

O FILME DE FICÇÃO: UMA POSSIBILIDADE DOCUMENTAL*

SOARES, Maxsuel Andrade**

O escritor precisa de uma caneta. O pintor de um pincel. O cineasta, de todo um exército.

Orson Welles

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre o filme *O Nome da Rosa* (Alemanha 1986), cujo título original é *Der Name Der Rose*, de Jean-Jacques Annaud, enquanto uma possibilidade documental. O tema é muito vasto de modo que não será nossa intenção esgotá-lo.

A documentação fílmica *O Nome da Rosa* é abordada, neste estudo, a partir de sua geração, visando-se à elaboração de parâmetros para sua interpretação e representação em uma unidade com o contexto histórico. Analisaremos o processo articulado e integrado de geração e fluxo dos documentos produzidos *para e pelo* filme. As abordagens aqui feitas são orientadas através de trabalhos consultados de autores da área de cinema e da história.

Livro por meio do Cinema

O livro é para muitos o habitat natural das informações, morada oficial dos conhecimentos. De modo óbvio podemos discordar dessa presunção, porque ela abandona as informações e os saberes que viriam de outras configurações de percepção, outros tipos de impressionabilidade e outros sustentáculos dos saberes diversos.

Os livros podem ser consultados através de publicações em jornais, revistas, trabalhos acadêmicos, pela Internet, e outros meios, fazendo destes meios, nosso documento histórico. Mas veremos a abordagem de um livro (*O Nome da Rosa* de Umberto Eco), pelo prisma do cinema, fazendo deste *meio*, nosso documento, que além de desafiador, reflete os bel-prazeres penetrados

* Monografia de pós-graduação lato senso em Historiografia, à ser apresentada a Faculdade Vale do Aporé.

** Graduado em História (Licenciatura). Pós-graduado (Lato Senso) em Didática Geral. Pós-graduando (Lato Senso) em Historiografia. Todas pela FAVA (Faculdades do Vale do Aporé) de Cassilândia MS. E-mail: maxsuelgg@hotmail.com

de alguns motivos, conseguindo o cinema desta maneira despertar quase todos os sentidos pelo arrebatamento das sensações, que nos faz ver-ouvir-pensar, em seqüência de imagens-movimentos e imagens-tempo.

(...) a capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las, reproduzi-las e conservá-las, confere a esta forma de representação um poder inusitado: o de gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular. (SENRA. 1997)

Um belo exemplo do que estamos falando, é o mosteiro medieval retratado no filme que é uma obra com autoria não apenas de um escritor, mas de um agrupamento de profissionais. No caso de nosso documento fílmico temos sobre direção do diretor Jean-Jacques Annaud, roteirista, figurino, atores e atrizes, camara-men e diversos outros técnicos com maiores e menores grupo de técnicos e peritos das mais diversas áreas que cooperaram para nosso arrebatamento ao mosteiro.

A característica mais marcante de uma abadia como apresentada em nosso filme, é o fato de ser uma decorrência de trabalho onde a coletividade tornou possível sua edificação. Gerações inteiras investiram seus trabalhos intelectuais e físicos em prol de tal maravilha, maravilha esta que não podemos denominar sua autoria.

O cinema é uma produção coletiva, social, e industrial, que reflete a mentalidade de uma grande equipe que assim repercuti no imaginário social. A imagem produzida neste filme, não é uma imagem eleita apenas pelo diretor, mas uma imagem coletiva de muitas expectativas.

O princípio estético-técnico do cinema não se encontra, subordinado a outras formas estéticas ou a outras formas de expressão que, por exemplo, o livro se submete.

“... cada tecnologia suscita questões relacionadas à consciência enunciativa que, em última instância, se articula com a produção cultural de uma sociedade em um determinado momento”. (PARENTE, 1999) Por isso devemos tomar cuidado ao comparar um com o outro, lembrando que o princípio estético-técnico de um é diferente e está relacionado ao seu contexto de produção.

