

CAPÍTULO 2

DO LIVRO, AO FILME E À MINISSÉRIE: A CONTEMPORANEIDADE DOS EMBATES MEDIEVAIS SOBRE A CENSURA EM O NOME DA ROSA

Data de aceite: 02/05/2023

Denise Azevedo Duarte Guimarães

Professora Aposentada da UFPr.
Docente do Programa de Mestrado e
Doutorado da UTP.Curitiba.
Editora Científica da Revista Interin
<https://orcid.org/0000-0002-8334-5463>

aos diversos tipos de censura que emergem no contexto atual, aqui entendidos como reverberações medievalizantes.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Televisão. Idade Média. Censura.

RESUMO: Tendo em vista o recrudescimento do tema da censura nas mais diversas mídias e nos processos contemporâneos da comunicação verbal e nas redes sociais, este artigo problematiza se, ainda hoje, podem ser percebidas ressonâncias da ideologia maniqueísta sobre a interdição da palavra, que é o cerne de uma narrativa que se passa em 1327, sob o domínio da Inquisição. Abordamos a recente minissérie da RAI e a adaptação fílmica homônima (1986), que têm por base o romance de Umberto Eco *O Nome da Rosa* (1980), com aporte em diversos textos críticos do próprio Eco, em conceitos fundamentais sobre o poder da palavra, bem como nas teorias da adaptação. Após o lançamento da série italiana com oito capítulos, em 2019 e posteriormente disponível em canais de *streaming*, consideramos ser pertinente repensarmos os temas relativos

FROM THE BOOK, TO THE MOVIE AND TO THE MINISERIES: THE CONTEMPORANEITY OF THE MEDIEVAL CLASHES ABOUT CENSORSHIP IN *THE NAME OF THE ROSE*

ABSTRACT: Considering the resurgence of the theme of censorship in the most diverse media and in the contemporary processes of verbal communication and in social networks, this article discusses whether, even today, we can perceive resonances of the Manichean ideology about the interdiction of the word, which is the core of a narrative that takes place in 1327, under the domain of the Inquisition. We approach the recent RAI miniseries and the film adaptation of the same name (1986), which are based on Umberto Eco's novel *The Name of the Rose* (1980), with contributions from several critical texts by Eco himself, in fundamental concepts about the power of the word, as well as in theories

of adaptation. After the release of the Italian series with eight chapters, in 2019 and later available on streaming channels, we consider the relevance of rethinking the themes related to the different types of censorship that emerge in the current context, here understood as medieval reverberations.

KEYWORDS: Literature. Movie. Television. Middle Ages. Censure

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

No contexto das relações de poder explicitadas em discursos e práticas midiáticas da contemporaneidade, é possível verificar a ênfase em um pensamento radical, que comanda as relações interpessoais e as “guerrilhas ideológicas” entre grupos polarizados. São atitudes, ações e intenções iníquas que, genericamente, a academia e a mídia têm designado como “uma era das trevas” ou como “um retrocesso” ao obscurantismo medieval. Neste início do século XXI, a cena cultural apresenta radicalismos exacerbados, numa batalha ideológica entre os extremos. Imaginamos se o contexto atual apontaria para uma visão maniqueísta, típica do medievo, na qual a palavra era serva dos ideais e interesses do Estado, de instituições ou de grupos, adquirindo um poder que deveria ser controlado, manipulado e censurado, até as últimas consequências.

A atualidade do tema do poder dos livros e do medo da força da palavra é comprovada com o lançamento em 2019, da minissérie *O Nome da Rosa*, com oito capítulos, dirigida por Andrea Porporati e Nigel Williams. *Mutatis mutandis*, indagamos se, ainda hoje, podem ser percebidas reverberações dessa ideologia maniqueísta que é problematizada em uma narrativa que se passa em 1327. A partir destas reflexões e indagações, sentimos-nos instigados à releitura do consagrado romance *O Nome da Rosa* (1980) e de seu filme homônimo (1986) dirigido pelo francês Jean-Jacques Annaud, à luz dos pré/conceitos e paradoxos da nossa modernidade avançada.

Na minissérie, que serve de motivação para este artigo, John Turturro produz e protagoniza a trama, que foi encomendada pela emissora italiana RAI, filmada em 2019 e teve seu roteiro supervisionado pelo próprio escritor Umberto Eco, antes de falecer em 2016. No início de 2020, a britânica BBC garantiu os direitos de transmissão dos oito capítulos da minissérie *The Name of the Rose*, gravada nos históricos estúdios da Cinecittà. A série estreou em maio de 2020 no canal pago Sundance TV, nos Estados Unidos; sendo distribuída, a seguir, em diferentes canais de *streaming*.

