



O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas

//////////////////// *Arilson Oliveira*¹

1. Doutor em história social pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando em religião e sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, indólogo e autor de *Max Weber e a Índia*. E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

Resumo

O título da obra e do filme advém da frase com a qual eles se encerram: “a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome”. Ela, a rosa em si, para inúmeras culturas antigas, sempre representou o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre algo, senão apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã, a rosa era a sublime tentação que poderia transsubstanciar-se no místico emblema do aspecto feminino da divindade.

Palavras-chave

Nome da rosa, riso, segredo, heresia.

Abstract

The title of the book and movie comes from the sentence with which both end: “the ancient rose remains in the name, nothing beyond the name have we got”. The rose itself has, for innumerable ancient cultures, always represented the female secret, silence, non-laughter, the non-utterance about anything, but, otherwise, contemplation, feeling, living and being reborn. For the Christian monks in a mind-devastated Europe by the anti-pagan persecution, the rose was the sublime temptation that could transubstantiate itself in a mystical emblem of the feminine aspect of the divine.

Keywords

Name of the rose, laughter, secret, heresy.

Primeiras nuances

Com o riso quase em chamas, em grandes chamas, mas não mais as temendo, apesar de sua presença invisível que nos ronda a cada esquina com seus discursos fundamentalistas, desencantados e aparentemente – senão, realmente – sem apriorismos de espírito, mas apenas de crença, assim iniciamos nossa senda em torno do fascinante conglomerado visual presente no filme de Jean-Jacques Annaud, *O nome da rosa* (1986). Homônimo transcodificado do não menos célebre livro (1980) de metaficção historiográfica² do crítico literário italiano Umberto Eco.

2. “Metaficção historiográfica”, terminologia de Linda Hutcheon, ao caracterizar o romance de Eco como autorreflexivo e que se apropria de acontecimentos e personagens históricos (HUTCHEON, 1991, p. 21).

A priori, nos elucida Wellington Fiorucio (2009, p. 129) que:

O roteiro da película transformou as quase 600 páginas do romance em menos de 170 pelas mãos dos hábeis Adrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. Um “enxugamento” necessário para a transposição à tela. O diretor francês abriu mão, por exemplo, dos diálogos em latim e muitas das discussões teológicas que fazem do livro um compêndio religioso, cuja assessoria histórica estava a cargo de uma equipe capitaneada por ninguém menos que o [historiador] medievalista Jacques Le Goff.

De imediato, sob a tentação intelectual de confrontar os dados medievalistas circunscritos e reconstruídos com a obra ou o filme em si, nota-se que a figura do narrador é desempenhada em primeira pessoa pelo jovem Adso de Melk (Christian Slater), tutorado,

3. Ver a obra *The hound of the Baskervilles* – em português, *O cão dos Baskervilles* – (1902), de Arthur Conan Doyle, o qual utiliza como protagonistas Sherlock Holmes e Dr. Watson.

4. Como ele mesmo admitiu: “quando penso no que eu perdi, eu pergunto: ‘quem se conhece melhor do que o cego?’ – pois cada pensamento se torna uma ferramenta” (BORGES, 1994).

5. Criador do conceito de hecicidade (*haecceitas*), a qual valoriza a experiência, e distancia a preocupação exclusivista da filosofia com as essências universais e transcendentais.

escrevem e discípulo do racionalista, humanista e franciscano William de Baskerville (Sean Connery), e que Melk conta aos oitenta anos aquilo que viu com dezoito. Além disso, verifica-se uma alusão ao famoso detetive londrino, Sherlock Holmes, que morava na rua Baskerville,³ daí o personagem principal chamar-se William de Baskerville, bem como a Watson (no filme, Adso), seu fiel escudeiro.

Além de tais ensejos, Eco faz homenagem ao literato surrealista argentino – que possuía uma cegueira progressiva⁴ – Jorge Luis Borges, cuja obra abrange o “caos que governa o mundo e o caráter de irrealidade em toda a literatura” (JOZEF, 1974, p. 43), simbolizado no personagem do venerando Jorge de Burgos, cenobita cego que protege a misteriosa biblioteca labiríntica do monastério, palco central da narrativa.

A influência de Jorge em Eco fica evidente não apenas em suas adaptações e preferências contextuais, tal como sua ênfase na ficção labiríntica, mas ao afirmar que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20) – como confirma Fiorucio (2009, p. 130), Eco não poderia ter sido mais borgeano nesta afirmação.