Bibliotecas costumam aparecer apenas como pano de fundo em filmes de romance policial. Em *O Nome da Rosa*, ela aparece com um grande destaque cinematográfico. Lugar onde esconde o livro proibido, sendo no desenrolar do enredo, o clímax do filme. A arquitetura da biblioteca tem uma função proposital para o desenvolvimento do trama, cujo foco requer um

ambiente labiríntico, que sugere mistério; conveniente com a mentalidade apocalíptica do qual o filme apresenta sendo o contexto onde os monges e seus contemporâneos se encontram.

O imaginário das bibliotecas medievais foi engenhosamente explorado, relido e reelaborado. Ali o poder exercia o papel de controlar o conhecimento reproduzido autograficamente por copistas e armazenado sob os olhos atendo do bibliotecário Jorge de Burgos (Feodor Chalimapin Jr.). Ele e outros assistentes de número bem resumidos eram responsáveis pela guarda dos livros, pela distribuição e recolhimento das originais e pela entrega do material e instrumentos necessários aos copistas. Nessas bibliotecas, o acesso aos livros era de forma bem restrita.

A maioria dos filmes medievais, assim como n' *O Nome da Rosa*, mostra um núcleo comum de representações que funcionam como modelos agigantados do real, que influenciam seus personagens fictícios. Isto mostra a fixação de modelos e a elaboração do senso comum, devida a tanta repetição, assim acaba tornando-se um molde para formação de conceitos, objetos e situações tendo um grande potencial simbólico. Podemos também afirmar que as repetições pelos filmes acabam por reforçar o imaginário do espectador, forjando certa compreensão identitária em torno deles.

Na maioria das vezes, tanto em filmes, quem desempenha o papel de bibliotecário(a), é a mulher. Sempre com os mesmo traços físicos e psicológicos. Usam óculos e coque ou cabelos presos, são arrogantes, envelhecidas precocemente, solteironas, negam qualquer desejo sexual. Seu trabalho é basicamente técnico. Jean-Jacques trouxe esta visão estereotipada da bibliotecária e adaptou esta imagem, criando um personagem “curto e grosso”, de aspecto arrogante, preconceituoso, orgulhoso.

Quando um filme retrata uma biblioteca em chamas, podemos titular isto de aniquilamento da memória de muitas civilizações, ou memória em chamas. “A censura (...) de qualquer tipo, é o corolário de todo o poder, e a história da leitura está iluminada por uma fileira interminável de fogueiras de censores, dos primeiros rolos de papiro aos livros de nossa época”. (MIGUEL, 1997) Várias podem ser as representações da destruição dos livros. Mas a mais significativa é o fogo, por ser mais eficaz. O papel se consome totalmente, se transforma em cinzas e fumaça desaparecendo pelo ar, de forma breve e sem deixar vestígios. O fogo tem papel importante para o imaginário do mundo medieval. Ele é um elemento místico que marca final,

transformação, purificação, castigo eterno, etc. Com este forte ingrediente, o fogo, se transporta para o mundo cinematográfico uma grande representação.

O fogo no filme reforça a prosopopéia, a personificação de coisas inanimadas, fazendo com que os elementos operem como personagens, como o fogo já citado, que ora condena, ora purifique, ora castiga, ora absorve, ora são elementos de construção, ora de destruição, ora imprime a necessidade de esquecimento, etc. De qualquer forma, sempre representam transformações, benéficas ou não, e modelam opostos: nascimento e morte, transformam e deformam, bem e mal, Espírito Santo e fogo do inferno.

Como historiadores, devemos nos preocupar em nunca perder o senso crítico. Pois a recorrência e a persistência desses temas e personagens modelados, (bibliotecário carrancudo, investigador com ar de Sherlock Holmes, elementos personificados remedando modelos já preconcebidos, etc) funcionam como um projeto pedagógico que educa o olhar, os sentidos e a imaginação, criando uma memória e fortalecendo uma tradição modelada em torno do mundo medieval no interior do cinema.

O livro de Aristóteles citado, no filme analisado, aparece de forma representativa, que transmite poder a aquele que o possui. O livro do riso enquanto instrumento da verdade, é sinônima de liberdade, uma liberdade como consequência quase “mecânica”, através do livro e da leitura. O espectador é induzido a pensar que a emancipação do homem viria mecanicamente pelo saber, uma espécie de recuperação nostálgica das premissas da revolução Francesa no aspecto da liberdade do pensamento e da opinião. Sabemos que o conhecimento é transformador, mas o filme não nos leva a pensar a respeito da prática destas liberdade de pensamento.