À luz de molduras teóricas adequadas, abordamos neste artigo o livro (1980), o filme (1986) e a série (2019) com apoio em diversos ensaios e textos críticos de Umberto Eco, em conceitos fundamentais sobre o poder da palavra, bem como nas recentes teorias da adaptação.

O PODER DEMIÚRGICO DO VERBO EM SUAS RESSONÂNCIAS MEDIEVAIS

No início era o Verbo e “*Fiat Lux*”... Desde tempos ancestrais permanece a crença no poder demiúrgico do verbo, que é capaz de criar novos universos na linguagem, podendo transformar os fatos do mundo e o próprio mundo, como assinala Ernst Cassirer (1972). Tão importante na cosmovisão mágica, a palavra pode concretizar encantamentos e conduzir o imaginário em aberto em narrativas ficcionais consagradas.

Por outro lado, no que concerne ao pensamento mítico, a palavra tabu é aquela que nem sequer pode ser pronunciada em decorrência de seu enorme poder. Esse poder é encerrado sistematicamente nos livros como depositários do saber, nas mais diferentes épocas e culturas. Todavia, segundo a visão medieval, no *index librorum prohibitorum*, tais livros poderiam ser tão perigosos nas mãos de um ignorante quanto uma espada nas mãos de uma criança.

O título do romance de Eco (1980), do filme (1986) e da minissérie homônima (2019-2020) remete à expressão «*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*» (ECO, 2019, p.529) que foi usada na Idade Média para significar o infinito poder da linguagem. Sua tradução literal é: “A rosa antiga está no nome, e nada nos resta além dos nomes”, que explica que a rosa subsiste por seu nome apenas, mesmo que não esteja presente, nem sequer exista. Trata-se de uma questão muito cara à literatura de todos os tempos: a palavra e seu poder, seja ele cosmogônico ou apocalíptico. Esse conceito serve de base para as reflexões desenvolvidas neste artigo, que procura investigar se, guardadas as devidas proporções, as reverberações dos maniqueísmos e embates típicos da Idade Média estariam presentes na atualidade.

O autor italiano afirma que “em cada época se chega a momentos de crise, como as descritas por Nietzsche na *Segunda consideração extemporânea* sobre os malefícios dos estudos históricos. O passado nos condiciona, nos oprime, nos ameaça” (ECO, 1985, p. 55). Ao problematizar o conceito de pós-moderno, o pensador italiano percebe que o passado, não podendo ser destruído, deveria sim, ser revisitado de maneira irônica e não inocente. Tais premissas permitem-nos inferir que o espaço da Abadia medieval nos Alpes italianos, cenário para seu romance *O Nome da Rosa* (1980), transforma-se no local de equacionamento romanesco das diferenças e contradições humanas; similares aos radicalismos com os quais somos obrigados a conviver na contemporaneidade.

Umberto Eco se autodefine na última mensagem postada no *twitter* por ele, pouco antes de sua morte, em fevereiro de 2016: “Medievalista, filósofo, semiótico, linguista, crítico literário, romancista. Eu não sou um homem da Renascença” (ECO, *online*, tradução nossa). São palavras que demonstram sua profunda identificação com a época medieval; tal conhecimento foi uma espécie de lente através da qual analisou o mundo à sua volta. Dentre outros trabalhos do autor, que servem de base para o presente artigo, salientamos seu capítulo “A nova Idade Média” no livro *Viagem na irrealidade cotidiana* (1984) como

obra teórica importante para as reflexões presentes em seu romance de 1980, além de comprovar a oportunidade do tema escolhido para nosso artigo. Diz ele que o presente só conhece pela televisão, ao passo que da Idade Média tem uma percepção direta.