O personagem William também nos remete, através de Eco, a William de Ockham (1290-1349), filósofo que defende a intuição, a exemplo do personagem, como ponto de partida para o conhecimento do universo. Nesse sentido, e na esteira de Duns Scot (1265-1308),⁵ Ockham entendia que a Filosofia só deveria tratar de temas sobre os quais ela pudesse obter um conhecimento real.

Sinteticamente, pode-se compreender seu pensamento – e aqui ligado inteiramente ao personagem William de Eco – ao inferir, diz Ockham, que existindo diversas teorias e não havendo evidências que comprovem se é mais verdadeira alguma em relação a outras, vale a mais simples, ou se existirem dois caminhos que levem ao mesmo resultado, usa-se o mais curto; aquele que possa ser provado sensorialmente. Em outras palavras, não se deve aplicar a um fenômeno nenhuma causa que não seja logicamente dedutível da experiência sensorial, bem ao estilo do William racionalista de O

nome da rosa, em especial na sua fala ao seu aprendiz Adso: “a única prova que vejo do demônio é o desejo de todos em vê-lo atuar”.

Tudo isso representa o que Gordon Leff (1975) denominará “as metamorfoses dos discursos escolásticos”, ou seja, um princípio pelo qual se eliminam ou revisam-se muitos dos métodos e epistemes com os quais pensadores escolásticos explicavam a realidade. A lógica, assim sendo, é uma ciência derivante de um conjunto de hábitos mentais, possuindo uma unidade de agregação composita. Com isso, nos elucida Alessandro Ghisalberti (1997, p. 55): “é nesse sentido que se fala de ciência com referência à metafísica, à filosofia da natureza, à teologia ou à lógica, pelo fato de cada uma delas resultar de numerosas proposições dispostas em uma certa ordem”. Em outras palavras, para Ockham, assim como para o personagem William, por ciência entende-se o conhecimento certo de uma verdade.

Todas essas nuances funilam-se em poucos risos e temidas rosas, ou seja, moldam pelos bastidores o enredo da trama de *O nome da rosa*. Esta, que inteligentemente olha o martelo dos rebanhos incendiados temerem as flores e calarem os risos, em uma tentativa de manter o desencanto que a eles pela herança mosaica pertencem. Eis nossa singela inquietude por deveras e poucas palavras que em alocações e discursos seguem.

Desabrochando o segredo da “rosa”

O título da obra e do filme advém da frase com a qual se encerra a obra: “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*”, ou seja, “a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome”.⁶

Ela, a rosa em si, ou demais flores, para inúmeras culturas antigas, sempre representaram o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre, apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã – inquisição e fundamentalismo em série e ascendente –, a rosa ou a flor era a sublime tentação que poderia – como tudo, bastando apenas inserções míticas e nomenclaturas cristãs envoltas – transubstanciar-se no místico emblema do aspecto

6. Uma variação de um verso do longo poema hexâmetro (3.000 linhas em latim) *De Contemptu Mundi* [Sobre o desdém do mundo], escrito em 1140 por Bernardo Morlaix ou Bernardo de Cluny (1100-1156), monge beneditino afamado por Eco a partir de sua obra. O verso original de Bernardo difere ligeiramente do citado por Eco, já que a versão original é “*stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus*” (*De Contemptu Mundi*, lib. I, v. 952), fazendo alusão à Roma antiga que, agora, existe só no nome. De acordo com a historiadora do Departamento de Estudos Clássicos e Orientais do Hunter College, Adele Haft, Bernardo era um asceta radical, incentivou a realização da II Cruzada e foi canonizado pelo papa Alexandre III em 1174 (HAFT et al., 1999, p. 52). Para mais detalhes sobre a frase do poema, ver CAPOZZI, 1997, p. 66.

feminino da divindade; como bem difundido pelo paganismo europeu e oriental.

Todavia, no filme, fica evidente essa transubstanciação nas três classificações dada à mulher: santa, prostituta ou bruxa. Nada mais típico para uma religião que desqualifica a sexualidade, tendo a mulher como a “porta do Diabo”, como bem asseverou Tertuliano (155-222), um dos primeiros e mais importantes *doutores* da Igreja (DELIMAUX, 1978, p. 311).

