



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS**

PABLO DE ARAÚJO GOMES

**CASO O NOME DA ROSA
INVESTIGAÇÕES SOBRE UMA ADAPTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz

**SÃO CRISTÓVÃO
2024**

PABLO DE ARAÚJO GOMES

CASO O NOME DA ROSA
INVESTIGAÇÕES SOBRE UMA ADAPTAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Bruno Vilas Boas Bispo
Universidade de Pernambuco

São Cristóvão, 23 de agosto de 2024

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

G633c Gomes, Pablo de Araújo.
Caso o Nome da Rosa: investigações sobre uma adaptação /
Pablo de Araújo Gomes; orientador Carlos Eduardo Japiassú de
Queiroz. - São Cristóvão, SE, 2024.
376 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Cinema - Semiótica. 2. Filme cinematográfico. 3. Roteiros
cinematográficos. 4. Análise do discurso narrativo. I. O Nome da Rosa.
II. Queiroz, Carlos Eduardo Japiassú de, orient. III. Título.

CDU 791.23

Aos contadores de estórias de todos os tempos e origens, que, em diversos gêneros, linguagens e mídias, nos emocionam e divertem, fazemos refletir ao refletir a alma humana em qualquer tipo de criatura imaginada.

AGRADECIMENTOS

“Um poeta precisa de um lápis; um pintor, de um pincel; e um diretor de cinema, de um exército.”, teria dito Orson Welles. O mestrado não foi um filme, mas representou um desafio à altura. Tamanho se afigurou o desafio de cursar o mestrado, com todos os contratempos que ele nos traz, que a lista de pessoas merecedoras de agradecimentos seria gigantesca, e eu correria o risco de cometer uma imensa injustiça, deixando alguma pessoa de fora.

Deste modo, espero deixar registrados alguns agradecimentos mais essenciais, e partir para algo mais geral, torcendo que ninguém se sinta chateado ou excluído.

Não há como não começar agradecendo a meus pais, que sempre me estimularam com veemência a estudar, a não me contentar com pouco, a jamais me acomodar. Sei que não é o sonho deles que eu curse cinema, mas mesmo assim me apoiaram firmemente no propósito.

In memoriam, preciso agradecer a um dos meus maiores (se não o maior) referencial intelectual, Amaro Matias Silva, o meu amado e estimado padrinho, cujo centenário se deu durante a realização do Mestrado. Teria sido incrível se ele estivesse entre nós! Ele sempre foi um grande intelectual, um grande estudioso, um grande educador, e não era possível sair de um encontro com ele sem ter aprendido algo. Nunca será o suficiente agradecer por todas as horas agradáveis que passamos juntos, nem pelos livros com que me presenteava, de sua biblioteca pessoal, mantendo sempre acesa a chama da minha curiosidade de aprender.

À minha esposa, agradeço por todo seu desprendimento diante das circunstâncias em que realizei este curso, pela sua paciência quando eu estava em casa e precisava focar em estudar e escrever, e por ter enfrentado tudo o que enfrentou quando precisei me ausentar para frequentar as aulas em São Cristóvão, afastado de casa por mais de nove horas de viagem. Não lhe era uma fase nada conveniente, mas seu apoio foi integral e sem poréns.

Agradeço ao meu orientador Japiassu por ter encarado comigo os desafios a que me propus, pela sua coragem em ousar comigo e pela parceria realizada. Concordando ou não com minhas loucuras e proposições, fez os devidos questionamentos e me exortou a seguir. Aos professores Renato, e Hamilcar, que se dispuseram desde o princípio a contribuir para minha pesquisa, indo além até do que era exigível ou mesmo esperado deles, e que deixaram marcas incontestáveis na minha pesquisa e no meu aprendizado como um todo, e por isso têm minha gratidão.

Agradeço à UFS, e, em especial, aos professores do PPGCINE, pela calorosa acolhida. A cada um dos colegas, e em especial aos que, como eu, não eram de Sergipe, pois desde o início nossa rede de apoio mostra que, mesmo quando estávamos frágeis, juntos tínhamos melhores condições de resistir e insistir até o fim. Ao colega Nino, que me hospedou em sua própria casa.

Expresso, também, minha gratidão à UFPE, instituição onde trabalho, e que disponibilizou tempo e condições para que eu pudesse me dedicar o mais integralmente possível a esse mestrado. Sem estas condições, certamente não teria inflado minha mente com as dezenas de livros e de artigos científicos que devorei nesses dois anos e meio. Esta política de incentivo à qualificação nas IFES é um exemplo a ser seguido, e espero, ao retornar, poder fazer de alguma maneira retornar multiplicado na forma de trabalho o investimento que me fez a instituição.

A todos os que acreditaram e acreditam em mim, no meu futuro, no meu potencial, pois nenhum humano é uma ilha, e cada apoio, mesmo um “siga em frente” importa.

“(...) antes de passar ao essencial, é meu dever alertá-los: sempre que eu expuser um fato, uma anedota ou um episódio histórico, farei todo o possível para fornecer-lhes as fontes e os documentos do assunto em questão. Nem sempre conseguirei, já que, frequentemente, por uma tolice minha não vou ter condições de me lembrar do nome do autor do texto em que li o trecho citado. Já posso antever o sorriso maldoso dos eruditos malignos: “Ah! Ah! Está prevenindo-se da crítica, espertalhão... Como de costume, foi você mesmo que inventou esses pequenos fatos!”. Sim, é verdade... com frequência invento... mas atenção!... é bom esclarecer de uma vez por todas... as histórias que engendro sem nenhum pudor sempre irão parecer terrivelmente autênticas... quase óbvias... por outro lado, aquelas impossíveis, paradoxais, que vocês jurariam ser inventadas, são, ao contrário, todas autênticas e documentadas. Sou um mentiroso profissional. E fiz cair na armadilha do “não é verdade, duvido” a dezenas de prevenidos caga-regras.”

(Dario Fo, em Manual mínimo do ator, 2011)

GOMES, Pablo de Araújo. **O Caso O Nome da Rosa**: Investigação sobre uma Adaptação. 110 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado, apresentada em formato de romance policial, investiga a adaptação da obra literária *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1980), para o filme homônimo dirigido por Jean-Jacques Annaud (1986). Utilizando uma abordagem transdisciplinar, com base na teoria da narrativa de Gérard Genette e na teoria da adaptação de Linda Hutcheon, o estudo analisa as decisões narrativas, semióticas e estéticas que resultaram em uma obra cinematográfica considerada bem-sucedida. A análise revelou os elementos mantidos, alterados, removidos ou adicionados no processo de adaptação, além de compreender as razões e identificar o viés e as estratégias narrativas por trás dessas escolhas. O corpus da pesquisa inclui o romance, o filme e o roteiro utilizado na produção, permitindo uma análise comparativa que destaca as escolhas adaptativas e as estratégias narrativas empregadas. A conclusão aponta que o sucesso da adaptação depende da capacidade do adaptador de criar uma obra coesa e autônoma, que dialogue com a obra fonte sem se limitar por ela. O filme *O Nome da Rosa* é uma obra completa e original, capaz de atrair novos públicos e enriquecer a memória cultural. A escolha do formato literário para apresentar os resultados buscou integrar forma e conteúdo de maneira orgânica, tornando a leitura mais didática e envolvente.

Palavras-chave: Teoria da Adaptação, Narratologia, Teoria da Literatura, Teoria do Cinema, *O Nome da Rosa*.

GOMES, Pablo de Araújo. **The Name of the Rose Case: An Investigation of an Adaptation.** 110 p. Dissertation (Master's in Cinema and Social Narratives). – Interdisciplinary Graduate Program in Cinema, Federal University of Sergipe, São Cristóvão, 2018.

ABSTRACT

This Master's Dissertation, presented in the format of a detective novel, investigates the adaptation of the literary work *The Name of the Rose* by Umberto Eco (1980) into the homonymous film directed by Jean-Jacques Annaud (1986). Using a transdisciplinary approach based on Gérard Genette's narrative theory and Linda Hutcheon's adaptation theory, the study analyses the narrative, semiotic, and aesthetic decisions that resulted in a successful cinematic work. The analysis revealed the elements that were maintained, altered, removed, or added during the adaptation process, as well as the reasons and narrative strategies behind these choices. The research corpus includes the novel, the film, and the screenplay used in the production, allowing for a comparative analysis that highlights the adaptive choices and narrative strategies employed. The conclusion indicates that the success of the adaptation depends on the adapter's ability to create a cohesive and autonomous work that dialogues with the source material without being limited by it. The film *The Name of the Rose* is a complete and original work, capable of attracting new audiences and enriching cultural memory. The choice of a literary format to present the results sought to integrate form and content organically, making the reading more didactic and engaging.

Keywords: Adaptation Theory, Narratology, Literature Theory, Cinema Theory, *The Name of The Rose*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SIGLA	SIGNIFICADO
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
IML	Instituto Médico Legal
IFES	Instituição Federal de Ensino Superior
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
RPG	Role Playing Game

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	9
SUMÁRIO.....	10
ÍNDICE DE FIGURAS.....	12
Introdução.....	14
Naturalmente, uma adaptação	14
Nota	21
Parte 1 - Uma morte misteriosa.....	25
Capítulo 1 - “Tá lá um <i>corpus</i> estendido no chão”	25
Capítulo 2 - O <i>Corpus</i> de pesquisa.....	32
Parte 2 - Um mistério, Uma investigação	43
Capítulo 3 - A Poética	43
Capítulo 4 - O Discurso Narrativo	54
Capítulo 5 - Caso de Polícia	75
Parte 3 - Entre textos, mídias e relações	88
Capítulo 6 - Uma questão de adaptação	88
Capítulo 7 - O Tradutor	103
Capítulo 8 - Relações Espúrias	129
Parte 4 - Sete artes, duas mídias, uma linguagem	143
Capítulo 9 - Assentando as Bases	143
Capítulo 10 - Shhhh.....	169
Capítulo 11 - <i>cinema veritas</i>	184
Parte 5 - Autópsia - Comparar, Contrastar e Refletir	191
Capítulo 12 - <i>modus operandi</i>	191
Capítulo 13 - Uma breve digressão – ou não.....	207
Capítulo 14 - Narrativa Comparada – Parte 1.....	227
<i>Prólogo</i>	232
<i>Primeiro dia:</i>	233
<i>Segundo dia:</i>	243
Capítulo 15 - Narrativa Comparada – Parte 2.....	263
<i>Terceiro dia:</i>	263

<i>Quarto dia:</i>	275
<i>Quinto dia:</i>	287
Capítulo 16 - Narrativa Comparada – Parte 3.....	302
<i>Sexto dia:</i>	306
<i>Sétimo dia:</i>	310
<i>Último Fólio:</i>	314
<i>Personagens</i>	317
Capítulo 17 - Epifanias	332
Parte 6 - Conclusão	353
Capítulo 18 - Fechamento.....	353
Epílogo.....	364
Referências	367
Bibliográficas:	367
Filmes e Séries	371
Anexos.....	375
Mosteiro de São Bento	375
Faculdade de Direito do Recife.....	376
Mosteiro, FDR e Mustardinha - mapa.....	377

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Esquema básico de iluminação de três pontos. Na iluminação <i>low key</i> , um dos três pontos predomina, mantendo-se os demais baixos ou mesmo desligados.....	202
Fig. 2 - Exemplos de imagens produzidas com iluminação em low-key. Observe a ausência de luz de preenchimento na primeira imagem, e o contorno criado pela contraluz na segunda. 208	
Fig. 3 - Conversão de São Paulo (1600-1601), Caravaggio.....	211
Fig. 4 - Vocação de São Mateus (1599-1500), Caravaggio	211
Fig. 5 – Pinturas de Hieronymus Bosch: Jardim das Delícias Terrenas (1503 – 1515) e A Nau dos sensatos (1490 – 1500), respectivamente.....	212
Fig. 6 - Close em uma das esculturas do painel do tímpano da igreja, que impressiona Adso no filme	212
Fig. 7 - Destaque de quadro de Bruegel exibido no documentário “ <i>Le nom de la Rose</i> ” (2004)	212
Fig 8 - Exemplo de influência de Caravaggio e o Tenebrismo em O Nome da Rosa	218
Fig 9 - Demonstração de influência de filme <i>noir</i> sobre O Nome da Rosa	219
Fig 10 - Demonstração de influência de filme <i>noir</i> sobre O Nome da Rosa	219
Fig 11 - Demonstração de influência de filme <i>noir</i> sobre O Nome da Rosa	220
Fig 12 - Demonstração de influência de filme <i>noir</i> sobre O Nome da Rosa	220
Fig 13 - Momento da Sequência inicial do filme em que aparecem piras em primeiro plano	233
Fig 14 - O Abade e o Bibliotecário, mesma cena.	234
Fig 15 - O Bibliotecário, na mesma cena.	234
Fig 16 - Abão, o abade, conversa com o Bibliotecário.	234
Fig 17 - Sequência que demonstra a personalidade e astúcia de Guilherme: diálogo com Adso, observação do túmulo e instrumentos científicos.	236
Fig 18 - Jorge de Burgos, batendo a mão sobre a mesa, ritmadamente	243
Fig 19 - Sequência em que o corpo é encontrado na tina de sangue e os monges entram em pânico. Ubertino faz o discurso apocalíptico que os inflama.	245
Fig 20 - Sequência do Painel, primeira aparição de Salvatore e da sua hereticidade.	246
Fig 21 - Remigio e Salvatore confabulam, enquanto William e Adso se afastam.	247

Fig 22 - Malachia observa Adso e Guilherme. Destaque para ângulo holandês e contraplongée, e a iluminação <i>low key</i> reforçada pelo alto contraste, provocando intenso efeito dramático com bastante <i>chiaroscuro</i>	253
Fig 23 - Berengar à mesa de Venâncio folheia o livro proibido.....	256
Fig 24 - Berengar se esgueira para não ser descoberto por William e Adso.....	256
Fig 25 - Picareta arremessada para distrair William e Adso.	257
Fig 26 - Momento de euforia de William ao se deparar com o acervo da Biblioteca.	258
Fig 27 - Escadas da Biblioteca e uma das inspirações de Annaud: as escadas de Escher.	259
Fig 28 – O encontro entre Adso e a garota vivida por Valentina Vargas: "terrível que um exército pronto pra batalha"	269
Fig 29 - Berengar esconde o livro, enquanto sente os efeitos do envenenamento.	270
Fig 30 - William interroga Salvatore.	271
Fig 31 - Adso tenta se confessar com William.....	272
Fig 32 - William conversa com Franciscanos recém-chegados.	274
Fig 33 - Plano-detelhe da pegada (cenas atrás) e o calçado de Berengar, que as deixou, padrão reconhecido por William.	274
Fig 34 - Adso espreita os camponeses. A camponesa cata piolhos de uma cabeça e os come, como um macaco sou ou tro animal selvagem.	279
Fig 35 - Garota é capturada por Bernardo Gui.	285
Fig 36 - William analisa anotações cifradas.....	287
Fig 37 - Bertrand de Pogetto discursa, vestido ricamente.....	289
Fig 38 - Michel de Cesene abre os debates, com ar de lunático, possível herança do roteiro que o retratava como fanático.	289
Fig 39 - Bernardo Gui inicia a instrução da acusação.	293
Fig 40 - Os acusados estão perfilados diante da comunidade de monges.....	293
Fig 41 - Jorge de Burgos lamenta-se "Isso nunca acabará?"	298
Fig 42 - Condenados sendo presos às piras, para execução.	308
Fig 43 - William e Adso na escuridão da biblioteca.....	310
Fig 44 - Close up em Jorge, iluminado pelas chamas.....	312
Fig 45 - Bernardo Gui inicia a execução dos condenados.	312
Fig 46 - A abadia arde em chamas e os monges tentam combater o incêndio.....	313
Fig 47 - Adso assiste, atônito, ao incêndio do Edifício.....	314

INTRODUÇÃO¹

NATURALMENTE, UMA ADAPTAÇÃO

A adaptação de obras literárias para o cinema é um processo complexo que envolve desafios narrativos, semióticos e estéticos significativos.

Eu era um garoto, quando assisti ao filme *O Nome da Rosa* pela primeira vez, e me vi encantado com o que assistia. Não sabia que o filme era uma adaptação, nem mesmo havia pensado, até então, o que viria a ser uma adaptação. A obra de Annaud², por sua vez, já não era novidade naquela época, com cerca de quinze anos de seu lançamento, mas, para mim era um novo mundo que se abria, e o impacto da trama e da ambientação medieval, bem como a sua riqueza filosófica, fizeram-me pensar na importância de compreender sobre verdade e mentira, debater o controle do acesso ao conhecimento, que pode se tornar meio de controle social, entre outros temas pelo filme abordados. Impressionou-me, também, a estrutura da trama, que eu não sabia ainda, mas, conforme poderemos discutir adiante, é a consagrada trama policial ou investigativa, alimentada por um mistério que se pretende desvendar. Não à toa, cativou-me sobremaneira a astúcia do protagonista William de Baskerville, vivido pelo hoje saudoso Sean Connery³, e senti-me à época representado pelo seu noviço, o ingênuo Adso de Melk, interpretado por um jovem Christian Slater⁴, sempre surpreso e encantado com a sapiência de seu mestre (e ocasionalmente tomado de legítima revolta com suas decisões).

Chegando de volta em casa, soube por meu pai que o filme era baseado no romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco⁵, que constava entre os livros de nosso modesto acervo particular. A leitura precisou esperar um tempo para ser iniciada, mas devorei o romance sem pena logo quando concluí o Ensino Médio. Se antes achava o filme incrível, o romance me proporcionou um outro grau de experiência, acompanhado da certeza de que Umberto Eco era um gênio! O detalhamento histórico, a propriedade da ambientação, da contextualização, dos aspectos filosóficos... Eu não sabia, à época, que, antes de escrever esse seu primeiro romance,

¹ Em que se apresenta o Tema e o Método da Pesquisa, além de Objetivos e Justificativa, e se explica como funciona o presente trabalho acadêmico, seguindo a estrutura da introdução do romance de Eco.

² Jean-Jacques Annaud, cineasta francês, é um destacado diretor e também roteirista. Ele foi o idealizador da adaptação de *O Nome da Rosa*, o diretor do filme, e terá seu perfil melhor detalhado durante o estudo do Corpus de pesquisa (Capítulo 2 - O *Corpus* de pesquisa).

³ Sean Connery (1963-2020), ator britânico mundialmente conhecido por ter sido o primeiro e mais célebre ator a interpretar o James Bond, na franquia de filmes 007.

⁴ Christian Michael Leonard Hawkins (1969 -), ou Christian Slater, ator americano.

⁵ Umberto Eco (1932-2016), escritor, filósofo, Semiólogo, linguista e bibliófilo italiano de fama internacional, terá seu perfil melhor detalhado mais adiante no decorrer do romance.

Eco já era consagrado como acadêmico, especialmente, na primeira fase, como *esteta*, dedicado justamente à Estética Tomasiana⁶ (medieval), e, em seguida, como *semiótico*. Eu precisava rever o filme, para prolongar o prazer daquela leitura maravilhosa!

Por alguma razão, no entanto, ver o filme após a leitura do romance foi uma experiência tão frustrante que me deixou muito confuso. O que havia acontecido ao filme que tanto me impressionara? Foi esse o meu primeiro contato com o problema da adaptação, um contato desconfortável, desconcertante a ponto de sentir vergonha por ter indicado o filme a tantas pessoas. Era como se algo tivesse morrido ali, diante dos meus olhos, e isso merecia uma boa investigação. Afinal, o filme era bom, e não ficara ruim da noite para o dia. Então, por que ler a obra original prejudicava a experiência de rever esta obra? Seria um problema de “falta de fidelidade”? Minha mente foi povoada por perguntas sobre o que acontecera, que pululavam incessantemente, mas eu era um jovem que jamais sonhara, e não sonharia por um tempo, em me tornar pesquisador em Cinema, nem imaginava que um dia investigaria tal questão.

No decorrer dos anos seguintes, a presença massiva de adaptações entre sucessos do cinema nacional (*Tropa de Elite*⁷, *Cidade de Deus*⁸ etc.) e internacional (*Harry Potter*⁹, *Green Book*¹⁰, *O Senhor dos Anéis*¹¹ etc.), se revelou impossível de ignorar.

Mas, também não daria para deixar de notar que adaptações figuravam entre fiascos destacados, a exemplo de *Cats*¹², adaptado de um espetáculo teatral campeão de bilheteria na Broadway, um sucesso de décadas no teatro; e os diversos filmes da franquia *Resident Evil*¹³, bem como a série, que, sempre criticados por desvirtuarem os jogos que deveriam adaptar? Esses jogos, por fim, ganharam uma nova versão supostamente mais “fiel”: *Resident Evil: Bem-*

⁶ Estudo da estética e do gozo estético com base na visão de mundo, beleza e sentido da vida conforme o filósofo medieval e santo católico Tomás de Aquino.

⁷ *Tropa de Elite* (2007), filme brasileiro dirigido por José Padilha, considerado sucesso de público e crítica. Adaptado do livro “*Elite da Tropa*”, de Rodrigo Pimentel, André Batista e Luiz Eduardo Soares.

⁸ *Cidade de Deus* (2002), filme brasileiro, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, considerado hoje um dos melhores filmes já feitos na história do cinema segundo diversos rankings realizados, e segundo filme não-anglófono mais assistido no mundo entre as produções mais populares do IMDB (Storch, 2022). Adaptado do romance de ficção policial autobiográfica homônimo, de Paulo Lins.

⁹ *Harry Potter* é o protagonista de uma série de livros com seu nome, escritos por J. K. Rowling que, por meio de adaptações, deu origem à franquia de sucesso com os nomes dos respectivos livros.

¹⁰ *Green Book: o Guia* (2018), filme dirigido por Peter Farrelly, adaptado do livro “*The Green Book*”, de Gideon Rose.

¹¹ *O Senhor dos Anéis* (2001; 2002; 2003), trilogia de filmes dirigidos por Peter Jackson, adaptados da obra cult de alta fantasia homônima de autoria de J. R. R. Tolkien.

¹² *Cats* (2019), filme dirigido por Tom Hooper, adaptado do espetáculo teatral homônimo.

¹³ Franquia de seis filmes, dirigidos por Paul W. S. Anderson, Alexander Witt e Russel Mulcahy, lançados entre 2002 e 2016, controversamente adaptados da franquia de jogos de mesmo nome, desenvolvidos pela *Capcom* com *Sega*, *Namco*, *Tose*, *SourceNext* e outros.

vindo a Raccoon City¹⁴, mas, ser mais “fiel”, reproduzindo até mesmo diálogos ou cenas inteiras do jogo, não foi suficiente, e este filme também desagradou público e crítica.

Essa questão me levou a refletir sobre o processo de adaptação e sobre os fatores que determinam o sucesso (ou insucesso) de uma adaptação cinematográfica. Eu precisava compreender, precisava investigar o que se sabe e compreende sobre adaptações.

Ora, produzir filmes é um processo caro, um mercado difícil de adentrar como profissional, e, neste contexto, segundo uma lógica de mercado não há espaço para *erros* considerados *evitáveis* (cabe neste quesito um sério debate sobre formas de viabilizar a produção e o acesso à arte sem compromisso com retorno financeiro, mas foge do escopo deste trabalho). Logo, é crucial, para sobreviver nesse mercado, compreender os fatores que permitem que uma série de decisões tomadas no processo resulte em condições objetivas para uma obra derivada encontre uma boa recepção, seja do público, da crítica ou de ambos, conforme os objetivos de quem a tiver realizado.

Portanto, quando me tornei escritor, atuando como romancista, contista e, por fim, roteirista, compreender processos de adaptação, demonstrando que tipos de decisão podem resultar em obras bem-sucedidas, deixou de ser uma mera curiosidade, e se tornou uma necessidade premente. Afinal, limitar-me a subentender ou sentir o porquê de uma adaptação poder ou não ser considerada bem realizada é um luxo que não me cabe, mais. O resultado desta averiguação poderá ser revertido, portanto, não apenas em benefício ao meu trabalho, posto que me debruçar sobre o problema da adaptação é algo que tenho de fazer, por ofício, mas dos realizadores do audiovisual brasileiro como um todo. Poderemos aprender com base em práticas bem-sucedidas como obter os melhores resultados possíveis, inclusive diante de obras complexas, com narrativas ricas em mensagens e lições relevantes.

Perceber isto me fez pensar sobre como estudar adaptação. Que tema em particular me levaria a compreendê-la? Deveria eu investigar uma adaptação que fracassou ou perante o público, a crítica ou ambos, e tentar depreender daí as razões que levaram a isso? Ou, talvez, fazer uma revisão de literatura sobre adaptações fosse a melhor estratégia? Terminei por tentar escolher uma adaptação que tenha sido claramente difícil de realizar, e me debruçar sobre as soluções encontradas. Ao cogitar estudar a adaptação mais a fundo, considerei diversas obras adaptadas ao cinema de diferentes gêneros: jogos, quadrinhos, contos, romances etc. Mas, foi o momento sociopolítico pelo qual passávamos que me deu o estalo que me faltava. Por mais

¹⁴ Resident Evil: Welcome to Raccoon City (2021), roteirizado e dirigido por Johannes Roberts, com a promessa de ser mais fiel aos jogos da franquia.

que a mim mesmo soasse estranho dizer isso, o romance de Eco, escrito em 1980 e ambientado em plena Idade Média trazia uma temática que, efetivamente, estava mais atual do que nunca!

A curiosidade me compeliu a pesquisar como tais ideias eram tão atuais, e descobri que Eco nasceu e foi criado dentro da Itália Fascista, e, até a queda do regime de Mussolini, simplesmente desconhecia a existência de uma visão alternativa à oficial do regime, como ele mesmo relatou. O choque de conhecer uma realidade tão diversa da fantasia que era a “verdade” construída pelo governo fascista o fez passar a vida preocupado com o poder da propaganda, da repressão, do uso da mentira e do medo para o domínio e o controle das massas¹⁵. Era, pensei eu, um caso claro de *Cinema e Narrativas Sociais*, a Área de Concentração que precisava ser explorada, visto que toda a preocupação que surgiu na sociedade, nos últimos anos, a respeito da hoje denominada “pós-verdade”, as atualmente conhecidas como “Fake News”, o negacionismo e a anticiência já eram abordadas no romance e depois no filme. Não por acaso ambientados na fase da história em que surgiram os preceitos científicos que são hoje negados por movimentos autodenominados “neoconservadores”, notadamente de extrema direita, no Brasil e no mundo. A oposição entre pensamento crítico, analítico e científico, de um lado, e misticismo, superstição e manipulação por meio da emoção, do outro, recuperara uma relevância indiscutível! Assim, voltou à baila o primeiro problema de adaptação com o qual me deparei em vida, e decidi que seria sobre ele que eu me debruçaria.

Isso significa, portanto, que eu tinha um problema: A adaptação de obras literárias complexas, como *O Nome da Rosa*, para o cinema envolve desafios narrativos, semióticos e estéticos que vão além da simples “fidelidade” ao texto original. No caso específico dessa adaptação, a obra cinematográfica precisou se tornar autônoma em relação ao romance, criando uma nova experiência artística. No entanto, ainda há lacunas na compreensão de como as decisões tomadas no processo de adaptação contribuíram para a autonomia e o sucesso da obra fílmica. A pergunta, por conseguinte, pareceu ser a seguinte: Quais decisões narrativas, semióticas e estéticas foram tomadas no processo de adaptação de *O Nome da Rosa* para o cinema, e como essas escolhas contribuíram para a criação de uma obra bem-sucedida?

Realizei as primeiras buscas na internet, e encontrei materiais sobre adaptação, em geral, e estudos de adaptações diversas. Encontrei, por exemplo, no Banco Digital de Teses e Dissertações do Portal da Capes (BDTD), com as chaves “Teoria da Adaptação” ou “Tradução Intersemiótica”, no critério “Em qualquer dos campos” e sem recorte temporal, obtive 7 resultados, compreendendo estudos de adaptações de literatura para teatro (1 dissertação), de

¹⁵ Eco, *O Fascismo Eterno*, 2019.

romance para novela gráfica (1 dissertação), do teatro aos quadrinhos (1 dissertação), sobre adaptação de literatura para o audiovisual (2 dissertações, sendo uma para televisão e uma para o cinema) e até 2 sobre a tradução interlínguas, que, como veremos no trabalho adiante, foge do escopo da Tradução Intersemiótica. Nenhum dos trabalhos encontrados foca em tentar identificar as decisões dos adaptadores, em particular, mas, em geral, dedicam-se a estudar os seus efeitos e comparar as linguagens. Os documentos extraídos dessa pesquisa são interessantes, e trazem uma boa leitura sobre o tema, trazendo reflexões a se fazer

Ainda no BDTD do Portal da Capes, com o uso da expressão entre aspas “O nome da rosa”, no critério “Em qualquer dos campos” e sem recorte temporal, obtive 18 documentos, cujos metadados avalei, e concluí: 8 trabalhos têm a expressão buscada no título (6 Dissertações de Mestrado, 1 Dissertação de Mestrado Profissional e 1 Tese), 1 Dissertação tem o nome do livro ou filme entre os Assuntos abordados, 1 Tese com a expressão constando no resumo e as 8 demais não têm qualquer metadado sobre o tema. Os trabalhos sem relação explicitada nos metadados são os mais diversos, podendo algum certamente mencionar pontualmente uma das obras (dissertação e tese de letras, sobre literatura russa e sobre Machado de Assis; dissertações em educação sobre biblioteca e *fake news* e sobre riso; dissertação sobre Agostinho de Santa Maria, Séc. XIII), mas também trabalhos que dificilmente tangencie sequer O nome da rosa, seja o filme ou livro (dissertações em agronomia, sobre mancha rosa na goiaba; e em gestão, sobre transporte ferroviário e desempenho de instituições públicas de Ensino Superior), e por isso foram descartadas. O trabalho sobre Machado de Assis se propõe a realizar um discurso sobre a escrita de Machado de Assis inspirada no Pós-escrito ao nome da rosa¹⁶, o que justifica sua presença na busca, mas não vai além disso. De qualquer forma, não obstante sejam em geral muito interessante os trabalhos, nenhum deles, em absoluto, pesquisou a adaptação ou qualquer aspecto próprio da linguagem cinematográfica do filme. São aptos, no entanto, a demonstrar a atualidade do *corpus* que ora pretendemos analisar (trabalhos sobre O nome da rosa são defendidos entre 2000 e 2023), o que é incrível por se tratarem ora de um romance de 1980, ora de um filme de 1986. Esses são todos os resultados encontrados na BDTD, não havendo resultado com a combinação entre “O nome da rosa” e “adaptação” ou “tradução intersemiótica”.