A trama do romance de Eco continua a mesma, tanto no filme quanto nos oito episódios de *The Name of the Rose*, centrando-se em William de Baskerville, um monge franciscano que começa a investigar, auxiliado pelo noviço Adso von Melk, uma série de assassinatos em um Mosteiro medieval. Ao mesmo tempo, o inquisidor Bernardo Gui faz questão de punir qualquer suspeito de heresia. Decorre daí seu embate contra o protagonista, com ênfase em outro antagonista do franciscano, o monge cego Jorge de Burgos, guardião da biblioteca do mosteiro. A proposta da minissérie é manter-se fiel ao contexto de meados do século XIII, momento no qual a Inquisição assegurou o poderio institucional da Santa Sé (Católica) pela brutal coerção de todos aqueles que, aos olhos os inquisidores, não se enquadravam nos limites estabelecidos pela religião oficial. Foi um árduo período de transição, no qual se acreditava que o espírito de Cristo não reina onde vive o espírito de Aristóteles.

Em contraposição, a atitude intelectual de William de Baskerville é a de nunca se render a explicações totalizadoras e abstratas, nunca aceitar verdades não examinadas. Ele defende o princípio de tolerância como virtude pessoal e social, em oposição às diversas formas de dogmatismo, seja religioso, ideológico ou mesmo àquelas manifestações de fanatismo intolerante que surgem a partir da corrupção do princípio crítico da filosofia ou da ciência.

No subtítulo do filme analisado, aparece a expressão palimpsesto¹, teoricamente utilizado por Gérard Genette (1982) e que fundamenta grande parte dos estudos sobre as inter/trans/para/hiper/textualidades. O vocábulo na tela revela uma re/de/ferência do diretor à deliberação compositiva do intertexto criado por Umberto Eco e que serviu de texto-fonte para a obra cinematográfica. No romance de autor italiano, entre as confluências e as bifurcações, há uma estabilidade que pode ser compreendida como um ponto de ordenação do acúmulo de textos que se sobrepõem palimpsesticamente. Linda Hutcheon também explora o tema, em sua teoria da adaptação e afirma:

Uma dupla definição de adaptação como um produto (como transcodificação extensa, particular) e como um processo (como reinterpretção criativa e intertextualidade palimpsestica) é uma forma de abordar as diversas dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação (Tradução nossa. HUTCHEON, 2006, p. 22).²

Obviamente, na tradução de narrativas literárias em suporte papel para a narrativa

1 Em seu livro **Palimpsestes: la littérature au second degré** (1982), Genette sistematiza cinco tipos de relações "transtextuais", como uma relação de copresença entre dois ou mais textos ou a presença de um texto dentro de outro, a saber: 1- intertextualidade; 2 – paratextualidade; 3 - metatextualidade; 4 – hipertextualidade; e 5) arquitextualidade.

2 No Original: A doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one way to address the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation.

cinematográfica, importa considerar que, alterando-se a linguagem, também se alteram as semioses dela derivadas. Tal conceito de adaptação implica mudança de elementos da narrativa ficcional ao ser transposta para o cinema. Tais alterações estão mais presentes na minissérie, que atualiza a narrativa original com a inserção de personagens femininas, praticamente, ausentes na narrativa original, além de explorar um romance entre um noviço e uma jovem “guerreira” que viveria na mata, nos arredores da Abadia.

É claro que as incursões complexas e enciclopédicas de Eco nos pontos delicados das diferentes facções religiosas e suas motivações foram significativamente condensadas; contudo, a essência das polêmicas da Idade Média ainda é bastante relevante, no contexto atual dos escândalos que cercam a Instituição Católica.

No romance, toda a longa e complexa trama desenvolve-se em sete dias (número cabalístico); é o tempo no qual ocorrem as sete mortes de frades, as quais o franciscano William de Baskerville se empenha em investigar. As horas litúrgicas dividem cada um dos sete dias, integrando-os a um tempo sagrado, oposto ao tempo profano do restante do mundo. O tempo sagrado é um tempo para grandes acontecimentos místicos ou míticos; é um tempo de epifanias e de revelações.

O filme consegue captar nuances desta dimensão temporal nas cenas das orações, nos ambientes fechados e com o recurso da aproximação da câmera. A dimensão sagrada condiz com o espaço fechado da Abadia e seus mistérios, principalmente vinculados ao espaço da labiríntica biblioteca. Entretanto, como adaptação, o filme não dá conta do labirinto conceitual criado no romance, pois seria praticamente impossível de reproduzir o labiríntico e prolixo texto verbal do autor italiano. Ressaltamos que a construção visual do labirinto é relativamente fraca no filme, percebe-se, apenas, a utilização do recurso da obscuridade; não se utilizam, por exemplo a câmera subjetiva ou *travellings* e nem os próprios espelhos servem para provocar o efeito de desorientação, o que as estratégias narrativas do romance fazem muito bem. Desse modo, há uma cena em que é preciso recorrer a uma fala de William, ausente no livro: “Parece que a biblioteca é um labirinto”, diz o mentor ao noviço Adso.