Nessa perspectiva, ninguém menos que um dos quatro grandes santos da Igreja Ortodoxa e um dos maiores *doutores* da Igreja Católica, João Crisóstomo (349-407), afirmará: “[...] o que mais é uma mulher além de uma inimiga da amizade, uma inescapável punição, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejada, um perigo doméstico, um mal da natureza, pintado com cores suaves” (PITANGUY, 1985, p. 31). Este era um dos *slogans* do manual de caça às bruxas, no período medieval europeu, *Malleus Maleficarum*, dos famosos inquisidores Kramer e Sprenger.

A mulher (como a camponesa acusada de ser bruxa no filme) era indubitavelmente o depositário da “*diabolização* na Idade Média ocidental, [especialmente] da carne e do corpo, entendidos como um lugar da devassidão, como um centro de produção do pecado” (LE GOFF, 1992, p. 153). A luxúria, termo que abarca todos os pecados ligados à carne, considerada pelos *doutos* cristãos medievais como um dos pecados capitais, era tida como a fonte de todos os males. Tal ideia é endossada pelo *Malleus Maleficarum*, o qual, na busca das fontes da bruxaria, propõe “examinar os desejos carnis do próprio corpo, de onde provém o mal desarrazoado da vida humana” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 119). Em outros termos, a rosa ora era a encarnação do mal em forma sexual, ora era o segredo que devia ser arquivado ou compartilhado entre poucos, senão nas chamas ser lançado (como pode ser visto no final do filme).

Por outro lado, nos cultos e por meio dos símbolos orientais e europeus pagãos, a rosa era venerada e associada aos Deuses e Deusas. No antigo idioma persa, por exemplo, a palavra *rosanan* estava ligada à rosa, significando “Os da Luz”. Vemos, em um

primeiro plano, que ela encerra mensagens de luz. Daí que os (antigos) poetas, estes como mensageiros dos Deuses, tais como Virgílio, Cecília Meireles e Fernando Pessoa, dentre inúmeros outros, tenham propagado a natureza da rosa como divina.

Também a encontramos nos cultos ao deus (persa, indiano e romano) Mitra. Já o deus do sol Helios foi amado pela Ninfa de Rodes que tinha uma rosa em uma das faces. Rodes, Ilha e Ninfa surgem etimologicamente do grego *rhodón*, que significa rosa.

De acordo com a mitologia grega, Afrodite, ao nascer das espumas do mar, tal espuma tomou forma de uma rosa branca, transformando, assim, a rosa branca em símbolo de pureza. Além disso, para os romanos, as rosas eram uma criação de Flora (Deusa da primavera e das flores). Quando uma das ninfas da Deusa morreu, por exemplo, Flora a transformou em uma flor. Ademais, Afrodite também dera uma rosa ao seu filho Eros, o deus do amor, transformando-a em símbolo de amor e desejo. Eros doou uma rosa a Harpócrates,⁷ o deus do silêncio, para induzir a não falar sobre as indiscrições amorosas de sua mãe. Destarte, a rosa se tornou também um símbolo do silêncio e do segredo, como bem presente no filme.

7. Deus adaptado pelos gregos da representação infantil do deus Hórus do Egito.

Os romanos também sabiam que, ao decorar seus túmulos com rosas, apaziguariam os Manes (espíritos dos mortos), fato que levou os mais abastados a incluírem em seus testamentos que jardins inteiros de rosas fossem mantidos para fornecerem flores para suas sepulturas. A partir de então, na Roma antiga, assim como na Europa em geral, as rosas passaram a ser colocadas sobre os mortos, tendo a cerimônia do mês de maio chamada pelos antigos romanos de *Rosália*.

A rosa é, igualmente, consagrada à Deusa egípcia Ísis, que é retratada com uma coroa de rosas. Por tal motivo, a corola da rosa, fechada, fez com que a flor significasse em muitas culturas o símbolo do segredo.

Por outro lado, na simbologia indiana, as Deusas Lakshmi e Radharani (deusas do amor), nasceram de um lótus. A simbologia da flor de lótus (*Nelumbo nucifera*), sendo uma planta da família

das ninfeáceas (mesma família da vitória-régia) nativa de todo o sudeste asiático, também abrange a *flor de ouro* da mística chinesa (presente em inúmeros filmes), sendo um símbolo taoísta que alude à vitória espiritual através de seu poder ontológico.

