

O Nome da Rosa

O filme “O Nome da Rosa” (1986), de Jean-Jacques Annaud, é uma importante fonte para o ensino de História Medieval nas escolas. Baseado no romance homônimo de Humberto Ecco, é elogiado por muitos historiadores por sua fidelidade histórica à época medieval. Tal ideia é reforçada pelo fato de a película ter sido realizada com a colaboração direta de importante equipe de medievalistas dirigida pelo renomado historiador francês Jacques Le Goff (NÓVOA, 2008, p. 30).

Nos créditos de abertura do filme, 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”).

Em uma pesquisa monumental, Annaud 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 ideia 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 do filme, Bernd Eichinger, a autenticidade histórica era fundamental para o projeto, já que “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”).

A história se passa em 1327, quando o monge franciscano inglês e ex-inquisidor William de Baskerville e Adso von Melk, 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.

A primeira cena analisada ocorre após a chegada de William e Adso ao mosteiro. Eles são acomodados em uma cela e William começa a retirar alguns instrumentos da bolsa (um quadrante, um astrolábio e uma ampulheta). Nesse momento, o abade chega de repente e William imediatamente esconde os objetos com um pano. É como se estivesse ocultando algo que pudesse incriminá-lo. Nessa cena percebe-se que, na Idade Média, os conflitos entre a religião e a ciência eram tensos e podiam resultar numa condenação por heresia e até mesmo na morte na fogueira. A cena parece 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, William e Adso vão até o *Scriptorium* para recolher informações sobre os monges mortos e, ao chegar lá, a câmera faz um passeio, fornecendo 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. No entanto, enquanto o espectador tem em primeiro plano uma discussão profunda sobre se o riso era sacrilégio ou não, pode contemplar uma gama de informações sobre como era um *Scriptorium* nos mosteiros medievais.

Aparentemente despretensiosa, a cena mostra as dificuldades do trabalho desses monges, o quanto de esforço humano, habilidade e arte eram empregados para produzir, reproduzir e “iluminar” os livros. Os monges copistas eram, ao seu modo, verdadeiros artistas e foram fundamentais na preservação do conhecimento greco-romano, árabe, judeu e de outras culturas antigas. A sequência curta, mas carregada de sentido, mostra ainda o 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 a problematizar o mito da Idade Média como “Idade das Trevas”, contestando o conceito de que seria um retrocesso se comparada à Antiguidade Clássica e um atraso em relação à Idade Moderna e à contemporaneidade.

Na cena do embate no *Scriptorium* podemos ainda notar as visões antagônicas sobre o riso presentes na sociedade medieval, 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 William 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 o demônio não há mais a 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; ou seja, mostra as diferenças e conflito de pensamento no interior da Igreja, desconstruindo a ideia comum de que essa instituição seria monolítica e homogênea.

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 munido da *risibilitas*, a faculdade de rir comum a todos os homens, jamais foi descrito rindo nos textos da teologia medieval (Suchomsky apud ALBERTI, 1995, p. 5). O riso, nessa concepção, 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 a William 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 e, 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 conseqüente repressão por parte do Abade e das autoridades eclesiásticas – que provoca 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 à morte quem tivesse acesso à obra. Na Idade Média coexistiam representações múltiplas do riso, que era negado e controlado, mas ainda utilizado como crítica aos poderes constituídos, vivenciado na esfera das festas populares medievais.

A película permite ainda discussões sobre a bruxaria, a heresia e a diabolização das mulheres. Em uma cena, 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 que é vista como a verdadeira 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. Essa é uma cena importante, pois evidencia a ideia hegemônica das mulheres como seres maléficos e perigosos.

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, a mulher é vista como a aliciadora de membros do clero. Na Idade Média, a vítima do Diabo e sua principal agente eram, por excelência, as mulheres, cujo suposto pendor para o mal vinha de uma longa tradição cristã, desde a noção de pecado original, que se atribui à Eva, à expulsão do Paraíso por sucumbir aos artifícios da serpente/Diabo e levar toda a humanidade à Queda. O fato de a camponesa não se pronunciar em nenhum momento do filme simboliza o silenciamento e o papel subalterno das mulheres na Idade Média.

O compêndio medieval *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484, é um verdadeiro tratado misógino que alerta os sacerdotes e os leigos sobre os ardis demoníacos das mulheres: "Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres" (KREMER; SPRENGER, 1991, p. 121); portanto, seria "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 Ubertino de Casale, um franciscano que se exila 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”.