No filme, a explicitação das imagens procura esclarecer a trama e não inova na expressão plástica. Além das equivalências estruturais, a adaptação fílmica guarda uma relação hipotática com os elementos metonímicos presentes no texto literário: as máquinas, o crucifixo, o anel, detalhes do cenário da Igreja e da biblioteca, com seus corredores labirínticos, escadas, inúmeras portas e desvão sombrios. As imagens dos espelhos no labirinto são índices duplicados do perigo iminente e correlatos do universo alucinatório das visões demoníacas cultivadas na época medieval.

No sentido dos mitos ou narrativas de formação, podemos inferir que o incêndio final da Abadia, entendida como espaço sagrado e *axis mundi*, é uma metáfora purificadora no sentido mítico, a sugerir que a toda escatologia segue-se uma cosmogonia, como nos mitos do eterno retorno. Para utilizar um esquema apocalíptico, o romancista italiano adapta

certas circunstâncias dos crimes da Abadia às palavras proféticas anunciadas pelas sete trombetas do Apocalipse. Lembramos que, segundo a tradição mística, o fim do mundo virá por meio de um grande incêndio universal.

PERSONAGENS: SERES EMBLEMÁTICOS E LABIRÍNTICOS

Nas páginas e nas telas, o mundo místico é alegoricamente recriado pela isolada Abadia; mundo esse ameaçado pela razão, metonimicamente concentrado na chegada do frei franciscano William de Baskerville e seu ajudante, o noviço Adso von Melk, em 1327. O poder vigente está sintetizado nos dois antagonistas de William: o Inquisidor-Mor Bernardo Gui e o Abade Jorge de Burgos. Ambos agem em defesa da ideologia dominante, como o fizeram, na época medieval, os mestres reacionários da Faculdade de Teologia, em sua ação contra os frades mendicantes, os chamados hereges joaquimistas, que queriam ensinar Aristóteles. A corrente, que defendia a pobreza foi a dos reformadores franciscanos, que souberam manter-se fiéis à Igreja, embora combatessem o seu luxo. Entre estes está São Francisco de Assis (1182-1226).

Com base neste dado histórico, a temática do romance de Eco centra-se na questão da interdição do suposto livro de Aristóteles sobre a comédia e o riso, liga-se à ideologia da manutenção do poder através do discurso do medo. Sua lei é imposta pelo temor, sua ordem dele se nutre. O riso, se elevado à categoria artística, através da palavra do filósofo grego, liberaria o homem do medo do Demônio e do conseqüente temor a Deus. Em decorrência, tal livro deveria ser interditado e acaba por ser destruído pelas chamas, juntamente com a Abadia, no final da trama.

No que concerne à construção dos personagens, no livro e no filme, bem como na minissérie, destacamos os protagonistas:

1. William de Baskerville é um frei franciscano inglês que representa a chegada da era moderna e do pensamento científico ao mosteiro isolado, e que se sente obrigado a desvendar uma série de sete assassinatos inexplicáveis. A primeira tomada de William no filme dá-se após um plano geral que se transforma em uma visão de baixo para cima, para mostrar sua importância na narrativa. O protagonista é caracterizado cinematograficamente por determinados elementos plásticos, gestuais e rituais.

Seu raciocínio e sua postura estão do lado da ciência, sua informação é a detentora da “verdade” e ele faz uso dos signos para o conhecimento dos indivíduos. Por um lado, ele encarna a figura do Venerável Inceptor (Ockham), com suas heresias sobre o livre arbítrio e a ruptura dos privilégios. O franciscano é também discípulo de Roger Bacon, conhecido como Doctor Mirabilis, filósofo que trata da questão da transição entre o pensamento religioso (teocêntrico) e o pensamento científico.

Por outro lado, o seu sobrenome alude ao investigador Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, mais especificamente no romance policial *O Cão dos Baskervilles*, publicado

em 1902. Enquanto no texto de Eco todas as características do frei investigador são detalhadas desde o início, já no filme ele vai caracterizar-se agindo. Suas ações passam a defini-lo. Ele é o detentor dos instrumentos (com destaque para os óculos) e conhecedor das máquinas, que são índices de sua postura científica. Ele vê-se desafiado a desvendar uma intrincada trama cuja tensão emocional é crescente e contínua. Como herói e erudito, é o estudioso com o qual se pode contar nos momentos de perigo e cuja inteligência revela-se capaz de descobrir, não só o assassino, mas também o motivo das mortes.