Buscando diversificar as fontes de pesquisa, realizei outros levantamentos. As centenas de artigos sobre O nome da rosa, tanto o romance com o filme, publicados praticamente todos os anos em periódicos diversos, atestam o quanto as obras seguem influentes, sendo estudadas

¹⁶ Eco, Pós-escrito a O Nome da rosa, 1985.

em áreas diversas do conhecimento, mas com especial destaque para História, Literatura e Filosofia. No entanto, mesmo mantendo em aberto o espectro temporal, foram encontrados significativamente menos obras que tratam de ambas obras, correlacionando-as e considerando o tema da adaptação, ainda que tangencialmente, reconhecendo a natureza autônoma de ambos textos, original e adaptação, literário e fílmico. Especificamente sobre temas correlatos à nossa pergunta, porém, não pudemos encontrar qualquer artigo em língua portuguesa, nas bases de artigos procuradas.

Em tempo, a persistência em realizar seguidas ampliações do alcance da pesquisa permitiram finalmente encontrar, no repositório da Universidade de Zadar (Croácia), uma Dissertação de Mestrado¹⁷ analisando a Tradução Intersemiótica do romance *O nome da rosa*. Felizmente, o trabalho é escrito em italiano, não croata, o que me permitiu realizar a cuidadosa leitura do trabalho e aprender com ele. A dissertação, não obstante alimente um aspecto constitutivo do que pretendo compreender, foca neste fator e não se propõe a uma compreensão mais ampla, como a que procuramos. Deste modo, mesmo após todo trabalho envidado, restou evidenciado que há muitas pesquisas e estudos que tangenciam minhas dúvidas, mas as minhas questões, em particular, não foram respondidas por nenhum material encontrado. Seria preciso que eu fizesse, desses estudos, degraus sobre os quais escalasse minha pesquisa, e, assim, realizasse pessoalmente esta investigação em busca das respostas almejadas. Por fim, estabelecido esse cenário, decidi que assim o faria.

E foi isso o que eu fiz. Por não dispor do romance, adquiri uma nova edição do romance, uma nova tradução, apontada como a melhor até agora, inclusive dispondo pela primeira vez de tradução para as inúmeras falas em latim. Adquiri também o DVD do filme, para não depender da inconstância dos *streamings*, que ora adicionam o filme ao catálogo, ora o excluem. Na condição de roteirista, sei que inúmeras decisões, senão as próprias diretrizes narrativas, são definidas na etapa do roteiro, razão pela qual um filme que se identifica como adaptação começa com um roteiro adaptado, e isso nos permite ter uma visão do processo de adaptação em andamento. Por isso, localizei o roteiro na internet, o adquiri e imprimi, para que faça parte da análise. Sentado no chão de meu quarto, dispus as obras diante de mim, refletindo o que se saberá sobre cada obra em particular, ou o que já se discutiu sobre adaptações, em geral, para guiar esta perscrutação. Olhei atentamente, e me dei conta de que estava, diante de mim, o

¹⁷ Radić, 2017 - *Sveučilište u Zadru - Odjel za talijanistiku. Diplomski sveučilišni studij talijanskog jezika i književnosti*. Universidade de Zadar - Departamento de Estudos Italianos. Estudo universitário de pós-graduação em língua e literatura italiana.

corpus estendido no chão, traçando um paralelo simbólico com o romance e o filme O nome da rosa. Um *corpus* que foi criado antes do investigador chegar, ou sequer imaginar que queria fazê-lo, como acontece em histórias policiais. Mas, não havia tempo para divagações: Era tempo de iniciar a investigação de como ele foi produzido.

Uma vez aprovado no curso de mestrado, a escrita da dissertação seguia o formato tradicional, por boas razões associado à escrita científica. E é esperado que seja assim. Mas, cursando a disciplina de Estética e Linguagem no Cinema, com o prof. Renato Izidoro, senti que seria mais interessante e até, quem sabe, mais didático, desenvolver o trabalho de uma maneira menos usual, mais artística. O que você encontrará a seguir é um romance policial, tal qual O Nome da Rosa. Será um romance em que a solução para o mistério central da história se beneficia da compreensão da adaptação. Como sempre, pelo visto, eu claramente sigo procurando o caminho mais difícil para tudo o que eu faço, e no fim gostando de trilhá-lo. Vejamos, juntos, no que isso vai dar! Com a concordância de meu orientador e a aprovação da coordenação do PPGCINE, iniciei a louca trajetória de reescrever um trabalho que já estava em grande parte escrito (aproximadamente dois terços), de mudar drasticamente meus planos e me embrenhar em um trabalho que tenta ousar com a melhor sabedoria de que pude dispor. Espero que você ouse ler com o carinho que eu dediquei à escrita, e que encontre tanto prazer quanto informação, nesta leitura!

NOTA

Apesar do formato nada usual com que os resultados da pesquisa ora se apresentam, não se poderia deixar de apresentar os dados metodológicos que guiaram a pesquisa que orientou a criação do presente trabalho acadêmico. A abordagem adotada consiste em uma pesquisa aplicada, voltada para a análise crítica de um problema real: o processo de adaptação de uma obra literária complexa para o cinema. A fim de alcançar os objetivos propostos, optou-se por uma abordagem exploratória e descritiva, que permitisse uma compreensão aprofundada das decisões narrativas, semióticas e estéticas envolvidas na adaptação de *O Nome da Rosa*.

A análise dos dados foi realizada em duas etapas, sendo a primeira (Partes 1 a 4) de aprofundamento teórico e revisão de literatura, enquanto a segunda (Parte 5) focou no estudo do *corpus* da pesquisa, compreendido tanto pelo romance *O nome da Rosa* de Eco como o filme homônimo dirigido por Annaud. A etapa final (Parte 6), apresenta os dados e discussão dos resultados. Todo o trabalho está realizado no formato narrativo ou, como parece-nos mais apropriado, narrativo-dissertativo, pois busca apresentar o conteúdo de natureza dissertativa por meio de uma narrativa, utilizando o próprio texto como exemplo do formato narrativo que se mostrou relevante durante o estudo.

O *corpus* da pesquisa é constituído pelo romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco e sua adaptação cinematográfica, compreendido como parte deste o seu roteiro. O foco das análises está não apenas nas similitudes e distinções destas obras, mas nas razões que levaram às escolhas adaptativas e nos efeitos dessas decisões. Para garantir a objetividade e o rigor científico, as observações foram combinadas com conhecimentos teóricos e técnicos, além de declarações dos profissionais envolvidos no processo, buscando sempre maior precisão e clareza.

A natureza da pesquisa é essencialmente qualitativa, visando uma compreensão crítica e aprofundada do objeto estudado. O procedimento básico da investigação é de natureza bibliográfica, com levantamento de materiais já existentes, como livros, artigos científicos, revistas e documentos eletrônicos, além do próprio *corpus* da pesquisa. Este estudo assume características de um estudo de caso, ao analisar a adaptação de *O Nome da Rosa*, e possui um caráter explicativo, no qual o problema é explicitado e hipóteses são construídas com base em uma fundamentação teórica sólida.

Para a análise do romance, foi utilizada a edição da Editora Record (2019), traduzida diretamente do italiano por Aurora Frononi Bernardini e Homero Freitas de Andrade, considerada a mais fiel ao texto original. Essa edição também inclui notas com traduções das

falas em latim, o que enriquece a compreensão da obra. Para efeitos de contraste, foi consultada a edição da Editora Nova Fronteira (1983), que, apesar de ter uma equipe de tradução semelhante, apresenta diferenças significativas na construção das frases e no vocabulário. Essa abordagem dupla permitiu um acesso mais amplo às nuances do texto original.

O roteiro do filme adquirido é o roteiro de produção, utilizado efetivamente para as gravações e montagem do filme, e não um “*transcript*”¹⁸ que de nada nos auxiliaria na compreensão do processo de adaptação. O filme está, atualmente, disponível em *streaming*, e também dispomos de exemplar em DVD, para evitar a dependência das variações de catálogo.

A primeira fase da pesquisa se calcou sobre uma análise estruturada sobre a Narratologia e do Estruturalismo, com destaque para as contribuições de Gérard Genette¹⁹, e D’Onofrio²⁰, Todorov²¹ e Mckee²², cujos trabalhos nos deram os elementos que consideramos fundamentais para realizarmos as análises do Romance e do Filme constituidores do *corpus* desta pesquisa. Parte-se, como marco fundamental para esta etapa, da teoria de Gérard Genette, no que concerne ao Discurso da Narrativa, e seu método e modelo de Análise Narrativa, apoiado pelo desenvolvido por D’Onofrio. Mckee nos propicia suporte na compreensão dos elementos narrativos estruturantes, bem como no método para a Análise de Cena, e a narrativa cinematográfica com suas especificidades foi estudada com base principalmente nas contribuições de Bordwell & Thompson²³, Carrière²⁴ e Xavier²⁵. Na etapa seguinte, analisamos e comparamos as obras original e derivada, calcados na Teoria da Adaptação proposta por Linda Hutcheon²⁶ e seus diálogos teóricos com Robert Stam²⁷ e Linda Seger²⁸.

Desde o início da pesquisa, tivemos em mente a necessidade e a importância do estudo interdisciplinar, sabendo que, como bem pontua Amorim²⁹, o trabalho em tradução é naturalmente interdisciplinar, e o trabalho em adaptação, como poderemos notar, abarca a

¹⁸ Transcrição realizada por fãs, que tentam roteirizar filmes por meio de uma “engenharia reversa”, partindo da obra pronta e deduzindo como poderia ser escrito o roteiro para o filme já realizado.

¹⁹ Figuras III, 2017.

²⁰ Forma e sentido do texto literário, 2007.

²¹ As Estruturas Narrativas, 2013.

²² Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro, 2006.

²³ A Arte do Cinema: uma introdução, 2013.

²⁴ A linguagem secreta do cinema, 2015.

²⁵ O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 2012.

²⁶ Uma Teoria da Adaptação, 2011.

²⁷ Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, 2006; A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação, 2008.

²⁸ A arte da adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme, 2007.

²⁹ Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação: uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakesperianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles, 2010, pp. 12-15.

própria tradução, demandando um estudo multicêntrico e, deste modo, semelhantemente interdisciplinar. Durante o processo, no entanto, sentimos a necessidade de mergulhar profundamente em uma abordagem cada vez mais transdisciplinar. A transdisciplinaridade busca uma compreensão integrada e global dos fenômenos, transcendendo os limites das disciplinas individuais e permitindo uma visão holística que considera múltiplos aspectos e perspectivas, promovendo uma compreensão mais profunda e contextualizada dos fenômenos estudados. Por esta compreensão, não foi raro buscar a compreensão de algum elemento ou fenômeno de forma desprendida de uma unidade disciplinar, e a construção do trabalho é, assim, atravessada por conhecimentos de diversas disciplinas, introduzidas conforme demandava o estudo³⁰. A presença ocasional, por exemplo, da linguística, da semiótica e outros campos do conhecimento auxiliaram a estruturação de alicerces firmes para a realização da análise e construção do conhecimento sobre o tema abordado.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar as decisões narrativas, semióticas e estéticas tomadas no processo de adaptação de *O Nome da Rosa* para o cinema, sob uma perspectiva narratológica e considerando as peculiaridades das linguagens literária e fílmica. Para tanto, os passos seguidos foram: 1. iniciar estabelecendo o marco teórico em Teoria da Adaptação em Linda Hutcheon e de discurso narrativo de Genette; 2. compreender, relações entre textos e a Intersemiose entre hipotexto e hipertexto em mídias distintas; 3. analisar as particularidades da linguagem fílmica; 4. examinar narratologicamente o romance e o filme; 5. avaliar a adaptação, identificando as escolhas realizadas no processo, utilizando o Roteiro como referência auxiliar nessa identificação das mudanças durante processo da adaptação; 6. discutir os resultados, compreendendo a relação entre as escolhas adaptativas e a identidade do filme como obra autônoma.

Por fim, a apresentação dos resultados assume um formato literário, em que as informações são distribuídas ao longo de uma narrativa ficcional. Essa escolha, embora pouco convencional, tem um propósito didático: permitir que o leitor vivencie a estrutura de um romance policial, presente tanto no romance quanto no filme *O Nome da Rosa*. A autoconsciência progressiva do protagonista sobre estar em um romance policial reflete a abordagem crítica e teórica do trabalho, integrando forma e conteúdo de maneira orgânica.

A decisão de utilizar um romance para expor os resultados da pesquisa vai além de uma simples mudança de gênero textual. Trata-se de uma estratégia narrativa que busca tornar a leitura mais fluida e envolvente, sem perder o rigor acadêmico. Para isso, recursos literários são

³⁰ Roquete, Amorim, Barbosa, Souza, & Carvalho, 2013; Collin, 2009; Austin, Park, & Goble, 2008.

empregados de forma distribuída, permitindo que as informações sejam reveladas de maneira progressiva e contextualizada. Essa abordagem exige um equilíbrio delicado entre exposição e narrativa, mas acredita-se que ela contribui para uma compreensão mais profunda e significativa do tema.

Por fim, é preciso dizer que há, no presente trabalho, uma construção com paralelos e referências distribuídas por todo o trabalho. A obra mais referenciada, por óbvio, é o próprio romance *O Nome da Rosa*. Se não temos a história dividida explicitamente em dias, e dentro destes dias, a distribuição dos capítulos conforme as horas do dia, para não confundir ainda mais as partes do trabalho, optamos por dividir o trabalho em partes que herdem a essência da estrutura de uma dissertação. Dentro delas, os subtítulos serão os capítulos. Outro aspecto da estrutura, você está lendo, agora. Explica-se: Eco prefacia seu romance com um texto intitulado “Naturalmente, um manuscrito”, em que já narra uma história ficcional sobre como ele veio a criar o romance *O Nome da Rosa*, a partir de um suposto manuscrito. Em seguida, apresenta-se um outro título, a que chama “Nota” precedendo o romance, em que ele explica como funciona o tempo no romance, assim como estou explicando como funciona este trabalho. O romance de Eco também tem um prólogo, em que é dado o contexto histórico do romance, mas mesmo as referências têm limites, e tomou-se aqui a liberdade de se traçar paralelos onde nos pareceu válido e necessário, e dispensá-los quando representem digressões desnecessárias ao nosso contexto. Para tornar o texto ainda mais interessante para eventuais leitores habituais do gênero, há outras referências menores a obras existentes ou autores que parecem ter influenciado Eco no romance estudado, como A. C. Doyle, Agatha Christie e, claro Jorge Luis Borges, entre outros, fazendo deste trabalho um palimpsesto do palimpsesto do palimpsesto do palimpsesto...

Parte 1 - UMA MORTE MISTERIOSA³¹

Capítulo 1 - “TÁ LÁ UM *CORPUS* ESTENDIDO NO CHÃO”

Em que um início inesperado conduz a uma descoberta sombria, porque um possível criminoso deixou uma mensagem intrigante.

Permitam-me contar uma história de que tomei parte, há alguns anos. Eu era apenas um investigador recém-ingresso na Polícia Civil, saindo verde e imberbe da academia. Mas, a bem da verdade, preciso começar desde antes de meu ingresso na história, já que, quando tudo começou, eu estava em casa, ansioso por me formar e ser devidamente lotado em alguma delegacia, ansioso por mostrar serviço e cumprir meu estágio probatório, para ser efetivado como manda o figurino.

Mas, até por tudo isso que lhes expliquei, não tem a menor graça, ou mesmo sentido, começar por mim. Então, permitam-me lhes poupar do que não lhes interessa e começar apresentando o protagonista dessa história: Guilherme Piemonte ou, entre os íntimos... esquece. Ele não tinha íntimos. Nós, então, o chamaremos de Guilherme, mesmo.

Guilherme, muito diferente de mim, chegava de um período sabático. Após passar uma temporada ausente, cuidando da saúde, ele estava de volta ao Recife, esta capital caótica da qual ele não poderia escapar.

Chegando em seu pequeno apartamento, onde sempre vivera sozinho, Guilherme colocou o telefone para carregar e foi tomar um banho. Durante o banho, o telefone tocou insistentemente, como se a vida de alguém dependesse disso. Guilherme sabia que não era bom sinal, e sua vontade era de não atender. Mas, a pressão do telefone tocando superou sua capacidade de autocontrole, e, mesmo sabendo que isto não lhe faria bem, ele saiu do banho, molhando a casa, e atendeu ao telefonema.

— Guilherme, abençoado! Que bom que você atendeu! Tudo bem com você?

Não. É claro que não havia nada de bom com ele, recebendo uma ligação tão insistente. Menos ainda, se sabendo quem ligava!

— Oi, Abelardo, tô levando. O que você quer tanto que não me deixa tomar um banho?

— Desculpa, não sabia que a princesa estava no banho. Escuta, irmão, você está no Recife? Preciso de sua ajuda.

³¹ Em que se apresenta o *corpus* da pesquisa acadêmica.

Guilherme respirou fundo. Seus olhos azuis penetrantes foram longe, destacando seu rosto angular, marcado por anos de tensão e da preocupação que ele julgara poder deixar para trás.³²

— Abelardo, você sabe que eu não estou em atividade.

— Sei disso, mas tem um caso novo, aqui, e eu sei que é o tipo de caso que só você resolve.

— Eu acabei de voltar de uma internação por estresse. Você viu o meu estado.

— Tô ligado, tá todo mundo tendo *burnout* na polícia. Mas, precisamos muito que você nos ajude, aqui. Quando acaba sua licença médica?

— Eu pedi desligamento da polícia.

— Como assim, irmão? Não é possível! Você é o melhor entre nós! Não pode nos deixar...

— Há muito tempo não rendo como deveria, e isto tem me feito mal. Os meus últimos casos estão todos sem solução. O que te faz achar que eu tenho como ajudar?

— Eu te conheço, *bença*! O que você deixou sem solução continua beco sem saída sem você. São casos impossíveis! Vamos fazer o seguinte: vou pedir que lhe contratem por fora como consultor, bora! Mas vem logo. — o silêncio que se fez foi bastante desagradável — Guilherme, ainda está aí?

— Sim, estou. Não vejo como poderei ajudar... mas vou. — Guilherme se debatia internamente, entre a curiosidade sobre o caso e a repulsa por voltar à rotina estressante que o adoecera — Onde é?

— Mosteiro de São Bento, Olinda.

Guilherme estranhou. Em outro município, o lugar do crime sequer era sua circunscrição. Ele sabia que Abelardo ascendera na carreira, de delegado local (portanto seu chefe direto) para Chefe de Polícia, responsável por todos os Homicídios no estado de Pernambuco. Ainda assim, ser chamado a investigar em outro município era no mínimo estranho, mas já havia dado sua palavra. Desligou o telefone, e retomou o banho. Sentia seu coração acelerar, palpitar. Não ia bem. Melhor seria resolver aquilo de uma vez. Terminou o banho rapidamente e desceu ao seu carrinho popular, companheiro de muitos anos. Tomou seu rumo a Olinda, perguntando-se o que poderia ter acontecido em um pacato mosteiro.

³² Referência ao Sherlock Holmes, também presente em O Nome da Rosa, na descrição do William de Baskerville.

Chegando ao mosteiro histórico, Guilherme observou um ambiente de comoção devido à morte, e muita curiosidade entre os transeuntes. A polícia havia restringido o acesso da população à área e até mesmo a circulação dos monges residentes estava restrita lá dentro. Guilherme encontrou Abelardo, e a ele se dirigiu, interrompendo sumariamente o cumprimento do colega.

— Vamos direto ao assunto. O que sabemos sobre o caso?

— A vítima é o monge Adelmo. Ele havia se queixado de dores abdominais e mal-estar. Entrou nos seus aposentos, e não foi mais visto com vida. No fim do dia, o irmão Benedito foi ver como o seu confrade se sentia, e o encontrou caído ao chão, com este papel do lado.

— Mas, pelo que você me diz, exceto pelo bilhete, não há qualquer sinal de que seja um homicídio. Por que tanta comoção?

Abelardo entregou um papel dobrado a Guilherme. Guilherme leu um arremedo de diálogo:

“— *Ecce Corpus, então. Mas qual corpo — este ou o outro?*

— *Este é o outro.*”

— Não entendi. — disse Guilherme — Talvez, haja, aqui, um caso de *aberratio delicti*³³, supostamente a necessidade de proteger alguém que ainda pode ser procurada. Nada que justifique me tirar do meu descanso. Por que eu tinha que vir?

— Abra o bilhete.

Guilherme o fez, e encontrou uma outra mensagem. Leu:

“Os livros falam sobre coisas que já aconteceram, ou que podem acontecer, ou que jamais acontecerão. Os homens falam sobre coisas que acontecem ou não acontecem de fato. O Nome da Rosa é uma farsa! Deixe-me mostrar o que realmente aconteceu.”

Quer dizer que havia um assassino clamando por atenção. Ou não. Guilherme observou que ambas tinham caligrafias distintas. Uma ou outra poderia ser de Adelmo, ou nenhuma, mas não as duas.

— Mais alguma pista relevante?

— Não, que tenhamos identificado.

³³ *aberratio delicti*, latim, significando “desvio do delito”. Trata-se de erro por parte do criminoso quanto à pessoa da vítima.

Abelardo convidou o amigo à cena do crime. Ainda jazia ao chão o corpo do pobre Adelmo. “*Ecce corpus humi jacet*”, pronunciou baixinho, Guilherme. Qual corpo? Este ou o outro? Como assim, esse é o outro? A letra desta anotação parecia mais delicada, redonda. Era algo feminina, diria Guilherme. Mas, havia outras anotações com esta letra, entre os papéis sobre a mesa de Adelmo. Talvez, fosse essa a sua verdadeira caligrafia.

Guilherme observou atentamente o ambiente à sua volta. Nada de extraordinário. O irmão falecido devia ser um erudito, pois tinha livros bastante distintos. A Divina Comédia de Alighieri dividia a mesa com a Bíblia Nova Vulgata. Junto de seu altar, uma pilha de livros de fazer inveja a qualquer professor universitário.

Abelardo observa curioso o amigo analisar atentamente os mínimos detalhes. Já o vira fazê-lo diversas vezes, e ele costumava encontrar algo que ninguém havia notado, quase sempre algo que leva à solução do crime. Guilherme conclui sua observação do ambiente, e diz:

— O nosso amigo ali poderia ter sido morto por asfixia, mas, mais provável, certamente, é que tenha sofrido uma intoxicação. Certamente, então, o crime consumado com sua morte, aqui no quarto, não foi nele execu...

— Por favor, Guilherme, faça daquele jeito que gostamos. Explique de onde tirou suas conclusões!

Entediado, ele começou a exposição:

— O corpo apresenta inchaço nos lábios, língua e palato, que podem ser sinais de morte por asfixia, o que creio pouco provável por não ver almofadas ou quaisquer instrumentos adequados para isso, nem sinais de resistência do morto, como pele em suas unhas, por exemplo. Mas, esses inchaços também podem ser sinais de envenenamento ou intoxicação. Recomendo um teste toxicológico na perícia do corpo. O bilhete tem duas caligrafias distintas, na frente e no verso, e nenhuma delas corresponde com a caligrafia do falecido, já que ao lado da Bíblia há um caderno com anotações de seu próprio punho. A esse respeito, não pude deixar de notar que sua letra apresenta peculiares sinais de que ele é canhoto, e ele tem sua mão esquerda imobilizada em uma tipoia, indicativo de algum tipo de lesão que o impediria de escrever com ela, e as caligrafias do bilhete são claramente de destros, e suficientemente distintas e caprichadas o suficiente para que eu possa concluir que não seriam fruto de um esforço da própria vítima. O falecido é um homem culto, dispõe de uma vasta biblioteca, muitos dos livros falando sobre histórias que homens contam, o que vem a ser coerente com o bilhete que acompanhava o corpo quando este foi encontrado. Mas, não encontrei o livro O Nome da Rosa, ou o filme. Não sei a qual dos dois se referia o bilhete, nem o que isso teria a ver com a vítima. E não descarto a possibilidade de intoxicação accidental. O braço esquerdo está

machucado, mas o fato de estar já imobilizado em uma tipoia indica que não há relação direta entre este ferimento e alguma possível violência relacionada à sua morte — parou para respirar, fatigado por ter de realizar tamanha exposição de fatos que, a seu ver, eram todos óbvios — Já foi apurado o que ele comeu antes de se sentir mal?

Abelardo pareceu ligeiramente frustrado. A observação de seu amigo pareceu-lhe banal demais, para seu histórico. Sentiu falta daquela perspicácia de sempre. Mas, era o que havia para hoje.

— O irmão Benedito foi quem relatou a queixa de mal-estar do irmão Adelmo, e foi quem encontrou o corpo, mais tarde. Você pode falar com ele. João, abençoado, chama ele aqui, por favor.

João, um dos policiais envolvidos, se ausentou.

— Vi que você não gostou do que eu encontrei... Ou melhor, do que eu não encontrei na cena do crime. — disse Guilherme.

Abelardo permaneceu em um silêncio que denunciava seu estado de espírito, mas terminou por concordar.

— Já o vi resolver crimes somente com a cena. Estamos um pouco empacados, aqui, e você não nos trouxe nada realmente novo.

— É tudo elementar, meu caro. Não havia razão para me trazer aqui.

— Mas, já que você está de volta, aproveita e interroga o irmão Benedito, olha ele aí. De repente, não sei, você descobre algo que nos escapou.

Pouco tempo depois, o irmão Benedito chegou. Era um senhor de seus cinquenta e poucos anos, jeito discreto e simples, provavelmente por timidez ou, quem sabe, alimentado durante uma longa vida monástica em grande parte dedicada à reclusão.

— Oi, irmão Benedito, bom dia. — começou Guilherme — Você esteve com o irmão Adelmo, ontem, antes de ele se recolher, correto?

— Bom dia. Sim, estive com ele. Éramos bons amigos, e costumávamos confraternizar regularmente.

— Lamento pela perda. — emendou Guilherme, obtendo como resposta um menear de cabeça — Você lembra o que o irmão Adelmo comeu antes de se sentir mal?

— Comemos a mesma coisa. Um pão caseiro, que fazemos aqui no mosteiro e um suco verde. Eu o convidaria a provar do suco, pois é muito saboroso. Leva maçã verde, pepino, limão, espinafre e gengibre. Mas, receio que, diante de suas aparentes suspeitas, pudesse soar muito estranho...

— Tudo bem. Provo outro dia. Quem os serviu?

— Não me recordo ao certo. Todos nós colaboramos diariamente nas tarefas internas do mosteiro, e as refeições não são uma exceção.

— Mas, não há uma divisão de tarefas?

— Sim, certamente que sim. Mas há tarefas que todos fazemos.

— E qual seria a natureza de suas tarefas, aqui no mosteiro?

— Sou tesoureiro e contador.

— Somente isso?

— Como se fosse pouco! — respondeu com um sorriso simpático, e uma gentileza que ocultava sem muita eficiência sua indignação e até um certo orgulho — Com todo o respeito, senhor, este é o mais antigo mosteiro beneditino do Brasil, tem propriedades diversas, inclusive ultrapassando limites do município de Olinda. Nós mantemos, inclusive, um dos colégios mais...

— Tudo bem, tudo bem. — interrompeu, Guilherme — Perdão, realmente é muito trabalho, compreendi, mas voltando ao Irmão Adelmo. Ele, em algum momento, chegou a mencionar — indagou, pausadamente — a natureza de seu mal-estar?

— Sim. Ele sentiu dores abdominais, se bem me lembro. Enjoo, creio, ou foi ânsia de vômito...

A última afirmação foi mencionada em um volume de voz descendente, quase arrependido, o que não passou muita segurança ao investigador.

— Tem certeza deste sintoma?

— Não sei... mas creio que ele pode ter mencionado algo assim.

— Outra coisa: o irmão Adelmo parecia ser um erudito, a julgar por seus livros. Ele estudava algo em particular, nos últimos tempos?

— Sim, certamente. Ele estudava, e estava escrevendo sobre O Nome da Rosa.

— Interessante. O romance ou o filme?

— Ambos, na verdade. Ele vinha estudando a obra de Eco e o filme.

— Ele tinha alguma queixa sobre essas obras?

— Como assim, investigador?

— Ele expressou interesse por desmentir algo sobre o livro?

— Ora... não é uma ficção? O que há para se desmentir? Não, não. O irmão Adelmo era apaixonado pela obra, e buscava trazer reflexões interessantíssimas sobre o livro e o filme.

— Que tipo de reflexões?

— Ah, quem sou eu para falar sobre isso? Sou *apenas* um pobre contador...

— Mas as considerou “interessantíssimas”...

— Ele falava com muito amor pelo conhecimento promovido por Eco. Você sabe, ele era entendido nos ensinamentos do Santo de Aquino...

— Adelmo?

— Sim, mas, também o Eco. Apesar de ser bastante pró-cientificismo, e fazer críticas duras à igreja e à mentalidade medieval, Eco revela uma admiração e respeito pelo legado e pela instituição, mesmo quando a reconhece como falível.

