



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA

**REPRESENTAÇÕES DO MEDIEVO: O COTIDIANO DE UMA ABADIA
BENEDITINA NO FILME “O NOME DA ROSA” (1986)**

Rio de Janeiro

2019

Representações do medievo: o cotidiano de uma abadia beneditina no filme “O Nome da Rosa” (1986)

Mônica Maria Ferreira Cabral

Monografia submetida à avaliação do corpo docente do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel.

Aprovada por:

Prof. Paulo Duarte Silva - Orientador

(Doutor)

Profª Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva

(Doutora)

Profª Leila Rodrigues da Silva

(Doutora)

Rio de Janeiro

2019

Resumo

As produções cinematográficas podem ser tomadas como objeto de estudo crítico, e já são reconhecidas como fonte de conhecimento histórico, independente de seu gênero. Portanto, obras que incluem algum tipo de representação da Idade Média podem ser utilizadas como objeto de análise do historiador.

Este trabalho analisa uma produção fílmica do ano de 1986, intitulada *O Nome da Rosa*, com objetivo de destacar como a Idade Média e o cotidiano de uma abadia beneditina, que serve de pano de fundo para o enredo, são representados. Sendo assim, ele investiga de que forma o medievo é retratado no filme.

Tal análise consistirá em identificar como a Regra Beneditina se refletia no cotidiano dos monges e relaciona-lá ao domínio e controle da informação por parte da Igreja e contrastá-la com a visão dos franciscanos, influenciados pelas universidades, e pela paixão pelos livros. Avaliaremos também os dominicanos e sua atuação na Santa Inquisição, identificando a escolha da produção e direção do filme em dar um maior foco ao período medieval como a idade das trevas.

Palavras-chave: Cinema; História Medieval; Monaquismo; Regra Beneditina.

Abstract

Film productions can be taken as object of critical study, and are already recognized as source of historical knowledge. Therefore, films that include some kind of representation of the Middle Ages can be used as an object of analysis by the historian.

This paper analyzes a film production from 1986, entitled “The Name of the Rose”, in order to highlight how the Middle Ages and the daily life of a Benedictine Abbey, which serves as the background to the plot, are represented in this work. Thus, it investigates how the medieval is portrayed in the film.

Such analysis will have the objective of identifying how Benedictine Rule was reflected in the daily life of the monks and relate it to the Church's dominance and control of information and contrast it with the view of Franciscans, influenced by universities, and the passion for books. We will also evaluate the Dominicans and their performance in the Holy Inquisition, identifying the choice of film production and direction in giving a special focus to the medieval period as the dark ages.

Keywords: Cinema; Medieval History; Monasticism; Benedictine Rule.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
1 INTRODUÇÃO	8
1.1 PROBLEMÁTICA DA PESQUISA: OBJETIVOS, QUESTÕES E HIPÓTESE.....	8
1.2 REFERENCIAIS CONCEITUAIS-METODOLÓGICOS.....	9
2 CONTEXTO	16
2.1 AS DIFERENTES VISÕES SOBRE A IDADE MÉDIA.....	16
2.2 O TEMPO DOS MONGES.....	18
2.2.1 O movimento monástico no ocidente	18
2.2.2 A crescente regulação da vida monástica	20
2.2.3 As ordens mendicantes	21
3 CINEMA E HISTÓRIA	25
4 ANÁLISE DO FILME “O NOME DA ROSA”	29
4.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO.....	29
4.2 ENREDO, PERSONAGENS E PREMIAÇÕES.....	30
4.3 O RISO E A REGRA.....	37
4.4 O CONFLITO ENTRE A FÉ E RAZÃO.....	40
4.5 AS BIBLIOTECAS DOS MOSTEIROS, OS MONGES COPITAS E A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA.....	41
4.6 A REGRA REPRESENTADA NA ROTINA DA ABADIA.....	42
4.6.1 Da recepção dos hóspedes	42
4.6.2 O trabalho na abadia	43
4.6.3 A mesa do abade	44
4.6.4 A leitura da Regra	44
4.7 A INQUISIÇÃO MEDIEVAL.....	45
4.8 A MEDIEVALIDADE EXPRESSA NOS CENÁRIOS, OBJETOS E VESTUÁRIO.....	47
5 CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS	58

APRESENTAÇÃO

Nosso trabalho foi idealizado a partir de um interesse em examinar de que forma o cinema se apropria de um passado distante e busca um realismo em conformidade com o registrado nas fontes históricas. A escolha do filme adveio do fato de ter sido uma obra emblemática dos anos 1980, que se propôs a fazer do medievo um protagonista da trama e não apenas um pano de fundo para o enredo.

A monografia está dividida em quatro capítulos. No capítulo inicial tratamos da problemática da nossa pesquisa, apresentando os objetivos, as questões e nossas hipóteses de pesquisa a respeito das representações que o filme “O nome da Rosa”, de 1986, trouxe para os seus espectadores, um público contemporâneo e em grande parte leigo, quando teve a pretensão de registrar o cotidiano de uma abadia beneditina na Baixa Idade Média. Apresentamos também os referenciais conceituais e metodológicos utilizados na pesquisa e no desenvolvimento do trabalho, articulados à temática do cinema enquanto objeto para o estudo da História.

Em seguida apresentamos um contexto geral do período que foi escolhido para o desenvolvimento da trama do filme, o século XIV. Considerando a relevância específica deste século para a intelectualidade moderna, discorreremos sobre as diferentes visões que os contemporâneos têm sobre a Idade Média. Como todo o filme se passa em uma abadia beneditina falaremos sobre o “o tempo dos monges”, isto é, como o monasticismo chegou na Europa Ocidental, o como o cotidiano dos mosteiros passou a ser regulado, onde trataremos da Regra de São Bento. Por fim, neste capítulo aproveitaremos para apresentar as três ordens representadas no filme, os beneditinos, franciscanos e dominicanos, as principais características de cada uma delas e em que medida elas se aproximam ou se diferenciam.

No terceiro capítulo trataremos da relação entre Cinema e História. Trata-se de um campo de estudos mais recente, repleto de desafios, já que é um espaço de reflexão multidisciplinar. Assim, abordamos a evolução que ocorreu desde fins do século XIX no debate do valor do filme enquanto documento histórico, da reflexão a respeito da autenticidade da imagem e em consequência da análise dos vários mecanismos que envolvem a mediação feita pela câmera entre a realidade e o espectador, no âmbito dos estudos históricos. Como visto a seguir, muito desse debate se concentrou na questão da autenticidade, e da suposta “vocação” que o cinema teria para produzir uma verdadeira imagem do passado em oposição ao conceito da representação. Novos elementos também foram trazidos para o debate no sentido de que o cinema poderia revelar os desejos da sociedade que o produziu podendo trazer à tona o reflexo

da forma de pensar de uma nação estabelecendo a relação entre a obra cinematográfica e o meio onde ela é produzida.

Ainda nesse capítulo examinamos como, a partir da década de 1960, passou a existir um debate crítico sobre a relação entre cinema e história, como consequência do alargamento do significado do termo “documento” e da crescente importância da imagem cinematográfica na contribuição para diversificação de fontes. Por fim, abordamos a questão da representação fílmica específica do período medieval.

No último capítulo desenvolvemos a análise fílmica propriamente dita de “O Nome da Rosa”. Para isso descrevemos o contexto de produção da obra, inserido em um período de grande interesse pela temática medieval. Ademais, aprofundamos alguns pontos como a questão do riso no período medieval e como a temática foi tratada pelo filme, evidenciando o contraste entre a alegria e o pecado. O conflito entre fé e razão também é outra temática amplamente explorada pela obra e trazida para análise no trabalho. Tratamos ainda do funcionamento das bibliotecas nos mosteiros e dos monges copistas que eram responsáveis em dada medida pela preservação da memória, sendo então os *scriptoria*, espaços no interior dos mosteiros, oficinas destinadas ao trabalho dos monges copistas onde importantes obras eram traduzidas e copiadas para posterior armazenamento nas bibliotecas. Por fim abordaremos o tema da inquisição medieval, que, ao contrário do livro no qual se baseou a obra fílmica, um papel de grande destaque no enredo de “O Nome da Rosa”.

1 INTRODUÇÃO

1.1 PROBLEMÁTICA DA PESQUISA: OBJETIVOS, QUESTÕES E HIPÓTESE.

Nas últimas décadas, o interesse do grande público pela História tem se renovado: em parte, isto se deve à ampliação de livros, jogos e, sobretudo, filmes históricos. Não é diferente com aqueles que retratam temáticas e/ou ambientações medievais, e pode-se dizer que tais representações ultrapassaram o domínio do entretenimento, vindo a alcançar o debate público. Neste sentido, um dos filmes históricos de maior impacto, reconhecidamente, foi “O nome da Rosa” (1986): baseado no romance de Umberto Eco (1980), o filme é o tema de nossa monografia, que investiga representações do medievo apresentadas na película, e sua relação com a regra beneditina e, em alguma medida, com o livro homônimo.¹

Portanto, enfatizando uma trama passada em uma abadia beneditina, no período conhecido por Baixa Idade Média,² este trabalho tem o objetivo principal de analisar a produção fílmica de 1986, intitulada “O Nome da Rosa”, baseada ao menos em parte no romance de Umberto Eco (1980). Considerando o citado interesse entre cinema e história – em nosso caso, especificamente a medievística –, lançaremos mão de alguns eixos de análise, muito característicos do corte temporal em que a trama se desenvolve, e que serão nossos objetivos específicos.

Nosso primeiro eixo de análise é o da espiritualidade medieval, representado no filme pelas ordens beneditina, franciscana e dominicana; e qual o papel delas no desenrolar do enredo.

Analisaremos também a crítica ao riso e a importância dele como fio condutor para o desenvolvimento da trama. Essa crítica está presente na regra beneditina, documento empregado em nossa análise de modo complementar, uma vez que ele permite investigar as representações da rotina monástica e suas possíveis correlações com o texto da regra.

Outro eixo de análise será o embate entre fé e razão, considerando ser o período retratado na película um em que o pensamento aristotélico estava sendo difundido na Europa através das universidades, encontrando acolhida entre os grupos mendicantes.

¹ Em alguma medida, nosso estudo se vincula ainda às linhas gerais do projeto de extensão “Idade Média: divulgação científica”, desenvolvido no âmbito do PEM-UFRJ, sobretudo no que se refere aos catálogos fílmicos desenvolvidos pelos pesquisadores deste grupo de pesquisa. Disponível em: <<https://www.pem.historia.ufrj.br/textosonline.html>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

² Periodização proposta por Hilário Franco Júnior, que considera o período que vai do século XIV à meados do século XVI como Baixa Idade Média. Maiores detalhes podem ser obtidos em FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 11-18.

Por fim será possível estabelecer a correlação entre a questão do riso e o fictício livro de Aristóteles que, ao ameaçar os ditames eclesiásticos sobre o riso, traz para debate o papel central do paradoxo vivido pela Igreja: apesar de ser responsável pela preservação e reprodução dos manuscritos, esta instituição precisava também ter o controle e restringir a circulação do conhecimento como forma de garantir seu poder.

Desta forma, nosso estudo busca elucidar as seguintes questões de pesquisa: como as espiritualidades monástica e mendicante são representadas no filme? É possível relacionar tais representações à regra beneditina e ao romance de Eco? Qual o papel do riso na trama e como este reforça um conjunto de representações sobre a Igreja medieval?

Nossas hipóteses neste trabalho são de que o filme lança mão da representação das ordens e da espiritualidade mendicante e monástica para evidenciar que, apesar de ser a única instituição no período detentora de um caráter e abrangência mais globais, a Igreja era composta por distintos quadros e tendências institucionais: neste sentido, a representação da dicotomia entre fé e razão, presente no filme “O Nome da Rosa”, objetiva evidenciar essa questão. O filme apresenta a ordem beneditina como aquela que, apesar de ser a guardiã de um acervo inestimável de livros, é também a que controla o acesso ao conhecimento. Esse controle das obras que poderiam ou não ser acessadas é explorado para reforçar o estereótipo do medievo como uma “longa noite de dez séculos”. Ademais, o filme opta por tornar protagonista o inquisidor dominicano – personagem de pouca expressão no livro – para reforçar o aspecto obscurantista da Igreja, mostrando com mais detalhes suas práticas inquisitórias.

Outrossim, a produção do filme, para evidenciar a imagem do obscurantismo, opta por uma mediação que lança mão de diversos recursos para levar o público a mergulhar em uma atmosfera de escuridão. São eles cenários sombrios, locais imundos, personagens com aparências repugnantes, entre outros. Por conseguinte, nossa última hipótese é de que o filme, assim como diversas obras que tratam do período, não consegue fugir do filtro utilizado pelos historiadores do século XVIII sobre o medievo, e reforçam o período como um tempo de obscurantismo e retrocesso. As escolhas feitas pela produção do filme mostram que ela “sonha a idade média” como lugar da barbárie.

1.2 REFERENCIAIS CONCEITUAIS-METODOLÓGICOS

Representação é um termo em voga entre os historiadores que trabalham com História Cultural. Neste sentido, a perspectiva teórica utilizada para desenvolvimento deste trabalho é o cinema enquanto representação. Serão mobilizadas as reflexões desenvolvidas em História

Cultural que relacionam Cinema, Cultura e História. Importante salientar que, como consequência do crescente interesse dos historiadores pelos estudos de História Cultural, essa disciplina passou a estabelecer diálogos com vários ramos do conhecimento, o que os historiadores não ousavam antes fazer, e esse é um dos motivos de nossa escolha.³

Carlos Ginsburg, em consonância com Robert Chartier, considera o termo representação ambíguo, pois por vezes ele mostra a realidade representada como ausência e outras como presença.⁴ Embora se trate de um conceito polissêmico sem um significado fixo, entendemos que no âmbito da análise fílmica o sentido mais apropriado para o termo é a imagem ou o desenho que representa um objeto ou um fato, e segundo Gustavo Blázquez este é um dos quatro eixos sobre os quais se constroí o significado de representação.⁵

No livro “A História Cultural: Entre Práticas e Representações”, Robert Chartier afirma que o social apenas faz sentido nas práticas culturais e que classes e grupos só adquirem identidade nas configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente representada. As representações do mundo social seriam determinadas pela conveniência dos grupos que as criaram e que a história cultural teria o objetivo de compreender essas representações.⁶

Remetendo parcialmente à noção aristotélica de verossimilhança,⁷ os estudos de cinema tem abordado a ideia de “efeito do real”. Com a utilização de técnicas e recursos de comunicação visual, que provocam um alto potencial de convencimento por sua coerência e clareza, os espectadores têm a impressão de estarem assistindo algo equivalente ao que ocorreu efetivamente no passado.⁸ O “efeito do real” é o que provoca no espectador a impressão da verdade, pois os fatos são apresentados para ele como similares ao que ocorreu. Monica Kornis afirma que:

as reconstruções de época na ficção cinematográfica [...] – incluindo os modos de vida, o comportamento, o vestuário e a arquitetura, por exemplo – são bem-vindas quanto maior for a capacidade de o filme [...] convencer o espectador de que ele está

³ AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. **História Cultural**: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. Projeto História, São Paulo, n. 48, 2013, p. 4

⁴ SANTOS, Dominique V. Acerca do conceito de representação. **Revista de teoria da História**. n.6, 2011. p. 27-53. Disponível em < <https://doi.org/10.5216/rth.v6i2.28974>>. Acesso em: 29 set. 2019.

⁵ Idem.

⁶ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p. 17.

⁷ Aristóteles acreditava que é melhor o verossímil que convença do que a verdade que não convença. A verossimilhança é diferente da verdade, mas também não pode ser caracterizada como mentira. Como o próprio termo sugere a verossimilhança é similar à verdade, mas não é sinônimo dela. Seria a vontade da verdade. ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Édipro, 2011. p. 48.

⁸ ROSSINI, M. As Marcas da História no Cinema, as Marcas do Cinema na História, **Anos 90: Revista do PPG em História da UFRGS**. Porto Alegre, n.12, 1999, p.123, p.119.

diante de um passado tal como este aconteceu.⁹

Ela utiliza o termo verossimilhança ao registrar que “na ficção cinematográfica produzida pela indústria [...] o estilo que vingou foi o do cinema narrativo clássico, consolidado na década de 1910 como linguagem adequada para se otimizar o efeito da verossimilhança”¹⁰ e discorre sobre as técnicas utilizadas para dar a máxima “impressão de realidade”.

