

O Cinema em Sala de Aula: representações da Idade Média em *O Nome da Rosa* de Jean-Jacques Annaud

Edlene Oliveira

Possui graduação e mestrado em História pela Universidade de Brasília. Obteve o título de doutor em História pela mesma instituição. Atualmente é professora adjunta da área de Teoria e Metodologia do Ensino de História do Departamento de História da UnB. É ainda coordenadora do Laboratório de Ensino de História da UnB (LABHIS). Publicou o livro *Entre a Batina e a aliança: sexo, celibato e padres casados* pela editora Annablume além de diversos capítulos e artigos em revistas científicas. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Medieval e Ensino de História principalmente nos seguintes temas: relações de gênero, sexualidade, religiosidade, cinema e livro didático.

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-chave: Cinema; História; Ensino de História; *O Nome da Rosa*.

ABSTRACT

This article discusses how the Middle Age depicted in the film *The Name of the Rose* (Der Name Der Rose, Jean-Jacques Annaud, 1986) is an important means to teach Medieval History at schools. At the same time that it builds and reinforces stereotypes and prejudices about the Middle Age, the movies can serve as privileged source to de-construct these stigmas, enabling the learning of and knowledge about History, considering the specificities of the movies' language and the interpretative and poetic possibilities ensuing from the freedom inherent to the Seventh Art.

Keywords: Movies; History; History Education; *The Name of the Rose*.

O Cinema em Sala de Aula: representações da Idade Média em *O Nome da Rosa* de Jean-Jacques Annaud

O estudo da imagem na escola

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, conseqüentemente, na formação do professor, pois os docentes ora aparecem priorizando o documento escrito, ora trabalhando as imagens isoladamente 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 discentes que estudam as questões teóricas e metodológicas do trabalho com imagens. Para ela, a interpretação de uma imagem não é jamais uma descrição literal, pois instiga a percepção do observador, ultrapassando as diretrizes traçadas pelo educador: “Ser educador hoje é buscar o visível [ou invisível] que se esconde nas imagens da linguagem” (2000, p.8)

É interessante observar que, apesar da problematização da especificidade da

linguagem cinematográfica no caso dos filmes históricos¹ 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, explicita essa preocupação quando afirma que

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).

A veracidade 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, todavia deveria ser um compromisso social dos grandes diretores que tencionam abordar temas históricos, como foi o caso do filme de Annaud.

Uma fonte cinematográfica para se entender a Idade Média

Dirigido por Jean Jacques Annaud e baseado no romance homônimo de Humberto Ecco, *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

¹ 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 romaneada 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)

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 fílmica 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 pois acredita que

Annaud optou pela simplificação do enredo complexo da história, alterou o papel de certos personagens e minimizou ou enfatizou certos temas tratados no romance (2009, p.28).

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 Annaud² 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)³, de 1986, sai em defesa do cineasta afirmando: "o filme que estão fazendo

não é obra minha, é obra de Jean-Jacques Annaud".

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 leitor de uma obra escrita estabelece sua própria interpretação particular de um texto escrito individualmente. Já o espectador de cinema é mediado por uma série de variáveis, pois a produção cinematográfica é uma obra coletiva. Um filme baseado em um romance é a transcodificação deste, "propondo significar visualmente um conjunto de significações verbais" (FLORY; MOREIRA, 2006, p.45). A adaptação cinematográfica de um romance envolve a mediação de uma equipe de pessoas que estão encarregadas do trabalho interpretativo dos atores, da direção de arte (elaboração do cenário, do figurino e maquiagem), do movimento das câmeras em cena pelas variações de plano (foco grande, plano, plano de conjunto), da edição de imagem e som (cortes e montagem), da trilha sonora e da construção do roteiro.

Como sublinham Suely Flory e Lúcia Moreira

o filme é uma leitura partilhada [...] em oposição ao ato individual de re-inventar os sentidos do texto na qualidade de leitor/re-criador da narrativa literária (2006, p.45-46).

² 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).

³ Este Documentário faz parte dos Extras do DVD "*O Nome da Rosa*", distribuído pela Warner Home Vídeo - Brasil.

Ainda para as autoras, o tempo é um importante fator de diferenciação entre a linguagem fílmica e literária pois

é preciso o trabalho dos roteiristas e diretores para significar a complexidade vertical do tempo da narrativa na complexidade horizontal/espacial do filme (Idem).