— Sabe bastante, para quem afirma nada saber. — pressionou, educadamente, Guilherme.

— Contudo, é o que eu posso lhe dizer, por tanto ouvir do próprio Adelmo. — respondeu, tristemente — Ele era um bom irmão... fará muita falta.

— Não vi computador nos aposentos dele. Onde ele escreve?

— Ele considera m... — interrompe-se — perdão! Considerava melhor para sua criatividade escrever à mão em um caderno. Depois, pagava alguém para digitar o manuscrito. Costume antigo mesmo para sua idade, não?

— Certamente. E este material está onde? Havia um caderno no quarto, com anotações de outra natureza, mas não sobre esta obra.

— Eis um mistério em que eu não posso ajudá-lo, detetive. Mesmo irmanados na ordem e na fé, temos nossas individualidades. Eu acredito que, se procurarem bem, encontrarão nos aposentos dele. É um lugar um pouco atulhado... — sorriu, simpaticamente — Mas é um quarto pequeno, não há muito onde perder objetos. Além do que, exceto pelos livros, recurso necessário a seus estudos, ele não tinha lá muitos pertences, como todos nós na ordem. Há mais algo em que eu possa ajudá-lo?

— Há mais algo de que o senhor se lembre e não tenha ainda me dito?

— No momento, não.

— Bem, se lembrar de qualquer coisa, entre em contato por este número, ligando ou mandando mensagem. — entregou um cartão ao monge — E esteja à disposição, pois posso precisar falar com o senhor para mais esclarecimentos.

— Claro, perfeitamente! Espero ter contribuído, e estou, sim, à disposição.

Capítulo 2 - O CORPUS DE PESQUISA

Em que Guilherme descobre que vítima pesquisava a adaptação de O Nome da Rosa para o cinema. As dúvidas se aprofundam e segredos começam a emergir, como sombras no crepúsculo. A mão do destino começa a se mostrar.

Por mais que procurasse não se envolver em nível pessoal com o mistério, Guilherme estava intrigado. Por que alguém estudaria o livro e o filme? Não seria o caso de escolher um dos dois? Não teria em ambos o mesmo conteúdo? Ou não? As grandes perguntas, sobre possíveis assassinos, suas motivações e métodos, certamente, o deixariam curioso. Mas eram questões miúdas, comezinhas até, o que o prendia. Dizem que Deus e o Diabo estão nos detalhes. Em se tratando de um caso envolvendo o corpo eclesástico, sabe-se lá o quanto essa afirmação é literal!

Subitamente, Guilherme foi arrancado de suas reflexões por Abelardo.

— Guilherme, você sabe como as coisas são no serviço público, né? Até aprovarem o nosso requerimento de contratá-lo como consultor, você não pode investigar, oficialmente. Mas, não se preocupe. Entre nós, nada muda. A questão é que precisamos designar alguém para fazer essa investigação, e essa pessoa na prática será o seu parceiro. Você está de acordo?

— Que opção eu tenho?

— Nenhuma. Mas, você tira isso de letra! Te aviso assim que tiver um nome. Fica na paz, irmão! Aparece na igreja, mais tarde. Lembrei muito de você enquanto escrevia a fala de hoje.

Guilherme ignorou o convite recorrente, como sempre. Não era exatamente anticlerical, ou contra qualquer religião, em particular, mas jamais foi muito afeito à visão que o grupo religioso de Abelardo cultivava em sua igreja.

— Estou aguardando o nome. Não esquece de mim.

Os amigos se despediram. Guilherme retomou seu pensamento, e decidiu, assim, ir em busca de informações sobre ambas as obras. Foi a uma biblioteca, onde pôde encontrar o livro O Nome da Rosa. Nunca havia prestado atenção em seu autor, Umberto Eco. Na edição que teve em mãos, descobriu que, ao ser publicado, o romance “O Nome da Rosa” se tornou, simultânea e contra intuitivamente, um fenômeno popular e “cult”. Viu que, o romance figura no ranking de livros mais vendidos da história, com mais de 50 milhões de cópias vendidas no mundo. Em número de vendas, está equiparado a obras consagradas como Cem Anos de

Solidão³⁴, Lolita³⁵ e Anne de Green Gables³⁶. “Um verdadeiro fenômeno popular!”, pensou Guilherme, “ainda mais incomum por ter Eco se aventurado com essa obra a escrever seu primeiro romance.”.

Guilherme pediu para ver obras sobre Eco. Descobriu que Eco já era reconhecido academicamente como importante semiótico e esteta medievalista, já ilustre naquele tempo como um importante intelectual, e usou de seus conhecimentos para construir a obra em um grau de complexidade que poderia ser considerado (e o foi por muitos críticos) praticamente proibitivo, de modo que o próprio Eco (1985) reconheceu que tinha na complexidade e em outros recursos de que lançou mão o objetivo declarado de filtrar os leitores. “Elitista, você, senhor Eco!”, pensou Guilherme, consigo, mesmo.

A profundidade do primeiro romance de Umberto Eco, construído sobre seus conhecimentos acadêmicos, conciliada com uma grande quantidade de falas em línguas diversas sem qualquer tradução em nota de rodapé e referências a acontecimentos históricos do contexto em que se passa a obra, fê-la ser por muitos considerada hermética, mas nem isso foi capaz de produzir desencanto nas massas de leitores que o tornaram um *best seller* instantâneo. Guilherme pensou como é louco um escritor criar barreiras a um trabalho, e, mesmo assim, ter a aprovação das massas a ele. Quantos realmente o entendem? Quantos realmente o leram? Lembrou-se da canção que diz que “Todo mundo tá revendo o que nunca foi visto / Todo mundo tá comprando os mais vendidos (...) Todo mundo tá relendo o que nunca foi lido”³⁷. Fosse como fosse, uma coisa estava certa: algo de certo ele fizera ao escrevê-lo, para obter esses resultados.

Guilherme encontrou na biblioteca um livro que lhe chamou a atenção, por estar presente no acervo do irmão Adelmo. “Nos Labirintos de Eco”³⁸, seu título. O livro de Orlando Fedeli tinha um labirinto com uma rosa ao centro, e na capa a informação de que se tratava de um guia de leitura para O Nome da Rosa. Ele não pôde crer que seu olhar atento deixara passar

³⁴ *Cien Años de Soledad* (1967), romance do colombiano Gabriel García Márquez, autor premiado pelo Nobel de Literatura de 1982. O romance foi considerado a segunda obra mais importante de toda a literatura hispânica, no IV Congresso Internacional da Língua Espanhola (2007), ficando atrás apenas de *Dom Quixote de la Mancha*, um marco fundador até mesmo do idioma espanhol.

³⁵ *Лолита* (1955), romance do russo Vladimir Nabokov, clássico hoje considerado uma das principais realizações da literatura do século XX, sendo o quarto na lista da Modern Library dos 100 melhores romances do século, entre outros indicativos de seu sucesso.

³⁶ *Anne of Green Gables* (1908), romance da canadense Lucy Maud Montgomery considerado um clássico da literatura e uma das obras mais vendidas do mundo.

³⁷ O papa é pop (1990), canção da banda Engenheiros do Hawaii que deu nome ao álbum em que foi lançada, do qual era a sétima faixa.

³⁸ Nos Labirintos de Eco (2020), obra de Fedeli

este detalhe tão relevante, quando vira o livro no quarto do monge. Tomou o livro nas mãos e foi ler. Fedeli defende que o romance de Eco foi construído sobre labirintos, literais, lógicos e ideológicos. Desde a mensagem, que está oculta detrás de um labirinto de acontecimentos e ideias, até o próprio labirinto literal que é a Biblioteca, desenhada de modo a refletir o mundo como conhecido pelos medievais. A Biblioteca, por sinal, mais que um labirinto e local crucial para definição dos rumos da obra, é um fator importantíssimo desde a concepção do romance. Inspirou-se Eco em certa medida no conto de seu amigo bibliotecário e escritor Jorge Luiz Borges, sobre uma biblioteca infinita. O amigo é referenciado também por intermédio da persona do Venerável Jorge de Burgos e, ainda segundo Fedeli, emulando-se o estilo do contista no preâmbulo do livro, antes de entregar a voz ao narrador Adso de Melk.

“Muito arretado³⁹, essa homenagem!”, pensou Guilherme. Amigos literatos se homenageando. Muito melhor do que no mundo do direito penal, em que a homenagem a um jurista ilustre é nomear um presídio. Talvez, Guilherme mudasse de opinião se lesse também que Eco declarou ter escrito esse livro porque queria “matar um monge”, e certamente se questionaria sobre a homenagem, ao ver que Jorge de Burgos é um vilão. Ainda assim, lhe parecia melhor um vilão da ficção de que ter seu nome estampado em um presídio.

Guilherme se viu surpreso ao notar que o romance era uma história policial, e, ainda assim, ambientado em uma abadia, em plena Idade Média. Impressionante! Teria alguém mais tido essa ideia antes dele? O livro de Fedeli mencionava também que Eco dá a seu protagonista o nome *William from Baskerville* (Guilherme de Baskerville, em português), referenciando o livro “O Cão dos Baskervilles” de Arthur Conan Doyle, protagonizado por Sherlock Holmes, personagem homenageado e a quem o protagonista de Eco faz inúmeras referências. Guilherme não pôde deixar de sorrir. Um investigador chamado Guilherme? Que original!

E a homenagem não era pequena: Fedeli (2020, pp. 57-58) chega a disponibilizar um quadro comparativo, em que deixa explícito que o personagem britânico William não somente se assemelha, mas é uma verdadeira encarnação de Holmes, compartilhando descrição física e psicológica deste, além dos métodos de investigação lógico-dedutiva. Reforçando tal referência, assim como Doyle nos traz os fatos narrados sob a visão do assistente de Holmes, o Dr. Watson, Eco traz o romance sob a narração do assistente de William, o jovem noviço Adso, e o filme ainda reforça a relação, brindando-nos com a célebre frase em que o mestre afirma

³⁹ “arretado” é uma expressão que, indiferente à sua origem etimológica, é utilizada no nordeste brasileiro para expressar que algo é muito bom, como neste contexto, ou que alguém está muito aborrecido (p. ex. “Fulano ficou arretado com a atitude dela”).

que determinada dedução “*It’s... elementary, dear Adso*”⁴⁰. Mas, como estamos falando de Eco, há mais um significado na escolha do nome do assistente: *adsum*, em latim significaria algo como “estou presente”, indicando-o como testemunha, precisamente o papel que ele cumpre ao narrar a história.

Dentro do gênero policial, ainda segundo Fedeli⁴¹, é possível notar, também, uma provável referência de Eco à farmacêutica e escritora Agatha Christie, posto que, detentora de conhecimentos preciosos sobre produtos químicos e seus efeitos, fazia uso deles para desenvolver e, por conseguinte, solucionar suas tramas. Esta homenagem se faz visível com o uso de uma substância como o meio utilizado para se causar grande parte das mortes (no filme estabelecida como Arsênico) e pelas intrigantes e construtivas conversas entre William e o Herborista Severino, bem ao modo do que pode ser encontrado em algumas obras da autora. Outra marca da influência da autora é o uso de mapas e plantas dos imóveis dentro do romance, como o mapa da Abadia, no início do romance, e da biblioteca, mais adiante.

Guilherme parou a leitura por um instante. Refletiu demoradamente, mas seu telefone vibrou em seu bolso. Era uma mensagem de Abelardo.

“Guilherme, tenho o nome do seu parceiro para o caso”, dizia a primeira mensagem, seguida de “Edson”, e “é esse no nome dele”. Guilherme começou a escrever “Peça para a perícia verificar (...)”, e chegou uma nova mensagem de Abelardo: “ele é novato, mas é muito talentoso”. Guilherme não se furtou a gritar um ruidoso “Putá que pariu!”, que incomodou os demais presentes na biblioteca. Após o chiado de alguns estudiosos pedindo silêncio, Guilherme concluiu sua frase: “(...) a hipótese de envenenamento por Arsênico”. Pois é, a minha chegada na história não foi muito promissora, mas podia ser pior.

Mensagem enviada, Abelardo enviou uma nova mensagem: “o rapaz talvez possa ajudar com isso”, e a seguinte: “faz biomedicina ou algo assim”. Guilherme riu-se. “Tanta coincidência é de uma tamanha conveniência que chega a ser de mau gosto!”, pensou. “Manda o telefone dele”, respondeu Guilherme, “já preciso de ajuda”, Completou.

A mensagem foi visualizada, mas não foi respondida prontamente. Certamente, Abelardo não tinha o número do rapaz, e estava procurando, ou providenciando que alguém o fizesse. Enquanto aguardava a mensagem de retorno, Guilherme prosseguiu folheando a pilha de livros que já havia solicitado à bibliotecária.

⁴⁰ “É... elementar, querido Adso”.

⁴¹ Nos Labirintos de Eco (2020), obra de Fedeli

Leu que, diante do sucesso instantâneo de seu romance, rapidamente se lhe propôs a aquisição dos direitos de adaptação, que resultaria em um filme lançado dentro da mesma década que o romance. “O sonho de quase todo escritor, não?”, pensou Guilherme. Abelardo enviou-lhe um número do tal Edson (eu), e Guilherme já me enviou as primeiras mensagens, identificando-se e pedindo que eu pesquisasse sobre o filme *O Nome da Rosa* e que o encontrasse na biblioteca em algumas horas.

Seguiu Guilherme lendo um pequeno livro, uma transcrição de uma palestra de Umberto Eco⁴². Diz no livro que Umberto Eco (05/01/1932 – 16/02/2016) nasceu na cidade de Alexandria, em plena Itália Fascista, regime que somente terminaria quando ele tinha feito onze anos de idade. Ele relata que a queda do regime fez ele se chocar com a inexistência de uma única alternativa de “verdade”. Afinal, diferente do que lhe ensinara o regime, a guerra não era uma condição permanente, e, para sua inteira surpresa, era possível haver jornais diferentes, inclusive capazes de abordar uma mesma notícia com enfoques distintos e até mesmo promovendo sentimentos diferentes. Tudo isso viria a influenciá-lo, oportunamente, em suas pesquisas e investigações. Em sua produtiva vida, foi filósofo, semiólogo, esteta, linguista, bibliófilo e escritor. Foi titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de Ciências Humanas da Universidade de Bolonha, mas também lecionou em Yale, na Universidade Columbia, em Harvard, Collège de France e Universidade de Toronto.

A velocidade de leitura de Guilherme já deixaria quase qualquer pessoa morrendo de inveja, mas, neste dia, ele se sentiu especialmente rápido. Sempre curioso, e famoso por saber muito de quase qualquer tema, o investigador estava descobrindo novas áreas de conhecimento a desbravar, e isso lhe era, então, muito mais envolvente do que perscrutar mentes criminosas. Leu mais um texto com a biografia do autor de *O Nome da Rosa*, dando conta que Eco começou sua carreira acadêmica estudando filosofia, dedicando-se à estética medieval com foco nos textos de São Tomás de Aquino. Em seguida, dedicou-se à semiótica, estudando as relações existentes entre a poética contemporânea e a pluralidade de significados, de que resultaram algumas de suas principais obras, entre as quais a *Obra Aberta*⁴³, em 1962. Percebendo os fenômenos de cultura de massa como algo relevante, dedicou-se durante a década de 1960 a tal temática, notabilizando-se também nessa área. Na década de 1970, dirigiu-se quase que exclusivamente à semiótica e suas nuances, aderindo à tradição britânica, por meio de John Locke, e fundamentando suas bases em Kant e Peirce. Ao longo de sua vida, Eco publicou mais

⁴² *O Fascismo Eterno* (2019)

⁴³ *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (2003), de Umberto Eco

de quarenta livros de natureza acadêmica, mais de uma dezena deles efetivamente publicados antes de 1980. “O cara era uma máquina!”, admirou-se Guilherme, que penava para escrever um relatório, quando o caso era ligeiramente mais complexo. Afinal, escrever é mais do que colocar caracteres alfanuméricos em ordem: é preciso organizar as ideias, a compreensão, ordenar as palavras de modo a cumprirem o correto papel, assegurando que não haja ambiguidade ou qualquer outra forma de imprecisão.

Viu que Eco já era, portanto, reconhecido como intelectual e acadêmico quando se aventurou a escrever seu primeiro romance, *O Nome da Rosa*. Isso não quer dizer que ele embarcou no mundo literário com este romance. Havia publicado três livros infanto juvenis antes, bem como viria a publicar outros três, depois. Eco viria um dia a se queixar de que o sucesso espetacular de *O Nome da Rosa* provocou um misto de excessiva expectativa e automática decepção com seus seis romances posteriores.

Em toda sua obra, Eco transparece sua eterna preocupação com a comunicação, cultura de massa, a ciência e outros fatores, todos eles presentes de alguma maneira em sua obra literária, regra da qual *O Nome da Rosa* não escapa. Não parecia em absoluto o currículo de alguém que se prestasse a escrever uma farsa, diferente do que dizia o bilhete encontrado junto à vítima. Uma ficção, como bem pontuou o irmão Benedito, certamente. Mas não uma farsa, como dizia o recado. O que queria dizer o autor do recado?

Guilherme pediu à bibliotecária que reservasse os livros que ele ainda não havia verificado, e saiu para almoçar, antes que eu chegasse. Após o almoço, um jovem aparentemente jovem demais para ser policial o esperava na entrada da biblioteca.

— Senhor Guilherme! — disse o jovem.

— Pois não? — Perguntou, intrigado e distraído, Guilherme.

— Sou eu: Edson. — sim, era eu, mesmo.

Guilherme se esforçou para não esboçar nenhuma reação, mas era evidente em seu olhar, que estava ainda mais irritado do que antes. Deram-lhe uma criança por assistente. Agora teria que ser babá!

— Entremos, então. Temos muito a fazer!

Sentados diante de uma mesa, em uma dessas salas reservadas da biblioteca, não perdemos tempo. Guilherme logo me pediu que lhe apresentasse as informações que me pedira sobre o filme.

— Tem muita coisa! — disse, e comecei a falar, consultando de quando em quando informações no telefone — Lançado em 1986, o filme ostenta agora em 2024⁴⁴ a aprovação de 76% dos críticos e de 85% do público, no agregador de críticas *Rotten Tomatoes*, além da aprovação de 86% dos usuários do Google. Esta é uma marca bastante positiva, considerando a idade do filme e a média das avaliações dentro e fora do gênero em que ele está inserido. — não pude deixar de perceber certa impaciência de Guilherme, e apressei o discurso — O filme foi realizado em inglês, mas, é uma empreitada italiana... — gaguejei e consultei o celular mais uma vez — ítalo-franco-germânica, em que se envolveram produtoras, distribuidoras e profissionais principalmente destas nacionalidades. Foi, inclusive, registrado com títulos originais nos três idiomas, todos uma direta e imutável tradução do título do romance. Este aspecto não foi mera coincidência: segundo os extras do DVD, Annaud passou quatro anos preparando um elenco multiétnico e com as mais distintas faces e sotaques. O diretor disse que chegou a resistir à sugestão dos estúdios, de contratar Sean Connery para o papel que já era inspirado em uma mistura de *Sherlock Holmes* e *William de Occam*, posto que adicionar ao personagem a face do consagrado “007” poderia sobrecarregar o personagem de informações, mas, após fracassarem suas buscas por outro ator para o papel, ele acatou a determinação da Columbia Pictures por, segundo ele, Connery ter entrado num período de declínio⁴⁵. No documentário que fizeram sobre o filme⁴⁶, Annaud diz que estava lendo por volta da página 100 do romance em italiano (porque ainda não tinha nem sido lançado na França, ainda), e ele ligou para o agente dizendo que queria fazer o filme. Por volta da página 200, o agente ligou dizendo que não tinha condição de conseguir os direitos. Eles entraram num embate, e, não conseguindo convencer o agente, Annaud correu direto para a Itália, atrás dos direitos, pessoalmente. Ele estava realmente apaixonado pelo romance, e aparentemente já sabia o que queria fazer...

— Não era bem sobre isso que eu esperava ouvir...

Empertiguei-me, como buscando um ajuste de rotas.

— Tudo bem. Sigamos, então. O britânico Andrew Birkin, principal roteirista, é também ator, e fez no filme uma pequena participação como Cuthbert of Winchester, personagem de pouca expressão, quase um figurante na prática. O filme custou, segundo a Paramount, cerca

⁴⁴ Dados atualizados em 17 de janeiro de 2024.

⁴⁵ Esta declaração do diretor Jean-Jacques Annaud é contestada, posto que o ator estava em plena atividade, tendo, ainda na primeira metade da década, participado de, ou até protagonizado, filmes de franquias como James Bond e Indiana Jones, além de outros filmes avulsos.

⁴⁶ *Le nom de la rose: le documentaire* (2004)

de \$17,5 milhões e faturado só com bilheteria, mais do triplo (\$77,2 milhões, sendo \$25 milhões só na Alemanha), o filme pagou-se muito bem para os padrões do mercado.

— Não era esse tipo de coisa que eu queria saber. Estamos investigando um possível homicídio!

Eu fiquei muito sem graça.

— Tenho informações aqui sobre a produção, roteiristas e diretor, também... vai querer ouvir?

— Não me parece que será útil.

— Não creio que pesquisei à toa... — comentei, otimista, porque precisava mostrar algum resultado para a primeira, e, até então, a única tarefa que me tinha sido passada — Deixe-me apresentar as informações que eu trouxe, e você pode me perguntar o que quiser.

Guilherme, contrariado, assentiu.

— Quando um filme é realizado, sempre é lembrado o nome do Diretor. E, em certa medida, isso é até justo, especialmente quando falamos do cinema Hollywoodiano, em que, tradicionalmente, este profissional tem certa autonomia, somente rivalizada pelas intervenções dos produtores ou da diretoria do estúdio responsável. Embora tenha seguido muito a fórmula do cinema americano, no entanto, *O Nome da Rosa* é uma produção anglo-franco-italo-alemã, ou seja, claramente europeia. E, se, mesmo no cinema americano, não nos parece justo ignorar o trabalho dos roteiristas, menos justo ainda seria deixar de reconhecer seu trabalho num cinema que, tradicionalmente, dialoga mais com esses profissionais. Acho injusto, a profissão do roteirista ser tão invisibilizada a ponto de ter sido bastante difícil encontrar informações sobre a maioria deles.

Guilherme pensou como aquele rapaz (eu) devia gostar do som da própria voz. Continuei:

— Andrew Birkin, nascido em 1945 e ainda vivo, roteirista, diretor, ator, cenarista e produtor de cinema, o britânico trabalhou com Stanley Kubrick, e em outros projetos para cinema e televisão, inclusive tendo adaptado obras como *Peter Pan* para a NBC, e sido premiado com o BAFTA em 1980 por seu curta *Sredni Vashtar*, também uma adaptação, antes de ser chamado por Annaud para adaptar *O Nome da Rosa*, sendo considerado o principal roteirista, e o responsável pela adaptação da linguagem literária do romance para o roteiro cinematográfico. Como roteirista, diretor ou ambos, Birkin soma mais de uma dezena de filmes,

entre os quais sucessos como *Perfume – a história de um assassino*⁴⁷ (2006), também adaptação, por sinal, do romance *O Perfume*, de Patrick Süskind⁴⁸...

Percebi que estava tergiversando, endireitei-me e continuei:

— Outro roteirista do filme foi o francês Gérard Brach nascido em 1927 e morto em 2006. Esse era roteirista e diretor que se destacou pela grande quantidade de parcerias com Roman Polanski e Jean-Jacques Annaud. Sua filmografia inclui vinte e sete filmes, dentre os quais, *O Nome da Rosa*. Teve também o Howard Franklin. Esse eu não achei quando nasceu, mas diz na internet que ainda tá vivo. Esse é... roteirista e diretor de cinema, é isso! Foi creditado pelo “*american draft*”, o que nos permite crer que ele foi responsável por formatar o roteiro no formato “*master scenes*”. Identificamos em seu currículo nove filmes roteirizados por ele e três dirigidos, havendo dois comuns às duas listas.

— Responsável pelo quê?

— Formato “*master scenes*”. — respondi, orgulhoso por ter algo a acrescentar — É a formatação oficial dos roteiros que surgiu em Hollywood e é padrão no mundo todo. Esse formato na época do filme estava em processo de consolidação como o padrão universal de roteiros para cinema, e era comum roteiristas contratarem outros somente para formatar. Havia empresas especializadas em formatação, inclusive. Achei muito interessante...

— Tudo bem, não importa. Conclua o que dizia. — disse Guilherme, perguntando-se se a lista de roteiristas teria fim.

— Por fim, Alain Godard, vivo de 1944 a 2012, o último roteirista, era publicitário, diretor e roteirista. É lembrado e reconhecido por seu trabalho nesta última função. Sua filmografia como roteirista soma quinze filmes, o último lançado após sua morte.

— Acabou?

— Os roteiristas, sim. Vamos, agora, ao diretor.

Guilherme respirou fundo e olhou para o teto e os lados, como que procurando onde tinha ido parar sua paciência. Não vi opção senão continuar.

— O diretor foi o aclamado Jean-Jacques Annaud, Nascido em 1 de outubro de 1943, Annaud é um diretor de cinema, roteirista e produtor de nacionalidade francesa. Como diretor, ele já foi amplamente indicado a vários prêmios por diversos de seus filmes, tendo vencido dois

⁴⁷ PERFUME: A história de um assassino (2006), que teve como principal roteirista, junto a Bernd Eichinger e Tom Tykwer, o Andrew Birkin, que compusera a equipe de roteiristas de *O Nome da Rosa* (1986).

⁴⁸ O Perfume: história de um assassino, 2018, é um romance do escritor alemão Patrick Süskind, lançado pela primeira vez em 1985

César Awards como diretor, com *A Guerra do Fogo* (1982) e *O Urso* (1988), além do Oscar de melhor filme estrangeiro com *Preto e Branco em Cores* (1976) e melhor filme no César Awards com *Guerra do Fogo* (1982). *O Nome da Rosa*, em particular, recebeu diversas indicações em prêmios diversos, tendo levado o BAFTA (1988) de melhor ator, melhor maquiagem e caracterização, bem como o César (1988) de melhor filme estrangeiro.

E prossegui, após respirar fundo, sem deixá-lo me interromper.

— Desta forma, pode-se dizer que *O Nome da Rosa* é um filme que representou o auge da fase mais premiada do diretor. Uma característica marcante do diretor é que parte significativa de seus filmes é produção “multinacional”, a exemplo de: *Preto e branco em cores* (1976), franco-marfinense; *A guerra do fogo* (1981), franco-canadense; *O urso* (1988), franco-estadunidense; *O amante* (1992) franco-britânico-vietnamita, e assim por diante. Mesmo as histórias que não são claramente produções internacionais terminam por contar histórias em outros países, como *Sete anos no Tibet* (1997). Outro traço importante de sua filmografia é que a maioria deles retrata recortes históricos distintos do momento em que os filmes eram realizados. *A guerra do fogo*, por exemplo, retrata a pré-história, ao passo que *Sete anos no Tibet* e *Círculo de Fogo* se passam durante a segunda grande guerra, *Preto e branco em cores* mostra o teatro de guerra na Costa do Marfim durante a primeira guerra mundial, e assim por diante. Também por isso, *O Nome da Rosa* é um expoente muito evidente do tipo de filmes que marcam a filmografia de Annaud.

Parei de falar um instante, para respirar. Guilherme inspirou, para falar, mas o interrompi com um breve gesto com a mão pedindo que o investigador esperasse.

— Acabando. — e continuei, como uma metralhadora de informações — Vale destacar que Annaud muito frequentemente roteirizou seus próprios filmes. *O Nome da Rosa* é uma das cinco exceções, dentre os quinze realizados, que pude catalogar no meu levantamento. Por estes trabalhos, em particular, ele não recebeu indicações de melhor roteiro, nem emplacou nenhum prêmio de melhor filme, embora frequentemente tenha concorrido por aspectos da cinematografia, confirmando-se sua eminente posição como um dos mais notáveis diretores de seu tempo. Até o presente momento, Annaud vive, tem saúde e segue ativo, e produziu, roteirizou e dirigiu o filme “*Notre-Dame – Desastre em Paris*” (2022), que já angariou algumas indicações em prêmios, e vencendo por Efeitos Visuais no César Awards e Melhor Docu-Drama pelo MMI Awards, ambas premiações em 2023.

Após concluir minha exposição, olhei para um tenso e sério Guilherme, que me encarava com olhos em chamas, mas falava com a voz quase aveludada, apesar de firme.

— E o que espera usar dessas informações na investigação do nosso caso, caro Edson?

— Não sei. Ainda não me foi passado nada sobre o caso que estamos investigando. Disseram-me que você me atualizaria.

— Primeira lição, tome nota: — e, sem saber se ele falava sério, tomei nota, mesmo — se há um ponto de partida, ele está nas informações sobre o caso. Isso direcionará melhor suas pesquisas.

Neste momento, a bibliotecária se aproximou da mesa, com uma pilha de livros.

— Senhor Guilherme, os livros que o senhor havia pedido para reservar.

Guilherme se deu conta de que não fizera nada tão distante do que fez o rapaz, dedicando parte significativa de seu tempo a ler informações acessórias. Parece que algo naquela investigação lhe interessava mais do que a investigação. Ele não queria mais aquele trabalho, embora não conseguisse mais imaginar sair sem ter solucionado pelo menos esse último crime. Educadamente, respondeu à bibliotecária que essas leituras teriam de esperar. Aparentemente, tinham pelo menos uma noção de qual era o corpus da pesquisa do frei Adelmo.

— Uma última coisa, Edson.

— Diga. — respondi, interessado.

— O que sabe me dizer sobre envenenamento por Arsênico?