Sabidamente, um filme pode preencher lacunas e criar respostas já que os objetivos da História e de uma produção cinematográfica são completamente distintos. O filme, apesar de arte, tem um compromisso de trazer retorno financeiro para quem o produziu. Seus objetivos não podem ser negligenciados em prol de registrar somente a verdade dos fatos, principalmente quando se trata de uma ficção histórica. Baldissera reforça que:

[...] a ideia do passado sempre será limitada pela própria redução do passado, por ser um relato fechado, pela ênfase no individual, por basear-se numa interpretação, e por potencializar emoções. E como o cinema necessita criar uma sequência coerente e contínua para uma história narrada visando o interesse do expectador, necessariamente implicará grandes doses de invenção em filmes que se referem à História.¹¹

De acordo com Le Goff o documento acaba por ser “um produto da sociedade que o fabricou”¹² segundo as relações de poder que nela existem. O documento seria, então, resultante de um esforço de grupos da sociedade para definir a imagem que desejava passar de si para as futuras gerações. Ainda segundo Le Goff “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”.¹³ No limite não existiria um documento, uma fonte imparcial ou isenta. Esta constatação da não existência de isenção em uma fonte, em um documento, lança um desafio para o historiador, que não pode ser ingênuo ao analisar qualquer documento, mesmo que seja um filme.

Em linha com as análises de história cultural que correlacionam Cinema, História e Cultura, Marc Ferro pondera que a análise cinematográfica possibilita resgatar a historicidade de relações sociais e práticas culturais se a mesma se articular às representações da realidade e intencionalidades do cineasta.¹⁴ Sendo assim, Yvone Avelino e Marcelo Flório destacam que:

⁹ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Op. Cit. p. 15.

¹⁰ Ibidem. p. 42-43.

¹¹ BALDISSERA, José Alberto. Ideias (visões) de Idade Média no Cinema. **Aedos**, Porto Alegre, v.2, n.2, 2009, p.130.

¹² LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. **História e memória**. Campinas. Ed. Unicamp. 1990, p. 288.

¹³ Idem.

¹⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

O filme pode representar as contestações sociais, de modo a fazer aflorar o “latente por trás do aparente” e o “não-visível através do visível”, isto é, os silêncios de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram imprimir suas falas em documentações escritas e que podem ser capturadas pelo imagético.¹⁵

De forma a alcançar tal objetivo Ferro propôs interpretar a imagem como documento histórico e não como algo que venha a ilustrar, desmentir ou confirmar o saber escrito. Pelo contrário, que venha a desvelar formas de viver e suas diversas maneiras de suportar o cotidiano.

Assim, na perspectiva da nova História Cultural se cria uma possibilidade de analisar a linguagem fílmica a partir da compreensão de que os mecanismos de olhar apontados pela tela e jogos de câmera intensificam a forma como a realidade social é apreendida, alterando a percepção do espectador.¹⁶

Para Walter Benjamin o cinema consegue reproduzir nas imagens a subjetividade humana, uma vez que é capaz de registrar expressões dos atores. Este tipo de produção é uma construção do real, já que o autor seleciona as cenas que a compõem através de montagem.¹⁷ Deste modo:

O cinema é compreendido como uma linguagem imagética constitutiva do tecido social e que apresenta o imaginário do cineasta e suas representações do cotidiano vivido com as tensões, conflitos e embates da realidade social, assim como a construção dos personagens e de suas múltiplas tramas são representações de mundo do cineasta que demonstram seus valores, comportamentos e sentimentos. [...] O cinema possibilita despertar o imaginário humano e o duplo que está presente em nossas imagens mentais, ou seja, nos nossos desejos inconscientes, ideias, recordações e sentimentos.¹⁸

Edgar Morim afirma que a imagem cinematográfica aciona o mecanismo cerebral do conflito entre objetividade e subjetividade. Nestes termos, é defendida a ideia de que há uma transferência das imagens mentais para as imagens materiais, há uma projeção do imaginário humano.¹⁹

É certo que o filme só poderia passar a ser aceito como documento histórico à medida que fosse desenvolvida uma metodologia para a sua análise crítica, como ocorre para qualquer outro tipo de fonte histórica. No Brasil, estudiosos como Mônica Almeida Kornis, Eduardo Morettin e Marcos Napolitano têm se empenhado na procura de um espaço de diálogo que

¹⁵ AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. Op. Cit., p. 3.

¹⁶ Ibidem, p. 5-8.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 185-186.

¹⁸ AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. Op. Cit., p. 7.

¹⁹ MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'água, 1997, p.46.

coloque o cinema como fonte a ser analisada, com a valorização deste tipo de documento, sem considerá-lo como retrato de uma história previamente documentada, revelada, mas sim como parte da cultura social que o criou.²⁰

Esse reconhecimento dos documentos cinematográficos como objetos de análise pela história passou a ser uma preocupação da Nova História francesa. Nos anos 20 do século passado surgiram sinais de que já havia ocorrido o reconhecimento, por parte de alguns historiadores, de que o cinema era fonte de conhecimento histórico, e alguns deles estavam motivados a buscar as condições para preservar os filmes em arquivos. Entretanto, tais historiadores estavam preocupados exclusivamente com os filmes denominados cinejornais, isto é, filmes de atualidades, acreditando que os mesmos eram livres da influência de seus criadores.²¹

Monica Kornis, no ensaio intitulado “História e Cinema: um debate metodológico”,²² trata da busca de um método de trabalho para a análise fílmica. Ela mesma conclui o seu livro “Cinema, Televisão e História”, alertando para o fato de que não existe um método de análise “quando se pensa em um manual para trabalhar com questões referentes às relações entre cinema e história” e que é preciso “enfrentar a linguagem do cinema, em toda a sua diversidade, como forma de compreensão da escrita da história por narrativas audiovisuais”.²³ Ao analisar este tipo de fonte é preciso levar em consideração que a imagem não é reflexo imediato da realidade e, mormente, que qualquer tipo de filme pode servir como objeto de análise para historiador. O filme de ficção também pode servir a esse propósito uma vez que nenhum gênero fílmico encena a verdade, independente de seu gênero.

Avaliamos a obra cinematográfica assumindo critérios metodológicos de alguns autores, dentre os quais podemos citar Marc Ferro, Sorlin, Richard e Marwick e Rosenstone.

Marc Ferro destaca que o filme é um documento que permite analisar as sociedades. Ele privilegia o filme de ficção por entender que as possibilidades analíticas são muitas, como reações críticas, bilheteria, condições de produção, etc. Segundo ele, um filme também pode servir como ferramenta para doutrinação ou glorificação ou ainda ser um agente de conscientização.

²⁰ CAMPO, Mônica Brincalpe, Entre documentos fílmicos: os documentários e a História. **ArtCultura**, v. 16, n. 28, p.233-237, jan-jun. 2014.

²¹ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.

²² Ibidem, p. 243-250.

²³ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Op. Cit. p. 57.

Neste sentido, o historiador precisa buscar o que não é visível já que o filme excede o seu conteúdo. Ferro considera que o imaginário é uma das forças dirigentes da atividade humana e está presente em qualquer gênero de filme. Assim, demonstra que o cinema atua na esfera da imaginação através da forma, e neste espaço se estabelece a relação entre autor, tema e espectador.²⁴ “Ferro demonstra a importância do filme como fonte reveladora das crenças, das intenções e do imaginário do homem”.²⁵ Ele examina as imagens fílmicas por meio da crítica de autenticidade, de identificação e de análise. Para verificar se o documento é ou não reconstituído, sobretudo no caso de cinejornais, ele estuda elementos como ângulo das tomadas, a distância entre as diversas imagens de um mesmo plano, a montagem e iluminação, a intensidade da ação e o grão da película.²⁶

Para os filmes históricos Pierri Sorlin destaca que eventos do passado podem ser escolhidos para dar solução ao momento em que são realizados e a importância do contexto da produção do filme para a análise a ser realizada.²⁷ Consideramos ainda aspectos como roteiro, direção, fotografia, música, atuação dos atores; contexto social e político da produção; recepção do filme pela crítica e pelo público.²⁸

Robert Rosenstone procurou entender a história do cinema baseado em três categorias que são a história como drama, a história como documentário e a história como experimento, utilizando tratamentos específicos para as mesmas. Assim, a história como drama cria no público a ilusão de estar diante de uma história tal qual como teria ocorrido, isto é, a sensação de verossimilhança. O filme “O Nome da Rosa” se encaixa nesta descrição. Entre as características centrais dessa categoria, as tramas são narradas com começo, meio e fim, contém uma moral, são dramatizadas por personagens muitas vezes heroicos, e que visam emocionar o público. Utilizam cenários e objetos para reproduzir o passado. Alguns desses traços estariam presentes em documentários, porém ausentes nos filmes de caráter experimental.²⁹

Em relação à documentação escrita contemporânea e medieval, como principais materiais utilizados para o estudo, selecionamos o filme “O Nome da Rosa”,³⁰ de Umberto Eco, o livro de mesmo título, além do livro intitulado “Pós-escrito a O Nome da Rosa”,³¹ do mesmo

²⁴ FERRO, Marc. **The fiction film and historical analysis**. In *The Historian and Film*, ed. Paul Smith. New York: Cambridge University Press, 1994, p.80.

²⁵ KORNIS, Mônica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. Op. Cit. p. 244.

²⁶ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Op. Cit. p. 30-31.

²⁷ *Ibidem.*, p. 32-36.

²⁸ *Ibidem.*, p.37.

²⁹ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Op. Cit. p.39-40.

³⁰ ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. 7. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

³¹ ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

autor. A “Regra de São Bento”,³² também pode ser considerada uma valorosa fonte histórica, pois se trata de um documento que norteava o cotidiano dos religiosos que viviam enclausurados em boa parte dos mosteiros da Alta Idade Média em diante. Ela já foi estudada por vários comentadores, e traduzida do latim para diversos idiomas e assim tornou-se um documento claro e de fácil acesso, mantendo-se, até hoje, como principal regra de monges beneditinos.

Não obstante, também optamos por revisitar alguns temas que contém importantes chaves interpretativas para a análise em questão. Dentre eles, destacamos as diferentes visões sobre a idade média, o início do movimento monástico na Europa medieval, as ordens mendicantes, o contexto do surgimento da regra de São Bento e seus principais aspectos. Além disto, discorreremos sobre o cinema como formador de opinião e como fonte para o estudo da História.

Neste capítulo tratamos da problemática da nossa pesquisa, apresentando os objetivos, as questões e nossas hipóteses a respeito das representações que o filme “O nome da Rosa”, de 1986, trouxe ao público contemporâneo ao retratar o cotidiano de uma abadia beneditina na baixa idade média. Apresentamos também os referenciais conceituais e metodológicos utilizados na pesquisa e no desenvolvimento do trabalho, citando as teorias e as metodologias utilizadas pelos principais expoentes sobre o tema do cinema enquanto fonte para o estudo da História.

³² **A REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2007.

2 CONTEXTO

2.1 AS DIFERENTES VISÕES SOBRE A IDADE MÉDIA

São atribuídos à Idade Média inúmeros estereótipos, apresentados de forma descuidada pela mídia, e pior ainda, registrados em diversos materiais didáticos que acabam sendo formadores de opinião para o público leigo. Por isso, segundo Baschet:

A IDADE MÉDIA TEM MÁ REPUTAÇÃO. Talvez, mais do que qualquer outro período histórico: mil anos de história da Europa Ocidental, entre os séculos V e XV, entregues às ideias preconcebidas e a um menosprezo inextirpável, cuja função é, sem dúvida, permitir que as épocas posteriores forjem a convicção de sua própria modernidade e de sua capacidade em encarnar os valores da civilização.¹

É fato que, nos noticiários televisivos e na mídia impressa, a Idade Média é frequentemente associada a atos que causam repulsa a população e não nos faltariam exemplos para citar notícias veiculadas quase que diariamente fazendo tal tipo de associação. Vocábulos como barbárie, intolerância, trevas, obscurantismo e retrocesso são, dentre tantos outros, frequentemente utilizados para qualificar esse período histórico.

Mesmo os historiadores que não são especialistas no medievo associam o período a aspectos como regressão econômica, desorganização política, controle da circulação de informações, sem se darem conta de que a Idade Média é um período de cerca de mil anos com diversas fases e faces.

Para Baschet esse olhar que se debruça sobre a Idade Média tem um objetivo primordial de estabelecer um contraponto que nos convença das virtudes da modernidade, e de que “a maior parte das culturas teve grande necessidade da imagem dos bárbaros (ou dos primitivos), pertencentes a um lugar distante exótico ou presentes para além das usuais fronteiras, a fim de se definirem elas mesmas como civilizações”.² O autor destaca ainda que “o alhures ou o antes bárbaro são decisivos para constituir, por contraste, a imagem de um aqui e agora civilizado”.³

Porém, algumas reflexões feitas por Umberto Eco nos permitem lançar um outro olhar sobre a Idade Média. Por se tratar de um período de dez séculos é ingênuo acreditar que o modo de viver e pensar tenha se mantido durante cerca de mil anos. Basta constatar que entre o primeiro pensador medieval, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, considerado um dos

¹ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 23.

² *Ibidem*, p. 26.

³ *Idem*.

maiores expoentes do pensamento medieval, se passaram oitocentos anos. Portanto é importante entender que houve “várias idades médias”.⁴

Outra questão levantada por Eco é que a Idade Média não ignorou a cultura clássica nem repudiou a ciência da idade antiga já que os doutos procuravam, por todos os meios, obter manuscritos considerados raros. Ele descreve também longamente sobre a questão da forma da terra, e cita inúmeros exemplos de escritas medievais que mesmo que de forma indireta mostra evidências de que se acreditava que a terra tinha o formato esférico.

Por fim, Eco encerra o capítulo discorrendo sobre o legado de invenções deixado pela idade média, que até hoje são utilizadas, iniciando pelos moinhos, que apesar de serem conhecidos na Pérsia e na China, apenas após o ano 1000 foram introduzidos e aperfeiçoados no ocidente. No campo da medicina, as primeiras dissecções anatômicas de corpos humanos datam do século XII, o que deu origem à prática cirúrgica moderna. Nas cidades medievais, no século XI, surgiram as primeiras universidades. Ainda nas cidades foram criadas diversas formas de economia mercantil. Outras invenções utilizadas até hoje e que datam do período medieval são a chaminé, o papel, os algarismos árabes, a contabilidade por partidas dobradas e as notas musicais. Na idade média as pessoas passam a comer sentadas à mesa e a utilizar garfo. Também neste período surgiu o precursor do relógio mecânico moderno.

Em outro ensaio intitulado “Dez modos de sonhar a Idade Média” Umberto Eco destaca que:

[...] a Idade Média representa o crisol da Europa e da civilização moderna. A Idade Média inventa todas as coisas com as quais ainda estamos ajustando as contas, os bancos e o câmbio, a organização do latifúndio, a estrutura da administração e da política comunal, as lutas de classe e o pauperismo, a diátribe entre Estado e Igreja, a universidade, o terrorismo místico, o processo de acusação, o hospital e a diocese.⁵

Umberto Eco destaca que “a idealização do medievo exercita-se sempre sobre o que pode e deve ser consertado, nunca sobre o que se exhibir num museu”.⁶ Das dez formas de sonhar a Idade Média, citadas por Eco entendemos que as mais frequentes são: a Idade Média como lugar bárbaro; a Idade Média romântica e a Idade Média das identidades nacionais.

E quando alguém decide representar a Idade Média em uma obra cinematográfica é certo que levará para esta representação seu olhar sobre o período. Por não se tratarem de especialistas

⁴ ECO, Umberto. **Introdução à Idade Média**. In: _____. Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos. Alfragide: Dom Quixote, 2010. p. 3-30.

⁵ ECO, Umberto. **Dez modos de sonhar a Idade Média**. In: _____. Sobre os espelhos e outros ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989. p. 78.

⁶ Ibidem, p. 79.

no período é esperado que a equipe de produção vá optar por uma Idade Média cuja imagem está formada no inconsciente coletivo e que é mais aceita pelo público em geral.

2.2 O TEMPO DOS MONGES

2.2.1 O movimento monástico no ocidente

Uma “instituição, totalmente nova, tem seu início durante os séculos da Alta Idade Média, terminando por moldar de maneira decisiva a face do cristianismo ocidental: o movimento monástico”.⁷

A palavra Monge, do ponto de vista filológico, é a tradução da palavra grega *monachós* ou da latina *monachorum* e significa viver só para si ou viver só para Deus. Importante destacar que, considerando-se suas especificidades, o monaquismo também está presente em outras religiões como, por exemplo, no budismo, no hinduísmo e no islamismo.