O cinema pode servir de documento para História, como a História pode servir de documento para o cinema.

Não podemos deixar de notar que foi grande o impacto causado pela criação e divulgação do cinema como um meio de comunicação e registro de acontecimentos historiográfico no século XX. Destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da produção à divulgação, podendo chegar ao alcance aonde a arte escrita não chegaria com facilidade, e isso indubitavelmente muda a visão de mundo dos sujeitos atingidos por esta revolução da arte.

A questão que nos intriga enquanto historiadores, em nosso objeto de pesquisa, é relativo à imagem cinematográfica d’*O Nome da Rosa*. Ela é a expressão da realidade ou uma

representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem? Por ora, estas questões já indicam a peculiaridade e a complexidade desse objeto.

O filme *O Nome da Rosa* ganhou dois prêmios no BAFTA, nas seguintes categorias: Melhor Ator (Sean Connery que desempenhou o personagem de Guilherme de Baskerville) e melhor maquiagem. Ganhou também o César de melhor Filme Estrangeiro. Seu orçamento foi de US\$ 20 milhões, obtendo nas bilheteiras de todo o planeta equivalente a US\$ 77 milhões. (ADORO CINEMA, 2007) Mas independente de todo o glamour, não podemos nos alienar a essa bela recepção nas bilheteiras, deixando de analisar criticamente as imagens projetadas na tela. A utilização da imagem cinematográfica pelo historiador pressupõe diversas indagações que vai muito além dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite “ler” as imagens. Pois vimos no tópico acima como o mundo cinematográfico criou vários modelos de imagens pré-conceituosas e pré-modeladas pelo senso comum.

O termo documento do historiador foi ampliado com a Nova História, como nos afirma Le Goff, o filme deve ser considerado um documento válido para o historiador: “... há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, à imagem ou e qualquer outra maneira”. (SAMARAN, 1984)

Os vários tipos de registro fílmico, como a ficção, o documentário, a telenovela o noticiário, e atualidades, visto como meio de representação da história, cooperam para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade de um momento histórico. O filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articulemos ao contexto histórico e social de que o documento cinematográfico retrata.

O documento fílmico *O Nome da Rosa*, como os demais filmes, é uma construção que pode deformar a “realidade” por meio da articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os diversos elementos na confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmara, a iluminação, a utilização ou não da cor, são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do “real”.

O objeto áudio visual está categoricamente acionado em nossa sociedade e fazem parte do cotidiano das pessoas mais simples até os mais doutos. Sendo utilizada para a formação, divertimento de massa, atualização, informação, conscientização, etc.

“Diante disso, era de esperar que esta expansão ininterrupta de uma cultura audiovisual tornasse inevitável a preocupação dos historiadores com a produção cinematográfica”. (RAMOS, 2002) Como afirma Ramos, a preocupação dos historiadores foi inevitável, pois a arte/comunicação/entretenimento é a modalidade que influencia e é influenciada pela sociedade que cada vez mais obteve acesso ao audiovisual.

Devida esta apreensão dos historiadores referente a esta nova modalidade, a partir da década de 60, vários debates irão discorrer com seriedade a respeito do tema História-Cinema. Tendo necessidade de debater a questão teórico-metodológica para definirem como cogitar esta nova modalidade que tanto esta repercutindo neste novo quadro.

Os debates de influência positivista, os mais resistentes quanto a esta modalidade, prestigiam mais os filmes de atualidades, como os cinejornais e os documentários, dando uma menor importância para os filmes ficcionais. Mas nos debates de maior influência da Nova História, ampliaram o “leque” temático, abrangendo com mais credibilidade os filmes ficcionais também.