Contemplada com respeito e veneração por todos os povos orientais, a flor de lótus também está frequentemente associada ao Buddha histórico, por representar a pureza que emerge imaculada de águas lodosas. Em tal contexto, o lótus é o símbolo da expansão espiritual, do sagrado, do puro, da iluminação em si.⁸ Os textos budistas nos relatam que o príncipe Siddhartha, que mais tarde se tornaria o Buddha (o *iluminado*), ao tocar o solo e dar seus primeiros sete passos, sete flores de lótus cresceram. De tal modo, cada passo de Buddha seria simbolicamente um ato de expansão espiritual. Ao passo que os ícones que representam Buddha em meditação são, em sua maioria, representados sentados e sobre flores de lótus.

Apesar disso, muitas variedades de rosas foram perdidas durante a queda do império romano e a conquista árabe na Europa. Entretanto, após a conquista da Pérsia, no séc. VII, os árabes desenvolveram o gosto pelas rosas e, à medida que seu império se estendia da Índia à Espanha, muitas variedades de rosas foram novamente introduzidas na Europa. O que tornou essa flor, na Idade Média europeia, muito cultivada nos mosteiros cristãos. Era regra que pelo menos um monge fosse especialista em botânica e estivesse familiarizado com as virtudes medicinais da rosa e das flores em geral. Tal fato também pode ser verificado no filme com o monge herbolário Severinus (Elya Baskin).

Um costume medieval, inclusive entre os clérigos, era de colocar uma rosa no teto da sala de reuniões indicando que onde houvesse uma rosa no teto, os assuntos deveriam ser mantidos em segredo; surgindo a rosa como representante do secretismo cristão, em especial o seu interior escondido, onde está a sua essência e o néctar. Em relação a *O nome da rosa* podemos conjecturar que a rosa oculta no mosteiro escondia um néctar vital: o conhecimento pagão.

Logo surgiu o costume de pintar rosas no teto das salas e assim levou à decoração de muitas casas de arquitetura clássica. E não por outro motivo, as rosáceas das catedrais góticas foram dedicadas a

8. O significado original deste simbolismo pode ser visto por meio da seguinte relação: tal como a flor do lótus cresce da escuridão do lodo para a superfície da água, abrindo suas flores exclusivamente após ter-se erguido além da superfície, ficando imaculada de ambos, terra e água, que a nutriram – do mesmo modo a mente, nascida no corpo humano, expande suas verdadeiras qualidades (pétalas) após ter-se erguido dos fluidos turvos da paixão e da ignorância, e transforma o poder tenebroso da profundidade no puro néctar radiante da consciência, agora iluminada (*bhūcitta*), a incomparável joia (*mani*) na flor de lótus (*padma*). Assim, o arahant (sábio iluminado) cresce além deste mundo e o ultrapassa. Pois, apesar de suas raízes estarem na profundidade sombria deste mundo, sua cabeça está erguida na totalidade da luz. Ele é a síntese viva do mais profundo e do mais elevado, da escuridão e da luz, do material e do imaterial, das limitações da individualidade e da universalidade ilimitada, do formado e do sem forma, do *Samsara* (ciclo de nascimentos e mortes) e do nirvana (estado transcendente).

Maria como emblema do feminino em oposição à cruz. Os rosários originais eram feitos com pétalas de rosa, e a palavra *rosário* deriva do latim *rosarium*, que significa roseiral.

A rosa era o gracioso emblema de mulher, a imagem da discrição e, portanto, o símbolo do silêncio; enquanto a cruz significava a virilidade do sol, pois era a junção que forma a eclíptica com o equador, com os pontos astronômicos nos símbolos Peixes e Áries e outro no centro da Virgem. Dessa união resultaria a regeneração universal, ponto mais alto das doutrinas secretas medievalistas europeias e de partida para a imortalidade. Nesse aspecto, a rosa também significa renascimento, como assim a vê a ordem Rosacruz e os alquimistas.

O riso em chamas

Além do segredo da rosa, o filme trabalha um dos aspectos que, segundo Paulo Góes, representa uma velha discussão histórica e filosófica: o riso e suas virtudes, reportando-se, no filme, ao segundo livro da *Poética* de Aristóteles, considerado perdido (GÓES, 2009, p. 213).