As primeiras atividades monásticas têm seus registros no Oriente, especialmente no Egito. Relatado em sua hagiografia, de autoria do bispo Atanásio de Alexandria,⁸ Antão, por volta do ano 370 se isolou no deserto, praticando o monacato anacorético. Leila Rodrigues chama atenção para a complexidade do fenômeno do surgimento do monaquismo, quando relaciona o anacoretismo a uma atitude de protesto de cunho religioso e político, não sendo somente uma decisão de cunho moral e pessoal, inserido em um contexto de elevada carga fiscal, exigida pelo império romano e obrigações relacionadas ao serviço militar. Sendo assim, muitos se dirigiram para o deserto demandando a implantação de algum tipo de organização. Pacômio (292-348), em 320 estabeleceu o primeiro núcleo de espiritualidade coletiva, cuja iniciativa fora seguida de várias outras. Aos poucos cada uma dessas unidades veio a se transformar em um núcleo social, econômico e cultural.⁹

Também no Ocidente, mesmo antes do estabelecimento do monacato, há registro, no concílio de Elvira (ca. 300 a 306), da prática ascética. O surgimento do monaquismo na Europa ocidental foi visto com simpatia e teve seu imediato reconhecimento, já que coincidiu com a oficialização do cristianismo. Ao mesmo tempo em que João Cassiano chegou a Marselha com

⁷ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 184-190.

⁸ ATANÁSIO, **Contra os pagãos; a encarnação do verbo; apologia ao Imperador Constâncio; apologia de sua fuga; vida e conduta de Santo Antão**. São Paulo: Paulus, 2002, p. 285-367 apud SILVA, A. C. L. F.; SILVA, Leila R. (org.). **Mártires, Confessores e Virgens**: O culto aos santos no Ocidente Medieval. Petrópolis: Vozes, 2016.

⁹ SILVA, A. C. L. F.; SILVA, Leila R. (org.). **Mártires, Confessores e Virgens**: O culto aos santos no Ocidente Medieval. Petrópolis: Vozes, 2016.

a intenção de implementar a experiência das relações penitenciais e a sabedoria dos eremitas do deserto do Egito, Honorato fundou o monastério de Lerins, responsável pela formação dos filhos da aristocracia meridional gálica, que intencionavam seguir à carreira episcopal. Porém, o grande crescimento do número de fundações monásticas ocorreu no século VI. Gregório, alcunhado o Grande, renunciou à sua carreira de funcionário imperial, transformou sua casa no Aventino em um retiro. São inúmeras as obras que circulam na Itália, neste período, que tentam codificar as regras da vida monástica e daremos um maior destaque, adiante neste trabalho, à supracitada Regra de São Bento. Atribui-se a Bento, presumidamente morto em 547, a fundação do monastério em Monte Cassino, que daria origem ao beneditismo. Importante ressaltar que os monastérios, por serem normalmente instalados em lugares isolados, permitiram o estabelecimento do cristianismo nos campos.¹⁰

De acordo com Leila Rodrigues da Silva, no domínio do cristianismo, em função da diversidade de experiências propiciadas pelo monasticismo, os monges acabavam por ser classificados em diferentes modalidades, fruto de suas experiências e relação com o mundo e com a espiritualidade.¹¹ A Regra de São Bento tem registrado, no capítulo 1 (dos gêneros de monges), que naquele período havia quatro gêneros de monges:¹² os cenobitas, que viviam em monastérios, seguindo a Regra, e subordinados a um abade; os anacoretas, que eram eremitas e viviam isolados no deserto; os sarabaístas, que na Regra são definidos como um gênero detestável, “conservam-se por suas obras fiéis ao século, e são conhecidos por mentir a Deus pela Tonsura”; e, por fim, os giróvagos, que vagavam pelas províncias, e, portanto, nunca estáveis, “escravos das próprias vontades e das seduções da gula”.¹³

Aos poucos, e também graças a Regra de São Bento – sucinta e adaptável, caracterizada por certa moderação em relação às práticas ascéticas – e pela reputação de Bento, cuja memória foi perpetuada pelo papa Gregório I (590-604), o Beneditismo foi se disseminando pelo Ocidente, também favorecido pela articulação entre os monarcas francos e a Sede Romana.¹⁴

¹⁰ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. Op. Cit. p. 184-190.

¹¹ SILVA, A. C. L. F.; SILVA, Leila R. (org.). **Mártires, Confessores e Virgens**: O culto aos santos no Ocidente Medieval. Op. Cit. p. 56.

¹² **A REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2007. p. 68.

¹³ Ibidem., p. 68-69.

¹⁴ LITTLE, Lester K. Monges e Religiosos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.2, p. 256-275, p. 259-260.

2.2.2 A crescente regulação da vida monástica

Várias obras que circulavam na Península Itálica durante esse período tentavam codificar as regras da vida monástica. Exemplo disso é a anônima “Regra do senhor” ou a “Regra de São Bento”.¹⁵ A Regra Beneditina foi citada por Gregório Magno (540-604) – considerado pela historiografia o verdadeiro “inventor” da figura de São Bento – quando registrou sua vida e seus milagres no livro II de seus Diálogos, em 594.¹⁶ Mesmo com uma breve alusão ao documento, várias conclusões a respeito de sua redação e autoria se estabeleceram a partir dessa hagiografia, visto que não se conhece nenhuma outra fonte histórica que verse sobre a vida de São Bento.¹⁷ Ainda assim, Bento teve seu “ambiente vital ligado a pessoas históricas e a lugares geográficos bem demarcados”, por mais que possa ser reconhecido “o caráter exageradamente maravilhoso e sobrenatural” da narrativa de sua vida.¹⁸

Segundo Geraldo Dias há inúmeros códices medievais da Regra de São Bento, anteriores ao ano 1000, sendo o mais antigo, datado de início do século X. Todavia, o mesmo já é um comentário à regra, não existindo nenhum outro que possa ser considerado coetâneo de Bento.¹⁹

Desde a década de 1930 tornou-se uma pauta de discussão, mesmo entre os beneditinos, que a Regra de São Bento seria baseada em um códice anterior denominado *Regula Magistri*. Geraldo Dias afirma também que, depois de muitos estudos, já se aceita que a Regra de São Bento seja posterior a *Regula Magistri* e baseada nela. Seria opinião que vigora atualmente, endossada pelo trabalho de D. Alberti de Vogué, que a *Regula Magistri* é de autoria desconhecida, tendo sido escrita em torno do ano de 527. “Assim se explicaria a gênese da Regra Beneditina, e é, desse modo, que grande maioria de estudiosos contemporâneos encaram o problema”.²⁰

¹⁵ Nascido em Núrsia no século V, Bento foi o fundador do monastério do Monte Cassino, destruído pelos lombardos pouco depois de sua fundação. Ele ficou conhecido como o patriarca do Monaquismo ocidental, em função da Regra de São Bento, cuja autoria lhe foi atribuída. Chegaram até nós cópias posteriores que não podem ser classificadas de apógrafos. DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. **Quando os Monges eram uma Civilização... Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo**. Porto: CITCEM, 2011. p. 51.

¹⁶ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América**. Op. Cit. p. 66.

¹⁷ SILVA, A. C. L. F.; SILVA, Leila R. (org.). **Mártires, Confessores e Virgens: O culto aos santos no Ocidente Medieval**. Petrópolis: Vozes, 2016.

¹⁸ DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. **Quando os Monges eram uma Civilização... Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo**, Op. Cit., p. 17.

¹⁹ Ibidem., p.55.

²⁰ Ibidem., p.25-26.

Outro ponto de atenção relacionado à Regra consiste no fato de que o lema beneditino – “*Ora et Labora*” – não está presente na Regra Beneditina nem em outros escritos monásticos antigos, e seria uma criação moderna de D. Mauro Wolter.²¹

Sendo assim é possível notar que os debates relativos à Regra de São Bento continuam a animar os estudos históricos e teológicos.

2.2.3 As ordens mendicantes

Apesar de a Igreja ser a única instituição em condições de manter a ordem pública no século X seu poderio encontra-se abalado e o estabelecimento dos senhorios, assim como o processo de encelulamento, colocam em risco a sua autonomia. Ela corre o risco iminente de ser absorvida pelas novas estruturas provenientes dos senhorios. O poder do papa encontra-se fraco em face da política imperial. Os bispos sofrem pressão das aristocracias locais. Diante desse cenário, por outro lado, no século e em especial na primeira metade do XI há um expressivo desenvolvimento monástico, cujo exemplo mais exitoso é a expansão de Cluny. Este monastério apesar de ter adotado a regra beneditina tinha o objetivo de reformar as práticas monásticas buscando um rigor ainda maior do que o da regra. Com o passar do tempo formase um amplo conjunto de estabelecimentos com uma uniformidade de costumes monásticos sob a autoridade do abade de Cluny. No início do século XII a Igreja de Cluny conta com mil cento e oitenta estabelecimentos e tem uma enorme capacidade de acumular riquezas. Além disso, ao contrário dos monastérios da Alta Idade Média que retiravam os monges do convívio com o mundo secular, os principais nomes de Cluny participavam intensamente das lutas internas e contra os que se opunham à Igreja, o que reduz o distanciamento entre seculares e regulares.²²

Novas ordens monásticas surgiram no final do século XI e no decorrer dos séculos XII e XIII como a Ordem dos Camáldulos, a Ordem de Fontevraud, a Ordem dos Cartusianos e a Ordem Cisterciense. Mas o surgimento das ordens mendicantes é um dos pontos mais marcantes das mudanças da igreja enquanto instituição. Essas ordens são assim denominadas por quererem, em seus primórdios, não ter posses e viver apenas de dons e da caridade.²³ De acordo com Le Goff, para essas ordens a mendicância não era uma prática de subsistência e sim um valor e um comportamento. As ordens mendicantes foram limitadas em quatro²⁴ pelo concílio de Lyon II em 1274.

²¹ WOLTER, D. Maurus (1825-1890) - OSB.

²² BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. Op. Cit. p. 184-207.

²³ Ibidem., p. 184-190.

²⁴ Além das ordens dos dominicanos e franciscanos, permaneceram ainda a ordem dos carmelitas (1247) e a ordem dos eremitas de santo Agostinho (1256).

A primeira ordem mendicante a surgir foi a dos Franciscanos fundada por Francisco de Assis. A vida deste homem, que foi canonizado, dois anos após a sua morte, em 1224, foi hagiografada por vários de seus discípulos com o intuito de reforçar a sua santidade.²⁵

Ainda que inicialmente os franciscanos tenham sido alvo de desconfiança do papa por seu estilo de vida extremamente austero, o mesmo foi aprovado por Inocêncio III, que apesar das reservas, em 1209, lhes concedeu o direito de pregar. Já Honório III, com o objetivo de compatibilizar o que Francisco preconizava com o poder em vigor, exigiu dele a elaboração de uma regra formal, que foi aprovada em 1223, a *Regula bullata*. Ela reduzia o radicalismo do projeto inicial proposto na *Regulla non bullata*. Com o crescimento da comunidade Francisco afasta-se da ordem e decide viver como um eremita.²⁶

Segundo Brenda Bolton é preciso diferenciar os ideais de Francisco de Assis e os preceitos da Ordem Franciscana, já que após a sua morte os princípios da extrema pobreza e desapego de bens materiais não foram mais preconizados. Para ela tal mudança foi um processo inevitável advindo do sucesso desta ordem que implicou em diversas doações feitas pelos cristãos.²⁷ Para Baschet, o ideal de pobreza, apesar de ser característica importante das ordens mendicantes, acaba por esbarrar no paradoxo da multiplicação dos dons e acumulação dos bens advindo do sucesso dessas ordens. Por este motivo as ordens mendicantes criaram uma teoria de que os bens recebidos por elas eram propriedade do papa e elas teriam apenas seu uso, o que era denunciado pelos franciscanos espirituais como sendo uma hipocrisia.²⁸

Ao contrário de algumas outras ordens os mendicantes (especificamente as ordens masculinas) não adotam práticas de fuga do mundo, e vivem entre os fiéis. Os mendicantes, para além da aproximação entre regulares e seculares²⁹ ocorrida no século XII, instalam-se nas cidades, executando uma atividade pastoral em consonância com os meios urbanos. Invadindo um espaço que era predominantemente ocupado pelo clero secular, a ordem mendicante foi alvo de muitos conflitos, tanto na Universidade de Paris quanto com os bispos, que viam com

²⁵ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. Op. Cit. p. 207-210.

²⁶ Ibidem., p. 207-210.

²⁷ BOLTON, Brenda. **A reforma na Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 31.

²⁸ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. Op. Cit. p. 213.

²⁹ “O desenvolvimento do monasticismo no Ocidente introduziu entre os Bispos, padres e leigos a categoria dos monges, cuja principal função era a contemplação. Surge assim um novo esquema que é considerado de ordem espiritual e que distingue dois cleros: o regular (os monges) em que cada ordem religiosa estabelecia suas próprias regras de vida, afastado do universo dos leigos e o secular composto em primeiro lugar por bispos e padres das paróquias que desenvolviam atividades voltadas para o público e viviam junto dos leigos, em contato com os fiéis”. SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e Leigos. In: LE GOFF, Jacques; _____ (Org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.1, p. 268-284, p. 270.

desconfiança estes frades que eram muito bem preparados. Seus sermões tinham muito sucesso, mais até do que os dos seculares e por este motivo captavam mais dons dos fiéis.³⁰

Apesar de laico, Francisco fundou uma nova ordem muito bem sucedida, e vivendo na pobreza, sempre evitou atacar diretamente a hierarquia da Igreja. Apesar de defensor de uma mensagem que corresponde aos desejos de seu tempo, a mesma traz a reboque um radicalismo evangélico que é inassimilável pela Igreja.³¹ O presumido contraste existente entre a pobreza individual e a riqueza coletiva, entre a corrente favorável a uma fidelidade rigorosa a Francisco, os chamados “espirituais”, e uma corrente neutra em relação às regras da Igreja enquanto instituição, os chamados “conventuais”, originou vários conflitos entre os franciscanos. Para os “espirituais” a pobreza era uma exigência mandatória, mesmo antes da disputa entre as duas correntes se concentrar nessa questão, já que segundo a interpretação deles Cristo jamais teve qualquer posse. No início do século XIV os “espirituais” aceitaram uma maior moderação para não serem acusados de heresia como ocorreu com os “fraticelles”.³²

Outra nova ordem mendicante foi fundada por Domingo de Guzmán, aprovada pelo papa em 1217, cujos frades pregadores seguiam a regra de santo Agostinho, já que o IV Concílio de Latrão proibiu a fundação de novas ordens. Ao contrário da ordem Franciscana, a Dominicana tinha, desde seus primórdios, uma orientação clerical e seus frades se apresentavam como cônegos regulares. A ordem dos dominicanos se engajou as tarefas inquisitoriais, a pregação, e se dedicou de forma veemente à intelectualidade, que era ferramenta importante para a argumentação em prol dos interesses da Igreja. Sendo assim angariou forte aceitação do clero secular. Mesmo que os Franciscanos e Dominicanos tivessem apresentado algumas diferenças iniciais, as duas ordens convergiram em função de objetivos e práticas similares. No entanto apresentavam uma grande rivalidade.³³

Para Le Goff existe uma forte associação das Ordens mendicantes com as cidades para combate aos pecados essencialmente urbanos. Para ele esse o contexto urbano também facilitou o surgimento das heresias e o questionamento da hierarquia eclesial. Sendo assim, o clero secular, em número insuficiente e sem formação necessária para combate aos novos desafios das cidades, assim como o monaquismo tradicional, isolado em seu claustro, pode contar com

³⁰ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: Do ano mil à colonização da América. Op. Cit. p. 213.

³¹ Ibidem., p. 210-213.

³² Tanto o termo “espirituais” quanto “conventuais” podem ser contestados, pois tratam-se de termos imprecisos. Entretanto o termo “espiritual”, é utilizado por muitos estudiosos para designar o grupo dos franciscanos que consideravam a pobreza como a essência do franciscanismo. Em oposição estariam os “conventuais”, que lidavam com a pobreza de forma mais amena.

³³ Ibidem., p. 213.

a ajuda dos Frades Menores³⁴ e os Frades Pregadores.³⁵ Como vimos, o filme explora um pouco da interação entre representantes destes três protagonistas da espiritualidade da Idade Média Central e da Baixa Idade Média.

³⁴ A “Ordem dos Frades Menores” (em latim *Ordo Fratrum Minorum*, O.F.M.) é também conhecida por Ordem de São Francisco, por Ordem dos Franciscanos ou Ordem Franciscana. Eram assim chamados por sua humildade.

³⁵ A Ordem dos Pregadores é também conhecida por Ordem de São Domingos ou Ordem Dominicana.