— É um veneno potente. A intoxicação por Arsênico causa náusea, vômito, diarreia, pressão baixa, taquicardia, arritmia... e outros sintomas, mais. E morte, claro. — parei e refleti um instante — Por que não me conta o que sabemos sobre o caso, para que eu possa dirigir melhor minha resposta?

— Era essa a resposta que eu esperava ouvir!

E Guilherme me contou o que sabia sobre o caso. Ao fim, decidimos que iríamos ler o romance e ver o filme, para procurar pistas sobre possíveis motivações. Pegamos exemplares do romance, localizamos o filme no *streaming*, e voltamos para nossas casas, com mais perguntas do que respostas.

Parte 2 - UM MISTÉRIO, UMA INVESTIGAÇÃO⁴⁹

Capítulo 3 - A POÉTICA

Em que um novo corpo é encontrado, páginas marcadas podem revelar mais do que aparentam, e envenenamento é uma hipótese cada vez mais plausível.

Chegando em casa, Guilherme tomou um bom banho, e ligou sua TV para assistir ao filme *O Nome da Rosa* na sua conta de *streaming*. Gostou bastante! Identificou-se com o William em muita coisa. Perguntou-se por que jamais assistira, e se lembrou de como o filme foi popular na época de seu lançamento. Talvez tenha sido por isso, mesmo. Sua eterna rejeição ao que está fazendo sucesso demais certamente o afastou da obra, durante o *hype*, e nada mais o recuperou desde então, pelo menos até essa investigação. Nunca se interessara muito pela Igreja Católica e suas vicissitudes, ou pela Idade Média, com seu clima obscuro e estranhamente sombrio⁵⁰. Esses assuntos eram *pop* demais para despertar seu interesse.

Deu por si se perguntando sobre se a alegada farsa poderia ser a quase ostensiva presença de relações homossexuais dentro do mosteiro. Mas, não foi difícil encontrar conteúdos que demonstrassem que comportamentos considerados sexualmente inapropriados (entre eles, a homossexualidade) podiam resultar na condenação à vida monástica para redenção, o que era melhor do que arder em uma fogueira⁵¹. Por esse sentido, seria quase inevitável que houvesse homossexuais em mosteiros, e que caíssem na tentação, sabe-se lá com que frequência e recorrência. A evidência científica, naturalmente, não impediria que alguém se indignasse, especialmente algum religioso mais fanático. Mas, se algum clérigo fosse se indignar com isso, provavelmente não seria com uma “farsa”, refletiu, mas com a exposição, uma eventual indiscrição ou uso sensacionalista ou exacerbado deste dado, o que claramente não acontece no filme.

Outra coisa que não deixou passar despercebida foi a coincidência sobre o nome da primeira vítima: Adelmo. Um monge beneditino estudioso chamado Adelmo. Pensou em procurar se havia algum Venâncio no mosteiro. Não descartou, mas achou absurdo demais para

⁴⁹ Apresenta-se os marcos teóricos em Narratologia e, em particular, sobre Romances Policiais

⁵⁰ Essa é a perspectiva do personagem, não a realidade factual da Idade Média, que durou cerca de um milênio inteiro, com todos os altos e baixos e extensão territorial que lhe conferiu inúmeras e distintas características.

⁵¹ Sexuality in Medieval Europe: Doing Unto Others (2017), livro de Ruth Karras

correr desesperado em busca de confirmação. Certamente, teria um dia ainda até a próxima morte, no mínimo. Urgente, naquele momento, era dormir. A tensão do dia acabou com ele.

Antes de dormir, entretanto, pegou o Romance para ler. Era como se não fosse trabalho, mas ele se lembrou de pegar folhas para fazer anotações, e investigar os crimes junto com o monge. Para sua surpresa, nessa edição do livro, o nome do monge havia sido traduzido para o português, e ele achou estranho ler “Guilherme” tantas vezes, e mais ainda um Guilherme investigando a morte de um Adelmo. Pensou, a princípio, não poder ser coincidência. Refletiu, no entanto, que o assassino não poderia adivinhar que justamente ele, afastado, aposentado, seria convocado à investigação, e nada na cena do crime sugeria que ele havia sido solicitado pelo responsável pelo crime. Tudo indicava que era uma enorme coincidência, e só.

A leitura o envolveu tanto que, apesar da longa e exaustiva descrição de um tal painel no início do “Dia 1” ter lhe causado algum desinteresse, ao ter superado esta etapa da leitura, ele perdeu completamente a noção do tempo.

Quando Guilherme menos esperava, seu telefone tocou. Sobressaltado, Guilherme se deu conta da uma verdade inelutável: já era dia.

— Merda! — praguejou, enquanto tomava em suas mãos o telefone, e o atendeu — Alô?

— Guilherme? Que maravilha! Não te acordei, não, né, *bença*?

— Não, eu já estava acordado, Abelardo. — ele estava sem saco para aquele linguajar de crente — Diga logo o que você quer a essa hora da manhã.

— Vem novamente ao mosteiro. Problemas novos na investigação.

— Não dá para adiantar?

— Um novo corpo, irmão. É oficial, temos um assassino de monges. Deve ser alguém lá de dentro.

— Certamente. Mas, ainda não é tempo de bater o martelo. Como diz o Guilherme, é preciso considerar todas as hipóteses, antes de descartá-las.

— Agora deu pra falar de você mesmo em terceira pessoa, abençoado?

— O Guilherme de Bask... Deixa pra lá. Tô saindo agora, mesmo. Chego aí no tempo do trânsito.

Guilherme trocou de roupa rapidamente e já desceu, sem perder tempo. O trânsito ainda não havia tido tempo de ficar intenso, nos primeiros raios do dia, e logo Guilherme já estava no Mosteiro. Lá chegando, foi encaminhado pelos policiais na área direto para os aposentos do monge encontrado morto. Estava sentado à sua escrivaninha, caído sobre a mesa. Em *rigor mortis*, não havia sido movido de lugar, e a perícia tirava fotos da cena do crime.

Guilherme examinou a cena do crime, e notou imediatamente livros sobre a mesa. Um outro erudito, parece. Não sabia que o mosteiro era um local de tanto estudo, para além da dedicação a Deus e às questões teológicas. Após ter sido o cenário registrado por completo pelos peritos, foi dado ao nosso investigador examinar mais de perto, e, ao mover a cadeira para trás, Guilherme notou que o monge estava firmemente abraçado a um livro. Removeu com dificuldade do firme amplexo e se surpreendeu. Era o exemplar de *O Nome da Rosa* do irmão Adelmo, o que certamente deveria ter estado na cena do crime. O livro de capa grossa, verde, e com folhas grossas, era uma tradução mais antiga do que o novo que ele obtivera na Biblioteca, e estava repleto de marcações, *post-it*, anotações e outros indicativos de que havia sido estudado bem a fundo.

Guilherme considerou, consigo, uma miríade de hipóteses. Estaria o assassino perseguindo todos que se dedicassem àquela obra de Eco? Seria a nova vítima um parceiro de estudos da primeira? Seria ele um rival, que do irmão em votos discordava, fosse nos métodos, fosse nas conclusões? Teria ele matado o confrade e se matado em seguida? Essas e outras possibilidades passavam como os vagões de um trem-bala, atravessando a cabeça do investigador, enquanto ele examinava o livro.

Dentro dele, se destacando por ser o único sem cor, um pequeno papel sulfite rasgado parecia ser usado como marcador de página, na página 141, onde estava destacado um trecho do diálogo do livro em que Guilherme pergunta se Severino não encontrou sinal de algum veneno em particular, e o herborista lhe responde que não, mas alguns venenos não deixam traços. No papel, lia-se o nome de Guilherme. Isso deveria reforçar a suspeita de envenenamento? Ou era apenas uma coincidência, posto que Guilherme é precisamente o nome do protagonista? A letra do papel, grafado o nome “Guilherme” lhe era familiar, e ele reservou a folha para conferir mais tarde.

Guilherme também examinou detidamente os livros sobre a mesa. O que teriam em comum? Identificou que alguns tinham o nome do irmão Adelmo.

Foi nesse momento que eu cheguei, esbaforido, e parei na porta, observando Guilherme agir. Guilherme olhou, sisudo, para a porta, e fez breve um gesto com os dedos, para que eu entrasse.

— Já se inteirou da situação? — perguntou Guilherme.

— Chegando agora. — respondi, entrando a *passos largos*.

— Olha aqui. O que esses livros têm em comum?

Olhei para os livros, e então para Guilherme. Logo, peguei os livros, um a um, folheei com parcimônia.

— Muitos pertencem a esse Adelmo... mas não todos. — e sentenciei — Mas, todos falam de estruturas narrativas. Olha esse aqui: *As Estruturas Narrativas*⁵²; e esse: *The Seven Basic Plots*⁵³; *O Herói de Mil Faces*⁵⁴; *A Jornada do Escritor*⁵⁵; *Story*⁵⁶... Tem esse *Forma e sentido do texto literário*⁵⁷... Olha só o nome do autor: Salvatore! É o cara do filme? — Brinquei, e vi Guilherme esboçar um sorriso breve, reassumindo o ar sério e observador logo em seguida. E retomei minha observação — E... droga! Só pra minha tese ir por terra! O que esse Poética⁵⁸, de Aristóteles, tá fazendo aqui? Por que tem um de poesia no meio?

— Poética, não poesia. Até onde me consta, não tem poesia de Aristóteles. Lê atrás.

E, de fato, o livro também era sobre o ato de fazer e estruturar histórias.

— Então minha hipótese faz sentido, não?

Nos entreolhamos por um instante.

— E você já sabia a resposta da pergunta, antes de me fazer...

Guilherme assentiu. Claro que sabia. Chegara primeiro, tivera tempo de pensar.

— Você sempre sabe as respostas das perguntas que me faz?

Mas, o que importava é que tínhamos uma pista. Será que estes livros estavam ali, para estudo do monge da vez? Ou foram colocados pelo assassino? Guilherme repentinamente pediu que eu não me movesse, nem tirasse os livros de onde estavam. Observou os pés descalços do monge, e seus calçados no canto do quarto. Havia algo estranho, mas eu não havia notado o que lhe deixava inquieto. Levantou os calçados e notou um padrão listrado no solado.

— O que... — ainda tentei perguntar, fazendo menção de me virar em sua direção.

Guilherme apenas fez um gesto para que eu não me movesse. Se dirigiu à porta e chamou o fotógrafo da polícia.

— Você fotografou essas marcas, aqui?

— Que marcas?

Guilherme, impaciente, pegou a câmera da mão do fotógrafo e tirou algumas fotos bem próximas do chão. Havia marcas sutis de sujeira denunciando um padrão de calçado deixado em *passos curtos e decididos*. Provavelmente, um tênis. Para que ficassem mais evidentes, foi preciso pedir que as fotos fossem editadas na câmera. Orientou que aumentasse um pouco mais

⁵² Todorov, 2013

⁵³ Booker, 2004

⁵⁴ Campbell, 2007

⁵⁵ Vogler, 2015

⁵⁶ Mckee, 2006

⁵⁷ D'Onofrio, 2007

⁵⁸ Aristóteles, 2018

o contraste e as sombras, na fotografia, contribuindo para evidenciar um pouco mais a pegada e seus detalhes. Guilherme olhou, então, para mim, e viu que eu usava um tênis. O fotógrafo, ligeiramente irritado com a atitude do detetive, se queixou.

— Ele entrou depois de eu fazer as fotos. — e se retirou.

Guilherme estava consternado. Perguntou-se se ele havia, mesmo, perdido a mão. Pediu que eu mostrasse o solado do sapato, e era justamente o padrão do meu tênis. Certamente, havia deixado as marcas quando entrara apressado. “Eu não deveria ter voltado a investigar!”, pensou Guilherme consigo, mesmo.

— É por isso que ninguém pode mexer na cena do crime... — resmungou.

— E esses livros, aqui?

Guilherme, vivenciando um evidente decréscimo da sua autoestima como investigador, perguntou-se também se não estava se agarrando a mais uma pista inócua. Mesmo assim, confiou no seu instinto e determinou:

— Junta tudo, e traz.

— Como assim, junta tudo?

— Vamos levar esses livros.

— E podemos fazer isso?

— Só faça. Vamos descobrir a relação deles com os crimes.

Contrariado, empilhei os livros, e, desajeitado, carreguei-os, com *passos curtos e decididos*, tomando cuidado para não os derrubar. Guilherme observou-me, e pareceu satisfeito com algo que eu não compreendi. Então, antes que eu pudesse perguntar algo, apressou-me e me conduziu até seu carro, para depositarmos os livros no banco de trás. Em seguida, retornamos, para falar com os demais monges do mosteiro.

No retorno, cruzamos com Irmão Benedito, que parecia consternado.

— Irmão Benedito... — interpelou-o Guilherme — Sinto muito por mais uma perda. Pode me dar uns minutos do seu dia?

— Claro que sim, detetive! — respondeu, educadamente — Em que posso ajudar?

— Você sabe me dizer algo em relação ao irmão...

— Inácio — completou Benedito — Irmão Inácio.

Só neste momento Guilherme se deu conta de que sequer sabia o nome da nova vítima. Um erro primário. Pelo menos, não era Venâncio... embora rimasse.

— Sim, ele, mesmo. Vocês eram próximos?

— Somos todos irmãos, aqui no mosteiro...

— Sim, claro! — interrompeu Guilherme — Mas, sabemos que há irmãos mais chegados, e há irmãos mais distantes. Você conhecia bem e de perto o Irmão Inácio?

Benedito parou, pensativo. Não era hesitação, exatamente. Mais parecia que refletia sobre a resposta à pergunta.

— Não sabe se o conhecia?

— Claro que o conhecia, detetive. Mas, receio que não tão bem quanto talvez precisasse para ajudá-lo.

— Identificamos que ele aparentemente estudava O Nome da Rosa e algo sobre narrativas. Ou, pelo menos, parecia investigar algo que o Irmão Adelmo estudava. Você sabe algo sobre isso?

— Infelizmente, não sei nada sobre os estudos do irmão Inácio... Talvez, o Irmão Ricardo, ou o Januário, que eram mais próximos dele, possam contribuir mais, quanto a isso.

— Sim, claro. Se puder nos chamar os irmãos, ao fim de nossa conversa, ficaremos gratos. Mas, antes, mais uma pergunta.

— Pois não. Pode fazer.

— Segundo pudemos identificar, o Irmão Inácio apresentava *rigor mortis*, quando cheguei, o que indica que ele estava há menos de doze horas.

Guilherme pausou, para se certificar de que seu raciocínio estava sendo acompanhado.

— Prossiga, detetive.

— Mas, o corpo já estava frio, em temperatura ambiente, o que também nos sugere que estava lá e sem vida há horas suficientes para equilibrar sua temperatura com a do local. Suponho que ele tenha passado a noite, ainda, com a comunidade, mas tenha se retirado após ter confraternizado, possivelmente após a refeição, não sei bem... não conheço a rotina e os rigores do mosteiro, se existem. Pois bem, de qualquer forma... Não teria o senhor passado algum tempo com ele antes de ele se recolher?

— O que o senhor está insinuando?

— Nada. Só preciso saber de mais informações sobre as últimas horas de vida do Irmão Inácio. O que fez, o que comeu... se teve algum mal-estar...

— Entendo. — Benedito parecia desconfortável — Chamarei Ricardo e Januário. Certamente, terão alguma resposta a lhe dar, sobre isso. Com licença.

Irmão Benedito saiu, a passos rápidos, atravessando um canteiro de barro batido. Guilherme pegou seu telefone e tirou uma foto da pegada de Benedito.

— O que foi, Guilherme?

— Já viu o sapato dele?

— Não... a batina cobre...

— Exato! *O hábito* cobre. Mas, não cobre as pegadas que ele deixa.

Olhei para a pegada, curioso. Era o mesmo padrão do meu tênis.

— Você não acha que...

— Não acho nada, ainda. Mas, ele pareceu nervoso demais, e nenhuma hipótese deve ser descartada *a priori*.

— Mas, as pegadas do quarto...

— Não eram suas. Você entrou apressado. Passos largos. As pegadas marcaram uma entrada lenta, com passos curtos. Como seus passos levando os livros para fora do quarto. Os livros foram plantados lá, certamente. Talvez, também o corpo, como há de saber? Só investigando.

Eu não pude me furtar a esboçar surpresa em meu olhar. Neste momento, meus olhos perdidos no horizonte vislumbraram a aproximação dos irmãos Ricardo e Januário.

— Irmãos, que coisa incrível! — exclamei — Nós compramos nossos tênis na mesma promoção!

Os irmãos Ricardo e Januário, um pouco mais gordos, tinham o hábito ligeiramente soerguido, e dava para ver que usavam o mesmo modelo de tênis que o irmão Benedito e eu. Parecia algum tipo de bruxaria causando ilusões visuais. Eles esboçaram um sorriso, diante da minha brincadeira.

— É tão comum que monges usem tênis? — questionou Guilherme, intrigado — bom dia, irmãos!

— Bom dia! Se é possível que assim seja, com uma notícia tão triste... eh... Não é o padrão, realmente. — destacou o irmão Januário, simpático — Mas, apesar de haver um padrão de vestimenta, é esperado que nos calcemos com algum conforto. O lema da nossa ordem, como possivelmente sabem, é “*ora et labora*”⁵⁹, e nosso foco está na espiritualidade e vida monástica, independente do calçado que usemos.

— E não costumamos recusar doações. — completou o irmão Ricardo. — Muitas vezes, repassamos para pessoas carentes, e de fato o fizemos, mas alguns de nós que estávamos prestes a ficar descalços recebemos nossos exemplares, também.

— Entendo. — respondeu, conclusivo — Meu nome é Guilherme, — falou, formalmente — e preciso fazer algumas perguntas sobre o irmão que foi encontrado sem vida esta manhã.

O clima não estava suave, e pesou ainda mais.

⁵⁹ Latim, significa “Reza e trabalha”

— Uma grande perda! — disse Ricardo.

— Sem dúvida nenhuma. — completou Januário — Um verdadeiro homem de Deus!

— Vocês eram próximos da vítima? — perguntou Guilherme.

— Vítima? O senhor acha que alguém fez isso com ele? — espantou-se Ricardo.

— É preciso considerar essa hipótese. Não descartamos qualquer possibilidade, mas temos razão para crer que sim, ele pode ter sido envenenado, tal qual desconfiamos que tenha sido o irmão Adelmo.

Guilherme disse-o, olhando atentamente para os monges, que reagiram com genuína surpresa. Pareciam não esperar a notícia de que havia a suspeita de envenenamento. À vista disso, Guilherme continuou.

— A presença da polícia por aqui não lhes fez pensar nessa possibilidade?

— Ora, detetive... — respondeu prontamente Januário — Posso chamá-lo detetive, não?

— Ou Guilherme — respondeu.

— Guilherme, então. — continuou Januário — Um homem saudável é encontrado sem vida. É esperado que se investigue, por desengargo de consciência, certo? Mas, daí a achar que dois homens bons, no mesmo mosteiro, simplesmente tenham sido mortos em um intervalo de tempo tão curto... acho pouco provável. Quem iria querer isso?

— Essa era precisamente a minha próxima pergunta. — emendou Guilherme — Os senhores sabem de alguém que poderia querer a morte do Irmão...

— Inácio. — completou Ricardo, vendo a hesitação incerta de Guilherme — E não acho que seja o caso. Ele era muito bem-quisto por todos, um homem sábio e discreto, extremamente respeitado...

— Sim! — Januário asseverou — Tinha o carinho e a confiança de todos nós, por aqui! E se, de fato, alguém está por trás dessas mortes, não estaríamos todos em risco?

— Não há razão para pânico. Mas... você dizia... Confiança? — indagou Guilherme.

— Sim, — respondeu, prontamente, Januário, sem pensar — quando se falava em confissão, era o nome dele que vinha à tona. Brincávamos que só o peso que ele nos tirava certamente nos alçaria todos ao céu, como se fôssemos balões e ele um balonista.

— Essa combinação de igreja com balões já levou um padre à ruína... — não resisti.

Após um olhar duro de censura de Guilherme, percebi a insensibilidade de minha brincadeira, e me desculpei. Com um breve gesto, sinalizei para que continuassem, e Guilherme fez mais uma pergunta.

— Quem no mosteiro se confessava com o Irmão Inácio?

— Todos nós. O irmão Inácio é... — e Januário se consertou, tristemente — *Era...* ele era um excelente ouvinte. E nos dava ótimos conselhos, também. Parecia ter a experiência e sabedoria de quem tem muitas vezes a sua idade!

— Com certeza, ele tinha um canal direto com Deus, que falava por intermédio dele — completou Ricardo.

— Quer dizer que ele conhecia os segredos de todos no mosteiro?

Os irmãos assentiram, com um olhar assustado. Perceberam a linha de raciocínio de Guilherme. Segundo o raciocínio do investigador qualquer um poderia ser suspeito de querer apagar o arquivo vivo.

— Mas, como dissemos, ele era muito sábio e discreto. Cumpria à risca a responsabilidade de não dizer nada a ninguém. O sigilo é um compromisso assumido diante o próprio Senhor, não é de forma alguma...

— Alguém pode ter se arrependido de falar, se sentido inseguro... — interrompeu Guilherme — Mas, isso é apenas uma hipótese. Talvez, não muito boa, mas a mais plausível, até aqui. Prossigamos! Os senhores estiveram com ele ontem pela noite?

— Sim, — Januário respondeu — estivemos com ele até que ele se recolhesse ao quarto.

— É por isso que o senhor lavou o vômito dele?

O espanto do Irmão Januário foi notório.

— S-sim... mas... — gaguejou — Como o senhor... quem lhe contou?

— E o senhor não usou luvas, por isso suas mãos ficaram vermelhas e ainda estão inchadas. Recomendo que procure um médico, imediatamente. O senhor sentiu náuseas ou algum mal-estar, além do inchaço das mãos?

— Não... apenas uma coceira insuportável. Apliquei compressas para aliviar.

Neste caso, certamente não é arsênico, pensei. E parece ter sido o pensamento de Guilherme, que me olhou como se tentasse ler meus pensamentos. Inácio teria se sentido mal até por inalar os vapores do vômito, se a concentração da substância no vômito fosse suficiente para fazer matar o irmão Inácio. Mas, intoxicação continua uma hipótese ainda mais plausível a cada instante. Guilherme pensou por um instante, antes de perguntar.

— O vômito estava atípico, como sangue ou uma coloração mais escura?

— Não, senhor.

— E o que os senhores sabem sobre as pesquisas ou estudos do Irmão Inácio?

Ricardo e Januário se entreolharam surpresos.

— Pesquisa?! — questionou Januário.

— Ele lia muito a bíblia, mas não costumava... — comentou Ricardo — Não era seu habitual estar envolvido em outras pesquisas, não...

— E quanto aos diversos livros encontrados em seu quarto? Ele estava abraçado a um exemplar do livro que era estudado pelo Irmão Adelmo, e cercado de alguns livros que pareciam pertencer ou ter a ver com a pesquisa dele...

O estranhamento dos irmãos era evidente.

— Não desconfiam o que ele fazia com os livros do irmão Adelmo?

— Não estavam lá, até eu o deixar, em seu quarto.

— Não ficou com ele?

— Ele disse que ficaria bem, que queria ficar só. — e sua voz parecia perder a força a cada palavra — Apenas... respeitei sua... vontade.

— Quais outros irmãos receberam o tênis? — perguntou Guilherme, retomando o ritmo da conversa com um vigor que me deixou desconcertado.

— Nós dois... — respondeu, Ricardo — o Benedito... Mais dois outros que foram a outro mosteiro da irmandade há uma semana...

— Antes das mortes, então?

— Sim, antes das mortes.

— Eles levaram os tênis?

— Certamente... têm esses calçados porque estavam prestes a ficar descalços. Mas, não creio que alguém tenha verificado. Por que o interesse nos calçados?

— Nada extraordinário, frei Ricardo. Mas, pode nos mostrar os aposentos dos irmãos que viajaram?

Os aposentos foram verificados cuidadosamente. Eram quartos modestos, com poucos pertences pessoais, mas em nenhum deles havia sinal de tênis. Após conversar mais um pouco com eles e fazer a recomendação de que o procurassem, caso lembrassem de qualquer coisa, Guilherme os dispensou.

— Nenhum tênis. — comentei — Significa que eles os levaram.

— Ou que, se alguém os roubou, ou pegou emprestado e não os devolveu...

— Como saberemos, então?

— Não é física quântica, meu caro. Se levaram, estão com eles. Você irá verificar isso. Veja se têm registro dos tamanhos dos calçados que cada um recebeu, compare com a marca encontrada. Ou vá direto atrás dos monges que viajaram. Pegue contatos deles, procure fotos do evento em que estão, seja criativo. Só resolva. Agora, estou querendo saber por que os livros foram colocados no quarto da segunda vítima, e qual substância poderia ser responsável por

náuseas e vômito, cujo contato cause inchaço e irritação da pele, mas não gere vapores que provoquem intoxicação...

— Em algum momento, o senhor já verificou se as vítimas faziam uso regular de alguma medicação?

— Sim. Mas, nenhuma que justificasse esses sintomas.

Parei e pensei um momento, em uma ideia que me tomou de assalto, e disse, triunfante:

— Não há um canteiro muito bonito cheio de *Dieffenbachia*, aqui, no mosteiro? — vi o olhar de estranheza de Guilherme e completei, entediado — “Comigo-ninguém-pode”. Essa planta tem oxalato de cálcio, que pode provocar precisamente estes sintomas, se em altas concentrações.

Guilherme sentiu, pela primeira vez, que não estava investigando sozinho. Eu, finalmente, disse algo que ele ainda não soubesse ou não tivesse considerado, e ele sorriu grato. Faria com que essa hipótese fosse verificada pelo Instituto Médico Legal (IML), e se certificou de anotar os nomes dos monges jardineiros, que não estavam no mosteiro naquele horário, e os horários em que estariam por lá. Poderia precisar encontrá-los.

— Aos livros, pois. — falou, decidido.

E seguimos com os livros e as demais evidências, para a delegacia.

Capítulo 4 - O DISCURSO NARRATIVO

Em que uma nova aliada inesperada surge, enquanto o passado retorna como um fantasma, assombrando o presente de Guilherme, e Edson tem uma alergia verdadeiramente irritante.

Quando chegamos à delegacia, para surpresa de Guilherme, Abelardo o esperava.

— Abençoado, finalmente você chegou! — interpelou-nos — Como foi por lá?

— A que nos deve a sua visita? — perguntou Guilherme — Quando desceu ao mundo dos mortais?

Abelardo fez um gesto para que Guilherme entrasse na sala do delegado.

— Sim, senhor. — respondeu Guilherme.

Acomodaram-se, diante da mesa do Delegado Falcão, que interrompeu o que fazia para tomar parte da conversa.

— Como foi a coleta de evidências, Guilherme? — quis saber o delegado — Algo revelador, dessa vez?

— Não, exatamente. — respondeu, constrangido, o investigador — Nossa melhor pista é um maldito tênis, que uma dúzia de confrades têm igual, a maioria do mesmo tamanho.

Abelardo não pôde conter uma gargalhada.

— Por que diabos monges estariam usando tênis?! — questionou — Não há um calçado específico?

— Segundo nos explicaram, os monges podem se vestir confortavelmente. E não é como se o tênis fosse exclusivo dos monges. Edson tem o mesmo modelo, e já verificou que o mesmo modelo também teve centenas de exemplares roubados em um assalto, na BR-101, nas imediações de Igarassu, há menos de um mês.

— Parece que sua melhor pista significa que pode ter sido qualquer um! — divertiu-se Abelardo.

— E por falar em Edson, — questionou o delegado — cadê ele?

— Está levando algumas evidências para a sala de evidências.

— Como assim, “algumas evidências”? — Abelardo estranhou — Não disse que só tinha um tênis?

— Disse que o tênis era minha melhor evidência. Não disse que era a única... — corrigiu Guilherme — Encontramos livros da primeira vítima na cela da segunda vítima. Os casos estão indubitavelmente conectados por isso e pelo método do assassino.

— Que seria...? — quis saber Abelardo.

— Envenenamento, suponho. — disse Guilherme — Aparentemente, claro, porque precisamos que o IML faça algo por nós. Já tem dias que me disseram que estão sem material de trabalho, Abelardo. E os corpos se acumulando sem a gente ter como controlar a substância.

— Você tem alguma hipótese, Guilherme? — perguntou o delegado.

— Estamos investigando uma suspeita, sim. Mas, nada muito certo, ainda.

— Bem, — disse Abelardo, se levantando — parece que temos uma investigação em curso. Vou seguir também meu caminho, pois o tempo urge. Hoje, tenho reunião no Quartel do Derby, que está em polvorosa com uma intervenção da Polícia Federal, no Sertão, e o governador quer também alinhar umas medidas comigo. Preciso correr, para dar tempo de ir à igreja, mais tarde.

Abelardo cumprimentou o delegado e Guilherme.

— Continue reportando tudo para mim, Guilherme. Mande os relatórios para o Falcão, claro, mas sempre com cópia para mim. O governador é muito católico e tem me cobrado bastante sobre este caso. Deixe minhas também bênçãos para seu parceiro. Shalom!

E deixou a sala do delegado.

Quando Abelardo saiu da delegacia, eu não o reconheci, nem ele a mim, pois éramos desconhecidos um do outro. No entanto, eu chegava com um lanche para mim e para Guilherme. Vi Guilherme saindo da sala do delegado.

— Guilherme! Eu estava com fome, imaginei que você também...

Guilherme pôs a mão na carteira, no bolso.

— Quanto tô te devendo?

— Nada! Peguei pra mim, achei que não custava pegar pra você, também. Espero que goste...

Seguimos para a copa, onde alguns colegas assistiam a uma notícia na televisão.

— Agora a casa caiu! — falou um deles.

— Vai jurando... — respondeu um outro — Uma porra que caiu! Sou capaz de apostar meu cu que rolou uma briga interna na Milícia, e entregaram uns bois de piranha!