Para adentrarmos o tema, inicialmente podemos observar que no tratado *A doutrina cristã*, Agostinho estabelece que “os cristãos podem e devem tomar da filosofia grega pagã tudo aquilo que for importante e útil para o desenvolvimento da doutrina cristã, desde que, ao mesmo tempo, o que for tomado seja compatível com a fé” (MARCONDES, 1998, p. 21). Em *Confissões*, Agostinho também adverte sobre o perigo de um riso efêmero, apesar de permitir o mesmo quando este apenas tender a despertar o interesse dos neófitos (AUGUSTIN, 1949, p. 54). Sob a justificativa de um douto da Igreja, portanto, o riso, além de considerado ontologicamente pagão, passou a ser incompatível com os dogmas institucionalizados.

Isso demonstra minimamente que as convenções inerentes ao riso ganharam diferentes conotações no tempo e no espaço, ou seja, tornou-se um fenômeno universal e variado, de acordo com a cultura e ocupando um lugar sempre determinante na economia dos gestos e dos atos sociais, como bem nos elucida o dramaturgo e sociólogo francês Jean Duvignaud (1985, p. 20).

Um dos mais renomados doutos da Igreja cristã e um dos primeiros cristãos a apropriar-se dos elementos da filosofia grega (em uma época que até então os cristãos permaneciam totalmente hostis aos intelectuais): o fundamentalista e perseguidor de pagãos e hereges Clemente de Alexandria (150-215 d.C.) afirmará em seu tratado *Paedagogus*⁹ que os amantes do riso não podem ser incluídos na comunidade cristã, já que o riso comedido é atitude do sábio e o desmesurado é coisa de prostituta (DEMPF, 1958, p. 54). O riso para Clemente é fruto de palavras *baixas*, ou seja, procede do ventre ou da parte *baixa* do corpo.

Le Goff nos explanará que a *Regra de São Bento*, inspirada na *Regula Magistri*,¹⁰ apresenta o riso como elemento que percorre o corpo a partir das partes *baixas*, passando pelo peito e pela boca, sendo o riso, portanto, uma “desonra da boca”, restando à boca a função de “ferrolho” para tal atitude ou ação pagã (2000, p. 75). Para Bento, em sua famosa *Regula Sancti Benedicti* não se deveria falar palavras vãs ou que só servissem para provocar riso ou mesmo dever-se-ia não gostar do riso excessivo ou ruidoso.

De tais preceitos beneditinos surgem as regras cenobitas ou do ascetismo monástico cristão, a exemplo e em adaptação ao ascetismo budista e em diálogo com a *Instituta Monachorum Sancti Basilii*, mais conhecida como *Regra de São Basílio*, redigida no ano 365. Será com Basílio que encontraremos os primeiros argumentos normativos e rigorosamente contrários ao riso. Complementará Góes (2009, p. 219) a respeito:

Isso viria a se firmar nos séculos seguintes, dentro do que se convencionou chamar *paradigma monástico*. A Regra, desenvolvida em forma de diálogo, aponta certas reflexões concernentes ao modo de conter o riso, pois ser dominado pelo riso imoderado é sinal não só de intemperança, como de intranquilidade, e tal atitude denota o relaxamento espiritual. Porém, o riso sereno, por mostrar a expansão da alma, não é por si mesmo inconveniente. O problema, portanto, dizia respeito ao grau de intensidade das emoções, ou seja, referia-se à demonstração de que o fiel pode ou não ser capaz de controlá-la.

9. Para os gregos helenísticos, pedagogo era um escravo ou servo que, conforme etimologia, tinha o dever de conduzir as crianças, acompanhando-as até a escola, protegendo-as dos perigos e ensinando-as a se comportarem. Estava sob sua jurisdição a conduta moral da criança, enquanto que, ao mestre, cabia a instrução.

10. Trata-se de um texto escrito por Bento de Núrsia (480-547) no fim da sua vida, composto a partir de 530. Hoje, admite-se que Bento de Núrsia utilizou uma regra anônima ligeiramente anterior, a *Regula Magistri* (ou *Regra do mestre*), cuja redação situa-se entre 500 e 530.

Ainda nos elucida Góes que, em oposição às poucas atitudes conciliatórias em relação ao riso no cristianismo, podemos citar posições bem mais extremadas, tendo como protagonista de tal extremismo o douto da Igreja João Crisóstomo. Ele tentou demonstrar que os fundamentos da repulsa em relação ao riso provinham diretamente da leitura dos textos evangélicos, afirmando que a via da purificação seria através do choro, uma vez que, para que se pudesse rir na vida eterna, era necessário chorar neste mundo (MACEDO, 1997, p. 104).