3 CINEMA E HISTÓRIA

Um novo campo de estudos, inovador, chamado “Cinema e História”, aflorou nas ciências sociais, repleto de complexidade e desafios, já que se trata de um espaço de reflexão multidisciplinar.¹ Sabe-se que o primeiro trabalho que versa sobre o assunto é datado do final do século XIX, mais precisamente do ano de 1898, escrito por Boleslas Matuszewski, integrante da equipe dos Irmãos Lumière. Ele acreditava que a imagem cinematográfica refletia a verdade absoluta – isto é, pelo princípio da autenticidade –, porém apenas no filme documentário. Mesmo pelo fato de que o “primeiro cinema” se constituísse apenas de “uma sucessão descontínua de registros visuais”, ele não se tornou um empecilho para que desde seu início pudesse ser considerado fonte de conhecimento histórico.²

Como dito, durante o século XX houve um intenso debate sobre o valor do filme enquanto documento histórico, além da reflexão a respeito da autenticidade da imagem, resultando no aprofundamento da análise dos vários mecanismos que envolvem essa mediação feita pela câmera entre a realidade e o espectador. Mas o debate só evoluiu de forma efetiva quando se levou em conta que a montagem retira da imagem cinematográfica a ideia de reprodução da realidade.³ Do ponto de vista da história, no que tange à análise fílmica, é necessário ter cuidado redobrado com a relação entre documento e realidade.

A valorização dos filmes enquanto fontes históricas passou a levar em conta a especificidade desse tipo de documento, com o cuidado de não tomá-los como base para a confirmação de “uma história previamente elaborada e neles buscar a ilustração do já escrito e concebido, e sim para percebê-los como parte constituinte da cultura social que os forjou”.⁴

O cinema ampliou substancialmente os recursos de que se podia lançar mão para a representação e a partir da década de 1910 o sucesso de sua produção em escala industrial propiciou o lançamento de filmes que reconstruíam o passado histórico, já projetados no padrão do cinema narrativo. Todas essas questões mostram “a impossibilidade de pensarmos as relações entre cinema e história distantes do debate em torno da teoria e linguagem cinematográficas”,⁵ isto é, uma linguagem que possibilitasse maximizar o efeito da verossimilhança, que desse a maior impressão possível de realidade.

¹ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 7.

² Ibidem. p. 7-8.

³ Ibidem. p. 42.

⁴ CAMPO, Mônica B. Entre documentos fílmicos: os documentos e a História. **ArtCultura**, Uberlândia, v.16, n.28, p.234, jan-jun. 2014.

⁵ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Op. Cit. p. 9.

Para análise de uma obra cinematográfica sob o ponto de vista do estudo da História há que se levar em conta que qualquer que seja o caso, o resultado final de um filme, é uma representação de um período que se pretende utilizar como pano de fundo para um enredo. Como pondera José Rivair Macedo, “entre a obra e o espectador subsistem diversas mediações (artísticas, técnicas, culturais, ideológicas)”.⁶ Ele ainda chama atenção para o fato de que desde a invenção do cinema, no século XIX, esse veículo de comunicação tornou-se uma ferramenta de promoção da memória social e, neste sentido, pode ser também considerado um transmissor de consciência histórica. Rivair Macedo faz uma distinção entre filmes com temática contemporânea, sendo eles próprios um testemunho das tensões políticas e sociais, de filmes com temática histórica, pois estes exigirão do cineasta e sua equipe a reconstituição espacial e temporal do que se pretende retratar. Para o autor, os filmes “medievais”⁷ se enquadram nesse segundo caso, onde “a equipe cinematográfica torna-se concorrente dos historiadores”.⁸

A representação fílmica do período medieval precisa ser analisada com especial cautela. Neste sentido, deve-se atentar à diferença que existe entre os estudos acadêmicos realizados pelos pesquisadores da realidade histórica do período e o que ele chama de “pífia História da Idade Média”, ensinada nas escolas. Sendo assim a memória deste período seria desdobrada em ao menos duas formas de apropriação: “reminiscências medievais”⁹ e a “medievalidade” – na falta de um termo melhor – em que a idade média se torna apenas uma referência, muitas vezes estereotipada.¹⁰ Essa “medievalidade” é cada vez mais explorada na indústria do entretenimento, sendo possível observá-la nas músicas, no cinema, e mais recentemente, nos jogos eletrônicos, que atraem milhões de jovens por todo o planeta.

Nossa análise se restringe ao cinema, enquanto produto disponível para as massas, pois já é consenso entre estudiosos a aceitação das produções cinematográficas, independente do gênero, como documentos com potencialidade histórica. A escolha da temática medieval, além de ser consequência de nosso campo de estudo, advém do fato de que ela se encontra cada vez mais presente nos enredos dos filmes, nos seriados de TV, nos jogos e, até, ultimamente, nas novelas televisivas, atraindo de forma crescente o interesse do público, independentemente do seu perfil socioeconômico, faixa etária ou grau de erudição.

⁶ MACEDO, José Rivair. **Introdução - Cinema e Idade Média**: perspectivas de abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 13.

⁷ Para um melhor entendimento do conceito de “medievalidade” e sua comparação com reminiscências medievais consultar MACEDO, José Rivair. **Introdução - Cinema e Idade Média**: perspectivas de abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). *A Idade Média no cinema*. Op. Cit. p. 14-19.

⁸ *Ibidem.*, p. 14.

⁹ José Rivair Macedo define reminiscências medievais como as diferentes formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao medievo, alterados e/ou transformados com o passar do tempo.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 2-3.

Além de um produto da História um filme é um agente dela, sendo uma ferramenta poderosa para formação de opinião, veículo de propaganda ideológica e até de formação de uma cultura paralela.¹¹ Neste sentido, as representações da História Medieval nas produções cinematográficas podem ser utilizadas como fontes muito pertinentes para o estudo da História, tornando o tema mais acessível para os leigos e estimulando o interesse dos mesmos pelo assunto.

Embora Rivair Macedo acredite que é no âmbito da “medievalidade”, e não no da historicidade medieval que os enredos fílmicos referentes ao medievo devem ser pensados, a obra aqui estudada, por ser baseada em um livro escrito por um estudioso, nos permite explorar elementos nem sempre dispostos em filmes ditos históricos, nunca perdendo de vista que o cinema não tem o objetivo principal de instruir e provocar reflexões mais elaboradas sobre o passado e sim entreter e emocionar o seu público.

Levando em consideração as dimensões intercambiáveis na relação entre História e cinema, definidas por Marc Ferro, isto é, a leitura histórica do filme e a leitura fílmica da História,¹² nossa análise se relaciona ao segundo contexto, em que o filme propõe uma leitura do passado. Assim, se entende que a leitura fílmica da História se traduz em um desafio para o historiador: este precisará de uma melhor interação com o cineasta, quando há uma grande distância cronológica entre o tempo presente e o que se pretende retratar na tela, de forma a manter a coerência das tramas e ao mesmo tempo garantir um tratamento artístico e o “efeito de real”.¹³ Deve-se atentar ao fato de que quanto mais recuada no tempo se passa a trama, mais aumenta a identificação entre ficção e realidade, já que o contexto é menos conhecido pelo público, a exemplo dos filmes que retratam a idade média.

Grande parte dos filmes de recriação histórica fundamenta-se em romances históricos. A maioria das retratações fílmicas não parte de uma referência erudita e por isso é necessária especial atenção em como se deu a transposição entre a obra de ficção literária e a cinematográfica.¹⁴ Com isso, são raras as situações em que os avanços e alargamento temático advindos da historiografia recente são trazidos para as obras cinematográficas. Por isso, é

¹¹ FERRO, Marc. The fiction film and historical analysis. In: SMITH, Paul (Org.). **The Historian and Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. p. 80-94.

¹² FERRO, Marc. **Historia contemporânea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995. p. 27.

¹³ José Rivair lança mão do termo “efeito real”, que significa “uma situação cuja coerência e clareza pode vir a ser tomada como equivalente ao que de fato ocorreu no passado”. ROSSINI, M., As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história, **Anos 90: Revista do PPG em História da UFRGS**, Porto Alegre, n. 12, p. 123, p. 119, 1999. apud MACEDO, José Rivair. Introdução - **Cinema e Idade Média: perspectivas de abordagem**. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). **A Idade Média no cinema**. Op. Cit. p. 25.

¹⁴ S.WOLF, **Cine/Literatura: Ritos de Pasaje**, Buenos Aires, Paidós, 2001. apud MACEDO, José Rivair. Introdução - **Cinema e Idade Média: perspectivas de abordagem**. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). **A Idade Média no cinema**. Op. Cit. p. 26.

possível questionar a necessidade da fidelidade absoluta de um filme ao passado que ele pretende representar e se essa fidelidade garante também o atingimento dos propósitos do produtor do filme e do seu público alvo. Para os cineastas e roteiristas o importante não é o que o público erudito considera verdadeiro e sim o que o público em geral julga plausível. Uma vez que a verdade do filme não precisa ser a verdade da História, é preciso refletir sobre qual imagem do passado ficará sedimentada na memória dos que não conhecem as discussões acadêmicas e as pesquisas históricas.¹⁵

Para Macedo, existe uma classificação das principais tendências de abordagem dos filmes de reconstituição histórica proposta por Francois de la Bretecque, em que os filmes com temática medieval podem ser relacionados a pelo menos três categorias: os “filmes de historiadores”; os filmes de “personagens históricos” e os “filmes de aventura”.¹⁶ Levando em consideração esse tipo de classificação, o filme “O nome da Rosa” deve ser analisado conforme categoria de “filme de historiadores” produzido com base em um saber erudito.

Nas páginas que se seguem discorreremos sobre o enredo do filme “O Nome da Rosa” e examinamos as temáticas que tomamos como objeto de nossa análise nessa produção.

¹⁵ MACEDO, José Rivair. Introdução - **Cinema e Idade Média**: perspectivas de abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). *A Idade Média no cinema*. Op. Cit., p.26-28.

¹⁶ Os “filmes de historiadores” são aqueles em que a ficção pretende ilustrar um ponto de vista a respeito do passado com base num saber erudito; os filmes de “personagens históricos” em que a época é enfocada a partir do protagonista do enredo; os “filmes de aventura”, em que a ação transcorre num passado distante e o contexto desempenha papel secundário. LA BRETECQUE, F. de. **Le regard du cinéma sur le Moyen Age**. In: VVAA, **Le moyen Age aujourd’hui:trois regards contemporains sur le Moyen Age – histoire, cinéma**. Paris: Le Léopard d’Or, 1998. p. 286. apud MACEDO, José Rivair. Introdução - **Cinema e Idade Média**: perspectivas de abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). *A Idade Média no cinema*. Op. Cit., p.29.

4 ANÁLISE DO FILME “O NOME DA ROSA”

4.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO

A década de 1980 é caracterizada por uma grande produtividade do cinema norte americano. No ano de 1986, produções emblemáticas como “Platoon”, de Oliver Stone, “Hanna e suas irmãs”, de Woody Allen, “Top Gun”, de Tony Scott, “Veludo azul” de David Lynch chegaram às telas dos cinemas dividindo a atenção do público com a obra de Annaud, “O Nome da Rosa”.¹ Trata-se de uma década ímpar, que tem seu início marcado pelo boicote dos Estados Unidos às olimpíadas de Moscou e que também registra o fim da Guerra Fria,² com a queda do Muro de Berlin em 1989.³

No âmbito da história podemos destacar o “neomedievalismo”, um neologismo que foi popularizado pelo medievalista Umberto Eco⁴ em seu ensaio de 1973, “*Dreaming of the Middle Ages*”.⁵ O termo “neomedievalismo”, apesar de carecer de uma definição mais precisa, já foi utilizado por vários historiadores medievalistas, no sentido de se referir a uma interseção entre fantasia popular e história medieval.

É inquestionável o grande interesse atual pela temática medieval evidenciado nos jogos eletrônicos, no cinema, nos seriados televisivos, nos eventos e na literatura. E parece um paradoxo o permanente interesse em questões medievais nas sociedades contemporâneas, repletas de tecnologia. Essa popularidade da Idade Média em tempos atuais não pode ser simplesmente explicada a partir de interesses econômicos. Uma resposta plausível para essa questão talvez possa ser a busca de uma narrativa histórica romantizada e idealizada, que possa esclarecer acontecimentos políticos e culturais da atualidade. E pensamos que é nesse contexto

¹ Para maiores informações sobre os filmes citados acessar o IMDb - Internet Movie Database, base de dados online sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>.

² MEIHY, Murilo; SOUZA, Luana. O esporte como ferramenta política e diplomática: o caso do boicote americano às Olimpíadas de Moscou. **PARALELAS - FuLiA / UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, set.-dez., 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/13562>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

³ Para maiores informações sobre o que representou a queda do Muro de Berlin para a sociedade contemporânea consultar BANCHER, Flavia. **A queda do Muro de Berlin e a presentificação da História**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

⁴ PORTO JÚNIOR, J. B. S. As expressões do medievalismo no século XXI. Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias. **Anais...**2018.

⁵ ECO, Umberto. *Dreaming of the Middle Ages*. In: _____. **Faith in fakes: travels in hyperreality**. Londres: Vintage, 1998. p. 61-72.

que o diretor se interessou em produzir uma obra cinematográfica cuja principal personagem é a própria Idade Média.

4.2 ENREDO, PERSONAGENS E PREMIAÇÕES

“O Nome da Rosa” foi filmado em Roma e em Eberbach. Dirigido pelo francês Jean-Jacques Annaud,⁶ tem como protagonista Sean Connery, consagrado ator que, dentre outros, fez o papel do agente secreto 007. No filme ele interpreta o monge franciscano William de Baskerville. Toda a trama se passa em uma abadia beneditina e William é chamado a desvendar uma sequência de assassinatos. Cinco monges mortos em cinco dias exigem seus talentos de dedução e lógica para decifrar o motivo e o autor dos crimes.⁷

“O Nome da Rosa” é um filme de coprodução francesa, italiana e alemã, do ano de 1986, distribuído pela *Twentieth Century Fox Film*, cujo título original é *The Name of the Rose*. Adaptação do livro de metaficção historiográfica⁸ de mesmo nome, escrito pelo historiador italiano Umberto Eco, o filme conta em seu elenco com atores renomados como Sean Connery, Christian Slater, F. Murray Abraham. O roteiro é assinado por Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. A adaptação ocorreu seis anos após a publicação do livro, que naquela altura, já tinha se tornado um grande sucesso, com a venda de milhões de exemplares em todo o mundo.

Apesar de ser um filme europeu, “O Nome da Rosa” teve um orçamento de produções hollywoodianas. Participaram de sua produção grandes astros tanto diante das câmeras quanto por trás delas. O produtor Bernd Eichinger, famoso por sua intuição para sucessos encontrou aliados nos EUA, e tornou possível a adaptação do livro para o cinema. Ao custo de produção de 45 milhões de marcos o filme precisava ter um destaque internacional para obter o retorno de bilheteria esperado. Por esse motivo foi filmado em inglês e o nome do protagonista foi alterado de Guilherme para William.⁹

⁶ Renomado diretor francês com experiência na direção de filmes com temática histórica como “A Guerra do Fogo” de 1981.

⁷ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*) – Umberto Eco’s “*Der Name der Rose*” wird verfilmt, Alemanha, direção de Sylvia Strasser Wolfgang Würker. Este documentário faz parte de *Special Features* do DVD “O Nome da Rosa”, distribuído pela Warner Home Vídeo – Brasil.

⁸ Linda Hutcheon utiliza a terminologia “metaficção historiográfica” ao caracterizar o romance como autorreflexivo, pois se apropria de acontecimentos e personagens históricos. HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.21. apud OLIVEIRA, Arilson. O filme O nome da rosa: entre flores secretas e risos em chamas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 40, n. 40, p.175, 2013.