— José Maria, esse é o cu mais rifado do Grande Recife. Se quer dar, vai na Praça do Diário, ou na Boa Vista, deve ter alguém que goste de bunda velha...

— Tá experiente, né, Geraldo?

Guilherme ficava desconfortável, quando a conversa descia tanto o nível, isso já tinha ficado evidente. Eu, da minha parte, não tinha espanto pelo diálogo, mas por não esperar ouvir algo na copa. Querendo me enturmar, arrisquei perguntar algo.

— O que houve?

— Operação da Polícia Federal no sertão. — disse José Maria — Desarticularam uma milícia com policial civil e militar de três estados. Dezesseis mandados de prisão, dezessete de busca e apreensão...⁶⁰

— Isso é bom, não é?

Os presentes riram.

— Garoto, — disse José Maria — bom ou ruim é uma questão de “pra quem?”. Se quer um conselho, não opina sobre esse assunto em ambientes que tenham gente que você não conhece bem. Pode se encrencar.

Fiquei sem graça, e nada mais disse. Desembalei meu lanche e comecei a comer. Guilherme estava comendo, com um olhar distante. Acompanhei as demais notícias, enquanto meus colegas veteranos iam dispersando.

Pouco tempo mais tarde, estávamos em uma sala da delegacia, onde pedimos para não ser interrompidos. Em meio a caixas de arquivos abarrotadas de provas de crimes e outros documentos, querendo cair das respectivas prateleiras com gordas camadas de poeira acumulada, Guilherme tirou os papéis empilhados na mesinha de escritório e os colocou no chão, para que eu pudesse depositar sobre ela a pesada pilha de livros que trazia do carro. Ao fazê-lo, subiu uma verdadeira nuvem da poeira que se acumulava sobre a mesa.

— Isso aqui deveria ser limpo de vez em quando! — queixei-me, sentindo minha alergia incomodar.

— Chama alguém da limpeza. Só podem limpar se tiver agentes aqui para ficar de olho.

Saí imediatamente, e deixei Guilherme a organizar os livros conforme entendia serem os temas abordados, distribuindo-os para analisarmos. Enquanto ele folheava um livro azul claro, intitulado O Herói de Mil Faces, entrou uma senhora fardada com roupa da empresa terceirizada de limpeza, seguida de perto por mim.

— Boa tarde, seu Guilherme!

Guilherme acenou de volta, educadamente, mas não emitiu uma só palavra, olhando intrigado para o livro.

⁶⁰ Notícia publicada em 12/04/2023. Link aberto em 08/01/2024. <https://www.gov.br/pf/pt-br/assuntos/noticias/2023/04/pf-desarticula-associacao-criminosa-miliciana-que-atuava-na-regiao-do-sertao-pernambucano>

— E aí? — perguntei — Como faremos? Vou pegar algo para ler lá fora, enquanto ela limpa aqui, dentro. Minha alergia não vai aguentar o pó que vai subir durante a limpeza...

— Estou organizando, aqui. Tentando categorizar e ordenar os livros de uma maneira coerente... se eu soubesse pelo menos o que é cada um...

A senhora parou de tirar o pó das caixas fechadas nas prateleiras e olhou para Guilherme.

— Seu Guilherme, posso dar umas sugestões?

Surpreso, Guilherme respondeu com um aceno, agora observando-a atentamente.

— Esse que o senhor está segurando fica melhor de entender depois de ler aquele outro, ali. Não, o outro, “a jornada do escritor”. Ele simplifica a teoria do que o senhor está folheando, aí. Se o senhor quer saber, mesmo, esse nas suas mãos é muito citado, mas praticamente ninguém lê. É uma leitura cansativa. Já aquele ali, o Story, o senhor vai ler rápido, que nem vai sentir. Talvez deva começar por ele.

Guilherme estava intrigado.

— Você conhece esses livros, Carolina?

— Hummm... — olhou mais um pouco para a mesa — A maioria, sim.

— Desculpa, mas por essa eu não esperava...

— Preta e pobre é faxineira, né? — Carolina resmungou, e voltou à limpeza. — Não pode ser escritora, não pode ser bailarina... Faxineira, e olhe lá! E quanto mais favelada, melhor!

— Não, Carol... não é...

— Deixe, já estou acostumada. Por isso nem conto a ninguém.

Guilherme e eu nos entreolhamos, envergonhados. Guilherme se apressou em responder.

— Você tem razão. Preconceito, nosso! Você pode nos ajudar, aqui, por favor?

— O que vocês querem saber?

— Que tal começar com a ideia geral, por aqui?

Carolina olhou os livros, e começou, agrupando alguns livros.

— Esses livros aqui falam de estruturas narrativas. É o que têm em comum. Esse Campbell e seu Monomito⁶¹ são os queridinhos da galera, mas quase ninguém lê ele de verdade, como eu te disse. As ideias dele foram simplificadas por esse outro camarada, aqui, o Vogler⁶², e é ele quem as pessoas realmente citam quando falam na estrutura mais famosa, a Jornada do

⁶¹ Joseph Campbell. O herói de mil faces, 2007

⁶² Cristopher Vogler. A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores, 2015

Herói. A ideia geral do Campbell é que toda história, desde os mitos mais primitivos, em qualquer povo de qualquer lugar do mundo, segue uma estrutura única, arquetípica, como um padrão, e que elas, em geral, pretendem transmitir uma mensagem, um valor moral. Já o Vogler propõe que a gente pare de brigar com essa estrutura e, a aceitando de uma vez sua universalidade, use ela como ferramenta para criar conscientemente as próximas histórias que já sabemos que serão nesse padrão. Esse aqui, do Christopher Booker⁶³, eu não li, ainda, porque só tem em inglês, mas eu ainda vou ler. Eu sei que nele o autor defende que todas as histórias do mundo se enquadram em sete enredos básicos. Acho que tem a ver com o que eu li no livro *Sapiens*⁶⁴, que explica que há indícios de que a humanidade começou cedo a contar histórias, antes, mesmo, que o *Homo Sapiens* se tornasse a única espécie humana vivente sobre a Terra. Ele diz que isso provavelmente é fruto de nossa estrutura cerebral, bem desenvolvida a ponto de nos permitir abstrair e até mesmo acreditar em ficções. Essas ficções fortaleceram nossa espécie, dando aos aglomerados humanos mais coesão e unidade. Líderes, deuses e outras ficções comunais foram úteis para construir identidades, e também para estabelecerem valores comuns, ensinamentos, lições de moral e de conduta.

Guilherme e eu estávamos boquiabertos. Mas, ela não se deu por satisfeita, e, após respirar, retomou.

— Mas, não foram eles que inventaram a ideia de que as histórias seguem uma estrutura. A teorização mais antiga sobre a forma de histórias de que se tem notícia, pelo menos na tradição ocidental, foi de Aristóteles, que começou a sistematizar o formato e a estética dos gêneros literários gregos lá por volta de 355 a.C. Foi ele que explicou pela primeira vez que a história tem início, meio e fim, dando origem aos famosos três atos das histórias, nesse livro aqui — pega o *Poética*⁶⁵.

— Quer dizer que não é mesmo sobre poesia — interrompi, brincando com meu engano anterior.

— Não, não. — ri-se Carolina — Confesso que eu achei meio chato de ler a *Poética* de Aristóteles, mas é muito importante. Esse outro livro, aqui — pega o livro de D’Onofrio⁶⁶ e abre num marcador de *post it* escrito “poética” —, ajuda a entender melhor a ideia de Aristóteles, com uma linguagem mais agradável. Ele diz que, ao estudar a constituição da tragédia, Aristóteles identificou seis elementos textuais, sendo eles *mythos*, *éthos*, *diánoia*, *léxis*, *ópsis* e

⁶³ The Seven Basic Plots, 2004.

⁶⁴ *Sapiens - Uma breve história da humanidade*, 2019, livro de Yuval Noah Harari.

⁶⁵ Aristóteles, 2018.

⁶⁶ *Forma e sentido do texto literário*, 2007, pp. 29-32.

melopeia — Carolina aponta para os nomes gregos listados pelo autor, enquanto os lista —. Mythos seria a história propriamente dita, que Todorov⁶⁷ chama de *fábula*, que por sua vez é a expressão equivalente de origem latina. Ele nos alerta para que não se confunda a fábula aqui tratada com o gênero literário, de caráter moralizante, cujas personagens são animais falantes. A fábula de que tratamos correspondente ao mythos e, por isso, é um elemento estruturante de um texto narrativo. Éthos é a palavra grega que significa “caráter”, a mesma presente na palavra “ética”, e Aristóteles usa esse termo para distinguir os personagens, posto que não há ação sem personagem. Dianóia significa pensamento, e se refere a uma reflexão a respeito do sentido das ações das personagens, — vira uma página, para a página 30, e lê um trecho do livro — “a exposição, no âmbito do discurso, do tema central da obra ou de elementos significativos”, segundo o autor, e normalmente era apresentada expositivamente pelo coro, que interrompia a ação. Léxis é o discurso dos personagens, a linguagem por eles adotada para expressar ideias e sentimentos. Ópsis é o elemento visual (óptica, ótica), que num romance é descritivo, mas em espetáculos teatrais (e, modernamente, no cinema) proporciona a *mise-en-scène*. Melopeia é a melodia, o canto, que não se distinguia da poesia.⁶⁸

Carolina toma ar, novamente, e retoma.

— Por falar em fábula, esse aqui é interessante. Todorov⁶⁹ também fala de forma e estrutura, e chama a atenção para o vício arriscado dos teóricos clássicos, de considerar que as obras deveriam seguir padrões e requisitos de seu gênero. Neste caso, se quaisquer obras se afastassem disso, tenderiam a ser consideradas más obras, desprovidas de qualidade. Isso causava uma distorção na realidade da arte, porque isso prescrevia os gêneros pré-existentes como obrigatórios, e impedia o surgimento de novos. Esse tipo de postura gerou uma grande resistência à própria classificação de gêneros, e movimentos como o romantismo e os que o sucederam não apenas se recusaram a se conformar às regras dos gêneros, mas também a reconhecer sua existência. Aí, vocês sabem, né? Isso tudo estagnou por um tempo a teoria dos gêneros. Eu conheço uma pá de escritores que se recusam a “rotular” o que fazem, por conta desses preconceitos. Mas, hoje em dia, já se reconhece a importância de se teorizar e até categorizar, não mais partindo de esquemas lógicos abstratos (que prescrevam as obras e como elas devem ser), mas partindo da descrição estrutural de obras já existentes. Assim, novas

⁶⁷ As Estruturas Narrativas, 2013, p. 97.

⁶⁸ D'Onofrio, Forma e sentido do texto literário, 2007.

⁶⁹ As Estruturas Narrativas, 2013, pp. 93-94, 103-104.

grandes obras passam a se tornar paradigmas e iniciam gêneros novos, em vez de serem rejeitadas.

— E a fábula? — perguntei — Você falou do Todorov por causa dela, né? Ele escrevia histórias pra crianças?

Carolina gargalhou, e respondeu em seguida.

— Não, não... Fábula não é sinônimo de história pra crianças. Fábula, como gênero literário, é aquela estória em que animais são antropomorfizados, passando a falar e agir como humanos, e, no fim, tem uma mensagem, uma lição. Acho que é por isso que se confunde, e se diz que são para crianças. Mas, no sentido que Todorov nos traz, a fábula é o sinônimo romano (latino) para o *mythos* de Aristóteles, falei disso quando conversávamos sobre os níveis estruturais do texto. É a palavra adotada em russo, que acabou por isso adotada pelos estruturalistas e formalistas, e é, por fim, o termo usado por Todorov, nesse livro sobre estruturas narrativas, que você está segurando, onde ele dedica um capítulo a demonstrar como sua teoria parte da herança dos formalistas russos. A fábula, segundo Umberto Eco⁷⁰ diz nesse outro livro, aí, é “o esquema fundamental da narração, a lógica das ações (...) o curso dos eventos ordenado temporalmente”, enquanto enredo é “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície”. Ah! Acontece com “enredo” e “trama” a mesma coisa que entre “fábula” e “mito”: são expressões sinônimas, no sentido que estamos discutindo, só varia por causa da língua de origem do texto traduzido e, por consequência, isso meio que entrega a linha teórica que você tem lido. Todorov⁷¹, mesmo, fala em “trama”. O pessoal, hoje em dia, influenciado pelos teóricos do cinema americano, usam muito a palavra “*plot*”, em inglês, no mesmo sentido de trama e enredo.

Nesse momento, eu espirrei sonoramente.

— Então, — indagou Guilherme — a Estrutura Narrativa é...

— Aquele ali, sobre cinema⁷², tem uma resposta legal para isso. Segundo os autores, “narrativa é uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço”, ele diz literalmente que narrativa é o que costumamos chamar de história, embora ele prefira usar “história” para um sentido diferente. A narrativa, então, é como você organiza essa cadeia em um enredo, ao distribuir e organizar os elementos da fábula, de modo a dar um sentido ao

⁷⁰ Lector in Fabula, 2011, pp. 85-86.

⁷¹ As Estruturas Narrativas, 2013, p. 97.

⁷² Bordwell & Thompson, A Arte do Cinema: uma introdução, 2013, p. 144.

que vai contar. Então, para organizar as ideias: Todorov⁷³ ensina que a obra é a manifestação de uma estrutura abstrata.

Guilherme pensava em como era curioso ela explicar sobre esse conceito de narrativa justamente enquanto tirava o pó da caixa de provas do crime mais difícil que ele investigara até então. Era um caso complicado, em que nenhum dos elementos parecia fazer sentido, nada parecia se encaixar, levando Guilherme a um beco sem saída. Tudo parecia não se encadear logicamente, não encadear causa e consequência... não havia suspeito relacionado à vítima, que pudesse ser relacionado com o local do crime quando ele aconteceu. Havia, ali, uma história que carecia de uma narrativa, ou, melhor dizendo, o criminoso parecia ter bagunçado toda a narrativa, desfazendo sua estrutura de maneira ímpar e impedindo-o de a reconstruir. Guilherme foi, no entanto, arrancado de seus pensamentos, por um mais um espirro meu.

— Estrutura é aquela divisão em três atos? — perguntei, entre um espirro e outro.

— Sim, essa é uma abordagem. A estrutura é uma abstração, quase como um arquétipo que vai servir para quaisquer histórias. A fábula tende a encaixar na estrutura, situação em que é mantida sua cronologia. E a narrativa é o que reorganiza essa cadeia em um enredo que pode manter ou não a cronologia ao contar a história, escolhendo como ela será contada. Pode ser a divisão em três atos, ou a Jornada do Herói⁷⁴, — Carol apontava para os livros, sobre a mesa, enquanto anunciava as estruturas — a Jornada da Heroína⁷⁵, os Sete Enredos Básicos⁷⁶, o *Archplot* ou enredo arquetípico de McKee... Gêneros e subgêneros de narrativas têm diferentes estruturas, mas essas abordagens não se excluem, e frequentemente pode acontecer de uma mesma história se encaixar em duas ou mais estruturas teorizadas. E você pode contar a mesma história de diversas maneiras diferentes. A história que parte de uma estrutura pode ser organizada na narrativa de forma linear, na ordem em que os fatos acontecem; não linear, avançando ou recuando no tempo conforme se pretenda obter um efeito como um mistério ou outro, pode ser circular, terminando com a mesma ação que inicia... Mas, a estrutura em três atos reflete a visão ocidental de linearidade, com início, meio e fim. Tem estruturas que não seguem esse padrão, e podem ser pensadas conforme outras maneiras de ver o mundo, como

⁷³ As Estruturas Narrativas, 2013, p. 80.

⁷⁴ Campbell, O herói de mil faces, 2007.

⁷⁵ Murdock, A jornada da heroína, 2022.

⁷⁶ Booker, The Seven Basic Plots, 2004.

estruturas circulares, e tem até as estruturas interativas, que são muito usadas em jogos eletrônicos ou RPG⁷⁷.

— São muitas estruturas, então... — refletiu Guilherme — Essa forma de contar... então as estruturas narrativas seriam basicamente o mesmo que “enredo” ou “trama”?

— Sim e não. Depende do contexto em que você está abordando. Mais uma vez, Todorov⁷⁸ admitiu que a palavra “estrutura” pode confundir mais do que esclarecer. Por esse viés que você identificou, sim, a estrutura descreve o enredo e seus sinônimos. Mas, no sentido que estamos usando, aqui, e explicado por Todorov, ele funciona mais como um esqueleto descritivo e abstrato de como as histórias são constituídas, na sua base, mesmo. E, por ter essa proposta de ser uma estrutura genérica, compartilhada com todas as histórias, ou pelo menos todas as de um gênero, essa estrutura também é usada no caminho inverso: muitos escritores usam o esqueleto para ajudar a criar a história, tomando ele como referência e preenchendo com os órgãos, os músculos... a mesma estrutura, desse modo, serve para várias histórias, e é o preenchimento que dá vida, identidade e movimento, independente do quanto os esqueletos sejam semelhantes...

— Isso é um pouco confuso... — queixei-me, já com o nariz vermelho, e uma vontade terrível de espirrar novamente.

— É que o rumo da conversa queimou uma etapa. — emendou Carolina — Volta para esse aqui. — e pegou um livro vermelho⁷⁹, e abriu nas páginas 84 e 85 — Genette é considerado o pai da Narratologia. Ele admite outros sentidos, mas, para os estudos que ele iniciou, define assim: *história* é o conteúdo narrativo, aquilo que é contado...

— Mito ou Fábula! — apressei-me em dizer.

— Isso. — continuou Carolina — Já a *narrativa* é o enunciado, o discurso. O texto narrativo...

— Então “história” em Genette é o Mito ou Fábula, e narrativa é o enunciado. — eu tentei concatenar as ideias, enquanto verificava seu olhar de aprovação para prosseguir — Mas, Bordwell e Thompson⁸⁰, mesmo concordando com essa definição, alertam que popularmente as pessoas chamam de “história” o que é, na verdade, a narrativa.

— Precisamente.

⁷⁷ *Role Playing Game*, um jogo de interpretação de papéis, em que um jogador (normalmente chamado de “mestre” ou “narrador”) conduz a história de modo a fazer integrar os demais personagens, interpretados pelos demais participantes.

⁷⁸ *As Estruturas Narrativas*, 2013, p. 79.

⁷⁹ Genette, *Figuras III*, 2017.

⁸⁰ Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013

— Seria mais um nome para o enredo, então? — Guilherme tenta confirmar sua linha de raciocínio — Estamos tratando só de sinônimos, aqui? Enredo, trama, *plot* ... e narrativa?

— Na verdade, é aqui que diferenciamos. Eu diria que a escolha do enredo, que é essa ordem de apresentação dos fatos, a escolha de como contar a história, sim, isso é parte essencial das escolhas que irão compor a *narrativa*. Mas, é uma parte dela. Outras coisas compõem o *discurso narrativo*, como por exemplo a definição do narrador, que pode mudar muita coisa na forma de abordar a história.

Carolina pausa um momento, para que os investigadores possam digerir o raciocínio, e, ao menor sinal de compreensão, retoma:

— E essas escolhas que compõem a narrativa são determinadas pela *narração*, que é o ato narrativo produtor, ou seja, a ação de narrar dentro do conjunto contextual em que essa ação é realizada. Na prática, a história e a narração tomam forma na narrativa, e, por isso, a análise de um discurso narrativo é também o estudo dessas relações entre a narrativa e a história, entre a narrativa e a narração e, finalmente, entre a narração e a história.

Guilherme toma ar para falar, e é interrompido por mais um espirro meu. Mas, retoma:

— Tem tanta coisa somente para se contar uma história?

— Ah, tem muito mais coisa! — Carolina gargalha, novamente, mas se percebe à vontade demais e se contém — Você pode pegar uma história, real ou fictícia, que tem em mente, e somente contar, sem se preocupar com tanta teoria. Mas, tudo isso irá permear a narrativa, quer você compreenda ou não. Quanto mais consciência desses processos você tiver enquanto autor, maior domínio você tem da narrativa. O que Genette faz, nesse livro, é propor um método de análise desse discurso narrativo, mas é claro que é possível antecipar a análise e se construir um texto com esse domínio. É uma engenharia reversa muito utilizada por autores mais qualificados, que valoriza muito seus textos, fazendo-os alcançar um outro patamar.

— Entendo...

— Simplificando, o Genette nos apresenta alguns elementos que podemos distinguir ao estudar a narrativa. Na Ordem, ele fala de como, se você tomar um momento da história como referencial, você pode antecipar informações, retomar informações passadas ou omitir momentos da passagem do tempo. A retomada de informações, que ele chama de *analepse*, com que a narração pode completar algo que havia sido deixado em branco na linha narrativa, ou pode recapitular algo que já foi apresentado, entre outras funções. A projeção de algo futuro é chamada de *prolepse*. Já a omissão de partes da passagem do tempo, seja por serem

desnecessárias, seja para qualquer outro fim narrativo como fazer mistério, é chamada de *elipse*.⁸¹

— Esse analepse... — perguntou Guilherme, pensativo — seria o mesmo que *flashback*?

— Exatamente! *Flashback* é o nome em inglês, que acabou popularizado pela indústria do cinema e séries de televisão. E a prolepse também tem seu sinônimo em inglês, o *flashforward*, que é um termo um pouco menos conhecido popularmente, mas é muito utilizado também no audiovisual.

— E como chamam a *elipse*, em inglês — mostrei interesse.

— *Eclipse*, mesmo.

— Ok.

Espirrei, novamente. Carolina e Guilherme olharam para mim.

— Saúde. — ela disse, quase automaticamente, e retomou — A ordem do discurso narrativo, portanto, é a escolha da ordem dos acontecimentos, como estávamos conversando. É o elemento que define a trama. Ele é uma escolha do narrador, que é o responsável por organizar essa ordem. Um narrador onisciente, por exemplo, tem mais liberdade para passear na linha do tempo do que um narrador em primeira pessoa, que está vinculado à sua perspectiva temporal.⁸²

Carolina pausou, como uma boa professora, para ver se a acompanhamos, e retomou.

— Em *Duração*, que é o próximo capítulo, Genette⁸³ explora o conceito de duração na narrativa, e sua relação com o tempo ficcional. Como os autores podem manipular a duração dos eventos para criar ritmo, tensão e até significado em suas histórias. Por isso, a duração da história não vai corresponder necessariamente à duração do discurso narrativo, porque a primeira é a passagem do tempo no universo ficcional e a outra é o tempo necessário para a narrativa ser lida ou ouvida. Ou assistida, ele não fala, mas a gente sabe que tem essa opção no cinema, no teatro...

— Claro. — concorda Guilherme.

— Existem técnicas de manipulação dessa duração, como a sumarização, que é uma compressão de eventos e serve para acelerar a narrativa, e a dilatação é a expansão de eventos, fazendo-os ocupar mais espaço no texto. Claro que, assim como acontece com a ordem, o narrador tem um papel crucial nisso, né? Voltando aos exemplos que eu dei antes, um narrador onisciente e externo à *história* pode criar uma sensação de distância temporal e objetividade,

⁸¹ Genette, Figuras III, 2017.

⁸² Genette, Figuras III, 2017.

⁸³ Genette, Figuras III, 2017.

enquanto um narrador em primeira pessoa, principalmente se ele é personagem da história, pode criar a sensação de um tempo mais subjetivo.⁸⁴

— Faz sentido. — respondeu Guilherme, pensando em Adso como o narrador de *O Nome da Rosa*, contando tudo sob sua perspectiva pessoal.

— No capítulo seguinte, Genette⁸⁵ propõe o conceito de Frequência. A frequência interna seria a quantidade de vezes que um evento é narrado dentro da história, e a frequência externa seria a quantidade de vezes que esse evento é mencionado no texto. A repetição é chamada de *iteratividade*, e pode acontecer de várias maneiras. A repetição pode afetar a percepção do tempo de quem lê ou ouve a história. Ou assiste.

Carolina toma ar, satisfeita com o olhar interessado de Guilherme, e avança.

— No capítulo do Modo, ele já começa distinguindo o modo narrativo e o modo discursivo. O narrativo é a maneira como os eventos são apresentados na narrativa, e o discursivo é a maneira como são relatados pelo narrador...

— Espera aí. — intervenho, entre um espirro e outro — Não é a mesma coisa?

— Também achei confuso, da primeira vez que li. Mas, deixa eu explicar, que faz sentido quando a gente entende. O modo narrativo é toda a maneira como se estrutura a narrativa, incluindo a seleção dos eventos, a ordem que eles são contados, a escolha dos pontos de vista com que cada evento será apresentado, a manipulação do tempo e do espaço. Ele é determinante para a experiência do leitor e a interpretação da história, já que determina como os eventos são percebidos e compreendidos, entende?⁸⁶

— Sim, claro. — concordei — E o modo discursivo?

— O modo discursivo é a maneira como os eventos são narrados pelo narrador dentro da narrativa: estilo de escrita, a escolha da linguagem utilizada, o tom do discurso e a escolha dos recursos retóricos. Isso vai contribuir para formar atmosferas ou efeitos emocionais na narrativa. Cada autor vai ter seu próprio estilo, ou vai poder fazer escolhas conforme suas habilidades, para escolher um ou outro modo discursivo, de modo a definir o que quer despertar no público.⁸⁷

— Agora, eu entendi. Então, modo narrativo cuida da narrativa, que é o modo como a história é montada diante do público. Modo discursivo é como o narrador domina a linguagem

⁸⁴ Genette, *Figuras III*, 2017.

⁸⁵ Genette, *Figuras III*, 2017.

⁸⁶ Genette, *Figuras III*, 2017.

⁸⁷ Genette, *Figuras III*, 2017.

usada para mostrar essa narrativa que foi montada, de um jeito que ele consiga obter no público um determinado efeito ou experiência.

— Temos um futuro escritor, aqui! — brincou Carolina, satisfeita.

— Certo — interveio Guilherme, com o livro aberto no sumário —, agora só falta a Voz.

— Gosto do seu interesse. Vamos à Voz, então. É, particularmente, minha parte favorita do livro, porque ele amarra tudo e vai além, mas isso faz ele ser um pouco extenso. Mas, pra isso, eu vou recomendar um autor que já vi que não está entre esses livros Benveniste.

Guilherme tomou nota, e fez um gesto para Carolina prosseguir. Meu nariz já estava vermelho como um tomate, mas eu o cocei, tentando evitar um novo espirro, sem conseguir parar de fungar. Carolina retomou.

— Benveniste diz que a enunciação é o ato de produção de um enunciado...

— Como Genette diz que a narração é o ato de produção de uma narrativa...

— Perfeitamente! E cada enunciado carrega em si traços da posição do sujeito em relação ao que está sendo comunicado, pois reflete sua perspectiva, suas crenças e sua identidade.

— Certo. — perguntei — E onde entra isso na voz?

— Que tipo de investigador você é? — interveio Guilherme — Você, mesmo, já traçou a ponte entre uma teoria e a outra.

Pensou por um instante, confuso, até ser golpeado por uma súbita epifania.

— Ah! Pera. Acho que eu entendi. A narração seria como a enunciação... então o narrador explicita no discurso narrativo por ele produzido o seu ponto de vista, seus valores...

— Elementar, caro Edson. — responde Guilherme — Mas, nós estamos falando do narrador, Carolina. O narrador seria o autor do livro?

— Quem escreveu O Cão dos Baskerville? Arthur Conan Doyle ou Watson?

— Ah, entendi. — emenda-se Guilherme — Arthur Conan Doyle é o autor, Watson é o narrador.

— Que tipo de investigador é você? — Brinquei, mas recuei diante do olhar sério de Guilherme.

— E, naturalmente, os valores que são apresentados na história são do narrador, não necessariamente refletindo os do autor.

— Perfeitamente. — Guilherme estava muito pensativo.

— Os narradores que fazem parte da história podem ser *autodiegéticos*, se contam suas próprias experiências, ou *homodiegéticos*, se contam experiências de outros personagens. E são *heterodiegéticos*, se externos à história. Cada...

Espirrei, interrompendo a explicação. Fiz um gesto para que ela prosseguisse.

— Cada posição reflete no resultado, já que você contar o que viveu é diferente de eu contar o que você viveu e de uma entidade onisciente contar o que você viveu. O que cada um de nós saberá dizer sobre seus pensamentos, sobre o que acontecia em volta, sobre o que você vê e sobre o que acontece fora da sua visão... tudo muda conforme essas condições que Genette chamou de instâncias narrativas.

— Certo.

— Ele desenvolve a questão da manipulação do tempo, que já falei pra vocês. Ele separa o tempo da história, que é o tempo dos eventos narrados, do tempo da narração, que é o tempo em que o discurso narrativo é enunciado. E ele também separa os Níveis Narrativos, em que aborda quantos níveis uma história pode ter...

— Como assim, níveis? — indaguei.

— Sabe quando temos uma história dentro de outra história? Quando, por exemplo, um personagem está num momento C contando algo que aconteceu em um momento B, antes do momento C em que se insere ele estar contando a história? E, se, ao narrar o momento B, alguém faz referência e narra um acontecimento A, por exemplo. Já temos, aí, três níveis narrativos. Genette aborda isso, e as implicações que essas histórias dentro das histórias trazem à estrutura narrativa e à experiência do leitor. A presença de diferentes níveis narrativos permite que os autores explorem temas como a metaficção, a reflexividade narrativa e a construção da identidade narrativa. Essa técnica pode desafiar as expectativas do leitor e criar uma experiência de leitura mais rica e complexa.

— Põe complexo nisso! — comentei — Eu já tô ficando tonto só de ouvir a explicação...

— Ou com os espirros, né? — brincou Carol, antes de retomar — Tem um filme de 2010 que é muito bom nisso de introduzir níveis narrativos, e o faz lindamente! A Origem⁸⁸, já assistiu?