11. Não aceitamos a ideia de uma Idade Média europeia não obscura, como bem se propaga entre os doutos historiadores modernos – notadamente, cristãos ou moralmente inclinados a – pois nos parece mais um cômodo eruditismo cristão para encobrir os fatos da inquisição e do obscurantismo em torno das ideias combatidas e dos pensadores e místicos censurados e queimados; além de inúmeras culturas pagãs vítimas de um genocídio cultural sem precedentes. Aceitamos que não foi só obscurantismo (já que muitos místicos pagãos produziram grandes obras), mas que ele prevalece em boa parte da Europa nessa época, isso é um fato.

Para tal pensador cristão, assim sendo, era preciso varrer o riso do comportamento dos leigos e dos que integravam os diversos segmentos institucionais da Igreja. No entanto, como seria praticamente impossível à Igreja eliminar o riso, passou-se a admiti-lo sob certas condições e interdita-lo naquilo que pudesse afrontar os dogmas estabelecidos. Surgindo a dicotomia em torno dos risos *laetitia* (mundano) e *gaudum spirituale* (espiritual).

O riso, desta forma, transforma-se na dissolução da disciplina monástica ou em indisciplina passível de punição, não podendo os monges ou sacerdotes utilizar-se de conversas frívolas ou provocadoras do riso.

Em suma, a partir do século IV, os cristãos deixaram de rir ou foram proibidos a tal prática pagã e indisciplinar. Indisciplina que levaria à morte ou às chamas, como bem presente no filme.

O filme em torno da chama inquisitorial apresenta um drama dividido entre a fé institucionalizada e a heresia autônoma ou desprendida. Institucionalizada, devido ao cenário contextual (1327, na Itália) obscuro,¹¹ presente e atuante, do poder político, religioso e mental da Igreja em praticamente toda a Europa, assim como sob as malhas das heresias (ou *aqueles que escolheram*),¹² as quais sempre rondaram contrárias à fé politizada ou calcada em *verdades* inescrutáveis, independente da cultura inserida que as anuncia, quando a mesma engessa-se em dogmas trancafiados pelo tempo e rejeitados pela razão.

12. O termo *heresia* vem do grego *hairetikis*, que significa *aquele que escolhe*. No entanto, na Grécia antiga a heresia era apenas uma escolha daquilo que o indivíduo achava melhor para si, sem qualquer conotação religiosa. Na Idade Média europeia, porém, a Igreja expandiu esse conceito de tal forma que a heresia passou a abranger todas as opiniões contrárias aos seus dogmas.

O mais significativo indício de heresia no filme volta-se para os Dolcinites, do qual Salvatore fazia parte. Tais gloriosos hereges defendiam radicalmente a pobreza do Cristo e que todos os clérigos

deveriam ser pobres; por isso, matavam os ricos. No filme fica evidente o *mantra* característico dos Dolcinites: *penitenziagite*, aclamando ao autossacrifício da pobreza e da renúncia.

Mas tais heresias atenuadas não são apresentadas como aquelas que aclamam o riso; apesar de algumas delas terem tal prática como algo aceitável, já que é, na verdade, um famoso livro de Aristóteles que fecha o ciclo do drama ao seu redor.

Em *A novela de Occidente*, Alberto Ascolani (2000, p. 154) explica o fato ao delimitar que o poder despótico não suporta o humor, porque o humor torna este um outro assunto, um assunto inteligentemente criticado. O ato do riso mostra que não está sujeito às relações de poder e à estrutura despótica ou burocrática da instituição.

Cornelius Castoriadis acrescentará que aqui se apresenta uma *exclusão do exterior*. Exclusão que se converte em discriminação, desprezo, ódio, fúria e loucura assassina. Em *Figuras do pensável* (2004), ele observará, sob a guia de Freud, que o ódio é mais antigo que o amor-objeto e mais novo que o narcisismo primário ou amor arcaico. Ainda ressalva Castoriadis que o ódio tem duas fontes que se reforçam entre si: 1) a tendência da psique a rechaçar (e assim, a odiar) o que não é ela mesma; 2) a quase necessidade da clausura da instituição social e das significações imaginárias sociais das quais a exclusão é portadora. Nesse caso, a raiz psíquica e a raiz social constituem-se em um processo de socialização imposto à psique. Processo pelo qual esta é forçada a aceitar a sociedade e a realidade enquanto que a sociedade se encarrega de satisfazer a necessidade primordial da psique: a necessidade de sentido, já que estudar o riso é deparar-se com a história das atitudes, dos valores mentais e da aceção da vida.