⁹ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

Já passados mais de 30 anos de seu lançamento não conseguimos encontrar fontes tão seguras sobre os números de bilheteria, mas ainda assim decidimos apresentá-los para referência. Apesar das várias tratativas para torná-lo um sucesso mundial, a bilheteria do filme foi de aproximadamente 77 milhões de dólares tendo alcançado apenas 7 milhões de dólares nos Estados Unidos, e obtido uma avaliação negativa da crítica e do público daquele país.¹⁰ O ritmo lento imposto a grande parte das cenas, a carga reflexiva imposta por longos diálogos, podem também ter contribuído de forma desfavorável para o público norte-americano, habituado a outros tipos de dinâmica mais frequentes nos filmes hollywoodianos. Já nas plateias europeias, o longa-metragem foi sucesso de bilheteria.¹¹

A maior parte das cenas internas de “O Nome da Rosa” foi filmada em um antigo monastério cisterciense. Só mais tarde a equipe se dirigiu para Itália. Jean-Jacques Annaud optou por criar uma versão sofisticada da Idade Média. Ele fez questão de selecionar os atores para os dezoito papéis principais, assim como dos outros trinta papéis de menor destaque. Seu maior desafio era transformar um livro de seiscentas páginas em um roteiro interessante, que pudesse atrair todos os tipos de público, sem grandes alterações da história original.¹²

A adaptação do livro para as telas pôde contar com o suporte do próprio autor com o intuito de tentar manter personagens e cenas fundamentais para a trama. Muitos estudiosos de cinema destacam a fidelidade histórica do filme. Wellington Fiorucio¹³ chama a atenção para o fato de que a assessoria histórica ficou sob a responsabilidade de uma equipe liderada pelo renomado historiador medievalista Jacques Le Goff. Por outro lado, de acordo com José Rivair Macedo, Le Goff teria retirado seu nome do projeto devido a interferências do diretor que optou por uma simplificação do complexo enredo do filme.¹⁴ Em nossa pesquisa não conseguimos

¹⁰ Muito provavelmente o fracasso de bilheteria ocorrido nos Estados Unidos possa ser explicado pela escuridão das tomadas que acabou sendo motivo de deboche para o público daquele país, que não compreendeu que o visual tinha o propósito de criar uma atmosfera de mistério, e imprimir a ideia do próprio diretor sobre o período. Adorocinema. Disponível em: em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2402/curiosidades/>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

¹¹ Desta forma “O Nome da Rosa” não foi indicado, nem ganhou nenhuma premiação nos Estados Unidos. Já na Europa o prêmio da *British Academy of Film and Television Arts (BAFTA)* de melhor ator em 1988 foi concedido a Sean Connery. O filme também recebeu o prêmio do cinema francês *CÉSAR* de melhor filme estrangeiro de 1987, assim como o prêmio *Bavaram Filme Awards* da Alemanha de melhor filme do ano de 1987, além do prêmio *German Film Awards* para melhor ator e melhor design de produção do ano de 1987. O prêmio Italiano *David di Donatello*, considerado o OSCAR do cinema italiano, foi concedido à produção nas modalidades de melhor filme, melhor design de produção, melhor figurino, além do prêmio *René Clair* para Jean-Jacques Annaud, todos no ano de 1987. Disponível em IMDb - Internet Movie Database. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

¹² 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

¹³ FIORUCI, Wellington R. *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. p. 156.

¹⁴ MACEDO, José Rivair. Introdução - *Cinema e Idade Média*: perspectivas de abordagem. In: _____; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). *A Idade Média no cinema*. Op. Cit., p.28.

identificar as evidências desse fato já que há depoimentos de Le Goff no documentário “Abadia do Crime” e seu nome aparece nos créditos do filme.

Seria razoável pensar que, ao contrário do que acreditam alguns pesquisadores do assunto, a versão fílmica não representa uma versão tão sofisticada do período, quanto o autor desejou retratar em seu romance, já que a Idade Média criada por Eco está eivada de diálogos extensos e grandes discussões teológicas, o não foi trazido para o filme. No citado documentário alemão “Abadia do Crime”, Umberto Eco defendeu o cineasta por ter afirmado que o filme que estava sendo feito não era obra dele e sim de Jean-Jacques Annaud. O diretor também explicou que o vocábulo escolhido para o filme foi definido de comum acordo com Eco, com o objetivo de mostrar que o filme não tinha a pretensão de ser uma cópia do livro e sim uma interpretação do mesmo.

O mesmo documentário mostra ainda o esforço dos produtores na busca por prover um maior realismo para o filme: o diretor contratou Jacques Le Goff e uma equipe de medievalistas que trabalhou, durante quatro anos, em cada detalhe da obra. A pesquisa realizada para a produção fílmica recolheu mais de trezentos livros e envolveu a visita, durante três anos, a mais de trezentos e sessenta mosteiros em países da Europa até que fosse encontrada uma abadia cisterciense do século XII, localizada na Alemanha Ocidental, quase inalterada desde a sua construção. O produtor Bernd Eichinger acreditava que dar uma autenticidade histórica era fundamental, já que a Idade Média era a principal personagem do enredo.¹⁵

Corroborando com essa afirmação, o próprio autor do romance ponderou em seu livro “Pós-Escrito a O Nome da Rosa” que na verdade não decidiu “apenas contar sobre a Idade Média”. Decidiu “contar *na* Idade Média”.¹⁶ Outra informação interessante registrada por Eco, no mesmo livro, é de que a Idade Média era seu imaginário cotidiano. Dessa forma “seria melhor escrever um romance que se desenvolvesse diretamente na Idade Média”, pois ele só conhecia “o presente através da televisão, ao passo da Idade Média” tinha “um conhecimento direto”, já que dispunha de um vasto material (fichas, fotocópias, cadernos) que vinha acumulando desde a década de 1950.¹⁷

A história é narrada em primeira pessoa pelo personagem Adso de Melk (Christian Slater), já no alto dos seus 80 anos.¹⁸ Inspirado em Watson, conhecido ajudante do detetive Sherlock Homes, ele relata o que presenciou no mosteiro quando ainda era um jovem

¹⁵ OLIVEIRA, Edlene. O Cinema em Sala de Aula: representações da Idade Média em *O Nome da Rosa* de Jean-Jacques Annaud. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 31-40, maio 2011.

¹⁶ ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 19.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 16-17.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 31.

seminarista da ordem dos Franciscanos, tutorado por William de Baskerville. Vale mencionar que no livro, Adso pertencia à ordem dos Beneditinos, mas no filme optou-se por retratar tanto Adso quanto William pertencentes à mesma ordem. Segundo Eco: “Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto e ouvido como Adso jovem”.¹⁹ Assim, o autor teve a intenção de contar a história “com a voz de alguém que atravessa os acontecimentos, registra todos eles com a fidelidade fotográfica de um adolescente, mas não os compreende”.²⁰

William de Baskerville foi inspirado em dois personagens: o detetive Sherlock Homes (fictício) que tem uma de suas principais histórias intitulada como “O Cão dos Baskerville” e o personagem histórico Guilherme de Ockham,²¹ monge franciscano que viveu no mesmo período em que se passa a trama, e era conhecido por seu pensamento e sua análise lógicas. Daí o nome Guilherme de Baskerville no livro, traduzido para William de Baskerville no filme, para ser mais assimilável aos ouvidos do público norte americano.

Eco admitiu agradou tanto a leitores mais jovens quanto a mais velhos com a dupla de monges que conciliava a experiência e ceticismo cauteloso com o espírito aventureiro e as emoções turbulentas. O filme também alimentou a ideia de que gerações diferentes iriam se identificar com William e Adso.²²

A trama se passa em um mosteiro, no norte da Itália, onde William foi convidado a participar de um conclave, cujo objetivo era definir se a Igreja deveria doar parte de suas riquezas. Contudo, uma série de assassinatos atribuídos à ação demoníaca se tornou alvo da investigação do monge franciscano.

O desenhista de iluminuras, Adelmo, foi o primeiro dos cinco monges mortos na abadia. William chegou a pensar que a causa da morte pudesse ter sido suicídio. Umberto Eco construiu uma espécie de detetive na era medieval: deu vida a seu próprio Sherlock Holmes com o aprendiz, Dr. Watson (Christian Slater). Naquele monastério, assim como em parte da Europa medieval do século XIII, iniciavam-se os embates intelectuais comumente associados ao suposto “conflito entre a fé e a razão” como reflexo da época de mudanças pela se passava, indissociada dos riscos de repressão, vividos sobretudo por William e Adso.

¹⁹ ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Op. Cit. p. 31.

²⁰ Ibidem., p.32.

²¹ Guilherme de Ockham entrou para a história por sua metodologia chamada Navalha de Ockham que pressupunha que a explicação mais simples, que conseguisse cobrir todas as evidências seria a explicação mais provável. Ele é considerado um dos principais fundadores do pensamento científico no ocidente.

²² 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

As pistas seguidas ao longo da trama levam William e Adso a um local específico na abadia: o *scriptorium*, lugar de escrita para os monges, uma oficina do conhecimento. As posições mais iluminadas do *scriptorium* eram ocupadas pelos restauradores, pelos artesãos de iluminuras e copiadores mais experientes. As mesas eram equipadas com o material necessário para fazer as pinturas como frascos de tinta, penas, pedras-pome para lixar pergaminho e régua para desenhar as linhas. Nesse ambiente foi deflagrada a primeira discussão acalorada em torno dos temas razão e superstição, tradição eclesiástica e ciência. “Aqui jaz a raiz de todos os crimes” infere William. A mesa do monge assassinado, Adelmo, estava vazia. William e Adso surpreendem-se com os desenhos inapropriados contidos em seu trabalho. O papa desenhado como uma raposa, o abade como um macaco. Havia também um burro ensinando as escrituras aos bispos. William percebeu imediatamente que aqueles desenhos poderiam ser uma pista para a morte que havia ocorrido.²³

Através de Jorge de Burgos, monge cenobita cego, que protegia e controlava o acesso à biblioteca do mosteiro, local de destaque na trama, Umberto Eco pôde fazer uma homenagem ao escritor surrealista Jorge Luiz Borges,²⁴ seu amigo, que foi atingido por uma cegueira progressiva.²⁵

Na primeira cena passada no *scriptorium* Jorge de Burgos ouviu pessoas rindo e afirmou que os franciscanos pertenciam a uma ordem onde a alegria era vista com condescendência. Jorge considerava o riso uma brisa demoníaca que deformava os traços do rosto e fazia os homens parecerem macacos. William, entrando no debate, alegou que macacos não tinham a capacidade de rir e que o riso era particular dos humanos. Os dois monges prosseguiram em um forte embate. Enquanto Jorge afirmava que Cristo nunca riu, William alegava que até os santos usaram da comédia para ridicularizar os inimigos da fé. William destacou que Aristóteles tinha dedicado o segundo livro da *Poética* à comédia como instrumento da verdade, o que fez com que Jorge lhe perguntasse se ele já havia lido tal obra. William respondeu que não, pois a obra teria se perdido há vários séculos. Jorge então, num misto de nervoso e ira, afirmou que o sumiço do livro era uma inverdade já que tal obra nunca teria sido escrita.

²³ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

²⁴ Para além das adaptações e preferências contextuais de Eco, como a ênfase na função de labirinto. Arilson Oliveira também reforça a influência de Borges ao destacar o seguinte trecho do livro de Umberto Eco chamado “Pós-escrito a O Nome da Rosa”: “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”. ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 20.

²⁵ OLIVEIRA, Arilson. O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 176, 2013. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5652>>. Acesso em: 15 set. 2018.

A antiga discussão histórica sobre o riso é bastante trabalhada no enredo. De acordo com a trama o acesso ao segundo livro da Poética de Aristóteles, considerado perdido, foi a causa das mortes misteriosas que ocorreram no mosteiro beneditino. No final da trama William chegou à conclusão de que as páginas da obra foram envenenadas por Jorge de Burgos e os monges, ao folhearem o livro e levarem a mão à boca, morriam por intoxicação.

Embora ocorra um forte apelo para o gênero policial no livro e em consequência também no filme, ambos necessitavam de “um investigador, possivelmente inglês, que tivesse um grande senso de observação e uma sensibilidade particular para a interpretação de indícios”²⁶, já que a trama se desenvolve em torno de cinco assassinatos. É importante destacar que ainda assim o eixo central do filme foi fiel à obra escrita, na qual se optou por manter o debate em torno do riso e do controle do conhecimento no período medieval. Deve-se levar em consideração, entretanto, que um filme precisa ser atraente para o público, pois seu objetivo principal, além de ser fonte de entretenimento, é ser rentável financeiramente.²⁷ Ademais, um dos grandes desejos de um cineasta é ter sua produção consagrada tanto pelos espectadores quanto pela crítica, se tornando, de preferência, um sucesso de bilheteria. Igualmente no livro, para torná-lo mais interessante para os leitores, o autor optou por iniciá-lo como se fora um romance policial, de forma a atrair um público mais amplo.²⁸

O cenário onde se passaram as cenas do filme foi construído em conformidade com as descrições do livro de Eco que definiu exatamente onde ficavam a igreja, a torre, a cozinha, os estábulos e demais locais. A abadia estava localizada em uma colina, perto de uma estrada no norte de Roma. O monastério criado por Umberto Eco foi construído em poucos meses.²⁹ Annaud visitou dezenas de monastérios e não conseguiu encontrar o que tinha em mente e optou por construir o espaço cenográfico.³⁰

²⁶ ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Op. Cit. p. 25.

²⁷ “Os filmes-históricos, inclusive os documentários, são perspectivas da História, com fins específicos conforme sua procedência, e na maioria das vezes estão voltados ao entretenimento do grande público, buscando aferir lucros com sua ampla divulgação. Apesar de realizarem pesquisas bibliográficas, buscarem fontes para orientar seu trabalho, os produtores e diretores de filmes-históricos têm a liberdade de organizar sua obra, criar personagens, modificar falas, recriar contextos com ênfase no que for considerado relevante, não sendo a preocupação didática ou científica suas prioridades”. SOUZA, Éder. O que o cinema pode ensinar sobre História? Ideias de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. **História & Ensino**, Londrina, v. 16, n.1, p.37-38, 2010.

²⁸ Eco acreditava que as pessoas gostam de livros policiais, uma vez que os mesmos representam “uma história de conjectura, em estado puro”. ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Op. Cit. p.45.

²⁹ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

³⁰ 1986 – *Commentary by Director Jean-Jacques Annaud*, direção de Jule Cohen e David Dessites. Este documentário faz parte de *Special Features* do DVD “O Nome da Rosa”, distribuído pela Warner Home Vídeo – Brasil

Os produtores do filme estavam muito interessados em todos os aspectos da vida medieval e não a utilizariam apenas como um pano de fundo para uma determinada história, mas como tema. Segundo Annaud e o próprio Eco, a Idade Média é como um dos personagens principais do filme.³¹ Ela foi o motivo verdadeiro e maior pelo qual o diretor decidiu fazer o filme. Foram enfatizadas as imagens da vida cotidiana na Idade Média, como por exemplo, o fato de que membros da ordem moravam na parte superior da localidade, um privilégio dos mais poderosos e de maior prestígio na hierarquia social. Embaixo ficavam os camponeses. A sociedade dividida entre ricos e pobres reflete-se na moradia, nas vestimentas e nos rostos.

Era importante que o diálogo, a linguagem, o comportamento dos monges fosse condizente com o período retratado. Annaud se preocupou com todos os detalhes para tornar o filme verossímil. A caracterização dos personagens e de seus conflitos deveria ser retratada de forma convincente para o público. O diretor acreditava que os materiais utilizados no filme deveriam se parecer exatamente como os usados na época.³²

Representada pela figura de Bernardo Gui, a inquisição papal apareceu na trama para investigar a presença do demônio na abadia: o Inquisidor acabou por flagrar o monge Salvatore e uma camponesa, que costumeiramente prestava favores sexuais aos monges em troca de alimentos, praticando supostos rituais satânicos, pois estavam com um galo e um gato pretos – que, na simbologia do período, eram figuras que representavam o mal. Gui ordenou que prendessem o monge e a camponesa, pois acreditava estar diante de uma bruxa, um homem seduzido por ela e da prática de rituais satânicos. Salvatore, sob tortura, acabou denunciando outro monge chamado Remídio, que passou também a ser acusado de herege. No dia que se segue à cena no estábulo, o inquisidor proferiu seu veredito relativo aos consideradas hereges: morte na fogueira.

A cena do julgamento em Eberbach contou com vinte personagens e oitenta figurantes. Tonino Delli Colli foi responsável pela iluminação. Jean-Jacques Annaud pode contar com atores expressivos, maquiagem bem-feita e figurino feito à mão. O inquisidor Bernardo Gui foi representado pelo ator Óscar Murray Abraham. Ele personificava a corruptibilidade do poder absoluto: ao mesmo tempo em que era juiz era júri. Para ele, o mal era o que ele julgava ser mal. Ele acreditava ser um escolhido por Deus para erradicar o mal. No julgamento estavam presentes os emissários papais, os beneditinos e os franciscanos. Nele não foram tratadas apenas

³¹ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

³² 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

questões relacionadas à fé: a discussão também envolvia política, uma vez que foi inserido o debate sobre a pobreza de Cristo.³³

O inquisidor e a camponesa, que eram personagens de muito pouco destaque no livro, foram transformados em personagens principais no filme. Sob esta ótica o filme se distancia do livro. Annaud decidiu que o desfecho do filme deveria ter um toque Hollywoodiano, pois considerava que a visão de mundo de Umberto Eco era mais negativa do que a dele.

Na sentença proferida pela inquisição os monges Salvatore e Remígio, assim como a camponesa foram considerados culpados. Entretanto William contestou a decisão:

Remígio é culpado. Culpado por ter interpretado mal a mensagem do evangelho. Culpado por ter confundido o amor pela pobreza com a destruição cega da riqueza e da propriedade. Mas ele é inocente dos crimes que banharam tua abadia em sangue. Pois o irmão Remígio não sabe ler grego.³⁴

Com o veredito da Inquisição contestado, de acordo com o filme, a confissão deveria ser extraída do condenado à força. Não querendo passar por tortura Remígio confessou tudo que a Inquisição desejava ouvir.