— Já. Penei pra entender...

— Isso faz parte da experiência. Algumas obras investem mais no emocional, outras no cerebral. Depende muito do que o narrador deseja provocar...

— Essa afirmação é interessante. É de Genette?

— É minha. Mas, eu não estou inventando a roda, não. É comum ver esse tipo de afirmação ser feita no meio literário.

— Bom, mas vamos retornar ao Genette. Esse último capítulo está acabando?

— Nem perto disso.

⁸⁸ A Origem (Inception, 2011). Filme de ficção científica dirigido por Christopher Nolan.

— Misericórdia! — exclamei, assustado.

— Ok, vamos desenvolver com um pouco mais de objetividade, aqui. Vou já usar o filme *A Origem*, novamente, para comentar um detalhe: vocês percebem que um nível narrativo interfere no outro? Temos um sonho dentro do outro sonho dentro de outro sonho e de alguma maneira todos se afetam mutuamente? Essa é uma *metalepse*, mas tem outras formas, como a famosa quebra da quarta parede, ou quando o narrador interfere diretamente na história. A noção clássica é a de que se você está contando uma história, ela já está estabelecida, não é isso? Mas não precisa ser assim. Tem narradores que mandam a história parar, mudam um ou outro elemento, intervêm nos acontecimentos conscientemente, às vistas do seu leitor...

— É também o caso quando alguém comenta uma narrativa dentro de outra?

— Esse aí é a *narrativa metadieética*, que é uma narrativa que comenta ou reflete sobre outra narrativa⁸⁹. Não confundir com o *pseudodieético*, que é um conceito desenvolvido com base nas teorias de Genette, que envolve a criação de um narrador que aparenta ser um personagem da história, mas na verdade é uma construção ficcional do autor. O narrador pseudodieético permite aos autores explorarem a subjetividade narrativa de maneira mais profunda, criando narradores complexos e ambíguos que desafiam as expectativas do leitor e ampliam as possibilidades da arte da narrativa, mas também podem ser exemplos de *pseudodieese* o narrador intruso, que tece comentários ao que está acontecendo, a música de fundo em filmes, elementos visuais em quadrinhos e até mesmo a quebra de quarta parede em filmes ou peças de teatro. Gosto de imaginar um narrador pseudodieético interferindo nos níveis da história e bagunçando toda a *metalepse*...

— Carol... — Guilherme interveio — Foco, por favor.

— Desculpa. Esse assunto me empolga. Onde eu parei?

— Não sei... — espirrei e retomei — Estou perdido nessas últimas *dieéticas*...

— Pensa assim: “*Dieese*” é a dimensão ficcional de uma narrativa. O que tem meta, pseudo, hetero, homo, auto... tudo isso é agregado à expressão, e fica mais ou menos autoexplicativo.

— Infelizmente, — interrompeu Guilherme — não temos o dia todo. Se você não estiver entendendo, Edson, posso ajudar você, ou você pode ler o livro. Por favor, Carolina, desenvolva e nos conduza ao fim.

— Digamos que Genette trata da Pessoa do narrador, que pode ser em primeira pessoa, um personagem da história que narra tudo sob sua própria perspectiva; em segunda pessoa,

⁸⁹ Genette, *Figuras III*, 2017, pp. 309-311.

envolvendo o leitor diretamente na narrativa; e em terceira pessoa, externo à história, com uma visão mais objetiva e distanciada dos acontecimentos.

— Sei. — refleti em voz alta — Um autor em primeira pessoa não é o tal do autodiegético?

— Se ele estiver contando a própria história, sim. Mas, ele pode ser homodiegético, se conta a história de outro personagem. Voltemos ao exemplo do Watson de Sherlock Holmes. Ele mostra a própria perspectiva de uma história da qual não é protagonista. Então, a pessoa não implica, necessariamente, numa instância narrativa, e as combinações podem ser exploradas. *Com criatividade, um bom autor pode fazer quase qualquer coisa.* Outra frase minha, mas é uma afirmação verdadeira, pode confiar.

— Genette também fala das funções do narrador. — interveio Guilherme, com o livro em mãos.

— Além de narrar a história? — perguntei, entre uma fungada e outra, achando que era essa a sua única e óbvia verdadeira função.

— Sim, além de narrar. Ele pode comentar, observar, participar ou mediar a história. Como observador, o narrador simplesmente relata os eventos sem adicionar julgamentos ou interpretações pessoais, oferecendo uma perspectiva mais neutra e objetiva. O narrador como participante se envolve diretamente nos eventos narrados, assumindo um papel ativo na história e influenciando seu curso. Por fim, o narrador como mediador age como um intermediário entre os personagens e o leitor, facilitando a compreensão dos eventos e mantendo a coesão narrativa.

— Ah... — aquilo me deu elementos sobre os quais pensar.

— E, finalmente, a quem se dirige todo o discurso narrativo? Ao *narratário*, claro. E quem é o narratário? A figura imaginária para quem o narrador conta a história. Você não vai falar do mesmo jeito se for com seu melhor amigo, numa mesa de bar, e se for com sua mãe, em uma igreja, vai? O autor pode escolher um narratário imaginário e moldar a narrativa ao estabelecer uma dinâmica com esse narratário, tornar toda ela mais dinâmica ou interessante ao leitor real. — Carolina para, triunfante — E é isso. Eu expliquei o que dava para explicar, simplificando muito, e talvez ajudando a facilitar a leitura de vocês. Mas, se vocês querem entender bem, mesmo, talvez devam ler. Escolham os temas entre os que eu apontei, e aprofundem, porque o que eu disse, no tempo que a gente teve, jamais vai substituir essa leitura.

Espirrei novamente, e mais uma vez. Carolina se afastou da mesa e pegou novamente a sua vassoura.

— Eu espero ter ajudado. Agora vou fazer meu serviço oficial, senão o investigador não vai ter condição de fazer o dele. Se tiverem alguma dúvida, é só me chamar...

— Sim, ajudou bastante. Muito obrigado! — agradeceu Guilherme — Ah! Só mais uma coisa, Carolina... Você não tem postura e nem se move como bailarina...

— Minha esposa. A escritora sou eu, mas quando falei de bailarina, era dela que eu falava.

Carol continuou sua limpeza. Guilherme e eu nos entreolhamos, envergonhados por estarmos tão surpresos. Precisávamos atualizar nossas mentes. Uma faxineira escritora casada com uma bailarina... Ideias antigas e pré-concebidas não se sustentam muito bem nos tempos atuais. Mas, o que dizer? Que bom que os tempos mudaram!

Mais tarde, Guilherme decidiu que precisava falar com Abelardo, pessoalmente, para pressioná-lo a liberar orçamento para o Instituto Médico Legal (IML). Já havia ligado para lá algumas vezes, pedindo informações sobre a verificação do corpo do irmão Adelmo, e para pedir que dessem prioridade aos exames toxicológicos dele e de Inácio, mas as avaliações não estavam andando devido a limitações materiais. Como Secretário de Defesa Social, responsável pela segurança pública e estruturas investigativas, ele deveria pressionar o governador por recursos para dar condições de trabalho aos investigadores.

Eu esperava que fôssemos ao palácio do governo, mas fomos direto à sua igreja. Guilherme estacionou na frente de um templo, onde o flanelinha o pressionou a deixar com ele a chave do veículo, pois, para melhor aproveitamento do espaço, ele foi convencido a deixá-lo em uma posição que impedia a saída de outros carros. Mas, Guilherme somente disse que bastava chamá-lo. Ao fim da discussão, teve que adiantar a taxa cobrada pelo flanelinha, para tomar conta do veículo.

— Nem polícia escapa desse assalto! — reclamou.

Entramos no templo. Um prédio grande, recoberto de mármore ou granito (nunca sei a diferença), que expressa uma grandiosidade extraordinária. Em destaque, a logo da igreja e seu nome, sublinhado por uma frase de efeito. Lá dentro, encontrei uma estrutura que faria inveja a teatros e cinemas: O templo era dotado de um verdadeiro anfiteatro, com as fileiras de cadeiras concêntricas, escalonadas, em desnível deliberadamente planejado para otimizar a visão do púlpito sem distanciar os fiéis de uma fileira e outra, permitindo que ainda pudessem comungar quando preciso, e dar-se as mãos. As cadeiras, macias e confortáveis, tinham espaço confortável para se passar na frente de quem estava sentado, ou para se ficar de pé durante os momentos mais animados do louvor. Olhei em volta, e vi, acima dos fiéis, bancadas que serviam como verdadeiros camarotes, cada qual com suas próprias fileiras concêntricas de cadeiras, otimizando o espaço do anfiteatro com mais duas camadas de fiéis e permitindo ao grande

prédio receber centenas de pessoas para um intenso e fervoroso louvor. Circunscrevendo todo o templo, belas paredes brancas como neve transmitiam a sensação de ambiente divino, reforçada pela forte iluminação que sobre ela incidia e fazia o ambiente parecer ainda maior do que ele era. Também se destacava a iluminação do púlpito, cuja parede de fundo podia ser destacada com a cor da emoção do momento, contribuindo para alimentar sensações de paz, ira, tristeza e outras mais, além de ter um forte impacto estético. O teto é também amadeirado, de uma madeira clara, com vários detalhes destinados a otimizar a acústica do templo. Ao centro, um palco vasto comportava banda, coral e muitas outras pessoas, mais, sem dificuldades, mesmo se lá estivessem ao mesmo tempo, e sobrava espaço entre elas, entre os espaços ocupados por cada grupo de pessoas. Em destaque, à beira do palco, um púlpito bonito, imponente, semitransparente, sobre o qual repousava uma grande e imponente bíblia. Este grande espetáculo visual estava firmado sobre um piso de mármore branco, tão liso que seria possível ver meu próprio reflexo, se o brilho das luzes não se sobrepusesse ao tentar fazê-lo. E, no entanto, mesmo tudo sendo muito claro, havia um grande conforto visual, pois essas luzes pareciam não incidir diretamente sobre nossos olhares, mas iluminar tudo à nossa volta com extrema eficiência. Dentro, você talvez pudesse distinguir ricos de pobres pelo porte ou, talvez, como nossa sociedade é racialmente distorcida, pela cor da pele. Certamente pela qualidade das escovas ou chapinhas aplicadas nos cabelos das mulheres, todos lisos, ainda que artificialmente. Mas, não pelos trajes, pelo menos à primeira vista, pois todos pareciam estar vestidos com as roupas mais elegantes de que dispunham. Os homens, de terno, as mulheres de vestido, e se alguém me dissesse que estávamos diante de um casamento, eu acreditaria. Em posições estratégicas, gruas multiarticuladas se posicionavam com suas câmeras, para captar simultaneamente imagens diversas de cantos diversos do belo templo, acompanhando as pregações, as canções, mas também o público, para transmissão ao vivo na emissora de TV. Enquanto entrávamos, verifiquei que havia um espaço para deficientes, na lateral das filas que iniciavam ou encerravam os blocos de fileiras de cadeiras, para que cadeirantes pudessem se acomodar. Prestei atenção nisso porque tropecei em um andador desmontado, que estava encostado a uma cadeira. Pedi desculpas à moça, sua dona, que respondeu com um sorriso simpático que não havia problema. Guilherme fez-me um sinal, e sentamos poucos assentos à frente.

No púlpito, o pastor conduzia o culto, e chamou o ministro da palavra, para falar à comunidade. Era Abelardo.

— Boa noite, irmãos!

Muitos responderam com um boa noite que soou um pouco fraco.

— Que desânimo é esse, minha gente? — exortou os fiéis, com um tom de voz enérgico, como numa injeção de ânimo — Estamos aqui para louvar o senhor! Vamos dar um boa noite que Jesus merece?

E de repente explodiu um sonoro boa noite que me atordoou de imediato. Que coisa poderosa! Vibrou o ambiente, e vibrou dentro de mim.

— Agora, sim, podemos começar com a palavra. Irmãos e irmãs, irmãozinhos e irmãzinhas, estamos vivendo tempos difíceis, tempos de tribulação e de provação, e vocês sabem por quê. Ele vai voltar, e não demora. — ouviu-se “aleluias” e “améns” aqui e acolá, enquanto ele continuou — Mas, vocês sabem que o Senhor é conosco, e Ele nos deu uma missão: restaurar essa nação, trazer de volta os valores cristãos e estabelecer Seu Reino aqui na Terra! Aleluia?

A igreja vibrou novamente ao som de um vivo “aleluia” coletivo.

— A Bíblia nos ensina que devemos ser a luz do mundo e o sal da terra. Tá lá em Mateus 5:13-16. Não podemos mais permitir que as forças do mal, aqueles que rejeitam os ensinamentos de Deus, continuem a ditar as regras da nossa sociedade, porque eles estão nos levando para o abismo! — sua voz parecia ficar especialmente gasguita, ao fim de algumas frases — É aborto pra cá, é casamento gay para lá, um libera geral de drogas! — e bradou com força — Aqui, não, satanás! É hora do povo de Deus se levantar, de nos unirmos contra as forças do demônio, e de devolvermos o nosso povo ao caminho do Senhor. Tô ouvindo um amém?

E pulularam “améns”, quase desordenados, mas quase ao mesmo tempo, dando uma sensação de que eles nos mergulhavam e arrastavam em uma corrente intensa, uma enxurrada de fé. Foi uma sensação estranha, que quase me fez querer dizer, também. Ele prosseguiu.

— E assim como, em 1 Samuel 16, Davi foi ungido para liderar Israel contra seus inimigos, nós também somos chamados a liderar esta nação. Davi, o pequeno, que derrotou Golias. O rei que liderou o pequeno Israel, contra inúmeros inimigos, e os devastou a todos. Sabem por quê? Sabem como? É que Deus estava com ele, porque seu coração era de Deus. Mas, para fazer a vontade de Deus, ele permaneceu pastor de ovelhas, com seu pai? Não! Ele virou político, ele virou governante, ele assumiu o reino, em nome do Senhor. Nós... — fez uma pausa dramática e retomou em uma energia crescente que terminou aos berros — Nós não vivemos em uma monarquia, nenhum de nós vai virar rei. Mas, podemos botar nas câmaras legislativas os homens e mulheres de Deus que vão mudar a nossa lei, nos governos os homens que irão governar este país para a glória do Nosso Senhor, e fazer finalmente esse país ser o farol do mundo, e guiar nosso povo e até o mundo para a vida que Deus quer para nós!

E enquanto Abelardo se inflamava, viam-se inúmeras pessoas expressarem concordância, erguendo as mãos, balbuciando ou mesmo bradando palavras de concordância. Durante toda sua fala, ouvia-se um “amém” em algum lugar, um “é isso, mesmo!” em outro, e ao fim, quando parou para respirar e beber um gole de água, isso se intensificou. Quando parecia que os fiéis finalmente estavam arrefecendo, ele retomou.

— E é por isso que “irmão vota em irmão”. É porque estamos cansados de ver os políticos que não nos representam? Não, irmãos e irmãs! Não é por isso, não! É porque eles, aqueles políticos de fora da igreja, de fora da nossa *ecclesia*⁹⁰, da nossa comunidade cristã, ELES não representam a vontade do Senhor. Eles não sabem, não querem saber e têm raiva de quem sabe o que Deus quer para o seu povo! Para o NOSSO povo! Mas, nós podemos, irmãos, nós podemos e iremos trabalhar juntos! Nós vamos orar juntos, vamos votar juntos e vamos mudar juntos esse país, para estabelecer o Reino de Deus aqui na terra. Que o senhor nos abençoe e nos guie nesta jornada! Amém?

E, como se ensaiado, todos vibraram novamente o ambiente com um novo e potente “amém”, desta vez, seguido de longos e demorados aplausos. Eu estava impressionado com a força daquela comunidade, a energia contagiante do local, e não pude me furtar a aplaudir, mesmo intuindo que havia algo de muito errado naquele discurso. Guilherme, por sua vez, não conseguia disfarçar seu descontentamento, diante daquelas palavras.

— Não alimenta esta besta, Edson. — disse em voz baixa e firme, contendo meus aplausos com sua mão — Ela já está mergulhada em fartura, mas é insaciável. Se crescer o suficiente, nos devorará a todos.

Eu não estava certo se havia entendido, mas parei de aplaudir.

Mais tarde, ao fim do culto, houve uma espécie de confraternização que, apesar de protocolar, pareceu-me bastante sincera, em que todos procuramos nos cumprimentar, com abraços e sorrisos. A primeira pessoa a me procurar foi a jovem do andador, apoiada apenas nas cadeiras, e só aí eu deixei de me sentir culpado por ter tropeçado em seu aparelho. Ela não faria tamanho sacrifício, se estivesse chateada comigo. Em meio ao caos de abraços e cumprimentos, perdi Guilherme de vista.

Encontrei-o, bem adiante, sendo apresentado por Abelardo a seus colegas.

— Este aqui é o melhor investigador que Pernambuco já viu!

⁹⁰ *ecclesia*, latim, significando capela, templo. Derivado de *ekklesia*, palavra grega que significa assembleia, reunião, do verbo *ekkalein* (*ek-*, para fora; *kalein*, chamar, clamar).

— Esquece de si mesmo, Abelardo, — Guilherme estava envaidecido, mas conhecia a vaidade do secretário de defesa social — você também tem um histórico invejável de crimes solucionados.

— Com sua ajuda, meu caro. — ele sabia que precisava exercitar a humildade dentro da igreja — Mas, diga-me. Você veio finalmente aceitar Jesus? Não o vi levantar a mão, junto com os demais...

— Porque não levantei. Deixei isso para outro momento...

— Mas, Deus tem um plano pra sua vida...

— Sim, mas estou ocupado com uma investigação, no momento. — respondeu com um cinismo irrefreável em sua voz — E, especialmente a respeito disso, permita-me. Podemos falar à parte? — e viu-me chegar — Ah! Este é o Edson, talvez já o conheça.

— Ainda não o conheço, não tive contato direto. Prazer Edson. Já faz parte da nossa comunidade?

Fiz um sinal negativo com a cabeça, timidamente.

— Deus tem um plano para você, também. Espero encontrá-lo por aqui, mais vezes. — e, finalmente, respondeu a Guilherme — Aqui na igreja não é o lugar ideal.

— Você tem bom tráfego com o pastor. Deve haver algum canto reservado, onde possamos conversar.

Vendo que não poderia conter os ímpetos de Guilherme, ele aceitou conversar. Foi uma conversa chata que lhes pouparei. Basicamente, Guilherme reivindicou condições de trabalho para ele e para a perícia, e Abelardo tentou explicar que o estado não tinha dinheiro sobrando, e que já havia investido muito em carros, armas e policiamento ostensivo para melhorar a segurança. Guilherme argumentou que o índice de solução de crimes não ia melhorar com força bruta, e sim com inteligência e perícia, e Abelardo alegou que investimentos nessas áreas haviam acontecido, mas que era natural que o efeito demorasse a acontecer, o que Guilherme sabia não ser exatamente a verdade. A conversa seguiu cíclica neste impasse sem solução, e terminou com a promessa política e polida de Abelardo de ver o que pode fazer para solucionar o problema, e eu e Guilherme voltando para casa preocupados com o futuro da investigação... e o do país.

Capítulo 5 - CASO DE POLÍCIA

Em que a investigação avança, mas a verdade continua escorregadia. Edson conhece, por intermédio dos colegas de trabalho, a história pregressa do seu parceiro, e indícios sutis começam a se alinhar, mas a exploração sensacionalista da imprensa expõe perigosamente a investigação.

Sabendo que não poderíamos ficar alugando Carolina todo o tempo, Guilherme e eu mergulhamos naquele conjunto de livros tão peculiares, e reservarmo-nos a consultá-la apenas sobre o que não conseguíamos compreender sozinhos. Entre um e outro marcador deixado pelo monge que marcara aqueles livros (terá sido o Adelmo ou o Inácio?), Guilherme encontrou passagens em destaque para explicar o gênero “Romance Policial”, ou “Literatura Policial”. Todorov, por exemplo, menciona que:

“O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (...).”⁹¹

E segue Todorov, falando do romance policial. Essa passagem lhe pareceu, no mínimo, elitista. Não seria, portanto, o dito “romance policial”, literatura? Por certo que o é! Guilherme lembrou-se, então, de como, segundo Carolina, o próprio Todorov alertou sobre o velho vício de teóricos, de tentar prescrever gêneros, em vez de descrevê-los. Por certo, ele estaria caindo na própria armadilha que anunciou? Guilherme seguiu a leitura, em busca de compreender mais, já que fora alertado que “O Nome da Rosa” é um Romance enquadrado no gênero Policial.

Guilherme entendeu que, segundo Todorov ⁹², o gênero Romance Policial é caracterizado por um conjunto claro de características, que se diversificou em subgêneros, conforme progrediu no tempo.

O “Romance Policial Clássico”, também chamado de Romance de Enigma, é caracterizado, entre outras coisas, por ter duas histórias sendo contadas: a primeira, o crime, investigada e descoberta na segunda, que se resume a uma trama simples de descoberta, sem grandes particularidades, normalmente contada por um amigo do detetive, uma dupla imune a

⁹¹ Todorov, As Estruturas Narrativas, 2013, p. 95.

⁹² Todorov, As Estruturas Narrativas, 2013, pp. 91-104.

qualquer mal. Neste contexto, a história do crime é a fábula, e a forma como ela é descoberta aos poucos é narrada pelo enredo ou trama.

O Romance *Noir*, por sua vez, inverte essa lógica, ao não focar no crime em si, mas mais na trajetória de investigação, na perda da imunidade do detetive. Essa perda de imunidade faz que contra ele possa acontecer qualquer coisa, não sendo raro que ele seja espancado ou ferido, entre outros contratempos que termina por enfrentar.

O Romance de Suspense conserva do de enigma o mistério e a dualidade de histórias, mas não se limita a fazer da segunda uma simples detecção da verdade, alçando-a, como o *noir*, ao patamar de história principal e sem imunidade aos investigadores, mesmo em busca do conhecimento de acontecimentos passados. O Romance de suspense tem dois subgêneros, sendo o primeiro a “história do detetive vulnerável”, em que o detetive, sem imunidade, é espancado, ferido e arrisca sua vida com frequência, pois está integrado ao universo como os demais personagens, inclusive convivendo com o mundo do crime; e o segundo é a “história do suspeito-detetive”, em que o protagonista se torna o principal suspeito de algum crime que não cometeu, e precisa empreender uma investigação em busca do culpado para se provar inocente.

Guilherme fechou o livro do Todorov. Refletiu sobre como, se você considerar a forma “original” e mais tradicional do romance policial, o próprio Todorov contradisse o que propunha, provando que “sair do esquema” que define um “romance policial” não irá, necessariamente descaracterizá-lo como tal.

Seguindo este raciocínio, Guilherme refletiu um pouco para tentar caracterizar O Nome da Rosa entre esses gêneros. O romance de Eco traz consigo uma história de crime prévia intrigante (e que continua durante a investigação), tal qual nos romances de enigma e nos de suspense, e destaca a história da investigação, como no de suspense e no *noir*. Mas, não obstante haja risco real ao investigador, um risco premente de ser punido pela Inquisição representada por Benedito Gui, ele não está diretamente implicado em um mundo do crime nem é um suspeito-detetive. Ou seja, parece se identificar apenas parcialmente com quaisquer dos subgêneros de romance policial, com mais aproximação do romance de suspense, mas não estando contido dentro dos subtipos apresentados por Todorov⁹³. “É um ponto fora da curva...”, pensou, “ou não?”. O Nome da Rosa foi escrito décadas depois do livro do Todorov, o que ressalta a afirmação do teórico de que novas grandes obras inauguram novos gêneros e subgêneros, conferindo a estes as peculiaridades que se tornarão cânones.

⁹³ Todorov, As Estruturas Narrativas, 2013.

Guilherme, curioso, foi a uma sala da delegacia e ligou um computador, onde acessou um site de buscas. Encontrou um artigo científico⁹⁴ que relata um pouco mais da história da literatura policial. Para surpresa de Guilherme, o gênero policial foi criado por Edgar Allan Poe, a quem o Guilherme havia, sempre associado ao horror e suspense. Relata o artigo que, a literatura policial, nascida nos EUA com Poe, floresceu de verdade na Inglaterra. Lá, o romance policial retratava um crime acontecendo em meio à aristocracia rural. Ao voltar para terras norte-americanas, a literatura policial encontrou outra realidade, uma sociedade muito menos estratificada, um ambiente urbano, de cidades dominadas por gângsteres e suas mulheres sedutoras, e sua polícia e políticos corruptos. Isso, naturalmente, refletiu na literatura policial, e coloca o investigador na cidade, onde todo tipo de perversão pode crescer e florescer. Essa literatura foi apelida de romance policial *hard-boiled*. E, segundo o artigo, foi a partir dela, quando ela passou a focar menos em personagens dedicadas a solucionar crimes, que surgiu o romance *noir*.

E foi assim que a moral rígida dos implacáveis detetives *hard-boiled* deu lugar ao comportamento anti-herói do investigador *noir*; a atmosfera enérgica e direta do *hard-boiled* foi substituída por uma atmosfera mais sombria e melancólica do *noir*, repleta de dilemas morais; os crimes mais simples do *hard-boiled* evoluem para crimes mais complexos no *noir*; os fins mais otimistas do *hard-boiled* dá lugar a fins pessimistas ou ambíguos. Outras convenções passam a figurar com mais força, como as mulheres fatais do *hard-boiled*, que passam a ser personificadas em uma irresistível ou fatal. Sim, a *Femme-fatale*, muito embora não seja um elemento obrigatório nem exclusivo da literatura *noir*, é uma marca inconfundível deste subgênero de literatura policial. Ela pode ser aliada ou inimiga do protagonista, mas cumpre um papel crucial na trama, representando para ele uma fonte de problemas e perigos.

A leitura foi interessante, mas continuou não respondendo se O Nome da Rosa se encaixa em algum subgênero pré-definido do gênero policial, ou se iniciou um novo. O Nome da Rosa, refletiu Guilherme, não é urbano, em absoluto. O romance se passa em um mosteiro de uma Abadia medieval. O detetive Guilherme de Baskerville tem uma moral forte, mas isso é mais herança do Sherlock Holmes do que do detetive *hard-boiled*. Os novos elementos descartam, categoricamente, que O Nome da Rosa seja parte desses subgêneros policiais. Foi quando Guilherme se deparou com um artigo⁹⁵ que postula que “O Nome da Rosa é um dos

⁹⁴ Julio Jeha, *Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir*, 2011.

⁹⁵ Massi, *De O Nome da Rosa a O Código da Vinci: a vertente mística e religiosa do romance policial*, 2009.

primeiros a incorporar misticismo e religiosidade ao romance policial”, dando força a uma forma de romance policial que culmina, entre outros, no também best-seller *O Código Da Vinci*, de Dan Brown.

E o caso que tentávamos investigar? Se nossa vida fosse um romance policial (se?), qual seria o tipo? O ambiente urbano, a ansiedade do investigador pela verdade... ele não se achava imune, mas não acreditava estar correndo riscos. Não era vítima direta, pensou, nem acusado de nada (que assim continuasse!). Nada de *Femme fatale*, pelo menos por enquanto. Guilherme riu-se de sua reflexão. Quem iria querer contar a sua história? Quem a iria querer ler?

Eu, àquela altura, estava vendo como era privilegiado. Entre os novatos, era o único designado a um caso grande, e o único com dedicação integral a um caso, só. Nos corredores, conversava com um e outro colega, pegava familiaridade com a corporação, com os colegas de trabalho. E, quanto mais conversava com os colegas, mais tomava conhecimento de como meu colega era famoso por resolver casos impossíveis até que, um dia, do nada, parece ter travado por completo.

— Teve um caso em que uma senhora, líder de movimento social, foi encontrada no Rio Capibaribe, com sinais de afogamento. — contou-me José Maria, um dos veteranos da delegacia — Todo mundo concordava que era caso de afogamento accidental, mas, Guilherme se recusava a aceitar essa hipótese. Cismou que era crime por conta de terrenos ocupados pelo movimento de que fazia parte a senhora, à beira do rio, mas sequer tinha suspeitos a quem acusar.

— É, — completou outro colega — o caso só foi encerrado quando, contra a vontade dele, o caso foi passado para outro investigador, o Antenor, que Deus o tenha, que aceitou receber o caso só para encerrar.

— Como assim, que Deus o tenha? — perguntei — Morreu?

— Se fizer muitas perguntas óbvias assim, meu caro, não vai durar muito com o Guilherme. Ele não tem paciência. O que mais poderia ser?

— Sim, — concordei — ele vive me dizendo para aprender a pensar por conta própria.

— É o Guilherme que eu conheço. — Geraldo, escrivão também veterano, já chegou falando — Já fomos parceiros.

— A gente tá contando dos casos sem solução do Guilherme. — anunciou José Maria — Ninguém mais certo pra isso do que você.

— Eu prefiro nem pensar muito nisso. — falou, claramente desagradado, Geraldo — Trabalhar com o Guilherme é muito desgastante! Ele é obcecado, garoto! Não queria estar na sua pele! O Antenor passou um tempo sendo conhecido como o “Sepulcro Caiado”, apelido dado pelo próprio Guilherme.

— “Sepulcro caiado”?

— Sim, o da bíblia... — Geraldo esperou que eu entendesse — Jesus? Fariseus?

— Jesus comparou escribas e fariseus hipócritas aos sepulcros caiados, — José Maria explicou — que parecem belos por fora, mas estão cheios de cadáveres e podridão por dentro.

— Que horror! — eu estava verdadeiramente horrorizado — Quer dizer, eu sei que Guilherme não o estava chamando de belo, então...

— Isso. Sobrou a podridão. Ele foi responsável por fazer encerrar pelo menos metade dos casos de Guilherme. Era o queridinho do Abelardo, naquela época, eles eram muito próximos. Aí, um dia, foi se confessar...

— Ele era muito católico! — completou Geraldo.