Conclusão

Observa-se e sanciona-se, portanto, a ideia de que o riso é um fenômeno social e cultural. Em relação ao riso como fenômeno social, vê-se a expressão de Bergson (1987, p. 13): “não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Em relação ao riso como culturalmente estabelecido, confirma-se que o riso traduz valores, revela padrões de comportamento, expressa convenções aceitas e estabelece o interdito de ações socialmente desaprovadas. Assim sendo, conclui Le Goff (2000, p. 65): “Diga-me se você ri, como ri, por que ri, de quem e do que ri, ao lado de quem e contra quem e eu te direi quem você é”.

E fica a inquietação: até quando teremos venenos de rebanhos em nossos livros? Até quando nos deleitaremos com línguas e dedos manchados pela soberba de rosas em segredos, presentes nas imundícies fundamentalistas do pensamento humano, demasiado humano? Basta-nos rir, rir muito diante das rosas, sem toxinas de cruces e peixes em dedos e línguas, pois elas nada mais querem do que se unir ao nosso riso diante de sua transitória beleza silenciosa. Eis o motivo da rosa que insiste em rir, com Cecília Meireles (2001, p. 470) em seu *Primeiro motivo da rosa*:

Vejo-te em seda e nácar,
e tão de orvalho trêmula,

que penso ver, efêmera,
toda a Beleza em lágrimas
por ser bela e ser frágil.
Meus olhos te ofereço:
espelho para a face
que terás, no meu verso,
quando, depois que passes,
jamais ninguém te esqueça.
Então, de seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,

serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho... E frágil .

Referências

- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.
- ASCOLANI, A. *La novela de occidente*. Rosário: Laborde Editor, 2000.
- AUGUSTIN, St. “De Catechizandis Rudibus”. In: *Oeuvres de Saint Augustin*. Paris: Desclée de Brouwer, 1949. Tome 11, p. 54-80.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BORGES, J. L. “Siete noches”. In: *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- CAPOZZI, R. *Reading Eco: an anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- CASTORIADIS, C. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CHELINI, J. *Histoire religieuse de l'Occident medieval*. Paris: Armand Colin, 1968.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DELIMAU, J. *La peur en Occident*. Paris: Faillard, 1978.
- DEMPF, A. *Ética de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1958.
- DUVIGNAUD, J. *Le propre de l'homme: histoire du rire e de la dérision*. Paris: Hachette, 1985.
- ECO, U. *O nome da rosa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.
- _____. *Pós-escrito ao Nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIORUCIO, W. “As duas versões de *O nome da rosa*: cinema, literatura e pós-modernidade”. In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, Unesp, Assis, 2009.

GHISALBERTI, A. *Guilherme de Ockham*. Coleção Filosofia (56), Porto Alegre: EdPUCRS, 1997.

GÓES, P. de. “O problema do riso em O nome da Rosa, de Umberto Eco”. *Revista de Filosofia Aurora*, PUC-PR, v. 21, n. 28, jan.-jun. 2009.

HAFT, A. et al. *The key to “The name of the rose”*: including translations of all non-English passages. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

HERWEGEN, I. *Sentido e espírito da regra de São Bento*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1953.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-moderno*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, B. “Borges: linguagem e metalinguagem”. In: JOZEF, B. *O espaço reconquistado*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KASSEL, R. *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. New York: Oxford University Press, 1965.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*: o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LEFF, G. *William of Ockham*: the metamorphosis of scholastic discourse. Manchester: Manchester University Press, 1975.

LE GOFF, J. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992.

_____. “O riso na idade média”. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma historia cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MACEDO, J. R. de. *Riso, cultura e sociedade na idade média*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

_____. “Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta idade média”. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 4, 1997.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MENEZES, E. D. B. de. “O riso, o cômico e o lúdico”. *Revista de cultura vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, 1974.

MARCONDES, D. “Cultura e modernidade: ciência e filosofia”. In: ROCHA, E. (org.). *Cultura e imaginário*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

PITANGUY, J. “O sexual entre santos e demônios”. *Religião e sociedade*, Rio de Janeiro, v. 12, 1985.

VERENA, A. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.

submetido em: 9 jul. 2013 | aprovado em: 10 set. 2013