gera a vida e depois a consome (sepulta), foi totalmente distorcida e readaptada, com o advento do cristianismo, na figura de Maria (DELUMEAU, 1993, p. 312). Maria seria então a Nova Eva do Apocalipse, o novo lugar da deidade feminina proposto pelo cristianismo que não conseguiu abolir o culto as divindades maternas.

A Igreja, ao criar as representações femininas de Eva e de Maria como arquétipos opostos do bem e do mal, impõe a disciplina e a obediência às mulheres como forma de controle dos comportamentos sociais cristãos. Com a sacramentalização do casamento religioso no século XII, a maternidade e o papel da boa esposa passaram a ser exaltados, muito ligados aos cultos à imagem de Maria, vista como "a irmã, esposa e serva do Senhor",

um ideal de santidade o qual deveria ser seguido por todas as mulheres para alcançar a graça divina e o caminho para a salvação.

Temos também no medievo a imagem de Maria Madalena, mais tangível que o modelo de absoluta pureza da Virgem. Madalena simbolizava a possibilidade de salvação a todas as mulheres pecadoras que foram capazes de se arrepender, demonstrando que a salvação é possível para aquelas que abandonam a luxúria em busca de uma vida imaculada de penitências e renúncias.

Se a condenação à bruxaria tinha o objetivo de combater rituais pagãos, perseguindo assim outras formas de prática espiritual, a perseguição às heresias deveria evitar qualquer desobediência interna aos ditames da ortodoxia cristã definidos pela Cúria Romana. No filme vemos o embate entre o ideal de pobreza dos frades franciscanos que travam uma acalorada discussão com os ricos membros do papado. Ameaçada de ser considerada herética em vários momentos, a Ordem franciscana continuou submetida à autoridade da Igreja, mas influenciou inúmeros movimentos mendicantes combatidos como seitas heréticas por discordar de dogmas fundamentais da fé católica. Um desses movimentos mencionados no filme é do Dolcinianos do qual faziam parte o corcunda Salvatore e o despenseiro Remígio. Inspirados nos ideais franciscanos, os também conhecidos como Dolcinitas pregavam uma vida de renúncia e pobreza e seu líder foi queimado como herege por ordem do Papa Clemente V, em 1307. Assim como diversos clérigos medievais, Salvatore e Remígio ingressaram em ordem reconhecida pelo papado (beneditinos) e viviam tentando esconder seu passado, temerosos de serem condenados a morte pelo da Santa Inquisição.

Esse aspecto abordado pelo filme possibilita ao educador trabalhar o surgimento da Inquisição na Idade Média. Criada, em meados do século XIII, justamente para reprimir as heresias (termo em grego que significa opinião, escolha, preferência), a Inquisição assegurou o poderio institucional da Santa Sé pela brutal coerção de todos aqueles que, aos olhos os inquisidores, não se enquadravam nos limites estabelecidos pela religião oficial.

Um final hollywoodiano

O desfecho final da produção cinematográfica é o principal ponto de diferenças entre a narrativa de Annaud e Eco. No filme, o inquisidor é morto pelos camponeses e a mulher acusada de bruxaria é poupadã. No livro, o inquisidor deixa o mosteiro e leva os acusados para o julgamento fora da abadia e o leitor presume que foram mortos na fogueira, sem nenhuma chance de salvação.

Annaud explica sua escolha:

O conceito de mundo de Eco é mais negativo que o meu. Enfim, é aí que os nossos caminhos separam. Acredito no poder da emoção e da paixão. Certamente Eco acredita menos nelas, embora seja apaixonado por outras formas. Nossas histórias são diferentes. Ele é científico e eu me entrego ao drama humano. É a minha especialidade. (documentário "a Abadia do Crime")

O final do filme entrelaça a própria natureza complexa da produção: cinema europeu com orçamento hollywoodiano. Orçado em 45 milhões de marcos, a película foi filmada em inglês para atingir o grande público internacional. No entanto, Eco justificou sua tranqüilidade em relação à obra de Annaud ao afirmar que o diretor não fez um filme com

características tipicamente hollywoodianas porque tinha senso de precisão filológica e histórica (documentário “a Abadia do Crime”).

Annaud acabou transformando dois personagens secundários na trama de Eco em principais: o inquisidor e a jovem. O vilão e a bela tiveram o fim que “mereciam”: um exterminado; a outra salva, uma hipótese pouco crível considerando o contexto medieval.

Certamente esta escolha foi impelida pelo orçamento. A bilheteria precisava quitar os altos custos de uma produção com pesquisa de reconstituição tão extensa e cuidadosa. Como “fábrica de sonhos”, o modelo de cinema para o grande público consagrado pela indústria norte-americana tem certas regras “infalíveis” de sucesso e a romantização dos personagens é uma delas. Entretanto, esse detalhe não invalida a qualidade do filme enquanto valioso documento para se compreender o medievo. Cabe ao professor apontar inclusive esses paradoxos para reforçar a idéia do cinema como fonte histórica, sujeita como qualquer outra, as condições de produção impostas pelo contexto em que foi criada.

Referencias bibliográficas

- ALBERTI, Verena. O riso, as paixões e as faculdades da alma. *Revista de Pós-Graduação em História da UnB*, volume 3, número 1, 1995, p.5-25.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1993.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: *Cinema-História: Teoria e representações sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história das culturas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2000.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
http://www.jiannaud.com/index_en.htm. Acessado em 11/9/2010.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- FEIJÓ, Mario. *Quadrinhos em ação: um século de história*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FERRO, Marc. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- FLORY, Suely Fadul Villibor; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte e Ciência editora, 2006.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- GUÉNON, René. *Símbolos Fundamentais da Ciência Sagrada*. São Paulo: Ed. IRGET, 2008.

GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens e memória na (re)construção do conhecimento. In: *Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. Caxambu: 2000. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/1603t.PDF>. Acessado em 15/05/09.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

JAROSLAV, Pelikan. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LAUAND, Luiz Jean. *Deus Ludens: O lúdico no pensamento de Tomás de Aquino e na Pedagogia Medieval*. 2002.

Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand7/jeanludus.htm>>
acessado em 10/08/2010.

LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma historia cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 63-82.

_____; TRUONG, Nicolas. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MACEDO, José Rivair de. *Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na Alta Idade Média*. Boletim do CPA, Campinas, n. 4, p. 87-110, 1997.

_____. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

_____; MONGELLI, Lênia Márcia (orgs). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo, Ateliê, 2009.

MOLINA, Ana Heloisa. Ensino de História e imagem: possibilidades de pesquisa. In: MOREIRA, Marco. *Domínios da Imagem. Aprendizagem significativa subversiva*. Séries Estudos. Periódico do Mestrado em Educação da UCDB, Campo Grande-MT,n.21, jan/jun, 2006.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O nascimento da Bruxaria: da identificação do inimigo à diabolização de seus agentes*. São Paulo: Imaginário, 1995.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: _____; BARROS, José D' Assunção (orgs). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2008.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O Desencantamento do Mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34/USP, 2003.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SILVA, Marcos. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. *Revista de História*, número 125/126, agosto-dez/91 a jan-jul/92. São Paulo: Universidade de São Paulo-USP, 1991/1992, pp.117-134.

ZAMBONI, Ernesta. Representações e Linguagens no Ensino de História. *Revista Brasileira de História*, 18 (36). São Paulo, 1998. p. 89-101. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acessado em 4/2/2009.