Os historiadores de influencia positivistas, questionam a questão da objetividade do processo da imagem cinematográfica. Desejam que a câmara cinematográfica esteja alheia à atuação humana. Mas como bem descreve Ramos a este respeito: “Não desconhecem as possibilidades de ‘manipulação’ e ‘adulteração’ presentes nas diversas etapas de produção de um filme. *Mas isto pode ocorrer em qualquer documento. O cinema, por este motivo, não se apresenta como uma exceção.*” (RAMOS, p. 18. 2002) (Grifo do autor)

...no congresso internacional de Ciências Históricas reunido em Göttingen, se debateu o filme comum e histórico como documento. (...) Reconhecia a capacidade sem par oferecida pela câmara cinematográfica de documentar os acontecimentos para fins históricos. Filmes oficiais de propaganda do governo ou de empresas comerciais ou industriais, noticiários de companhias cinematográficas, filmes históricos, tão históricos como as novelas históricas, **todos igualmente ofereciam possibilidades de utilização para fins de pesquisa e reconstrução histórica.** (...) O principal problema que o historiador deve enfrentar é o do **conteúdo** do filme, é o **da veracidade da fonte.** A fotografia em si, o filme em si não representam tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. Toda crítica externa ou interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme. Todos podem igualmente ser falsos, todos podem ser ‘montados’, todos podem conter verdades e inverdades (grifos do autor). (RODRIGUES, 1969)

Rodrigues discursa sobre a probabilidade da adulteração, mas assegura que o efeito final atingiria a proximidade da realidade. Ele não centra suas preocupações em relação a fotografia (imagem), como ressaltamos acima, as possibilidades de manipulação, induzindo o espectador a “ler” o filme de determinado modo. Mas situa sua cautela em respeito do conteúdo do filme, ou da “veracidade” das fontes consultados para a elaboração do projeto fílmico.

No caso do filme nesta ocasião estudado, teve como sua principal referencia a obra de Eco *O Nome da Rosa*, a qual ele declara ter consultado as mais diversas literaturas medievalistas, a fim de reproduzir o mundo medieval o mais autentico possível.

O primeiro ano de trabalho do meu romance foi dedicado à construção do mundo. Longas listas de todos os livros que podiam ser encontrados em uma biblioteca medieval. (...) Daí as longas pesquisas arquitetônicas sobre as fotos e projetos na enciclopédia de arquitetura, para estabelecer a planta da abadia, as distancias e até mesmo o número de degraus de uma escada de caracol. (ECO, p. 10-11. 1985)

Analisando pinturas rupestres entre indígenas, esculturas renascentistas ou fotografias; podemos nos remeter a máxima bíblica da “imagem e semelhança” do homem com seu “Criador”. Se atentarmos para a tautologia (formas diversas de dizer sempre a mesma coisa) bíblica da “imagem e semelhança”, talvez possamos encontrar nela a condensação de todo o mistério da imaginação nas artes seqüenciais, pois a imagem é o resultado de uma ação determinada de construção de semelhança, o que está muito distante de ser algo ingênuo, pois construir semelhança pressupõe um desejo ou intenção de comunicação.

Facilmente atingimos o entendimento que palavras e imagens tem uma relação de complementaridade e reciprocidade. Na verdade, imagens formam palavras e palavras formam imagens num processo sem fim desde o começo da formação do homem. Nesse sentido só há imagem (no sentido de semelhança construída) quando um sinal sócio-ambiental qualquer consegue desencadear um pensamento ou discurso interior (diálogo, mitológico, poético, alegórico etc.) que adquira, num segundo momento, a forma externa da palavra, ou a forma de escultura, da pintura, da fotografia, etc. Portanto, um indício sócio-ambiental sai da inativa simbólica ou inexistência significativa quando ganha significação, ou seja, ação significativa num processo de comunicação. Nesse sentido, considerando que a imagem existe porque faz parte de um processo de comunicação, não podemos concebê-la como auto-suficiente, ou seja, a imagem “não fala por si”. Portanto, devemos ter como premissa que uma imagem é uma imagem

(semelhança construída) quando comunica idéias e sentimentos, o que é o mesmo pressuposto que distingue palavras faladas de meros barulhos.