2. Jorge de Burgos, o idoso monge bibliotecário, com sua cegueira, representa o obscurantismo medieval, a resistência a qualquer inovação. Vale ressaltar que o nome do monge é uma alusão a Jorge Luis Borges, celebrado escritor argentino e autor do livro *A Biblioteca de Babel*, que ficou cego no final da vida e do qual Eco revela-se leitor em profundidade. Em *O Nome da Rosa*, o escritor italiano prestaria um tributo implícito aos motivos e temas, técnicas e processos narrativos do universo borgiano. Sem entrar em detalhes sobre os ecos borgianos na obra de Eco, assinalamos apenas que labirintos, caminhos que se bifurcam, espelhos, o jogo de xadrez e bibliotecas, entre outros, são *leitmotifs* presentes nas obras dos dois grandes escritores do século passado.

No início do romance de Eco, o monge bibliotecário é apenas citado, vindo a aparecer só mais tarde. Já no filme, sua primeira aparição é frontal em primeiro plano; ele está sendo consultado pelas autoridades, mas não opina. Sua composição visual inclui um crucifixo e outros elementos simbólicos do teocentrismo, que evocam o embate medieval contra o antropocentrismo. Nas demais aparições, o abade aparece pregando furiosamente no púlpito, também em posição elevada e central, tendo seu poder enfatizado pelo movimento da câmera. Sua imagem tenebrosa é acentuada por sua cegueira. Ele aparece sempre de preto, em oposição a William que usa vestimentas mais claras, nas diversas cenas dos embates verbais. As falas do monge esclarecem toda a questão da interdição do livro sobre a comédia e a proibição do riso, pois quem ri pode rir até de Deus. O poder das palavras é o perigo pressentido por ele e mola propulsora de suas ações desvairadas.

3. Bernardo Gui representa a imagem do poder estabelecido pela Inquisição, nos séculos XIII e XIV. Em torno do Grão Inquisidor é construída toda uma *mise-en-scène*, com os instrumentos de tortura utilizados, por seu gestual e por sua postura agressiva. Seus métodos levam a uma caracterização psicológica mais produtiva, devido ao espaço reduzido do filme.

Salientamos o impacto visual da sua chegada, quando o antagonista aparece de costas para reforçar o enigma de sua figura e de sua missão. Na segunda aparição de Bernardo, ele está novamente de costas, ao acusar a moça da cozinha. Logo após ele aparece em oposição frontal a William, tentando desmoralizá-lo. A câmera enfatiza este antagonismo e o franciscano inglês se afasta, revelando sua impotência diante da superioridade imposta pelo Inquisidor e diz ironicamente: “Não tenho a vossa experiência em atos criminosos”. A frase ambígua indica a personalidade do frade/investigador que não

parte imediatamente para o confronto.

O inquisidor Bernardo Gui sempre faz “entradas triunfais”; a câmera o acompanha e circula em torno dele, bem como as sonoridades destacam sua presença: sua arma principal é o medo. Ele tem uma postura falsamente mansa, sendo atrozmente cruel. Sua voz fria e comedida parece entrar em contradição com sua ação violenta. A sequência da tortura do herege (Regino), visualmente oprimido e diminuído pelo uso da câmera, sintetiza a proposta do livro, no sentido do poder autoritário que vem do alto.

4. Adso von Melk é o narrador que, já idoso, narra suas memórias da juventude. Na época, era um noviço, que tinha seu preparo e educação confiados ao frei franciscano William. Na primeira aparição do protagonista, a admiração e a confiança aparecem no olhar de Adso, aliadas a outros gestos significantes. Logo após sua chegada ao Mosteiro medieval, em 1327, o noviço fora encarregado de assessorar as investigações do frei inglês sobre os sete assassinatos. Seu nome e sua visão ingênua dos acontecimentos também apontam para a narrativa policial de suspense. Uma fala de William de Baskerville, ausente no livro, aparece na tela, carregada de um tom paródico: “Elementar, meu caro Adso.” Trata-se de uma alusão intertextual a Sherlock Holmes e seu conhecido ajudante.