4.3 O RISO E A REGRA

Durante o século XIV, em que o filme se ambienta, a Europa se encontrava em um novo período de crise, enfrentando problemas políticos, e passando por grandes transformações sociais. As obras de Aristóteles já estavam circulando no ocidente medieval em especial no âmbito das universidades. No campo da filosofia medieval foi o período da escolástica, que tinha como uma das principais características a de conciliar fé e razão. Muitos dos principais expoentes da escolástica teológica e filosófica nesse período pertenciam às ordens mendicantes. Nelas se podia perceber a influência dos ideais dessas ordens.

Nesse sentido, as ordens – com seus ideais, opções e conflitos- são os verdadeiros sujeitos da escolástica. Daí sua complexidade no século XIII: a escolástica é palco de construções doutrinárias grandiosas, mas de conflitos não menos retumbantes. Conflitos que se explicam, em última instância, pela divergência das respostas que são dadas a uma questão radical: como escolher entre a pressão exercida pelos valores inalienáveis que a “tradição” (*traditio*) veicula e a emergência de novidades (*novitates*) que se impõem com uma autoridade crescente? A cultura especializada pode, agora, encontrar seus fundamentos numa filosofia nova e acabada na qual se encarna a “razão”

³³ Idem.

³⁴ 1986 – O nome da Rosa (*The name the Rose*), Itália / Alemanha / França, direção de Jean-Jacques Annaud.

(*ratio*) humana, mas em que medida, então, é preciso mexer na “tradição” para abrir lugar para a “novidade” que ameaça o antigo equilíbrio?³⁵

Em sua obra “O riso e o risível na história do pensamento”,³⁶ Verena Alberti lembra que Aristóteles não nos deixou nenhuma teoria propriamente dita sobre o riso, tendo apenas escrito algumas passagens em suas obras. Não obstante, sua influência talvez tenha sido a mais marcante a respeito desta temática. Nas citadas passagens, Aristóteles teria definido o riso como uma especificidade humana. Todavia, para parte da intelectualidade eclesiástica, essa expressão da alegria era considerada algo pecaminoso. Segundo Le Goff, a causa da reprovação do riso estaria então no espaço e não na espécie. O corpo, dentro de uma divisão espacial, estaria dividido entre cabeça e ventre; alto e baixo. Deste modo, os eclesiásticos alteravam a tradição filosófica antiga, enfocando-se na oposição entre o alto e baixo e o interior e o exterior.

O gesto de Clemente de Alexandria, que, em um texto pioneiro e fundador, *O pedagogo*, afasta os estímulos do riso, lembra aquele de Platão, que em *A República*, joga o poeta para fora da cidade. Pois o riso conduz às ações “baixas”. O corpo é separado entre as partes nobres (a cabeça e o coração) e ignóbeis (o ventre, as mãos e o sexo). Ele dispõe de filtros que podem servir para distinguir o bem do mal: olhos, orelhas e boca.³⁷

Segundo John Morreall “é preciso levar o riso a sério”,³⁸ e Le Goff concorda com ele ao afirmar que “o riso nasce no corpo e diz muito sobre o lugar que o Ocidente medieval lhe atribui”.³⁹ Contudo, após um período de “abafamento” entre os séculos V-X, o riso foi paulatinamente reabilitado por volta do século XII. Neste sentido, cabe destacar a relevância de Tomás de Aquino: segundo o dominicano, o riso terrestre prefigurava-se como a felicidade do paraíso e, portanto, considerava o riso, do ponto de vista teológico, como algo positivo. Com isso, o riso passou a ser atributo dos eleitos, tendo Isaac permitido a reabilitação do riso. Portanto, de acordo com Le Goff, o riso lícito se tornou uma invenção do final da Idade Média.

³⁵ ALESSIO, Franco. *Escolástica*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.1, p. 418-419.

³⁶ ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p.45.

³⁷ LE GOFF, J., TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. 7. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 75-76.

³⁸ MORREALL, John, **Taking Laughter Seriously**. Albany:Statew University of New York, 1983. apud LE GOFF, J., TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Op. Cit. p. 76. .

³⁹ Ele afirma ainda que o riso é abafado dos séculos IV ao X, aproximadamente, e faz uma reflexão sobre as raízes da desvalorização do riso. Se o Novo Testamento relata que Cristo chora três vezes é porque ele não ri. São Basílio também insistiu bastante no uso moderado da hilaridade afirmando que segundo os evangelhos Cristo jamais cedeu ao riso e que ao contrário, proclamou que infelizes eram aqueles que se deixavam dominar pelo riso. Ele ressalta também que além da Regra de São Bento e da Regra do Mestre, outras regras como a de São Ferréolo de Uzès, a de São Columbano também condenaram o riso. LE GOFF, J., TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Op. Cit. p. 76.

A dicotomia entre alegria e pecado foi explorada no livro de Eco e naturalmente, realçada no filme. Na trama, o acesso ao livro proibido de Aristóteles, que versa sobre a questão do riso, motivará a série de mortes que ocorrerão na Abadia. O roteirista mantém, nos limites cabíveis em uma produção fílmica, os diálogos longos e contundentes que se travam entre William de Baskerville e Jorge de Burgos sobre esta temática, conforme citado acima.

Como a maior parte da história se passa em um mosteiro beneditino é importante tentar entender como o documento que define as regras de comportamento a serem adotadas pelos que lá viviam, trata a questão do riso. Na Regra de São Bento é possível identificar cinco referências diretas ao riso, citadas adiante. Eles ajudam a evidenciar as restrições beneditinas a determinados comportamentos associados ao riso.

Em um dos trabalhos sobre o filme que mobilizam a temática do riso,⁴⁰ Arilson Oliveira afirma que Le Goff cita o seguinte trecho da Regra de São Bento: “o riso como elemento que percorre o corpo a partir das partes baixas, passando pelo peito e pela boca, sendo o riso, portanto ‘desonra da boca’, restando à boca a função de ‘ferrolho’ para tal atitude ou ação pagã”.⁴¹ Entretanto não foi possível identificar na Regra nenhum trecho que evidencie tal proposição. Por outro lado, em outra obra de Le Goff, tal citação é atribuída à Regra do Mestre.⁴² Le Goff ainda complementa que os dentes são “uma barreira que deve conter a torrente de insanidades que podem ser veiculadas pelo riso. Pois o riso é uma ‘desonra da boca’. O corpo deve ser um escudo diante dessa caverna do diabo”.⁴³ Ainda que vários estudiosos afirmem que a Regra de São Bento foi inspirada na Regra do Mestre, é fundamental considerar que se tratam de regras distintas.

Cabe então destacar os trechos de capítulos que fazem referência ao riso na Regra Beneditina: “Não falar palavras vãs ou que só sirvam para provocar o riso” (RB, 4, 53);⁴⁴ “Não gostar do riso excessivo ou ruidoso” (RB, 4, 54);⁴⁵ “Já quanto às brincadeiras, palavras ociosas e que provocam riso, condenamo-las em todos os lugares a uma eterna clausura, para tais palavras não permitimos ao discípulo abrir a boca” (RB, 6, 8);⁴⁶ “O décimo grau da humildade

⁴⁰ OLIVEIRA, Arilson. O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 182, 2013. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5652>. Acesso em: 15 set. 2018.

⁴¹ 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.75. apud OLIVEIRA, Arilson. O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas. Op. Cit. p. 182.

⁴² LE GOFF, J. ; TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Op. Cit. p. 76.

⁴³ *Ibidem.*, p. 76.

⁴⁴ **A REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2007. p. 83.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibidem.* p. 91.

consiste em que não seja o monge fácil e pronto ao riso, porque está escrito: ‘O estulto eleva sua voz quando ri’”(RB, 7, 59);⁴⁷ “O undécimo grau da humildade consiste em, quando falar, faça-o suavemente e sem riso, humildemente e com gravidade, com poucas e razoáveis palavras e não em alta voz”(RB, 7, 60).⁴⁸ O versículo seguinte da regra esclarece o motivo pelo qual o riso deve ser evitado: “O sábio manifesta-se com poucas palavras” "(RB, 7, 61).⁴⁹

A manifestação de alegria impressa pelo riso está associada, na Regra, a um comportamento inadequado. Entretanto, no filme em análise, Jorge de Burgos, que era uma espécie de responsável pela biblioteca do mosteiro, e em última instância, um guardião do conhecimento, acredita que o riso tem algo do demônio e, portanto, está relacionado a uma atitude pecaminosa. Para ele, a alegria poria em cheque a legitimidade da Igreja e a existência de Deus. Quando William questiona o que haveria de tão alarmante no riso Burgos responde que a alegria acabaria com o temor e sem o temor não haveria fé. Para Burgos se não houvesse temor ao demônio também não haveria necessidade da fé em Deus. William de Baskerville, por outro lado, já entendia o riso como parte essencial do ser humano, o que nos remete a Aristóteles, que como já foi visto defendia exatamente tal ideia.

Deste modo, ainda que Eco e o filme tivessem o objetivo de fazer da Idade Média um dos principais personagens do filme, é importante também ter em mente que ambos pretendiam, muito mais do que dar este protagonismo ao período, explorar o conflito entre fé e razão, tal como foi entendido desde a Modernidade.

4.4 O CONFLITO ENTRE A FÉ E RAZÃO

Como visto no item anterior referente à questão do riso, o conflito entre fé e razão seria o debate essencial estabelecido no século XIII e que teria chamado a atenção desde a Modernidade, estando presente na trama do filme “O Nome da Rosa”. Com a difusão no Ocidente medieval do pensamento de aristotélico que foi preservado pelos árabes e estudado pelas Ordens Mendicantes, principalmente no ambiente das universidades, surgiu “uma espécie de abismo intransponível entre a ‘novidade’ e a ‘tradição’”⁵⁰ que a escolástica precisou, em certa medida, de dar conta. Esse pensamento começa a influenciar os religiosos e a sociedade do século XIV, criando uma atmosfera efervescente de mudanças políticas, religiosas, culturais

⁴⁷ **A REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. Op. Cit. p. 99.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ **A REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. Op. Cit. p. 99.

⁵⁰ ALESSIO, Franco. **Escolástica**. In: LE GOFF, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (org.). Dicionário analítico do Ocidente medieval. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.1, p. 419.

e sociais, que vai culminar no fim do medievo. Tal debate pode ser explorado para evidenciar as diferentes correntes de pensamento contidas em uma mesma instituição, neste caso, na Igreja.

Eco explorou tais tensões em seu livro, assim como Annaud na película. Assim, é importante ressaltar o papel de destaque das ordens franciscanas no filme, que representam a razão, a ala progressiva da Igreja. É possível perceber então que o livro e o filme exploram a presumida disputa histórica entre forças “progressistas” – representadas, sobretudo, pelos franciscanos – e, por outro lado, grupos conservadores, tanto beneditinos quanto os dominicanos, enquanto representantes da Inquisição.

Consagrado pela historiografia moderna, tal conflito pode ser verificado, até por conta da trama policial e as investigações postas em prática pelo monge franciscano. Neste sentido, para os conservadores era fundamental manter o controle da circulação de informações e da produção do conhecimento. William, membro da ordem Franciscana, representa o lado mais progressista da Igreja e a busca pela verdade imanente, que é um ideal de beleza Aristotélica, e Jorge de Burgos, monge beneditino, representa as forças mais tradicionais.

4.5 AS BIBLIOTECAS DOS MOSTEIROS, OS MONGES COPISTAS E A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

Os mosteiros eram, até então, espaços onde importantes obras para a cultura medieval eram guardadas, pois em seu interior funcionavam as bibliotecas, e as oficinas destinadas ao trabalho dos monges copistas, chamadas de *scriptoria*. As bibliotecas, em especial as beneditinas, tiveram uma grande importância na preservação de manuscritos e no desenvolvimento cultural da humanidade. Neste sentido as bibliotecas dos mosteiros eram locais de preservação da memória. Muitas vezes os monges copistas eram forçados a reaproveitar o material de obras menos importantes, apagando-as e escrevendo, por cima delas, novos textos.⁵¹

Mito historiográfico, a Idade Média é frequentemente associada à “Idade das Trevas”, isto é, como um tempo de mínima circulação de conhecimento, o que é contestado por historiadores como Le Goff, que defende a tese de que houve um grande movimento intelectual e cultural nesse período, mais evidenciado a partir do século XII, com a criação das universidades.⁵²

Conforme artigo de César Augusto Castro “a biblioteca retratada por Eco metaforiza, num sentido mais amplo, o sonho de todos os povos, desde as mais antigas civilizações, de ter

⁵¹ MELLO, José de Barboza. **Síntese Histórica do Livro**. Rio de Janeiro: Leitura, 1972.

⁵² LE GOFF, J. **Poderes invisíveis: o imaginário medieval**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

sob a sua guarda toda a memória do mundo, como fonte de importância e poder. Por outro lado, evidencia as estratégias de distribuição de identidade de uma sociedade através da censura e da queima de livros”.⁵³

Cesar também ressalta a biblioteca como labirinto terreno e espiritual, além do *scriptorium* como um centro de cópias e ilustrações que contava com uma equipe de especialistas para tratamento e confecção dos livros. O bibliotecário era a figura que possuía o controle e conhecimento total das obras arquivadas. Cesar cita Certeau ao afirmar que o controle, ao mesmo tempo em que tem o objetivo de afastar o leitor de algumas obras, incita sua curiosidade e a vontade de transgredi-lo.⁵⁴ E é exatamente o que ocorre em “O Nome da Rosa”, em que os monges, na tentativa de acessar o livro proibido de Aristóteles, acabam morrendo por envenenamento. É possível, portanto, estabelecer a relação entre poder e conhecimento e como eles podem servir para o controle da sociedade.

Edlene Oliveira salienta ainda que “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”.⁵⁵

4.6 A REGRA REPRESENTADA NA ROTINA DA ABADIA

4.6.1 Da recepção dos hóspedes

O filme retrata o cotidiano de um mosteiro beneditino e a rotina da abadia no desenrolar da trama. É possível observar que, para proporcionar um maior efeito de verossimilhança o roteiro do filme trouxe muitos elementos que constam da Regra de São Bento para a representação das atividades diárias dos monges. Logo no início do filme, quando William e o noviço Adso chegam à abadia, são recebidos pelo próprio Abade, costume este registrado na Regra. O capítulo 53 da Regra, intitulado “Da recepção dos hóspedes”, versa sobre essa prática e destacamos alguns trechos a seguir:

[1] Todos os hóspedes que chegarem ao mosteiro sejam recebidos como o Cristo, pois Ele próprio irá dizer: "Fui hóspede e me recebestes". [2] E se dispense a todos a devida honra, principalmente aos irmãos na fé e aos peregrinos. [3] Logo que um hóspede for anunciado, corra-lhe ao encontro o superior ou os irmãos, com toda a solicitude da caridade; [4] primeiro, rezem em comum e assim se associem na paz. [5] Não seja oferecido esse ósculo da

⁵³ CASTRO, César Augusto. Biblioteca como lugar de memória e eco de conhecimento: um olhar sobre “O Nome da Rosa”. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v.4, n. exp., p. 01-20, 2006.

⁵⁴ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁵⁵ OLIVEIRA, Edlene. O Cinema em Sala de Aula: representações da Idade Média em *O Nome da Rosa* de Jean-Jacques Annaud. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano IV, n. 8, p. 35, maio 2011.

paz sem que, antes, tenha havido a oração, por causa das ilusões diabólicas. [...].⁵⁶

[8] Recebidos os hóspedes, sejam conduzidos para a oração e depois sente-se com eles o superior ou quem esse ordenar.⁵⁷

4.6.2 O trabalho na abadia

O trabalho na abadia também é definido na Regra, no capítulo 66, cujo título é “Dos porteiros do mosteiro”, do qual destacamos o trecho: “[⁶]Seja, porém, o mosteiro, se possível, construído de tal modo que todas as coisas necessárias, isto é, água, moinho, horta e diversos ofícios, se exerçam dentro do mosteiro”.⁵⁸

Orientações sobre o trabalho manual cotidiano são definidas no capítulo 48 da Regra, a seguir: “[¹]A ociosidade é inimiga da alma; por isso em certas horas devem ocupar-se os irmãos com o trabalho manual, e em outras horas com a ‘*Lectio divina*’”.⁵⁹

Mesmo que não ocupem lugar central na trama, em algumas cenas o filme retrata os monges beneditinos executando trabalhos manuais de limpeza, jardinagem e metalurgia como parte de suas rotinas.