Se a imagem é semelhança construída porque expressa idéias/significados/sentimentos, não devemos nos esquecer que isso também pressupõe o envolvimento da mente numa atitude interpretativa, que não é algo óbvio ou totalmente transparente. Logicamente, tal atitude pode ser a mais variada, indo desde os extremos mágico-mítico e científico-indiciário aos interlúdios de poética, retórica ou alegórica, o que nos remete ao acesso sociocultural em que a imagem foi construída: se, por exemplo, a minha civilização é monoteísta e encara o mundo como um objeto, minha forma de construção de semelhança na relação com o mundo, com o divino e com o humano vai ser completamente distinta de uma outra civilização que seja panteísta, que acredita que Deus constitui-se num todo indivisível, o mundo é visto como sujeito que atua. Por isso, em meio a uma pintura rupestre e uma fotografia, ou entre uma cultura renascentista e um ídolo pré-colombiano, a diferença na construção de semelhança não se mede apenas em termos técnico-lógicos, mas sócio-lógicos, pois tais expressões artísticas estão inseridas em tipos de cotidiano cultural com formas díspares de comunicar-se com o mundo, com o divino e com o humano. (GRUZINSKI, 1992)

A arte seqüencial cinematográfica pressupõe um olhar individual, e a sua decifração esta relacionada com a perspectiva do sujeito que observa. No entanto, um “olhar em perspectiva” é uma conquista sociocultural que se tornou tão habitual para nós que mal nos detemos para meditar sobre isso, inclusive quando afetou a nossa concepção de espaço e tempo.

A principal tarefa do pesquisador na hora de escolher seu material de pesquisa esta na seleção deste material e definir o objetivo de seu uso e nunca deixar de situá-lo no contexto de sua representação. Ele deve ser analisado como um enunciado de sua época, que transmite uma visão de mundo, que deve ser visto criticamente, como se faz também em documentos escritos.

O cinema é uma manifestação cultural e também é parte da história. Ou seja, é um meio atuante e atuado pela realidade e na realidade. No momento em que Jean-Jacques está construindo seu filme, com o auxílio do historiador Jacques Le Goff, eles atuam no filme com seu arcabouço teóricos e metodológicos, que atua na realidade sociocultural do lugar em construção, ao mesmo tempo em que o público alvo também atua, enquanto o interesse do cineasta em atingir um público influencia na construção do filme.

Visto o filme *O Nome da Rosa* como um documento de época, ele é um documento válido para se obter informações sobre a sociedade que foi produzida, servindo para se aproximar de um acontecimento, como feito nos debates da “história problema” de Marc Bloch e Lucien Fèbvre. (BLOCH, 1989) Se nos mantivermos atentos aos argumentos que constitui o roteiro do filme, podemos desenvolver nosso próprio argumento-problema conforme os interesses de pesquisa.

Algo que dá mais valor ao nosso documento histórico, é a participação do medievalista francês Jacques Le Goff, que atuou como assessor de produção na adaptação cinematográfica do romance policial de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*. Le Goff ajudou na “reconstrução do clima de época”, ou seja, na aproximação estética ao tempo em que transcorre a trama policial.

Umberto Eco, autor do livro *O Nome da Rosa*, transfere toda e qualquer responsabilidade do compromisso com a historiografia, e ao mesmo tempo dá seus devidos créditos ao filme, ao diretor Jean-Jacques Annaud, em um documentário alemão anexado aos extras do filme:

O filme que estão fazendo não é obra minha. É obra de Jean-Jacques Annaud. Claro que, para meu próprio bem, mas estou muito mais relaxado ao lidar com a obra agora. Annaud não vai transformá-lo num filme de Hollywood, porque age com senso de precisão filológica e histórica. Isto é muito europeu. (O NOME DA ROSA, 1986)

Representações

Para discutir o conceito de representação utilizamos como referência os textos de Sandra Pesavento em seu artigo publicado na Revista Brasileira de História *Em busca de uma outra história. Imaginando o Imaginário*, de Le Goff em seu livro *A Nova História* e de Benjamin em seu livro *Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*, pois toda a análise do filme *O Nome da Rosa* envolve um conjunto de relações existentes entre significantes (imagens e palavras) e os seus significados (as representações).