4. No romance de Eco, existe um grande número de monges e muitos deles são torturados e sacrificados, como hereges - o que as obras audiovisuais procuram representar, porém sem entrar nos detalhes teológicos, que o romance explora enfaticamente. Alguns desses monges, como vítimas das atrocidades dos inquisidores, assumem certo protagonismo, tanto no filme, quando na série, mas não vamos nos debruçar sobre eles, porque extrapolaríamos os limites do presente artigo.

5. No filme, como ocorre no romance, a presença da mulher é rara e antitética. Observamos que se estabelece uma oposição entre a imagem da Virgem Maria, estática, sempre no alto, no interior da catedral românica, forte, limpa, espaçosa e segura; por outro lado, a mulher sem nome, fortemente ligada ao tabu sexual, aparece no espaço ruidoso, escuro e visualmente poluído da cozinha - local do trabalho sujo dos monges matando animais e trocando comida pelo sexo com as mulheres miseráveis. Este é o local iníquo onde ocorre a única cena erótica do filme, quando o noviço Adso é seduzido por uma delas. A opção da direção é a ênfase no ato físico em si e apenas nos gemidos.

Por outro lado, na minissérie, a mulher assume um protagonismo inexistente na narrativa original, principalmente no atual quadro de empoderamento, quando as mulheres, duramente, conquistaram seu lugar de fala. Na narrativa televisiva, seu lugar de ação é o espaço aberto das cercanias da Abadia, com muitas árvores e lugares românticos onde os dois jovens apaixonados se encontram. Isso porque a série inclui uma subtrama dedicada ao relacionamento amoroso entre o noviço e uma bela, forte e corajosa jovem. Tal romance não aparece no texto de origem. Os roteiristas da minissérie expandiram a subtrama da jovem, que é apenas citada no livro, e conseguiram fazer dela uma personagem interessante - o que tem relevância na cena contemporânea, perante as propostas e reivindicações

feministas.

Todavia, em um esforço para abrir espaço para algumas sequências de ação, que poderiam adicionar alguma variedade visual à adaptação do livro para a minissérie, os criadores alteraram o enredo de Eco em um forma negativa, ao adicionarem uma segunda personagem feminina, chamada Anna, que praticamente confirma estereótipos dos quais, hoje em dia, as mulheres tentam escapar. Sua presença, além de desnecessária, quebra o ritmo da narrativa. No livro existe apenas uma personagem feminina, que não tem nome e pela qual o aprendiz Adso se encanta. Ela, por si só, embora considerada bruxa pela Igreja, já é suficiente para fazer a ponte entre o debate sobre amor, carnalidade e a ferocidade da instituição religiosa.

No livro não há vencedores nem vencidos: William venceria ao desvendar os crimes e presenciar a morte do ancião cego; contudo mesmo ao morrer, o Abade Jorge de Burgos vence a seu modo. A maior licença poética do filme é a morte do “vilão”, o Inquisidor Bernardo Gui (que não ocorre no romance de Eco), mas que, na tela, representa o necessário castigo. Trata-se de uma concessão do roteiro às expectativas do espectador acostumado às narrativas detetivescas. É um final maniqueísta, enquanto a narrativa romanesca relativiza o jogo entre o bem e o mal, entre Deus e o Demônio.

Na cena do confronto final no filme, Jorge, trajado de negro, está sentado e imóvel. Além da cegueira, o antagonista é inferiorizado pelo enquadramento em *plongée*, que é muito utilizado para passar a sensação de inferioridade ao personagem ou objeto. Esse enquadramento produz um efeito de diminuir o objeto, pois o situa em um plano onde existe algo maior do que ele, que o olha de cima e dá conta de toda sua dimensão. William, ao contrário, chega com a luz e de roupa clara. Seus movimentos sugerem sua superioridade alcançada neste final; o que é enfatizado pela trilha sonora de suspense. No filme, William é incisivo com o velho abade, que fora o responsável pelas mortes, ao envenenar as páginas do livro proibido. Antes de morrer o Abade diz: “Você venceu!”; trata-se de uma síntese adequada e necessária, porque no romance há páginas e páginas sobre este embate teológico.

Os problemas filosóficos, plasmados na ficção através dos debates entre os intelectuais da Igreja, continuam espantosamente atuais; apontando e alertando para as crises da linguagem e de valores que vivemos na contemporaneidade.