Figura 4.6.2 – O trabalho na abadia – **Fonte:** reprodução

⁵⁶ **A REGRA DE SÃO BENTO:** latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. Op. Cit. p. 183.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibidem. p. 219.

⁵⁹ Ibidem. p. 173.

4.6.3 A mesa do abade

O Capítulo 56 da Regra discorre sobre a mesa do Abade. A cena retratada abaixo mostra o momento de uma das refeições na abadia. É possível observar que William de Baskerville, que é um visitante na abadia, está sentado à direita do Abade conforme a seguinte orientação contida na Regra: “[1]Tenha sempre o Abade a sua mesa os hóspedes e peregrinos”.⁶⁰



Figura 4.6.3 – Cena de uma refeição e a mesa do abade – **Fonte:** reprodução

4.6.4 A leitura da Regra

A leitura da Regra é uma atividade frequente na rotina dos monges. No capítulo 66 pode ser observada tal recomendação: “[8]Queremos que esta Regra seja frequentemente lida na comunidade para que nenhum irmão se escuse por ignorância”.⁶¹

⁶⁰ A REGRA DE SÃO BENTO: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. Op. Cit . p. 191.

⁶¹ Ibidem., p. 219.

A cena abaixo retrata a leitura feita por um monge durante uma das refeições.



Figura 4.6.4 – A leitura da regra – **Fonte:** reprodução

Nela um dos monges faz a leitura do trecho da regra que dispõe sobre o silêncio. O capítulo 7 cujo título é “Da humildade” diz o seguinte:

^[56] O nono grau da humildade consiste em que o monge negue o falar a sua língua, entregando-se ao silêncio; nada diga, até que seja interrogado, ^[57] pois mostra a Escritura que “no muito falar não se foge ao pecado” ^[58] e que “o homem que fala muito não se encaminhará bem sobre a terra”.⁶²

^[59] O décimo grau da humildade consiste em que não seja o monge fácil e pronto ao riso, porque está escrito: “O estulto eleva sua voz quando ri”.⁶³

No trecho do filme em que é feita a leitura da regra o monge profere as seguintes palavras: “Um monge deve ficar em silêncio. Ele só deve expressar o que pensa quando for questionado. Um monge não deve rir, pois somente os tolos elevam a voz para rir”.⁶⁴

Ao analisar essa dinâmica de representação do cotidiano na abadia é possível perceber como a equipe da produção fílmica estava atenta a cada detalhe de forma a proporcionar ao espectador a maior sensação de realismo possível.

4.7 A INQUISIÇÃO MEDIEVAL

Diferentemente do livro “O Nome da Rosa”, a presença do inquisidor dominicano Bernardo Gui ocupou um lugar central na representação fílmica. A trama se desenvolve a partir dos acontecimentos referentes ao inquisidor visitando a abadia. Ele lança mão dos recursos da Inquisição para desvendar os crimes que estavam ocorrendo naquele local e sentenciar os

⁶² **A REGRA DE SÃO BENTO:** latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. Op. Cit . p. 99.

⁶³ Idem.

⁶⁴ 1986 – O nome da Rosa (The name the Rose), Itália / Alemanha / França, direção de Jean-Jacques Annaud.

supostos culpados, dando um destino aos “criminosos” a partir da verdade da própria igreja. Tudo se passa como se a Igreja permitisse certos avanços e a Inquisição fosse utilizada como instrumento para tentar contê-los. O conflito entre uma antiguidade clássica expressa pela obra de Aristóteles e uma modernidade que se anuncia através da razão é o pano de fundo do filme. Neste sentido, é possível interpretar que, para Annaud, a razão é muito perigosa para a fé, e a busca pelo conhecimento seria a causadora das mortes.

Sobretudo em Inocência III a Inquisição se tornou um instrumento jurídico, de caráter punitivo, com uma política repressiva vigorosa para combater a heresia e também funcionava como instrumento de controle político. Em 1199 com a bula *Vergentis in senium* a heresia se tornou um crime de lesa-majestade divina, o que implicou na possibilidade de aplicação de penas mais rigorosas. Em 1215, no concílio de Latrão IV, foram definidos os métodos repressivos a serem utilizados contra os hereges. “Verifica-se que a luta contra as heresias caminhou junto com os meios e as formas de centralização da Igreja e com a afirmação do poder pontifício”.⁶⁵ Os Tribunais da Inquisição são organizados por Gregório IX através da publicação da bula *Excommunicamus*, em 1231. A tortura passou a ser um meio legítimo para arrancar a confissão de um acusado. A Inquisição deixou de ser algo confiado a um bispo ou frades mendicantes, que contavam com recursos limitados nas ações contra a heresia, atuando com certa moderação até o início do século XIV tornando-se “as bases de um princípio repressivo do qual o Renascimento e os Tempos Modernos se encarregarão de tirar todas as consequências”.⁶⁶

Na representação fílmica é possível notar uma série de irregularidades e excessos cometidos durante o julgamento, que apenas serviu para ratificar um veredicto já pré-estabelecido de condenação. A sentença se utilizou do universo mental vigente, repleto de preconceitos e superstição, para um suposto “uso político” da Inquisição.

Como dito, o julgamento do filme é repleto de “irregularidades” e desvios que vão levar inocentes à morte na fogueira. Os acusados não tiveram qualquer direito à defesa e foram forçados a confessar a culpa a eles atribuída. Na prisão Salvatore foi submetido a severos castigos físicos com o objetivo de arrancar do réu, a força, a confissão de comportamentos e crimes que não havia cometido, mas que a Igreja desejava ouvir. Salvatori, após uma longa

⁶⁵ GOMES, Daiany. **O Tribunal do Santo Ofício Espanhol: Continuidades e inovações nas práticas processuais** (Sécs. XIV-XVI). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008. p. 12-21. Disponível em: <https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/Disserta___o_defesa.pdf> . Acesso em: 21 ago.2019.

⁶⁶ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 184-190.

sessão de tortura, acaba denunciando Remígio, já que ambos foram dolcinianos⁶⁷ antes de morar na abadia beneditina.

Se houvesse uma declaração de arrependimento por parte dos condenados eles seriam poupados da pena capital, mas estariam condenados a passar seus dias na prisão. Mesmo no momento da execução da pena, isto é, a queima na fogueira, os condenados foram mais uma vez questionados sobre o arrependimento. Salvatore não tinha o exato entendimento do que estava ocorrendo. A camponesa estava quase desfalecida e Remígio não estava disposto ao arrependimento. O desfecho dos personagens frente à inquisição foi a execução dos dois homens na fogueira e a fuga da camponesa mediante a confusão causada pelo incêndio na abadia.

4.8 A MEDIEVALIDADE EXPRESSA NOS CENÁRIOS, OBJETOS E VESTUÁRIO

Um dos principais desafios para a produção do filme consistia em fazer uma obra realista sobre uma era histórica. Neste sentido ela se preocupava com detalhes como jarras, alambiques, frascos, garrafas, tigelas, os equipamentos do laboratório, vestimentas, mobiliário, aparência dos monges. Annaud se preocupou inclusive em mandar retirar as obturações e coroas dentárias dos atores para as filmagens além de solicitar uma maquiagem extremamente elaborada no intuito de ser inovador. Annaud buscava ser, sobretudo, convincente. Em uma adaptação de um livro para um filme é importante entender que o público precisa visualizar o que em um livro é possível descrever. Por isso a produção precisa se preocupar, por exemplo, com o tipo de vestuário, com materiais, com o tipo de linguagem corporal dos atores, e em última instância, com todas as imagens.

É notória a preocupação do diretor com os detalhes que remetem a um clima de medievalidade, já que, segundo Annaud, a Idade Média é um dos principais personagens de seu filme. Ele ressalta no documentário *“Photo Video Journey with Jean Jacques Annaud”*, que

⁶⁷ Os chamados dolcinianos eram seguidores de uma “seita” que a Igreja considerava herege. Ela surgiu no interior de uma Irmandade Apostólica, fundado pelo Frei Dolcino de Novara (1250 – 1307), com fortes influências franciscanas. Frei Dolcino e seus seguidores pregavam uma Igreja simples e pobre, a comunhão dos bens, o fim da eucaristia, da confissão, da adoração da cruz como símbolo divino e o fim da confissão também eram pregados pela irmandade. Os dolcinianos assassinavam padres que fossem contrários as suas ideias. O verbo *“PENITENZIAGITE”*, ou *penitencia-te* era utilizado como uma forma de reconhecimento dos seguidores das doutrinas de Dolcino. Os dolcinianos foram muito perseguidos pela ortodoxia. Frei Dolcino, condenado por heresia, foi queimado na fogueira por ordem do papa Clemente V, mas suas ideias continuaram vivas com alguns seguidores que escaparam do massacre aos Dolcinianos ocorrido em Navarra. GUGLIELMI, Nilda. **Marginalidad em la Edad Media**. 2ª ed. Buenos Aires: Biblos, 1998. p. 294-318. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=thpS-aAKGqIC&pg=PA286&dq=dolcinianos&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj7_NavkanmAhUWILkGHW4cA-EQ6AEINDAB#v=onepage&q=dolcinianos&f=false> . Acesso em 15 set. 2019.

muito do filme se inspirou em pintores alemães românticos. Estes trouxeram o espírito gótico, o perigo e a escuridão dos alpes no inverno. Ao mesmo tempo Annaud se preocupa também com a introdução de objetos que remetem à modernidade que se anuncia. A medievalista francesa Regine Pernoud registra em seu livro “Luz Sobre a Idade Média” que em pleno século XIII já se conhecia a pólvora de canhão, o uso das lentes convexas e côncavas, além de muitas outras invenções e descobertas.⁶⁸

O artefato óptico utilizado pelo protagonista William é um objeto ressaltado e mostrado algumas vezes durante a trama. Ele é perdido durante a sequência do filme e posteriormente encontrado com uma das lentes rachada. Provavelmente o intuito das cenas foi o de registrar uma invenção do período e associar, mais uma vez, o protagonista a imagem de alguém que está à frente de seu tempo. Esse tipo de óculos foi um dos primeiros modelos criados, e não possuía hastes para prender nas orelhas.



Figura 4.8.1 – Artefato óptico utilizado pelo protagonista – **Fonte:** reprodução

Mais um exemplo desse cuidado com detalhes foi a cena em que William e Adso vão até o *scriptorium*, na esperança de descobrir alguma pista sobre os crimes. O espectador é apresentado com uma visão panorâmica do local, que apresenta uma riqueza de detalhes, incluindo mesas, cadeiras e instrumentos utilizados pelos monges copistas. A cena foi filmada em uma abadia cisterciense do século XII, que até o século XX não tinha praticamente sofrido alterações. Todavia, o local utilizado para o cenário do *scriptorium* era originalmente um refeitório que foi totalmente adaptado. Tudo o que estava em seu interior foi projetado e construído especificamente para uso nas cenas do filme.⁶⁹

⁶⁸ PERNOUD, Régine. **Luz Sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa-América, 1997. p. 157.

⁶⁹ 1986 – *Commentary by Director Jean-Jacques Annaud*. Op. Cit.



Figura 4.8.2 – O *scriptorium* – Fonte: reprodução

No documentário “Abadia do Crime”, é enfatizado o cuidado da equipe de produção em contratar carpinteiros para esculpir, em carvalho envelhecido, os bancos para a nave e as mesas do *scriptorium*. Conforme citado, para assegurar um cenário de grande realismo, ilustradores produziram manuscritos em pergaminho, decorados com folhas de ouro, cujos desenhos passaram pelo crivo de historiadores franceses.⁷⁰ Cada livro exigiu dos especialistas – ainda hoje, monges – de seis meses a um ano para a confecção de apenas algumas páginas. Os manuscritos daquele período eram pergaminhos com tintas feitas de pedras esmagadas ou ouro.⁷¹

⁷⁰ 1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*). Op. Cit.

⁷¹ Os monges que ainda hoje executam esse tipo de atividade fazem parte de um mosteiro em Pavia, localizado perto de Veneza. Esses documentos eram tão lindos e as réplicas tão perfeitas, que a polícia, durante a noite, fazia a guarda do monastério. Ainda assim, o diretor enfrentou problemas com um dos manuscritos que tinha permanecido no local das filmagens, pois só seria utilizado no dia seguinte. Tratava-se de uma página feita à mão, com folhas de ouro. A mesma foi furtada. Foi necessário aguardar quase um ano para que a página fosse refeita. 2004 - “*Photo Video Journey with Jean-Jacques Annaud*”, Warner Bros. Entertainment Inc., direção de Julie Cohen e David Dessites. Este documentário faz parte de *Special Features* do DVD “O Nome da Rosa”, distribuído pela Warner Home Vídeo – Brasil.



Figura 4.8.3 – Reprodução de um pergaminho trabalhado por monges copistas que foi furtada durante as filmagens – **Fonte:** reprodução



Figura 4.8.4 – Reprodução de um manuscrito para o filme. **Fonte:** reprodução

A batina utilizada por Sean Connery durante as filmagens foi feita no Marrocos, já que a direção desejava ter uma batina franciscana de verdade, que não poderia ser tingida. A lã deveria ter a cor original. Para Annaud se a produção não tivesse sido tão detalhista, o público poderia não saber que aquilo não estava correto, mas perceberia. Todos os objetos foram confeccionados para o filme. Nada foi alugado. Foram criadas réplicas exatas e várias delas estão, atualmente, em museus na Europa. Logo que os monges chegaram à Abadia e foram alojados em um quarto, William dispôs sobre a cama três objetos: a ampulheta, o astrolábio e o quadrante náutico.⁷² Tratam-se de instrumentos utilizados para navegação marítima. O astrolábio era utilizado para medir a altura dos astros acima do horizonte e para determinar a posição deles no céu. O quadrante permitia determinar a distância entre o ponto de partida da

⁷² 1986 – *Commentary by Director Jean-Jacques Annaud*. Op. Cit.

embarcação e o lugar onde ela se encontrava em dado momento. Já a bússola que aponta sempre para o eixo norte-sul, serve para guiar o usuário, indicando sempre onde fica o norte.



Figura 4.8.5 – ampulheta, o astrolábio e o quadrante náutico – **Fonte:** reprodução.

Dentro da torre estava situada a biblioteca labiríntica. Segundo Annaud, Umberto Eco tinha descrito o labirinto com cerca de cem salas, mas todas no mesmo nível, o que levaria a um salão enorme e não a uma torre. Baseados em dois livros, um chamado *The Stair Cases* e outro de um autor chamado Piranesi que falava sobre prismas, Annaud e Eco criaram juntos a adaptação cinematográfica, um labirinto de escadas e salas.⁷³



Figura 4.8.6 – Biblioteca em forma de labirinto – **Fonte:** reprodução

Neste sentido, podemos reforçar a tese de que o suporte dos historiadores para os detalhes das vestimentas, objetos, e dos cenários é fundamental para transformar as imagens o mais próximo do retratado nas fontes históricas. No quadro geral, apesar de muitas vezes haver falta de provas documentais, os cineastas preencherão, sem muita hesitação, as lacunas da História, para tornar seu enredo verossímil e mais agradável ao público. De qualquer forma fica

⁷³ 2004 - *Photo Video Journey with Jean-Jacques Annaud*. Op. Cit.

latente, apesar das críticas que foram feitas ao filme, a intenção de construir, com a máxima precisão possível, o ambiente do medievo.

Os atores foram escolhas pessoais de Annaud. Ele desejava ter em seu elenco rostos fortes como o de Ron Perlman, que interpretou Salvatore, um dos personagens condenados por heresia na trama, e morto na fogueira. Segundo o próprio ator, após o filme, ele se tornou o monstro oficial de Hollywood. Muitos atores vieram de cabarés e teatros locais da Itália ou de programas de televisão. Annaud afirma que na Europa havia muitos rostos fascinantes para escolher.⁷⁴

Ao mesmo tempo em que queimava os condenados por heresia, o fogo consumia a biblioteca labiríntica na torre da abadia. Dante Ferretti⁷⁵ traduziu a biblioteca labiríntica de Eco em um cenário de vários andares. O fogo, um símbolo medieval importante do apocalipse, que começou na torre, destruiu por completo a abadia. Desaparecia nas chamas o passado clássico, os livros redigidos em grego e também, aquele que representava o retrocesso, o venerável Jorge de Burgos, abrindo espaço para a modernidade que se anunciava.



Figura 4.8.7 – Ao mesmo tempo em que queimava os condenados por heresia, o fogo consumia a biblioteca labiríntica na torre da abadia – **Fonte:** reprodução.

Em meio ao caos e às chamas William tentava salvar alguns livros daquele precioso acervo, mesmo que para isso tivesse que colocar sua vida em risco.

⁷⁴ 2004 - *Photo Video Journey with Jean-Jacques Annaud*. Op. Cit.