— Sim, ele era muito católico. — continuou José Maria — Foi se confessar e voltou atordoado. Ninguém sabe o que houve, mas ele já não era mais o mesmo. Um dia, estava desatento, e acabou sendo assaltado, reagiu ao assalto e morreu.

— Ironicamente, — completou Geraldo — seu túmulo foi caiado de branco, pois seus filhos não sabiam de seu apelido. Guilherme se revoltou, afirmou aos quatro ventos que ele não foi assaltado, que tinha sido morto por saber demais, por ter encerrado tantos casos e saber mais do que era permitido saber. Nessa altura, eu já dava graças a Deus por não estar mais trabalhando com Guilherme, porque ele tentou trazer da delegacia de Crimes Contra o Patrimônio pra cá pra Homicídios.

— Eu tenho gostado... — eu não sabia se devia só ouvir, ou se podia reagir, mas não podia aceitar o que me parecia uma injustiça — Tenho aprendido muito com ele.

— Sim, trabalhar com ele é uma boa escola. Ele sabe ou está sempre disposto a aprender coisas que parecem inúteis, e sabe como ninguém utilizar esses conhecimentos supostamente inúteis para solucionar os casos. Ele tem uma mente afiada, um jeito lógico de raciocinar que faz as respostas parecerem óbvias, até, depois de descobertas.

— Como é aquela frase que ele gostava de dizer, Geraldo? — interveio José Maria.

— *“In veritate vincimus”*⁹⁶. Cansei de ouvir ele falar isso, dizia que era seu lema. — respondeu a Geraldo, e voltou-se a mim — Ele é competente, e é um bom parceiro, também. Não vai te deixar na mão. Mas não deixe ele entrar na sua cabeça. Ele é obcecado, não vai sossegar enquanto não tiver uma solução para os enigmas do caso, e se você for na dele vai ficar do mesmo jeitinho. O último caso que peguei com ele me causou uma gastrite nervosa que custaram anos pra me livrar.

⁹⁶ “Na verdade, venceremos”, frase atribuída a Cícero.

— Que caso foi esse? — perguntei, curioso, mas ele pareceu não gostar — Se não for um problema comentar, claro.

Geraldo olhou-me, sério. José Maria assumiu a frente.

— Garoto, Guilherme é um excelente investigador. Mas, nunca aceita estar errado. O orgulho intelectual dele é grande demais para isso. Tenha isso em mente, e...

— Eu conto. — interrompeu Geraldo — O garoto precisa saber, para não se estropiar como eu...

Ele parecia estar juntando forças para falar de algo traumático. Eu me descobri posicionando meu corpo para frente, impaciente por ouvir a história sobre a qual tanto mistério se fazia. Ele finalmente começou, quase cochichando.

— Garoto, você já ouviu falar nos grupos de extermínio que tem aqui no estado, né?

Somente assenti com a cabeça, ele continuou com uma voz que mal se ouvia, e por isso os presentes se aproximaram ainda mais.

— Deve saber que são em maioria policiais e ex-policiais, militares principalmente. Você não deve comentar sobre isso, nunca se sabe quem está ouvindo.

Os demais policiais concordaram, silenciosamente, e Geraldo prosseguiu.

— Eles começaram matando, nas palavras deles, “vagabundo e traficante”. Faziam o serviço que a polícia, mal equipada, não conseguia pela via legal, que era tirar criminosos de cena. Nada disso chega a ser novidade. Tem alguns que são famosos...

— Os Thunder Cats, de Jardim São Paulo... — eu quis mostrar que o acompanhava.

— Fala baixo, garoto. — censurou-me, imediatamente — Mas, sim, é um exemplo. Tem um outro grupo desse que acabou se dando mal, porque mexeu com gente grande, no Estado. Eram intocáveis, mas mataram um filho de um político graúdo. Passaram o caso para mim e para o Guilherme, mais adiante.

Eu estava num misto de horror e encantamento, uma curiosidade mórbida me tomou.

— Mas, quando a gente lida com esse tipo de gente, a gente não pode dormir de toca⁹⁷, entende? Tem que ficar atento. Um jornalista tentou cobrir o caso, e morreu antes de publicar a notícia. Acidente de carro. O agente que estava investigando o caso também amanheceu morto poucos dias depois. Passaram para Guilherme, que na época não tinha um só caso não resolvido. Ele, já convencido de que tinha havido uma queima de arquivo, tinha a convicção de que o

⁹⁷ “dormir de toca”, gíria de meados do séc. XX para bobear, ser desatento e dar margem ao azar ou à malandragem alheia.

jornalista e o policial haviam descoberto algo. Fui designado para apoiá-lo no caso, e Guilherme cismou que nós tínhamos que mexer nesse vespeiro.

Fez-se um silêncio momentâneo, e eu não resisti.

— Sim, e aí?

— Aí que, quanto mais a gente se aproximava, mais aparecia gente morrendo. Se testemunhasse num dia, amanhecia morto no outro. E os testemunhos eram completamente desconstruídos.

— E não dava para fazer acareação, com todos mortos... — acompanhei o raciocínio.

— Mas...

Geraldo ficou olhando para mim, esperando que eu continuasse. Quando percebi, me esforcei para dizer qualquer coisa que parecesse inteligente, mesmo gaguejando, inseguro.

— Mas, dava para verificar as afirmações, e descobrir quais eram verdadeiras e quais não eram...

— Você tem futuro, moleque. — disse-me José Maria, dando uma tapinha no meu ombro.

— E foi isso, o que fizemos. — continuou, Geraldo — E quanto mais verificávamos as declarações das testemunhas, mais víamos que elas não eram diferentes de qualquer outra testemunha: algumas traziam pequenas mentiras convenientes em favor de quem falava, mas, em geral, a maior parte era verdade. As pessoas não conseguem mentir muito para um bom investigador, e você sabe que Guilherme é dos bons.

— Mas, então, qual era o problema?

— O problema é que as verdades não se encaixavam. — respondeu José Maria — Foi um genuíno efeito *Rashomon*⁹⁸.

— Como assim?

— Os depoimentos não se encaixavam.

— E aí? — perguntei — No que deu?

— A gente focou nas evidências. Mas... Sabe o que é todas as evidências apontarem para alguém que era claramente inocente? Tinha até um álibi sólido, mas era a única coisa em seu favor.

Geraldo terminou de falar e me encarou. Eu olhei para ele, confuso, esperando que ele continuasse. Demorou, mas ele continuou após apreciar minha notória confusão mental.

⁹⁸ O “efeito Rashomon” refere-se a situações em que diferentes pessoas dão relatos contraditórios do mesmo evento, refletindo suas perspectivas e interpretações pessoais. Esse termo vem do filme japonês “Rashomon” (1950), dirigido por Akira Kurosawa, onde várias personagens apresentam versões divergentes de um crime, cada uma influenciada por seus próprios interesses e percepções.

— Pessoalmente, eu estava convencido da culpa de um policial novato. Sabe como é, né? Policial militar novinho, cheio de energia, dedo coçando pra atirar, vontade de mostrar serviço... É um caso típico. As provas realmente apontavam para ele. Mas, Guilherme identificou uma série de incongruências em cada um dos testemunhos, que desbaratava sua certeza de tal modo que terminou me convencendo da inocência do rapaz. Todas as provas diziam que era ele o culpado, mas nós estávamos convencidos de que não foi ele. O cara se declarava inocente, e nós acreditamos, mas estávamos sob pressão para concluir o caso. Os grandões queriam que entregássemos um culpado, e as provas nos davam um. Mas, Guilherme se recusava a fechar o caso sem pegar um verdadeiro culpado, sem desfazer as incongruências. Recebemos um ultimato, pois o caso seria fechado de todo jeito, recomendando ao Ministério Público que indiciasse o rapaz. O delegado, na época, era o Abelardo, e a mão dele tava coçando pra assinar o relatório. Aí, Guilherme decidiu que precisávamos mergulhar de cabeça e arrancar a solução verdadeira antes do fim do prazo.

— E aí?

— De alguma maneira, Guilherme estava certo, creio. Fomos emboscados, e alvejados. Levei quatro tiros e quase morri. Fui afastado do caso, e só tive saúde para voltar para a polícia um ano depois.

Eu estava horrorizado.

— E Guilherme? — perguntei ansioso — E o caso?

— Passou um dia em coma induzido, mais uma semana internado em UTI, e mesmo assim já pôde voltar à atividade com coisa de um mês. Mas, já tinha havido tempo de o caso ser encerrado. Foi o primeiro caso enterrado no Sepulcro Caiado.

— Caramba! E o rapaz? O policial novato?

— Esse foi indiciado. E *suicidado*.

— Cometeu suicídio?

— Não. Guilherme tem total convicção de que ele foi “suicidado” — fez sinal de aspas com os dedos — por quem vinha cometendo os crimes e o acusando. A carta de suicídio dele, segundo Guilherme, não tem a caligrafia dele, mas vou te dizer que eu não vi diferença.

— Nossa, isso dá um filme! — exclamei.

— Dava, mesmo. — José Maria disse, enquanto se levantava — Cheio de *Plot Twist carpado*. Dizem que o último e maior de todos ia ser por ocasião do julgamento, quando ele ameaçou revelar algo muito feio sobre um desses grupos de extermínio. Depois dessa, Guilherme nunca mais sossegou. Abelardo o proibiu de investigar mais sobre o caso, e acho que isso quebrou o Guilherme. Depois desse caso, nunca mais resolveu um só caso de

homicídio, ninguém sabe se por obsessão com o caso, ou se teve alguma lesão quando esteve em coma. Quando o governador foi eleito, Abelardo virou o chefe da polícia, e Guilherme pediu para ir para a delegacia de Crimes contra a Administração Pública, que estava precisando de gente. Queria mudar de ares. Mas, Abelardo disse que ele era precioso demais para sair de Homicídios.

— Aí, cara, — completou Geraldo — depois de mais alguns casos sem solução, Guilherme teve um colapso nervoso e, contra a vontade, foi afastado. Quando estava recobrando a razão, segundo ele mesmo disse pra a gente, ele decidiu que não estava em condições psicológicas de ter tantas mortes nas costas...

— Mas, ele não matou ninguém. — eu intervim, ingenuamente.

— Sim, garoto. Mas, para Guilherme, cada nova morte, se ele ainda não resolveu o caso a tempo de prevenir, é culpa dele. Agora faz a conta, e imagina como ele se sente. O resto, tu já sabe. Guilherme é um cara arrogante, mas a gente aprendeu a gostar dele. Mesmo assim, a maioria de nós acha que Abelardo fez merda trazendo ele de volta.

Os policiais se levantaram e me deixaram, embasbacado, com meus pensamentos.

Havia uma semana que nós nos alternávamos entre inquirir monges, procurar evidências no mosteiro e, por fim, ler e revirar os livros. No mosteiro, eu já estava ficando praticamente íntimo dos jardineiros que cuidavam da *dieffenbachia*, e duvidava sinceramente que tivessem parte, conscientemente nos crimes.

— Então é isso, — disse a Severino, o monge que liderava a jardinagem — Vocês conhecem bem as plantas e afirmam categoricamente que ninguém mais arrancou partes das *dieffenbachia*, correto?

— Precisamente. — respondeu-me diligente.

— Resta, no entanto, uma dúvida. Como se procede o descarte de podas?

— Vão para a compostagem, como as demais.

— Muito obrigado, frei Severino! Creio que, por aqui, é só. Se o senhor identificar ou lembrar de algo diferente, estranho, é só me avisar.

E esse foi o fim da última conversa de onde eu extraí alguma informação. Cheguei a sugerir a Guilherme que descartasse a hipótese de obtenção da substância dentro das paredes do mosteiro, mas ele me respondeu que só se descarta uma hipótese após verificá-la. Eu não entendia o que mais ele queria verificar, mas já estava aprendendo que não devia bater boca com ele.

Por outro lado, estávamos nos tornando verdadeiros especialistas em narratologia, sem que isso nos ajudasse na missão de identificar algo que pudesse conectar ao crime. Eu tinha cada vez mais dúvidas se isso poderia nos ajudar de verdade a solucionar o mistério, mas Guilherme tinha uma estranha e curiosa convicção de que algo estaria relacionado com aqueles estudos.

Na medida em que o tempo passava e nós não avançávamos, Guilherme passou a ter dificuldades de dormir, e, quando conseguia, não se agarrava ao sono por tempo suficiente para o descanso necessário, pois tinha pesadelos sobre os sucessivos insucessos de todas as investigações sem solução dos últimos anos.

Naquela manhã, como vinha acontecendo nos últimos dias, Guilherme estava deitado em sua cama, ofegante e, apesar do ar-condicionado, pingando de suor. Havia sonhado mais uma vez com os monges, dessa vez sufocando na sua frente. Primeiro, as duas vítimas conhecidas, depois outros monges, até que o mosteiro estivesse vazio. Por mais que a perícia não fosse conhecida por sua velocidade, graças às más condições materiais por que passava, a demora em fornecer um laudo toxicológico conclusivo o estava incomodando sobremaneira. “Faltam reagentes”, respondia sempre o perito, que aguardava a conclusão do longo processo licitatório para poder dispor dos produtos químicos necessários à sua verificação. Enquanto isso, não haver novos corpos podia significar que o criminoso havia encerrado seus crimes. Ou poderia ser meramente sorte, um intervalo. Guilherme não podia apostar, precisava tirar o criminoso de circulação. Não podia ser mais um assassino que ele não tirasse das ruas.

Após passar um tempo indagando-se se valeria a pena se levantar e ter mais um dia fracassado, Guilherme concluiu que não fazia diferença valer ou não a pena. Ele não teria sossego até que solucionasse algum crime. Que fosse, pelo menos, no caso em curso!

No entanto, após se forçar a levantar, tomar um banho e comer algo, conforme lhe era cotidiano, nada mais em seu dia se pareceria com sua rotina.

Quando Guilherme tentou sair de seu condomínio, sua rua estava um verdadeiro caos. Centenas de pessoas, muitos portando câmeras ou microfones de mão, e algumas vans de emissoras de televisão estacionadas compunham um cenário atípico, obstruindo inconvenientemente o trânsito de sua rua. Assim que Guilherme foi identificado saindo com seu carro, foi cercado de jornalistas. Surpreso e receoso, Guilherme subiu os vidros, e não mais os baixou, desde então, mas foram quase quinze minutos para conseguir sair e se afastar da algazarra desmedida instalada em sua rua.

Na frente da delegacia, mais uma vez, havia muitos carros da imprensa, e jornalistas. Diferente do seu condomínio, onde o carro estava estacionado em área privativa, Guilherme teve que estacionar e se deslocar até a delegacia, exposto, e foi rapidamente cercado por jornalistas, que lhe faziam inúmeras perguntas de uma vez, a ponto de ser quase incompreensível. Mas, ele pôde distinguir especialmente duas perguntas, em meio ao barulhento burburinho:

— Guilherme, por que as investigações do caso dos monges mortos não têm ainda uma solução?

E...

— Já se acumularam sete casos não resolvidos, além desse novo. Por que o contrataram como consultor, se o senhor não consegue mais concluir investigações?

Eram nove, mas é claro que ele não iria alimentar ainda mais aqueles urubus. Além do mais, era importante, para que as investigações andassem bem, que o culpado não soubesse nada sobre o seu andamento. E era indispensável, por isso, que a imprensa não soubesse detalhes. Quem poderia ter vazado sobre o caso? Já não bastava sua própria autocobrança sobre os casos? Agora, ele precisava lidar com uma pressão incomum, e um questionamento constante sobre sua competência.

Eu assistia a tudo pela televisão, em casa, embasbacado, até a jornalista anunciar a hora e eu me dar conta de que o relógio de parede em que me fiava havia parado durante a madrugada e estava quase uma hora atrasado. Escovei os dentes e saí, chegando à delegacia em quinze minutos, encontrando ainda muitos jornalistas na frente da delegacia. Com dificuldade, atravessei a multidão e entrei, para encontrar uma cena triste de se ver. Nossos colegas olhavam para Guilherme de lado, e mantinham distância como se ele tivesse alguma espécie de doença contagiosa, mesmo longe das câmeras, retidas do lado de fora do prédio.

— Desculpa o atraso. Isso tudo foi repercussão da matéria no Fantástico?

— Fantástico?

— Sim, você não viu?

— Não vejo TV. Mata os neurônios.

— Pois devia. Por que não respondeu aos contatos dos jornalistas?

— Porque não houve contato... Pelo menos não até hoje de manhã, quando eu estava saindo de casa, o mais invasivo que podia haver!

— Disseram na matéria que você foi procurado, mas não retornou aos contatos. Enfim, apareceu tudo, lá. Seu histórico como detetive, as soluções de casos aparentemente impossíveis,

os prêmios e comandas... primeiro pintaram você como uma lenda! Mas, logo começaram a falar dos casos não-resolvidos, um afastamento médico e um pedido de demissão, seguido da sua contratação como consultor. O jornalista bateu muito na contratação como consultor, por um valor maior do que seu antigo salário, enquanto ele afirma que você não é mais capaz de fechar um caso...

— Chega. Não precisa dizer mais nada, já entendi...

— E o que vai fazer?

— Estou tentando pensar.

Guilherme ficou sentado, matutando.

Outros policiais, escrivães e até o delegado passavam, e o que viam era uma estátua, como se Guilherme nada mais fosse além de parte da mobília. E como se fosse parte da mobília eles pareciam ignorá-lo.

Após algumas tentativas malsucedidas de estabelecer contato com Guilherme em mais de uma hora de reflexão, eu já havia desistido. Ainda não havia aprendido que ele às vezes entrava nessa espécie de transe, chegando a ficar horas imóvel, realizando milhares de conexões dentro de sua mente. Foi, então, que tomei um susto com o movimento brusco, como aquelas estátuas vivas na praça, que ganham vida de um momento para outro, assustando transeuntes.

— Eu já sei. Estamos diante de um romance policial típico. Diante, não. Vivendo um. O crime ou cadeia de crimes forma uma fábula, uma história. Nós formamos outra, a da investigação. O que nós precisamos é definir como essa história será contada!

— Como assim?

— Muitos romances policiais são contados pelo assistente. Pensa, Edson! O Nome da Rosa é contado por Adso, assim como sabemos das estórias do Sherlock Holmes por intermédio de seu assistente Watson. Homodiegéticas. Nesses casos, normalmente sabemos apenas do que eles sabem ou têm como saber enquanto os acontecimentos se desenlaçam diante de seus olhos. Já em romances policiais de detetive, a narração costuma ser em primeira pessoa, o que já permite revelar os pensamentos que guiam toda a condução da investigação. Autodiegéticas. A definição do narrador pode mudar tudo, porque quem conta a história controla o tom, o viés, o sentido e a mensagem. A narração da imprensa é heterodiegética, mas, diferente do que estamos acostumados a ver com frequência nas narrações heterodiegéticas da literatura, não é onisciente. Eles sabem menos do que eu ou você, seja sobre mim, sobre os crimes ou sobre nossa investigação. — Guilherme finalmente olhou para mim — É ruim, mas piora. Piora porque, presta atenção nisso, os narradores são os jornalistas, que pouco ou nada sabem! Para manter a atenção do público, eles se demoram no que vai causar comoção e indignação: meu passado,

minha contratação como consultor e a falta de solução. Não na investigação séria e nada usual! Provavelmente, usaram uma linguagem agressiva, ou talvez os jornalistas televisivos tenham usado cores escuras e uma trilha sonora sinistra...

— Usaram! — concordei, recordando — Cores escuras e trilha sonora sinistra, sim!

— Para quê? Para fazer parecer pior do que parece. Dar ênfase a coisas que favorecem a eles, mas não à nossa equipe ou à investigação! E, para terem o que dizer, alguns jornalistas menos sérios inventam. Pode ser a minoria, mas é o suficiente para fazer barulho, para viralizar. Com certeza, já estão rolando boatos, por aí. A história na versão narrada pela imprensa não é nada boa para nós. Mas talvez possamos introduzir nosso discurso narrativo dentro da estrutura deles, e induzir um rumo novo para essa trama.

— Como assim? O que você pretende fazer?

— Vamos dar uma coletiva de imprensa!

Parte 3 - ENTRE TEXTOS, MÍDIAS E RELAÇÕES⁹⁹

Capítulo 6 - UMA QUESTÃO DE ADAPTAÇÃO

Em que Guilherme realiza uma entrevista coletiva, mas, ao término da entrevista, um bilhete enigmático redireciona o foco, levando a uma nova linha de investigação.

Guilherme foi solicitar ao doutor Falcão, nosso delegado, a autorização para marcar uma coletiva, e para falar com a imprensa sobre o caso. Após tratarem sobre o que e como poderia ser abordado, Guilherme levou seu plano adiante. Não demorou, e estavam na frente da delegacia, um púlpito improvisado com microfones dos diferentes órgãos de imprensa e um Guilherme antissocial, ansioso, fazendo força para não se ver acuado diante de tantos jornalistas.

Coloquei de lado um livro que tinha comigo, que Guilherme me pedira para segurar, de modo a liberar as mãos, para anotar as inscrições dos jornalistas. Na medida em que eles iam se inscrevendo, eu anotava diligentemente os nomes dos jornalistas e seus respectivos órgãos de imprensa, colocando-os em ordem. Nesse ínterim, por um instante, tive a impressão de que o livro não estava mais onde deixara, mas esta impressão não resistiu a uma conferida, entre a anotação de um jornalista e outro.

— Bom dia! Agradeço a presença das senhoras e dos senhores nesta coletiva, que convoquei tão subitamente. Primeiramente, — começou Guilherme, tomando uma respiração profunda para manter a compostura — devo dizer que, como cidadão, sei que o papel da imprensa é fundamental para informar a sociedade e garantir a transparência dos acontecimentos. E, como detetive, sei como é difícil ter o papel de investigar a verdade e trazê-la à tona. Entendo o interesse no caso dos monges e a repercussão que ele tem gerado. No entanto, também é essencial que tenhamos o espaço necessário para conduzir as investigações com a devida cautela e eficiência. As investigações são sigilosas, e não podemos revelar detalhes sobre o caso, sob risco de inviabilizar a identificação e a apreensão do responsável por esses crimes terríveis. Como jornalistas, creio eu, vocês entendem que, se as informações sob apuração são tornadas públicas antes de maduras, é muito grande o risco de serem informações

⁹⁹ Apresentam-se conceitos e marcos teóricos em Teoria da Adaptação, Semiótica, Tradução Intersemiótica, Mídias e Intermedialidade, entre outros.

incorretas e até de prejudicar a obtenção de dados confiáveis. Irei abrir, aqui, para perguntas. Conforme combinamos, o investigador Edson, com quem tenho trabalhado, coletou as os seus nomes, por ordem de inscrições, para as perguntas que irei responder. Primeiro!

Apontei para um jornalista, que prontamente começou a falar, incapaz de esperar um só segundo a mais.

— Todos se perguntam por que você, que era considerado um investigador tão bom, não resolve mais casos. Se isso o influenciou a abandonar a polícia, ou se só saiu para receber mais, como consultor privado. Qual é a verdade?

— Devo admitir que também me pergunto por que depois de um certo ponto, deixei de conseguir solucionar alguns casos. Isso me causou um esgotamento físico e mental, que resultou em um *burnout* e me fez decidir sair da polícia. Mas, sem autoindulgência, precisamos ter em mente que há tempos que me é reservado o que há de mais difícil de investigar. Apenas os casos mais complexos, problemáticos. Vocês podem verificar isso, como bons jornalistas investigativos que certamente são, não precisam apenas acreditar em minhas palavras. — Guilherme valorizou o elogio, na fala, e fez uma pausa dramática para deixar a afirmação maturar, retomando em seguida — Talvez, eu seja vítima do meu sucesso, que me destinou grandes expectativas combinadas a um acréscimo constante na complexidade dos casos em que me envolvo. Por isso, quando surgiu o caso atual, em particular, achando-o especialmente complexo, insistiram que eu retornasse, mesmo que como consultor, devido ao meu histórico prévio, solucionando os casos mais complexos. Não era minha intenção voltar, mas fui convencido de que minha experiência e conhecimento poderiam contribuir para a solução de um caso considerado por alguns como insolúvel. O meu maior objetivo é, como sempre foi, servir à sociedade com o que eu faço melhor, então aqui estou, e temos envidado todos os esforços para solucionar o caso. Se há demora na solução, ela não é por eu ter sido designado, mas, pelo contrário, eu fui chamado de fato porque o caso é capcioso e especialmente complicado. Próximo!

— Detetive Guilherme, este caso dos monges mortos pode ter alguma conexão com os seus casos não solucionados no passado? Ou, talvez, com seu passado bem-sucedido de solucionador de enigmas?

— Entendo que é natural se criar teorias sobre o que não se conhece, mesmo quando, como essa, parecem-me ideias insanas e sem sentido. Com certeza, o meu passado solucionando casos complicados foi motivador para que eu fosse convocado a participar desta investigação, como já deixei claro. De qualquer forma, *a priori*, nada deve ser descartado até que evidências

nos induzam em caminho contrário. Mas, não vou comentar sobre o caso com perquirições em andamento, pelas razões já mencionadas. Próximo!

Com a palavra “próximo”, todos os jornalistas prontamente olhavam para mim. Eu somente precisava apontar para quem de direito, e todos já compreendiam.

— Já que, como você mesmo já falou, o caso parece especialmente difícil, e considerado o seu histórico recente, você acha que será capaz de solucionar um caso tão complexo?

— Estou seguro que sim. Não apenas por saber da seriedade do meu trabalho, mas por saber que não estou sozinho. Conto com uma equipe dedicada e muito competente. Próximo!

— O senhor não pode dizer muito sobre a investigação em andamento, mas não há nada que você possa revelar ao povo sobre ela? Nada, mesmo?

Guilherme parou e começou a pensar. Um burburinho começou a se estabelecer no ambiente, e eu já abaixava a cabeça para ver o nome do próximo jornalista, quando Guilherme soltou:

— Recebemos informações de uma pessoa envolvida. Está cifrada, e estamos decodificando a mensagem.

Levantei a cabeça, e encarei Guilherme com espanto. Guilherme não demonstrou qualquer tipo de reação, e seguiu com sua fala:

— Digamos que algum monge sabe ou sabia do assassino, ou do assassinato, e ele pode ter deixado o código para que o assassino não se desfizesse dela, não sabemos ao certo. Mas, o que sabemos, até agora, é que esse código está parcialmente decifrado, e que ele parece nos dirigir precisamente para o responsável pelos crimes.

O burburinho foi intenso, e muitos jornalistas perguntaram ao mesmo tempo coisas distintas. Fingindo desconforto e irritação, Guilherme acaba por falar, quase explosivamente.

— Não vou expor homens santos. Recomendo que deixem os monges em paz, para viverem suas vidas! Já basta conviverem com a ameaça diariamente dentro daquele mosteiro esquecido por Deus, enquanto não prendemos esse *serial killer*! — Guilherme finge se arrepender imediatamente do que falou — Por favor, já falei demais sobre o caso, possivelmente, mais do que deveria, e não direi mais nada. Perguntem-me qualquer outra coisa.

A coletiva prosseguiu por mais algum tempo, e por parte dela as perguntas pareciam trazer uma malícia crescente, a cada novo jornalista, mas Guilherme manteve-se firme em suas respostas, e, aos poucos, foi redirecionando o rumo das perguntas, com suas respostas. Ao fim, a tensão já havia dado lugar a uma certa leveza informal.

— Bem, creio que por agora é isso. — concluiu Guilherme — Mais alguém falta perguntar? — eu sinalizei que haviam acabado as inscrições — Perfeito. Se os senhores nos dão licença, agora, temos um caso para investigar. Damos como encerrada esta coletiva.

Guilherme sabia que a imprensa continuaria a especular, certamente até a colocar em dúvida suas afirmações e respostas. Mas, muito do que ele disse era público e facilmente verificável, o que permitiria a corroboração de suas palavras e recuperação de sua credibilidade. E a informação sobre o código recebido iria gerar muita especulação, com certeza.

Logo que ficaram sozinhos, interpelei Guilherme, irritado.

— Que diabo de código é esse, Guilherme?! Que merda é essa? Tá escondendo as coisas de mim, agora, é?

— Calma, meu caro. — responde Guilherme, com um sorriso de canto de boca — Não escondi nada de você.

— Como não? E está rindo de quê?

— De você, mesmo.

Eu estava injuriado, sentia-me humilhado.

— Está familiarizado com o conceito de *red herring*? — viu meu olhar confuso, e continuou — É quando um narrador planta uma pista falsa na narrativa, para induzir o público a acreditar em certas hipóteses e depois conseguir surpreender o público.

— Porra, Guilherme, que susto! — suspirou, aliviado, mas ainda aborrecido — Você fez isso de improviso, assim? O que você espera conseguir com isso?

— Não temos mais a quem perguntar nada no Mosteiro. Não tem mais nada que a gente pergunte e eles não tenham respondido dezenas de vezes, nesses dias, e se alguma resposta deles for mentira, é capaz de acabarem acreditando nela, de tanto a respondê-la...

— Certo. E...?

— Pensa um pouco com tua cabeça, Edson! Nós não temos efetivo para manter a vigilância lá dentro do mosteiro tão permanentemente, para evitar as próximas vítimas. O que acha que eu fiz?

— Eu sei lá! Diz logo de uma vez o teu plano!

— Deus te dê em saúde e longevidade o que te falta de astúcia! — exclamou Guilherme, fazendo-me sentir um idiota — A imprensa vai ficar lá, vigiando e infernizando os monges. Se tiver algo novo para arrancar deles, talvez anonimamente, eles podem conseguir, já que jornalistas não têm a necessidade de mostrar quem testemunhou e usar como prova. Mas, nós podemos usar a denúncia dos jornalistas como um novo fio de Ariadne no labirinto da investigação, uma adição à linha atual ou mesmo iniciar uma nova linha. E, claro, ter tantos

jornalistas fazendo plantão na frente do mosteiro pra conseguir o furo deve manter o assassino distante de lá, ou eventualmente coletar pistas de graça para a gente.