Na película, a presença do gato preto e da galinha remete ao imaginário medieval que associa esses animais à bruxaria. A simples presença desses elementos suspeitos poderia ser suficiente para caracterizar o crime de feitiçaria. Porém, independentemente de sua existência material, nos processos eles sempre aparecem para associar os acusados aos cultos satânicos. As bruxas, no final da Idade Média, eram, assim, os bodes expiatórios perfeitos, uma minoria inventada, uma imagem compósita do mal, pronta para ser usada e aplicada a qualquer pessoa que discordasse dos dogmas da Igreja, que as punia por meio do uso da tortura e do terror. A propaganda contínua sobre o perigo, enraizada como estava em imagens e ideias que podiam ser reconhecidas, penetrou na consciência popular até gerar a conhecida caça às bruxas (RICHARDS, 1993, p. 94).

Como se observa na cena do julgamento da camponesa e dos dois monges, os processos inquisitoriais contra a bruxaria seguiam um *script* que induzia os acusados a assumir a culpa publicamente, sob a justificativa de serem influenciados pelos ardis demoníacos, e a repetirem os estereótipos inquisitoriais então divulgados na Europa pela boca de pregadores, teólogos e juristas (GINZBURG, 1991, p. 206). É preciso pontuar também que a perseguição à bruxaria, era a perseguição aos antigos cultos pagãos e às práticas religiosas como o judaísmo e o islamismo, que eram consideradas uma ameaça à ortodoxia dogmática e litúrgica cristã.

Apesar de retratar 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 convencer-me de que Deus tivesse criado um ser tão vil sem dotá-lo de algumas virtudes”. O mestre franciscano, nesse sentido, questiona as concepções compartilhadas por muitos pensadores da época sobre as mulheres como seres vis. Aliás, no filme, o personagem mais coerente com a filosofia fraternal do cristianismo primitivo é o neófito Adso, que se apaixona pela camponesa e se compadece de sua situação miserável, sem ao menos saber seu nome.

Outra representação das mulheres presente no filme é a de Maria. Num diálogo entre Adso e **Ubertino** 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”.

No medievo, Maria é representada como modelo feminino de perfeição e santidade, considerada a redentora de Eva, tendo vindo ao 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 JAROSLAV, 2000, p. 67). Como virgem que deu à luz e se manteve imaculada, e não morreu, mas ascendeu ao céu de tão pura, Maria é o arquétipo a ser seguido pelas mulheres no medievo, representando a mãe que deve procriar sem se entregar ao prazer. A concepção virginal de Jesus por Maria foi explicada teologicamente pela Igreja e se transformou na grande força e superioridade dessa personagem feminina, fazendo dela a mãe da humanidade e de todos aqueles que viviam na graça de Deus.

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 seus corpos. 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.

No filme vemos também o embate com o ideal de pobreza dos frades franciscanos, que travam uma acalorada discussão com os ricos membros do papado. A Ordem franciscana se submeteu à autoridade da Igreja, mas influenciou inúmeros movimentos mendicantes, combatidos como seitas heréticas por discordarem de dogmas fundamentais da fé cristã. Um desses movimentos mencionados no filme é o 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, tendo seu líder sido 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 à morte pela Inquisição. Esse aspecto abordado pelo filme possibilita aos educadores e educadoras debaterem o surgimento da Inquisição na Idade Média. Criada, em meados do século XIII, justamente para reprimir o que a Igreja considerava heresias, a Inquisição assegurou o poderio institucional da Santa Sé pela brutal coerção, tortura e assassinato daqueles que, aos olhos os inquisidores, não seguiam as doutrinas cristãs.

O filme tem um final hollywoodiano. O inquisidor é morto pelos camponeses e a mulher acusada de bruxaria é poupada, desfecho totalmente improvável no medievo. Como “fábrica de sonhos”, o modelo de cinema para o grande público

consagrado pela indústria norte-americana tem certas regras “infalíveis” de sucesso, e o final feliz é uma delas. Entretanto, esse detalhe não invalida a qualidade do filme enquanto valioso documento para se compreender o medievo. Cabe aos docentes apontarem inclusive esses aspectos para reforçar a ideia do cinema como fonte histórica sujeita, como qualquer outra, às condições de produção do contexto em que foi produzida.

Referências 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.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

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.

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

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.

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

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras (*Malleus Maleficarum*)**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.