Nesta articulação a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica (...). (PESAVENTO, p. 16. 1995)

Como o texto de Pesavento nos afirma, não podemos chamar de real a construção simbólica feita pela sociedade, mas de representação, que seria outra forma de vermos a realidade histórica, ou uma variante da realidade. Nosso olhar dirige-se a várias situações, uma delas ligadas

a apreensão e construção das representações apresentadas no filme *O Nome da Rosa*, isto é, a relação de um produto comercializado (o filme) e seu comprometimento com a proximidade da realidade historiográfica, para darmos o devido valor documental ao filme como uma possibilidade documental. Outra situação que nosso olhar vai estar direcionado é a biblioteca que o filme nos apresenta, para melhor entendermos como a Igreja controlava o conhecimento, tornando os dogmas da infalibilidade da Igreja, como um mecanismo que garantisse a permanência de seu poder sobre a sociedade.

Considerando que todo conhecimento histórico são ações humanas repletas de emoções, de sensibilidades, de contradições traduzidas no fato histórico, podemos concordar com Pesavento ao afirmar:

Todo fato histórico – e, como tal, fato passado – tem uma existência lingüística, embora o seu referente (real) seja exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Neste sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historiadores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação (...). (PESAVENTO, p. 17. 1995)

Se queremos compreender o real do que ocorria na abadia d'*O Nome da Rosa*, real este que era algo imaginado pelos monges que ali viviam, é necessário reimaginar o imaginado, como disse Pesavento, e por isso só poderíamos chegar em sua representação.

Muitas críticas ferrenhas vem de encontro com nosso documento, por ser ele fabricado. Agora fica uma questão no ar. Qual documento que não foi fabricado? Qual documento que não houve intervenção ou manipulação humana? Qual ser humano que foi imparcial, deixando documentos puros? Le Goff comenta algo a respeito em *A Nova História* dizendo:

(...) escrito, arqueológico, figurativo, oral, que é interrogar os silencias da História (...) algo que nos foi dado intencionalmente, ele é o produto de uma certa orientação da História, de que devemos fazer crítica, não só segundo as regras do método positivista, que obviamente continuam necessárias a um certo nível, mas também de uma certa maneira que e qualificaria de quase ideológica. **É preciso para explicar e reconhecer o documento o seu caráter sempre mais ou menos fabricado.** (Grifo do autor.) (LE GOFF, p34. 1985)

Como disse Benjamin, “o espírito dominando a mecânica, reinterpreta seus resultados mais exatos como símbolos de vida”.(BENJAMIM, p. 15. 1987) Nesse sentido, a representação do real é em si mesma uma transformação do próprio real. Ao pensar neste real, o diretor Jean-Jacques pensou em quase todos os referenciais que estavam em seu redor. Por tanto, o filme *O*

Nome da Rosa, não é apenas uma ilustração, é um documento direcionado. Cada cena filmada tem um significado e gera significantes, cada pessoa que assisti ao filme, passa a olhá-lo com um determinado olhar e busca nestas representações uma mensagem (significantes). Para fazermos as análises das representações do filme não é fácil, exige uma série de elaborações intelectuais para fazermos um bom estudo reflexivo sobre nosso tema.

Considerações Finais

Um filme histórico não é um mero “formador de opiniões passivo” de uma “realidade externa” que já se conhece através de estudos pré-meditados sobre o tema abordado. Mas um mediador de visões, pensamentos e emoções sobre o seu momento representado na “tela”, com argumentações expressivas e teorias próprias, que devem ser enfocadas criticamente à luz de um arcabouço teórico de um historiador crítico; e através de um tema/problema pertinente dentro de suas circunstâncias de produção.

Por mais que prestigiamos nosso documento, não podemos deixar de ter um espírito crítico para analisá-lo. Algumas representações (bibliotecário, fogo, etc.), funcionaram como estereótipos elaborando um senso comum de idéias preconcebidas. E nos mostrou uma biblioteca que se incendiou de forma acidental, mas na realidade sabemos que em muitas ocasiões, ela não *se* incendiou, mas *foi* incendiada propositalmente. Uma temática imprescindível do qual o filme não abordou, foi o artesanato dos livros, que os tornavam de um alto preço, mas que burlam as fronteiras demarcadas pelos mais favorecidos economicamente, no intuito de se apropriarem do conhecimento. Desde a antiguidade até os dias atuais, controle, poder e saber tem caminhado juntos, refletindo-se em cada sociedade a partir das diferentes configurações e diversas roupagens, sem perder em nenhuma delas sua essência. O saber tem adquirido em muitas civilizações valor de mercadoria, podendo ser vendido. Outra questão lastimável, é que nosso filme analisado chega a ser em certo ponto mecanicista, por mostrar o livro como salvador ou redentor do espírito e propulsor da liberdade individual. Não mostrando a práxix (teoria e prática), necessária para que ocorram as mudanças, não de forma mecânica, mas com ações e reações necessárias diante do saber dominado.