Tendo em vista a popularização dessa temática e a ascensão dessa prática de interdição, mesmo em diversos governos democráticos, avançam cada vez mais as pesquisas e análises científicas acerca da censura e suas estratégias na política e em outros campos do poder. Assim pois, fácil se torna perceber novas estratégias de censura, como o disparo de *fake news* ou declarações polêmicas em canais de comunicação. Sua finalidade seria desviar a atenção de algo ou esconder alguma informação que desagrade ao censor, seja ele um político, um empresário ou algum detentor de poder midiático.

Nas redes sociais também pairam ameaças de censura, sob as formas de

cancelamento, exclusão e toda ordem de interdições à liberdade de expressão - conceito que vem à tona praticamente em todas as mídias; além de acontecerem em espetáculos e *shows*, nos quais os comediantes ou atores precisam policiar-se o tempo todo, perante as ameaças veladas e, até mesmo, explícitas. No terreno do jornalismo, têm ocorrido inúmeras demissões por questões ligadas a políticas de caráter censório, travestidas, muitas vezes, da defesa de algo “politicamente correto”. Temos pois que, na cena contemporânea, estariam eclodindo perturbadoras reverberações medievalizantes.

DA ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO E COMO CRÍTICA

Obviamente, na tradução de narrativas literárias em suporte papel para a narrativa cinematográfica, importa considerar que, alterando-se a linguagem, também se alteram as semioses dela derivadas. Sobre o filme abordado, podemos dizer que o que se ganha em ação e plasticidade, perde-se em conteúdo, trata-se de sintetizar em duas horas uma volumosa narrativa literária de 574 páginas, repletas de citações eruditas e em Latim, além de complexas discussões teológicas.

Ao teorizar sobre as traduções/adaptações para o cinema, Umberto Eco explica que é quase impossível dizer a mesma coisa que o texto original, mas pode-se dizer ‘quase a mesma coisa’ (afirmação que serve de título para seu livro de 2007). O teórico italiano afirma que, que, sem dúvida, as palavras não podem ser traduzidas pelo movimento da câmera, porque a diversidade da matéria revela-se um problema fundamental para qualquer reflexão semiótica. O autor assinala que são múltiplas as variações, “[...] mas se deveria falar sempre de adaptação ou transmutação, justamente para distinguir essas interpretações da tradução propriamente dita” (ECO, 2007, p. 382).

Por força das limitações do tempo (que no filme é limitado e no livro é ilimitado), a ordem das discussões ideológicas sobre o tema do riso e do cômico é alterada e sintetizada, mas mantém-se fiel à essência das mesmas. Em se tratando de uma adaptação, a dimensão ideológica é sintetizada, muito embora mantenha seu cerne conceitual, tanto no filme quanto na minissérie. Assim também a dimensão histórica, pois ela aparece apenas como pano de fundo nas narrativas audiovisuais aqui abordadas.

A revisitação do passado é um dos muitos problemas que o livro de Eco vem abordar, ao indagar como se pode, ainda, escrever um romance histórico de sucesso? Segundo o autor, “Se a lição da história não parece convincente, podemos recorrer à ajuda da ficção, que _ como ensinava Aristóteles _ é bem mais verossímil que a realidade.” (ECO, 1984, p. 165). Pode-se perceber claramente a distância que separa um romance histórico *strictu sensu* da narrativa intertextual composta por Eco, como ele próprio afirma:

[...] certamente eu queria escrever um romance histórico, e não porque Ubertino ou Michele tivessem realmente existido e dissessem mais ou menos aquilo que disseram, mas porque tudo aquilo que personagens fictícios como William (Guilherme), diziam, deveria ter sido dito naquela época (ECO, 1985,

Constata-se que *O Nome da Rosa* realiza uma labiríntica mistura de dados históricos e da fantasia. Sua inventiva hipótese para explicar o desaparecimento de um livro aristotélico enfatiza não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido no contexto da época. Assim é que, no romance, dados historicamente comprováveis e pessoas que realmente existiram na Idade Média são intencionalmente misturados a personagens inventados. O autor mescla também suas próprias ‘criações’ de caráter filosófico às teorias de filósofos reconhecidos. Indo mais longe, ele cria situações anacrônicas, como o mascaramento de citações de autores mais recentes, fazendo-as passar por citações medievais, como ele confessa posteriormente, ao referir-se ao processo de composição do seu romance “Nestes casos, eu sabia muito bem que não eram os meus medievais que eram modernos, mas sim os modernos que pensavam como medievais” (ECO, 1985, p. 64).