⁷⁵ Dante Ferretti é um diretor de arte, designer de produção e de figurino italiano. Venceu o Oscar de 2012 por seu trabalho no filme *Hugo*, ao lado de Francesca Lo Schiavo. IMDb - Internet Movie Database. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 06 mai. 2019.



Figura 4.8.8 – William na tentativa desesperada de salvar parte dos livros da biblioteca em chamas – **Fonte:** reprodução

Nossa intenção nesta parte do trabalho foi mostrar a tentativa incansável da produção do filme, expressa em cada detalhe dos cenários, objetos e personagens, em criar um medievo que fosse protagonista e não somente um pano de fundo para trama.

Como o espectador precisa ver aquilo que em um livro é possível descrever, houve uma preocupação com as cores e materiais das indumentárias, com o corte de cabelo e até com as próteses dentárias utilizadas pelos atores. Os cenários privilegiaram ambientes mais sombrios sem deixar de mostrar a pobreza em que vivia o campesinato nos arredores da abadia contrastando com a ostentação exibida pelo abade e os representantes papais em roupas e adornos. A reprodução de objetos similares aos do período, assim como de livros e pergaminhos foram recursos dos quais a produção também lançou mão para dar um maior efeito de verossimilhança à produção fílmica.

5 CONCLUSÃO

Nesta monografia analisamos alguns aspectos referentes ao filme *O Nome da Rosa* de 1986, adaptação do livro de mesmo nome, escrito pelo historiador italiano Umberto Eco. Tomando como referência as percepções modernas sobre a espiritualidade medieval, representada no filme por beneditinos, franciscanos e dominicanos, lançamos mão de alguns eixos de análise como, por exemplo, a crítica ao riso e sua importância como fio condutor para o desenvolvimento da trama, já que há uma correlação entre a questão do riso e o fictício livro de Aristóteles: este, ao ameaçar os ditames eclesiásticos sobre o riso, traz para debate o papel central do paradoxo vivido pela Igreja: apesar de ser responsável pela preservação e reprodução dos manuscritos, esta instituição precisava também ter o controle e restringir a circulação do conhecimento como forma de garantir seu poder. Também analisamos como a crítica ao riso está presente na regra beneditina, e como tal regra foi representada na rotina monástica. Por fim analisamos o embate entre fé e razão, considerando que no período retratado na película o pensamento aristotélico estava sendo difundido na Europa através das universidades, encontrando acolhida entre os grupos mendicantes e sendo alvo da reprimenda Inquisitorial.

Nosso estudo buscou esclarecer questões como a forma com que as espiritualidades monástica e mendicante foram representadas no filme, se seria possível relacionar tais representações à regra beneditina, qual seria o papel do riso na trama e de que forma ele foi utilizado para reforçar um conjunto de representações sobre a Igreja medieval.

Comprovando uma de nossas hipóteses neste trabalho concluímos que o filme lança mão da representação das ordens e da espiritualidade mendicante e monástica para evidenciar que, apesar de ser a única instituição no período detentora de um caráter e abrangência mais globais, a Igreja era composta por distintos quadros e tendências institucionais: neste sentido, a representação da dicotomia entre fé e razão, presente no filme “*O Nome da Rosa*”, objetiva evidenciar essa questão.

Embora Umberto Eco tenha elogiado o resultado final filme, é importante ter em mente que o livro e o filme utilizam diferentes tipos de linguagem. Os mecanismos de olhar advindos da tela de cinema e dos jogos de câmera influenciam os modos de percepção da realidade, alterando sentidos e sensações do espectador. O cinema é uma construção do real uma vez que o cineasta e sua equipe decidem a seleção das cenas que comporão a obra fílmica, os aspectos que serão enfatizados e os que serão silenciados. O cinema é uma linguagem imagética construída pelo cineasta, que traz à tona suas imagens mentais e as transforma em imagens

materiais, em uma representação da realidade que acaba por ser influenciada por seus valores, sentimentos e expectativas.

Ademais, de acordo com Umberto Eco, um indivíduo escolhe, de forma singular, sua chave de leitura para interpretar uma obra de acordo com seu desejo. Ele lança mão de suas emoções e pode elaborar vários significados, sendo alguns destes até diferentes do proposto pelo autor. O receptor de uma obra não é um sujeito passivo, mas aquele que tem potencialidades criativas. Para Eco, uma obra, ainda que concluída, é sujeita a múltiplas interpretações. Neste sentido embora o cineasta Annaud tenha tido toda a preocupação de representar, de forma mais realista, o período medieval é preciso levar em conta que livro e o filme são obras totalmente distintas.

Tomando como premissa que o cinema ficcional pode ser uma representação do passado e que por ser uma obra fílmica não tem o mesmo compromisso da história, de se basear em fontes, a equipe de produção acaba por preencher lacunas deixadas pela história e ainda pode se valer da chamada “liberdade poética”. Assim, mesmo que a direção do filme “O Nome da Rosa” tenha utilizado o suporte de uma equipe de historiadores liderada por um dos mais prestigiados medievalistas, Jacques Le Goff, assim como do próprio autor do livro, Umberto Eco, a imagem reforçada para o espectador do filme, pela escolha do elenco, pelos cenários sombrios, entre outros recursos, é de que a Idade Média é um período de obscurantismo e retrocessos. Mesmo com o suporte de historiadores medievalistas já mencionado, não há garantia de que seja representado um conhecimento mais verdadeiro do passado histórico em um filme. Assim, a produção lançou mão de recursos como a representação do cotidiano da abadia baseado na Regra de São Bento, a reprodução de objetos do período além de livros e pergaminhos para garantir a verossimilhança com o período medieval e assim torna-lo um protagonista e não apenas um pano de fundo para a trama.

Apesar do cuidado com a riqueza de detalhes para a representação dos cenários como a abadia, a biblioteca e o *scriptorium*; da reprodução de objetos, como livros, pergaminhos, móveis e utensílios, que tornou possível explorar várias características do medievo, ainda assim a escolha do diretor e roteirista em dar ênfase a questões como a da interdição do riso e o controle da circulação da informação na abadia beneditina e a inquisição, sob a ótica de um espectador do século XX, já que o filme pretendia alcançar um grande público, acaba por reforçar uma imagem estereotipada sobre período, ainda que pretendesse passar uma impressão de verossimilhança com o período retratado.

O cuidado com os mínimos detalhes, como a confecção de objetos típicos do medievo, os pergaminhos reproduzidos por monges especialistas, o figurino utilizado pelas diversas

ordens representadas no filme, que está presente em toda a obra de Annaud, configura uma atmosfera medieval singular em obras fílmicas. É possível identificar de forma bem evidente a representação da Regra de São Bento no cotidiano beneditino da abadia. Além disso, o filme apresenta a ordem beneditina como aquela que, apesar de ser a guardiã de um acervo inestimável de livros, é também a que controla o acesso ao conhecimento. Esse controle das obras que poderiam ou não ser acessadas é explorado para reforçar o estereótipo do medieval como uma “longa noite de dez séculos”.

O filme é uma obra que opta pelo uso frequente de imagens e cenários sombrios, personagens com aparências peculiares, algumas um tanto sujas e repugnantes. No entanto, no horizonte desta trama está a busca por uma verdade imanente. Umberto Eco estava interessado em mostrar como a escolástica produzia o conceito de uma modernidade que foi gestada no século XI e Annaud também traz essas imagens para a representação fílmica.

A Inquisição aparece com um protagonismo não dado no livro. O conflito entre uma antiguidade clássica e uma modernidade que se anuncia é o pano de fundo do filme e a inquisição é mola mestra para a contenção dos avanços advindos da transição para a modernidade. O fictício livro de Aristóteles representa a razão, livro este que poderia ter se perdido e, no entanto, foi conservado pela Igreja, pela Idade Média. Aí se apresenta o paradoxo. Ao mesmo tempo em que deseja preservar o conhecimento, a Igreja também pretende controlá-lo, e em grande parte, silenciá-lo. O filme tenta mostrar que a razão era muito perigosa para a fé medieval. O inquisidor dominicano – personagem de pouca expressão no livro – é utilizado para reforçar o aspecto obscurantista da Igreja, mostrando com suas práticas inquisitórias.

O incêndio que começa na torre da abadia, figurativamente, queima a antiguidade clássica e ao mesmo tempo, ao queimar o mosteiro, queima também a Idade Média. Ao salvar alguns livros, Willian de Baskerville, está, simbolicamente, salvando a razão que será transposta para a Idade Moderna.

Annaud optou pela estética do final feliz, por um maniqueísmo expresso entre o mal, as trevas e a injustiça manifestadas nas figuras do inquisidor e do guardião da biblioteca, Jorge de Burgos, e o bem e o progresso, representados por William que a todo custo tentou ter acesso e salvar os livros da abadia. Este contexto representa o bem vencendo o mal. O fogo que queima os inocentes na fogueira da inquisição, também destrói a abadia, símbolo do retrocesso. Na trama o bem vence o mal, a luz vence as trevas, o conhecimento vence a escuridão. O amor vence a morte. Estas escolhas são expressas nas mortes de Bernardo Gui e Jorge de Burgos e no fato da camponesa escapar da morte na fogueira. O roteirista não opta por um final aberto sendo a identidade da moça, objeto da paixão do noviço, a única questão não revelada.

Diferentes campos de estudo e várias temáticas foram exploradas, ao longo do tempo, utilizando como base o romance e a produção fílmica “O Nome da Rosa”, originando inúmeros artigos, dissertações e teses nas áreas de História, filosofia, educação, literatura, cinema, entre outros. Esse é mais um trabalho dos muitos que ainda serão produzidos a cada vez que mais um leitor ou um espectador se apaixonar por uma obra tão revisitada.

REFERÊNCIAS

Documentação antiga e medieval impressa

A **REGRA DE SÃO BENTO**: latim-português. Tradução e notas: D. João Evangelista Enout. 4. ed. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2007.

Vídeos/filmes

1986 – O nome da Rosa (The name the Rose), Itália / Alemanha / França, direção de Jean-Jacques Annaud.

1986 – Abadia do Crime (*Die Abtei des Verbrechens*) – Umberto Eco's “Der Name der Rose” wird verfilmt, Alemanha, direção de Sylvia Strasser Wolfgang Würker.

1986 – *Commentary by Director Jean-Jacques Annaud*, direção de Julie Cohen e David Dessites.

2004 - *Photo Video Journey with Jean-Jacques Annaud*, Warner Bros. Entertainment Inc., direção de Julie Cohen e David Dessites.

Materiais gerais de consulta

Anticast 226 – Desvendando o nome da rosa. Disponível em

<<https://podcasts.google.com/?feed=aHR0cHM6Ly93d3cuc3ByZWFrZXIuY29tL3Nob3cvMzIyMTkyMS9lcGlzb2Rlcy9mZWVka&episode=dGFnOnNvdW5kY2xvdWQsMjAxMDp0cmFja3MvMjUyMjU5&hl=pt-BR&ep=6&at=1569781684557>>. Acesso em: 29 set. 2019.

Adorocinema. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2402/curiosidades/>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

IMDb - Internet Movie Database. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ALESSIO, Franco. **Escolástica**. In: LE GOFF, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (org.). Dicionário analítico do Ocidente medieval. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.1, p. 411-428.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Édipro, 2011.

AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. **História Cultural**: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. Projeto História, São Paulo, n. 48, 2013, p. 3.

- BALDISSERA, José Alberto. Ideias (visões) de Idade Média no Cinema. **Aedos**, Porto Alegre, v.2, n.2, 2009, p.128-141.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: Do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 184-190.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. 3. ed. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-197.
- BOLTON, Brenda. **A reforma na Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BANCHER, Flavia. **A queda do Muro de Berlim e a presentificação da História**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- CAMPO, Mônica Brincalepe, Entre documentos fílmicos: os documentários e a História. **ArtCultura**, v. 16, n. 28, p.233-237, jan-jun. 2014.
- CASTRO, César Augusto. Biblioteca como lugar de memória e eco de conhecimento: um olhar sobre “O Nome da Rosa”. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v.4, n. exp., p. 01-20, 2006.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p. 17.
- DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. **Quando os Monges eram uma Civilização...** Beneditinos: Espírito, Alma e Corpo. Porto: CITCEM, 2011.
- ECO, Umberto. **Dez modos de sonhar a Idade Média**. In: _____. Sobre os espelhos e outros ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989. p. 74-85.
- _____. Dreaming of the Middle Ages. In: _____. **Faith in fakes: travels in hyperreality**. Londres: Vintage, 1998, p. 61-72.
- _____. Introdução à Idade Média. In: _____. **Idade Média – Bárbaros, cristãos e muçulmanos**. Alfragide:Dom Quixote, 2010. p. 3-30.
- _____. **O Nome da Rosa**. 7. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- _____. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 17.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.
- _____. The fiction film and historical analysis. In: SMITH, Paul (Org.), **The Historian and Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. p. 80-94.
- FIORUCI, Wellington R. **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. p. 151-160.

- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 11-18.
- GOMES, Daiany. **O Tribunal do Santo Ofício Espanhol**: Continuidades e inovações nas práticas processuais (Sécs. XIV-XVI). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008. p. 12-21. Disponível em: <https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/Disserta____o_defesa.pdf> . Acesso em: 21 ago.2019.
- GONZAGA, João Bernardino Garcia. **A inquisição em seu mundo**. 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 1993.
- GUGLIELMI, Nilda. **Marginalidad em la Edad Media**. 2ª ed. Buenos Aires: Biblos, 1998. p. 294-318. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=thpS-aAKGqIC&pg=PA286&dq=dolcinianos&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj7_NavkanmAhUWILkGHW4cA-EQ6AEINDAB#v=onepage&q=dolcinianos&f=false> . Acesso em 15 set 2019
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.
- LE GOFF, J. **Poderes invisíveis**: o imaginário medieval. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- _____. **Documento/monumento**. In: _____. História e memória. Campinas. Ed. Unicamp. 1990, p. 535-549.
- _____. **Les Ordres Mendiants**. In: Um Long Moyen Âge. Paris. Ed. Tallandier. 2004, p.143-155.
- _____. **O riso na idade média**. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). Uma historia cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. ; TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. 7. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 75-79.
- LITTLE, Lester K. Monges e Religiosos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.2, p. 256-275.
- MACEDO, José Rivair. Introdução - **Cinema e Idade Média**: perspectivas de abordagem. In: _____. ; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). A Idade Média no cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

- MEIHY, Murilo; SOUZA, Luana. O esporte como ferramenta política e diplomática: o caso do boicote americano às Olimpíadas de Moscou. **PARALELAS - FuLiA / UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, set.-dez., 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/13562>>. Acesso em: 04 jan. 2020.
- MELLO, José de Barboza. **Síntese Histórica do Livro**. Rio de Janeiro: Leitura, 1972.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'água, 1997, p.46.
- OLIVEIRA, Arilson. O filme O nome da rosa: entre flores secretas e risos em chamas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 40, n. 40, p.173-188, 2013.
- OLIVEIRA, Terezinha: **Os mendicantes e o ensino na universidade medieval: Boaventura e Tomás de Aquino**. Simpósio Nacional de História, XXIV, 2007.
- PERNOUD, Régine. **Luz Sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa-América, 1997. p. 157.
- PORTO JÚNIOR, J. B. S. As expressões do medievalismo no século XXI. Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias. **Anais...2018**.
- ROSSINI, M. As Marcas da História no Cinema, as Marcas do Cinema na História, **Anos 90: Revista do PPG em História da UFRGS**. Porto Alegre, n.12, 1999, p.123, p.119.
- SANTOS, Dominique V. Acerca do conceito de representação. **Revista de teoria da História**. n.6, 2011. p. 27-53. Disponível em < <https://doi.org/10.5216/rth.v6i2.28974>>. Acesso em: 29 set. 2019.
- SILVA, A. C. L. F.; SILVA, Leila R. (Orgs.). **Mártires, Confessores e Virgens: O culto aos santos no Ocidente Medieval**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- _____. et al. (Orgs.). **A Idade Média no discurso fílmico: Catálogo de filmes**. Rio de Janeiro: PEM, v. 2, 2015.
- SILVA, G.V; SILVA, E. C. M.. **O cinema como recurso para o ensino da História Antiga: monacato e ascetismo em *Simón del Desierto*, de Buñuel**. **Hélade**, v. 1, n. 1, 2015, p. 7-15.
- SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e Leigos. In: LE GOFF, Jacques; _____ (Org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017, 2v. V.1, p. 268-284.
- SOUZA, Éder. O que o cinema pode ensinar sobre História? Ideias de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. **História & Ensino**, Londrina, v. 16, n.1, p.37, 2010.

VAUCHEZ, Michel. **A História e a longa duração**. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, p. 65-69.