Este filme policial se alimentou *da* História, e agora ele é alimento *para* História, através da atuação do Frei Guilherme e do bibliotecário Jorge nele relatado, nos dano a conhecer os conflitos gerados em busca de um saber proibido.

Ao olhar analiticamente o filme, não podemos negar que quase todos os discursos vindos do bibliotecário, atuam no sentido de legitimar o poder, enquanto o monge investigador Guilherme, colocava em “xeque” esta legitimação através dos questionamentos, sempre indagando como e por que da política da restrição ao acesso aos livros contidos na biblioteca da abadia. Entendemos que o próprio ato de questionar é uma forma de contestação daquilo que esta sendo questionada.

A “leitura” do filme não deve ser ideológica, mas teórica, buscando a neutralidade em nossa posição. Depois de termos nos fundamentados dentro do cenário contextual historiográfico, e termos vistos as técnicas e teorias de produção do documento fílmico, podemos abordar o filme em sua totalidade, para detectarmos aquilo que não viríamos isoladamente, logo desconstruímos (desfragmentamos) para obtermos o conjunto de elementos distintos dentro do filme. Nesse momento, estabeleceremos os elos entre as partes “para fazermos surgir um todo significativo”, que represente o filme, e não a reconstrução de um outro filme. Em um certo momento, será necessário, distanciarmos da totalidade do filme (distanciando de sua ideologia), para podermos analisarmos o “todo significativo” teoricamente, buscando nos aproximar da neutralidade. Ou seja, devemos buscamos deixar de sermos simplesmente expectadores ideológicos, para sermos analisadores teóricos.

Nosso desígnio termina aqui. Devemos acrescentar que existe ainda muito por se escrever sobre o assunto, nem de longe foi de nossa competência esgotar toda a riqueza de nosso objeto der vermos o filme O Nome da Rosa enquanto uma possibilidade documental.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. 3ª Edição. São Paulo. Brasiliense. 1987.

BLOCH, Marc. **Introdução a História**. Lisboa. Publicações Europa-América. 1989

Ch. Samaran, citado por Jacques Le Goff “Documento/Monumento”, in **Enciclopédia Einaudi**, Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, vol. 1: Memória e História.

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

_____. **Pós-Escrita a O Nome da Rosa**, Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1985. 4ª Edição.

GRUZINSKI, Sergio. **A guerra das imagens e a Ocidentalização da América.** América em Tempo de conquista. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1992.

LE GOFF, Jacques. **Os Intelectuais na Idade Média.** 4. ed. São Paulo. Brasiliense, 1995.

_____. **A Nova História.** Lisboa. 70ª Edição. S/D. 1985.

_____. **As raízes da Europa.** Petrópolis RJ. Editora Vozes. 2007.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual.** Rio de Janeiro: Pazulin; ECO/UFRJ, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história. Imaginando o Imaginário.** In Revista Brasileira de História. São Paulo. Contexto/ANPUH. Vol. 15. nº 29. 1995.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos.** Cinema e História do Brasil. Bauru São Paulo, S.P. EDUSC, 2002 Coleção História.

RODRIGUES, J. H. **A pesquisa histórica no Brasil.** 2. ed. São Paulo. Nacional. 1969

SENRA, Stella. **O último jornalista.** Imagens de cinema. 2. Ed. São Paulo: Estação Liberdade. 1997.

Site consultado:

Consultado em: <http://www.adorocinema.com/filmes/nome-da-rosa/nome-da-rosa.htm>. Acesso em: 03/10/07

Documento

Filme: O Nome da Rosa. Alemanha. 1986