Esta afirmação do romancista italiano mostra-se instigante para as reflexões que desenvolvemos sobre os possíveis paralelos entre práticas medievais e os discursos midiáticos na atualidade, sob o viés do medo do poder da palavra e de sua interdição.

A presença do frei inglês na Abadia alpina, como o investigador encarregado de desvendar uma série apocalíptica de sete assassinatos inexplicáveis, representa uma fissura naquela estrutura fechada que é o microcosmo labiríntico regido pela ideologia totalitária. O protagonista do romance revela-se um estudioso que sabe usar os signos para o conhecimento dos fatos. Seu raciocínio, como o dos detetives, é o abduativo. No final, ele revela o resultado de sua investigação: as mortes estão relacionadas com o livro desaparecido de Aristóteles e que teve suas páginas envenenadas pelo Monge Jorge de Burgos, que odiava a comédia e via no riso uma possibilidade de dúvida sobre Deus.

O ritmo da sucessão das mortes obedece, aparentemente, a uma sequência apocalíptica. Em cada um dos crimes, algumas circunstâncias coincidem com as palavras pelas quais as sete trombetas do Apocalipse anunciam as catástrofes do final dos tempos. Finalmente, o anjo da última trombeta ordenava ao apóstolo que tomasse o livro e o devorasse. Na narrativa analisada, a sétima vítima é o monge cego, Jorge de Burgos, que come o livro que ele próprio envenenara e morre.

PONDERAÇÕES FINAIS

O filme do cineasta francês (1986), baseado no romance homônimo *O Nome da Rosa* (1980) e a minissérie italiana de 2019, apresentam uma estrutura detetivesca que se sobrepõe a um painel do início do século XIV, numa espécie de afresco composto pelos detalhes históricos em torno do debate ideológico entre o misticismo e a razão, entre o sagrado e o profano. A luta para ultrapassar o labirinto é, na verdade, o centro tensional da trama – uma alegoria da luta entre a ordem inflexível e o caos que se segue à sua ruptura, com a ruptura do pensamento teocêntrico.

No início de deste artigo, indagamos sobre a possibilidade de, ainda hoje, na segunda década do século XXI, podermos perceber tal aproximação. O romance de Eco permitiria o estabelecimento de ligações entre o século XIV e o final do século XX; aliás, o próprio autor declara que as duas épocas vivem igualmente “um perigoso momento de transição” (ECO, 1984, p. 79). A simultaneidade passado/presente num só espaço textual valoriza a percepção de uma prática cronotópica. Nesse sentido é que julgamos pertinente lançarmos um olhar crítico sobre as concepções ideológicas expostas na narrativa fílmica, na minissérie e no texto literário de origem; ou seja, aventarmos a possibilidade de re/ver *O Nome da Rosa* a partir de um viés que, acreditamos, nos permita repensar as reverberações tão nefastas daquele contexto medieval nas relações interpessoais contemporâneas, já na segunda década do século XXI.

Apesar de ambientada no medievo, a narrativa de Eco explora ficcionalmente os fanatismos e fundamentalismos presentes em todos os tempos – especialmente em nossa contemporaneidade -, tendo em vista o ímpeto de interdição claramente observável nas práticas comunicativas que ocorrem tanto nas relações interpessoais quanto nas redes sociais e nas mídias em geral.

REFERÊNCIAS

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ECO, U. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York/London: Routledge, 2006.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Online

ECO, U. *Última mensagem no twitter* (2016). <http://www.umbertoeco.com>. Acesso 12 jan. 2018.

Ficha técnica do filme

O Nome da Rosa. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Bernd Eichinger, Franco Cristaldi, Alexandre Mnouchkine. Roteiro Andrew Birkin; Gérard Brach. Elenco: Sean Connery, Christian Slater, F. Murray Abraham, Michael Lonsdale, Feodor Chaliapin, William Hickey, Ron Perlman, Valentina Vargas. Itália/Alemanha/França. 1986. Cor. 126 min.

Ficha técnica da minissérie

O Nome da Rosa. Direção: Giacomo Battiato. Produção: Matteo Levi, Carlo Degli Esposti, Nicola Serra, Marta Aceto et al. Elenco: John Turturro, Rupert Everett, Damian Hardung, Fabrizio Bentivoglio, Greta Scarano. Itália/França. 2019. Cor. Emissora RAI. 1 temp.8 epis.