Apesar das críticas à versão filmada de “O nome da Rosa”, o cineasta 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, (documentário “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 cisterniense do século XII (construída em 1145) de arquitetura românica, quase inalterada por 800 anos de existência.

Segundo o produtor Bernd Eichinger, a autenticidade histórica era fundamental para um projeto em que “a Idade Média é o personagem principal” (documentário “a Abadia do Crime”). 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. Segundo Jacques Le Goff, a pesquisa minuciosa assegurou a veracidade do filme (“Abadia do Crime”).

O medievalismo pela tela: entre o mundano e o divino

A primeira cena analisada ocorre quando William, recém acomodado em sua cela, tenta esconder do abade alguns instrumentos que carregava na bolsa (um quadrante, um astrolábio e uma ampulheta). 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 em uma 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 sobre os instrumentos que o mestre carregava consigo: “Pensei tratar-se de bruxaria” (ECO, 1986, p.28).

Em outra cena, William 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 despretenciosa, 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 medieval 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 medieval. 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 clorífico e o ácido azótico (1996, p.157). Já Jacques Le Goff vai mais longe e afirma que o medieval é o momento de criação da sociedade moderna (1985, prefácio).

No embate do *Scriptorium* podemos ainda notar na sociedade medieval as visões antagonicas sobre o riso que traduzem, em certa medida, os conflitos entre os âmbitos sagrado e profano que balizam todo o medieval. 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 na fala de Jorge, ao responder à Willian o que havia de tão alarmante no riso: “*O riso mata o temor. 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. Lembro que no medievo o riso era concebido uma característica que marcava a inferioridade do homem diante de Deus e a sua diferença e superioridade sobre outros animais (SUCHOMSKY apud ALBERTI, 1995, p.05) 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.

A certa altura Jorge argumenta que “o riso é uma brisa demoníaca que deforma os traços do rosto e faz os homens parecerem com os macacos”. Le Goff e Truong (2006, p.76) lembram que no imaginário medieval, a divisão espacial do corpo entre cabeça e tronco estabelecia uma hierarquia de valores na qual o ventre estaria relacionado aos apetites da carne. 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.

Rompendo com essa perspectiva, Willian via o riso como parte essencial do homem podendo ser utilizado tanto para a transgressão como 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 representando a imagem de um clérigo esclarecido que busca preservar e interpretar o conhecimento clássico à luz do cristianismo.

Bruxaria e Heresia: a diabolização da mulher e das heterodoxias

Em outro trecho 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 narrativa deixa claro que 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 e do “auxílio mágico” de mulheres pobres em troca de comida. Todavia, em uma inversão de papéis, ela é vista como a aliciadora de membros do clero, induzindo-os à luxúria e à feitiçaria.

Na Idade Média, a vítima do Diabo e sua principal agente era a mulher, cujo pendore para o mal é respaldado pela tradição cristã, desde que o mito do pecado original atribuiu à Eva a expulsão do Paraíso e a queda da humanidade. No Eclesiastes está prescrito que: “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). 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 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 Tomas de Aquino. Suma Teológica I, questão 92, q.93 e q. 99p.79).

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

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, p. 121), portanto era “maior o contingente de mulheres que se entregam a essa prática, inclusive as predispondo à cópula com o demônio” (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”.

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:

os réus repetiam mais ou menos os estereótipos inquisitoriais então divulgados na Europa pela boca de pregadores, teólogos, juristas, etc (GINZBURG, 1991, p. 206).

Retratando muito bem a misoginia medieval, o filme ainda aborda uma visão

idealizada e santificada do feminino, não menos mediada pelo olhar patriarcal. 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 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.

A virtude feminina geralmente estava relacionada à sua castidade e o maior arquétipo dessa pureza foi consagrado pela imagem da Virgem Maria. Em diálogo entre Adso e Urbertino 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.

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.

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 (benedictinos) e viviam tentando esconder seu passado, temerosos de serem condenados a morte pela 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 dos inquisidores, não se enquadravam nos limites estabelecidos pela religião oficial.

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.

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.

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.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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. *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 história 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. *Períodico 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.
- http://www.jjannaud.com/index_en.htm. Acessado em 11/9/2010