— Isso é arriscado, Guilherme... — eu estava verdadeiramente preocupado.

— E, ainda assim, é muito melhor do que o que tínhamos antes. — sorriu, satisfeito — E muito melhor do que a imprensa fazendo plantão na minha casa, definitivamente! Agora, vamos ao que temos: as marcações dos livros. Edson, cadê o livro que pedi que você segurasse?

Estendi, prontamente, a mão, tirando da bancada o livro que lá depositara, e o entreguei a Guilherme. Mas, ao pegar o livro, Guilherme identificou havia algo errado.

Guilherme procurou em volta. Recapitulou a movimentação antes, durante e depois da coletiva de imprensa. Abriu novamente o livro, observou, leu algo e o fechou novamente.

— Edson, quando eu pedi que segurasse o livro, antes da coletiva, o que você fez com ele?

— Eu o deixei na bancada, para tomar nota das inscrições dos jornalistas. — disse, mostrando a folha com as inscrições dos jornalistas — Por quê?

— Puta que pariu! — reagiu, irritado, Guilherme — Você viu quem mexeu nele?

— Alguém mexeu nele? — eu parecia não acreditar.

— Alguém mais soube da nossa conversa sobre o direcionamento da narrativa?

— Não. O que houve?

— Pensa, Edson, tenta lembrar. Você viu alguém mexendo no livro durante a coletiva?

Eu estava sem reação. Não entendia o que estava acontecendo, ou o que ele queria com aquelas perguntas.

— Desculpa, parceiro. Eu bobeei, distraí do livro. Mas, não lembro de ter visto ninguém mexendo nele. Mas... ele não está aí?

— Não notou que ele foi trocado? — Guilherme já ganhava contornos de irritação.

Olhei para Guilherme, incrédulo. Mas, era verdade. Ambos os livros tinham a capa preta, mas esse era mais estreito. Em lugar do livro deixado por Guilherme, de Robert Stam¹⁰⁰, estava Uma teoria da adaptação¹⁰¹ dentro do qual se destacava uma folha, como se estivesse marcando uma página. Era um bilhete, que dizia: “Boa jogada, Guilherme. Mas, não irá bastar o domínio da narrativa para me alcançar. Agora, será preciso adaptação, ou jamais irá me encontrar!”.

¹⁰⁰ A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação, 2008.

¹⁰¹ Hutcheon, 2011.

Guilherme mostrou-me o bilhete, e não disse mais nada. Sabia que alguém ter trocado o livro durante a coletiva era a melhor hipótese, que qualquer pessoa presente poderia tê-lo feito, e essa hipótese mantém o horizonte de suspeitos bastante amplo. Mas, a outra hipótese era muito mais perigosa: alguém da delegacia poderia tê-lo feito. Guilherme ponderou a respeito.

— Edson, verifique na relação de órgãos de imprensa presente quais mantiveram a íntegra da coletiva em redes sociais ou streaming. Quero todas as gravações, de todos os ângulos. Agora, vou tentar entender que tipo de adaptação esse camarada espera de mim, ou duvida que eu seja capaz de alcançar, para lançar um desafio como o que lançou.

Com o dedo polegar ainda marcando a página onde estava o bilhete, Guilherme olhou para o livro, e identificou uma marcação:

“(...) a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.”¹⁰²

Aquilo certamente era uma pista. Por que mais um bilhete dizendo que Guilherme precisava de “adaptação” teria sido colocado justamente na página em que a adaptação era definida? De certa forma, era o que ele fizera, talvez, ao contar a história por um ponto de vista diferente, o seu. Guilherme continuou a leitura para além da marcação, que seguia mencionando que a adaptação também pode realizar uma mudança ontológica, ou seja, da própria natureza do que está sendo adaptado, como de um acontecimento real para uma obra ficcional.

O parágrafo seguinte, por sua vez, fala da adaptação como *um processo de criação*. Guilherme voltou ao início do parágrafo anterior e viu que ele falava da adaptação como *uma entidade ou produto formal*. “Espera um pouco.”, pensou Guilherme, “Afinal, adaptação é o produto ou o processo?”. Naturalmente, se a autora estava se referindo à adaptação nestes dois contextos, ela era ambos, mas Guilherme sabia que precisaria iniciar a leitura, para compreender como isso era possível, e se haveria mais algum sentido.

Guilherme rapidamente compreendeu que, como Linda Hutcheon ensina, a palavra *adaptação* pode se referir a um processo que consiste em um estudo comparativo, em que se reinterpreta uma ou mais obras originais, se lhes recria num novo contexto e com as intenções de quem o faz, dando origem a uma nova obra original, o produto do processo de adaptação, que também pode ser chamado de adaptação. Mas, não só isso, como também a recepção do

¹⁰² Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011, p. 29.

público, ao criar intertextualidades e diálogos, pode ser uma adaptação. A autora determina que, como produto ou entidade, a transposição deve ser anunciada (do contrário, é potencialmente um plágio, p. ex.) e extensiva (ou talvez não passe de uma obra "inspirada em"), para perfazer uma adaptação, pois a adaptação é, por excelência, um ato criativo, um ato de apropriação e interpretação que resulta em uma nova obra. Esse processo, identificado por Hutcheon como sendo uma *transposição*, pode ocorrer tanto entre obras de ficção como entre realidade e ficção, à moda da realização de biografias ou de reconstruções de eventos históricos.¹⁰³

Portanto, aquilo que entendemos como adaptações sempre existiu e tais obras foram realizadas, ainda que nem sempre seus autores estivessem conscientes de o fazer. Só para ficar em dois exemplos consagrados da antiguidade: Ésquilo já contava em suas peças eventos históricos como quando inseriu suas experiências pessoais em Salamina em *Os Persas*; Homero já transpôs em versos de sua autoria a tradição oral de sua época sobre a história de Ulisses (ou Odisseu), ao redigir a *Ilíada* e a *Odisseia*. Até hoje, adaptações são excepcionalmente comuns.

Linda Hutcheon aponta que, até 1992, “85% dos vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações”, bem como “95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganharam Emmy Awards”. Os números certamente estão desatualizados, mas são bem significativos.¹⁰⁴

Guilherme lembrou, nesse momento, de ter lido algo, quando folheou rapidamente um livro azul. Correu até a sala de evidências, onde estavam armazenados os livros, e o encontrou. Ainda no começo do livro, havia um trecho destacado onde a autora, Linda Seger, sustenta que grande parte dos maiores sucessos de público, crítica e premiações diversas, tanto nos palcos como no cinema, são adaptações. Mas, também segundo a autora, no mesmo trecho, os fracassos mais destacados também são adaptações.¹⁰⁵

Agora, relacionando as leituras, Guilherme se perguntava se o fato de serem adaptações influi para o sucesso ou não de uma obra e, caso haja relação, o que faria algumas *obras* de adaptação darem certo e outras não? Será que teria algo a ver com o *processo* de adaptação?

Guilherme sentiu que precisava compreender mais e melhor sobre adaptação e sobre como o processo interfere no produto, para poder levar sua perquirição a um resultado real e

¹⁰³ Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011.

¹⁰⁴ Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011. P. 24.

¹⁰⁵ Seger, A arte da adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme, 2007, pp. 11-13.

efetivo. O que, afinal, determinaria que *O Nome da Rosa* é uma adaptação? Por que o monge investigava a suposta adaptação? E o que isso teria a ver com a solução do caso?

— Edson, vamos estudar. Precisamos de mais informações sobre adaptação.

Mas, eu não estava presente, pois já havia saído para tentar identificar como o livro fora trocado. Diante disso, Guilherme seguiu para a sala do arquivo, onde estava grande parte dos livros, junto com as provas antigas, lugar escolhido por ser onde quase ninguém nos incomodava.

Após uma leitura cuidadosa e prolongada, Guilherme refletiu sobre o caso de *O Nome da Rosa*. Concluiu que está contemplado na adaptação entre mídias, categoria que inclui adaptações como de um jogo para o cinema, de um filme para um romance e assim por diante, mas, no caso em particular que analisava, aconteceu de um texto literário (romance) para um cinematográfico (filme de longa-metragem). Há adaptações que não são entre mídias, mas entre gêneros, como um poema que vira romance e vice-versa, sendo ambos textos literários, um filme de curta-metragem que é adaptado para um de longa-metragem etc.

Para entender adaptações que representam uma transferência de uma história ou narrativa entre diferentes mídias, pensou Guilherme, faz-se necessário compreender o que seriam mídias. Em uma pesquisa rápida na internet do seu celular, Guilherme entendeu que chamamos de *mídia* qualquer coisa que sirva de meio para transmitir um signo ou um complexo de signos¹⁰⁶.

— Agora deu! — resmungou Guilherme — Signo?

Eu entrava na sala de arquivos e ouvi o resmungo.

— O que houve, parceiro?

— Essa porcaria vai começar a me fazer estudar horóscopo, agora? Signo?!

Não pude conter o riso. Trazia comigo alguns livros que havia levado para casa, e joguei um deles no colo de Guilherme.

— O que é isso? — questionou Guilherme, pegando o livro.

— Vou te tocar a real: pedi ajuda do Google para entender isso aí. Tem um monte de vídeo na internet explicando. Aí, eu voltei nas marcações do monge, pra ver o que tinha que considerar relevante.

Guilherme olhou com atenção para o livro: *Semiótica*, Charles S. Peirce.

¹⁰⁶ Bohn, Müller, & Ruppert, *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit* 1988, p. 10

— É uma leitura meio cabulosa, mas depois que você entende faz sentido. Abre aí na página 74. Tá marcada. Diz aí que signo é qualquer coisa que nos remete a algo (seu objeto) a que ele mesmo (o signo) se refere, em um ciclo infinito¹⁰⁷.

— É o quê?

— Vou simplificar, pra você saber o que importa. Escolha uma palavra.

— “Livro”? — propôs, inseguro.

— Excelente! A palavra “livro” não é um livro, propriamente. Se utilizarmos a palavra, não estaremos com ela acessando o objeto “livro”, correto?

— Você disse que iria simplificar... Mas, acho que tô acompanhando.

— Calma. Preste atenção, que vai fazer sentido. A palavra “livro” é um signo que representa o objeto “livro”.

— Como um símbolo sonoro? — tentou entender Guilherme.

— Mente afiada, a sua, meu caro! As palavras são precisamente símbolos. A mais importante divisão dos signos, em Peirce classifica-os em três, presta atenção: ícones, índices e símbolos¹⁰⁸.

— Em Peirce?

— Vamos dar um passo de cada vez. Esse carinha do livro aí não foi o primeiro a falar de semiótica, nem o último, mas toda uma corrente se baseia nele. E é o que eu sei explicar, agora. Se não servir, a gente investiga os outros.

— Certo. Prossiga.

— Prosseguindo. Ícones são signos que se assemelham àquilo a que se referem.

— Como ícones de computador?

— Pelo menos alguns deles, sim. O ícone da calculadora é, muitas vezes, um desenho de uma pequena calculadora, portanto é um ícone, precisamente. Mas, no meu celular, apesar de se chamar ícone, eu diria que ele é, em Peirce, um símbolo. — ativei a tela do meu telefone e mostra para Guilherme um “ícone” da calculadora, que é um círculo com um sinal de “igual” circunscrito. — Vê? A gente até reconhece a relação entre o “igual” e um cálculo, mas isso não quer dizer nada sobre o desenho representar o app de cálculos, se não convencionarmos que uma coisa representa a outra.

— Certo... — disse Guilherme, pensativo, de modo que Edson se preparava para ter que repetir a explicação, mas Guilherme continuou — Um sinal de igual, que não tem semelhança

¹⁰⁷ Peirce, *Semiótica*, 2017, p. 74

¹⁰⁸ Peirce, *Semiótica*, 2017, p. 64

direta com uma calculadora, mas que, por convenção, aprendemos a associar a operações matemáticas. Um símbolo, portanto.

— Exatamente! Símbolos são signos que têm uma relação arbitrária e convencional com aquilo que representam, diferente dos ícones. Palavras são símbolos, porque é uma escolha arbitrária, entende? Cada língua usa uma palavra diferente para representar o livro...

— Livro, *libro*, *liber*, *book*, *Buch*, *книга*, *ᾠδὴ*... Compreendi. Letras, então, também são símbolos, já que tanto sua forma como o som que elas representam terminam por ser convenções.

— Isso. E o signo remete ao objeto a que ele se refere, em um ciclo infinito. “Livro” se remete ao livro, mas podemos também usar a palavra “livro” para referir à palavra, como nessa frase que acabei de dizer.

— Agora, sim, fica claro. — Guilherme estava entre um pensar alto e um explicar o que lera — Então palavras, imagens e sons são *signos* que podem ser transmitidos por distintas mídias, a exemplo da placa de rua, do rádio, da televisão ou da internet.

— Suponho que sim. — eu estava ligeiramente confuso, mas tentei acompanhar o raciocínio.

— Certo, então sobram os índices. Índice, do latim *index*, *indicis*, *indicium*... de onde também vem indício, indicar, indicação... eu suponho, portanto, que seja exatamente o que usamos na nossa profissão: indícios de crime, como impressões digitais, são índices porque têm uma relação direta e factual com a pessoa que as deixou.

— Perfeito. Eu não explicaria melhor. — eu estava espantado com o raciocínio rápido de Guilherme, mas tentei organizar o raciocínio dele nas minhas palavras, conforme havia entendido em Peirce — Índices são signos que têm uma relação causal ou factual com o objeto que denotam. Por exemplo, fumaça é um índice de fogo, porque a presença de fumaça é causada pela combustão. Pegadas e impressões digitais não se assemelham à pessoa, mas são índices ou indícios porque estão diretamente ligados a ela por terem sido causados pela presença dela no local, pela ação dela sobre aquilo em que deixaram sua marca.

A partir daí, Guilherme me explicou o que lera, e a ideia da adaptação entre mídias. Percebemos que o romance usava do signo palavra escrita, e a mídia era um livro, o papel impresso que transportava essas palavras (ou os bits traduzidos na impressão das palavras na tela, no caso de livros eletrônicos, o que só complicava o processo, mas terminava no mesmo resultado). Em tal caso, deparamo-nos com uma dúvida: que tipo de mídia seria a de um filme?

Discutimos, e concluímos que o nome “audiovisual” já era uma pista muito boa, já que “áudio” remetia a sons, como as palavras, os sons ambientes, efeitos sonoros e músicas, e

“visual” remetia às imagens exibidas, às legendas que indicavam lugares, datas, ou mesmo traduziam falas de personagens. “Isso significa que o cinema tem mais de uma mídia?” foi, naturalmente, a pergunta seguinte. Resolvemos pesquisar um pouco mais, e encontramos que que conjuntos de signos distintos podem se combinar e serem transmitidos combinados, concomitantemente, em um fenômeno conhecido como *Intermedialidade*¹⁰⁹, como em um filme, que pode usar neste processo conjuntos de signos verbais (orais e escritos), imagens, e outros mais, tendo cada conjunto suas peculiaridades.

A averiguação continuou, com a leitura do livro de Hutcheon e pesquisas adicionais. Guilherme retomou Hutcheon, que alerta sobre algumas formas de adaptação que implicam numa mudança de mídia, em que as particularidades de cada mídia devem ser levadas em consideração durante este processo¹¹⁰. Enquanto isso, eu lia em Clüver que, ao tratarmos de adaptação, o foco do estudo é a área das interartes, abrangendo desde os estudos de fontes, questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, além de “(...) aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação”¹¹¹.

Guilherme continuou a leitura de Clüver, onde leu que “intermedialidade” era um termo *relativamente* novo (quando o texto foi escrito, pelo menos) para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto no cotidiano quanto nas atividades culturais a que chamamos de “arte”. “Intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias. “Essa ideia é análoga ao que Hutcheon e Seger dizem”, explicou-me Guilherme, quando debatemos as leituras, “quando afirmam que adaptações sempre existiram, mesmo antes de serem entendidas como tal”, concluiu. Sim, mesmo que o conceito de adaptação não existisse, o fenômeno talvez existisse, inclusive passando em alguns momentos por uma relação de intermedialidade, que também não era um termo, mas um fenômeno já existente.¹¹²

No texto de Clüver, lemos que, sob a perspectiva da semiótica, “(...) a obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa (...)” e, portanto, devemos compreender como *texto* qualquer material que pretendamos analisar, independente do sistema

¹⁰⁹ Clüver, *Intermedialidade*, 2011.

¹¹⁰ Hutcheon, *Uma Teoria da Adaptação*, 2011.

¹¹¹ Clüver, *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*, 2006.

¹¹² Clüver, *Intermedialidade*, 2011.

sígnico a que pertença. Sendo a mídia o suporte capaz de transmitir signos, a arte está diretamente relacionada à mídia que lhe dá suporte¹¹³.

Lá estava, novamente, o conceito de mídia, inseparável do problema da adaptação. Seguiu lendo Clüver, que explica como pode haver a associação de mídias ao mesmo tempo no desenvolvimento de um mesmo material, podendo ser um texto *multimídia*, ou *mixmídia*. Um texto é multimídia quando composto de textos separadamente coerentes, separáveis, a exemplo de uma ópera, em que o libreto pode ser publicado e recebido por si, só, e terá sentido próprio. Um texto é mixmídia quando configure uma interação complexa de mídias diferentes que não conseguiriam ser autossuficientes ou mesmo coerentes quando separadas, como um cenário ou um figurino de teatro que nada dizem sem a ação, ou como muitos videoclipes que, se dissociados da música, se tornam uma sequência de imagens desconexas, que nada representam em sentido sem algo que os conecte¹¹⁴.

No processo de adaptação de uma arte/mídia a outra, elas se equivalem apenas em alguns pontos. Como bem pontua Walter Moser¹¹⁵, dadas as “(...) condições midiáticas, a poesia (...) não pode fazer a mesma coisa que a pintura (...) e vice-versa”. Deste mesmo modo,

(...) a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.¹¹⁶

Por isso, qualquer análise de uma adaptação precisa partir do princípio de que são linguagens diferentes, com suas características particulares e modos próprios de representação. Não obstante a literatura e o cinema partam do gênero narrativo, naquela os acontecimentos são contados, e no último eles são mostrados.

Guilherme pensou como a mídia e as combinações de mídias influenciam a narrativa. “Uma imagem vale mais que mil palavras”, diz o ditado, e ele pode ter um pé na verdade quando você diz algo sobre um acontecimento e são apresentadas imagens que contradizem o que foi dito. Mas, vai além. Guilherme pensou como ele pôde assumir o controle da narrativa: por meio de sua imagem serena e calma, passou segurança e confiabilidade, mas controlou o conteúdo por meio da escolha de palavras-chave para redefinir os rumos das notícias sobre a fábula ou mito, que era de fato a investigação. Mas, ao mesmo tempo que sua entrevista coletiva foi

¹¹³ Clüver, *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*, 2006, p. 15.

¹¹⁴ Clüver, *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*, 2006.

¹¹⁵ As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade, 2006, p. 45.

¹¹⁶ Stam, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, 2008.

transmitida ao vivo em algumas emissoras, ela também seria transcrita para notícias escritas, para o rádio etc. Será que a segurança que ele se esforçara para transparecer seria relatada pelo jornalista que a transcrevesse? Sem o “mostrar”, ele dependeria o “contar”. O peso das mídias podia vir a neutralizar, mesmo que parcialmente, a retomada da narrativa, posto que, como ele já compreendera, “narrativa” é de quem conta, não o que é contado.

Enquanto ele estava ensimesmado, eu lia McLuhan¹¹⁷, que afirmava categoricamente que “O meio é a mensagem”. Ouvir uma notícia no rádio é diferente de ler num jornal, ou vê-la na TV, porque cada uma molda a nossa percepção do conteúdo, a experiência de quem a acessa por cada um dos meios. Ver a imagem de uma tragédia, por exemplo, é, por vezes, muito mais impactante do que ouvir um locutor anunciá-la, mas, com a entonação certa, isso pode ser ainda mais impactante do que ler a respeito.

— É como admitir, por exemplo, — comentei com Guilherme — que ler *O nome da rosa* impresso em um livro físico e num *e-reader* são experiências diferentes. O cheiro do papel, o folhear a textura das páginas, o peso do livro, de um lado, contrasta com a tela iluminada, o poder alterar o tamanho e até a fonte do texto. Se for ler no celular ou computador, ainda tem as interferências, que contrastam com a quietude dos anteriores, com todo tipo de notificação chegando o tempo todo. E é uma mídia só, por vez. Aí, você tem a experiência de assistir ao filme, que combina diversas mídias (imagem em movimento, som, música, diálogos e, em alguns casos, textos escritos). Se você vê no cinema, onde vive toda uma experiência sensorial, com o som à sua volta, a tela grande, é uma coisa, se vê no sofá de casa, sem o telão e um grande sistema de som, e ainda com outros estímulos como seus parentes passando e falando com você, a experiência pode ser menos imersiva, mas você passa a ter mais controle sobre pausar, retornar e avançar o filme. Se vê no celular, a experiência já é outra, com os fones, e outra sem os fones. A qualidade da reprodução das imagens e do som, o brilho... tudo pode interferir na sua recepção e na compreensão do filme. No romance, você imerge por meio de aprofundamento, por bastante tempo; no filme, você tem duas horinhas para concluir tudo, mas tem uma experiência mais sensorial. E tudo é experimentar *O nome da rosa*, o que mudou foi o meio. Mas, com o meio, muda a mensagem. A mídia determina a obra. Já pensou se adaptassem o romance para um jogo, como seria diferente, a experiência?

Guilherme lembrou do que lera em *Uma teoria da adaptação*¹¹⁸, quando fala dos três modos de engajamento:

¹¹⁷ Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media), 2007.

¹¹⁸ Hutcheon, 2011, pp. 47-53.

Ao *contar*, nós temos grande liberdade para expressar e desenvolver ideias, pensamentos de personagens, expandir opções, alternativas etc. As possibilidades são virtualmente infinitas. Este modo de engajamento, no entanto, é caracterizado por demandar um grau significativo de abstração do público que consome a obra. Deste modo, os distintos graus de imaginação e abstração do público podem determinar sua compreensão e condição de acompanhar tal obra. No entanto, algo contado não traz consigo a experiência concreta, de ouvir, ver, sentir algo com o personagem.

Mostrar já é mais concreto, e o processo imaginativo é apropriado pela própria obra. Por outro lado, este modo de engajamento depende da capacidade de percepção do público, da habilidade de perceber imagens, sons e outros signos projetados. Mas, tem a limitação de não permitir mergulhos na psique de um personagem, por exemplo, como seria possível no modo do contar.

O modo *interativo* é mais fácil de compreender quando pensamos em mídias como jogos, pois é caracterizado pela “projeção” do público para dentro da obra, para consubstanciar sua interação com ela. É possível, no entanto, haver interações, ainda que em menor grau, quando a obra literária ou fílmica, por exemplo, consegue fazer o público se envolver na demanda pela solução de um mistério em filmes ou romances policiais. Toda obra pode ter um, dois ou os três modos de engajamento em si, em maior ou menor grau.

Algumas mídias ou suportes, por sua natureza, favorecem mais um ou outro, e algumas não dão margem a um ou outro modo de engajamento, concluiu.

Guilherme viu-se preso num romance policial. Ou melhor, dado o modo *interativo*, ou seja, o fato de que ele podia interferir em seu destino, ele se sentiu em um jogo perigoso, pois o assassino podia estar mais próximo do que ele imaginava. O que ele precisava adaptar para encontrar o culpado? Subitamente, lembrei de comentar algo que arrancou Guilherme de seus pensamentos.

— Ah! Não vai perguntar sobre as filmagens?

Claro. Guilherme estava tão absorto que havia esquecido.

— Alguma novidade?

— Sim e não.

— Por favor, diga-me algo que seja útil.

— O livro estava em um ponto cego para todos os ângulos de câmera que eu consegui conferir, justamente porque eu tentei depositá-lo num lugar discreto. Nesse sentido, não há nada de novo, porque ninguém filmou quem o trocou. Mas, eu estava estudando o ambiente onde

fizemos a coletiva de imprensa, e podemos catalogar um a um todos os que tiveram acesso ao espaço onde estava o livro. Isso limita os suspeitos a um número aceitável.

— E o que está fazendo, que não essa verificação?

— Ensinando semiótica para você e aprendendo sobre mídias e intermedialidade. — brinquei, e então tentei tranquilizar Guilherme, que permanece sério — Mas, relaxa! Coloquei os estagiários para ver isso.

— Você não disse o que está acontecendo...

— Claro que não! Somente pedi que anotassem qualquer um que passasse. E que descobrissem os nomes de quem não soubessem. Estarão ocupados por um tempo, aparentemente.

— Não sei se fico aliviado. Mas, prossigamos.

Guilherme se levanta.

— Aonde vai, Guilherme?

— Pra casa. Preciso de um banho, umas horas de sono. Quem se adapta sujo e exausto?

Capítulo 7 - O TRADUTOR

Quando Guilherme é chamado a uma nova cena de crime, que é outra mas é a mesma, de modo que o poder comunicativo de signos mostra um potencial inesperado de revelação de mensagens.

Chegando em casa, Guilherme percebeu que havia dissipado grande parte dos jornalistas que havia outrora acampados em frente de sua casa. Uma vitória, afinal. Chegou em paz, tomou um bom e merecido banho e se deitou para descansar. Inesperadamente, o celular de Guilherme começa a tocar. Guilherme conferiu que não era Edson nem Abelardo, e desligou em seguida. O telefone voltou a tocar. Guilherme desligou e silenciou o aparelho, deitando-o com a tela para baixo para não a ver iluminada em caso de ligação. Ele estava determinado, sentia que, depois de tantas noites insone, precisava dormir urgentemente.

Mas, como ele podia ter previsto, não saber quem estava ligando com tanta persistência era mais do que o suficiente para que Guilherme não conseguisse adormecer. Sequer, relaxar. Guilherme se viu rolando para um lado e para outro, da cama, sem conseguir manter a mente livre de pensamentos intrusos, indesejados. Impaciente, ele pegou o telefone, que, a despeito de não ter vibrado ou tocado, já acumulava mais de dez chamadas perdidas. Alguém queria muito falar com ele, pelo visto. A tela exibe uma nova chamada. Guilherme desliza o dedo na tela, atendendo o telefonema.

— Alô!

— É o investigador Guilherme?

— Sim. — impaciente — O que eu podia responder a jornalistas, respondi na entrevista coletiva. Qualquer outra dúvida sobre o caso, não posso mais falar, para não comprometer a investigação.

— Não, não sou jornalista. Na verdade, sou professor universitário. Sou semiótico e linguista. E não vim perguntar, mas contribuir para sua busca pelo criminoso.

— Como assim? — interessou-se.

— Eu falei mais do que deveria ter falado por telefone. Você pode estar sendo espionado, e contribuir me coloca em risco. Melhor falar pessoalmente. Encontre-me amanhã de tarde, na biblioteca que você frequenta. Eu reservei uma sala de estudos coletiva para uma reunião privada. Sala dois. Agora preciso desligar...

— Espera. Seu nome?

— Tiago. Professor Tiago, a equipe da biblioteca me conhece. Até amanhã.

O homem desligou o telefone rapidamente, sem dizer mais nada. Guilherme ficou confuso e curioso com aquele homem misterioso. Estava cansado, mas não conseguia dormir. Pegou o livro *O Nome da Rosa* para continuar sua leitura.

Longe dali, eu estava cedendo à minha curiosidade irresistível. Na delegacia fechada, sempre que podia, eu vinha verificando os casos arquivados de Guilherme. Havia conseguido fazer uma lista com cada dos casos não concluídos. Eram nove, ao todo, e o caso da líder comunitária era um dos últimos e o com menos vítimas: tinha apenas Dona Dinda, como ela era conhecida. Segundo os relatórios, ela era de um movimento por moradia, mas estava envolvida em outras pautas. Foi uma das lideranças do *Ocupe Estelita*¹¹⁹, entre outros movimentos, e havia uma anotação de Guilherme sobre ela ser odiada pelos empresários do meio imobiliário desde então, mas nada mais conclusivo do que isso. Por ocasião da morte, ela estava tentando impedir a construções em uma área de preservação ambiental, em leito de rio. Pesquisei numa ferramenta de busca, e descobri que o empreendimento que ela tentava impedir foi construído, e rendeu muitas dezenas de milhões para a construtora e a imobiliária envolvidas. Uma notícia chegava a dar conta de que o empreendimento salvou as empresas, em um período de crise e desaquecimento da construção civil.

Mas, o mais estranho é que eu conhecia aqueles prédios. Seus apartamentos foram comprados por gente graúda: senadores, ex-governadores e grandes empresários tiveram sua mordida no empreendimento imobiliário. E essa não foi a maior das surpresas. Acontece que eu puxei o fio, e, ao investigar o condomínio, soube que a imobiliária que vendeu os apartamentos tinha sido obrigada a ceder a lista dos proprietários em outro processo. Consegui, a custo, acesso à documentação digitalizada, e descobri que, entre os proprietários de apartamentos de valor milionário estava um tal de Antenor. Verifiquei, e era ele, o Sepulcro Caiado, um simples escrivão da Polícia Civil. Com que dinheiro ele poderia ter comprado esse apartamento? Ou, se não comprou, como pôde se tornar um feliz proprietário de um imóvel milionário, justamente nesta obra tão duvidosa?

¹¹⁹ O movimento “Ocupe Estelita” é uma iniciativa social que surgiu em 2012 em resposta ao “Projeto Novo Recife”, um plano de desenvolvimento urbano para o Cais José Estelita, no centro de Recife. O projeto propunha a construção de 13 torres residenciais e comerciais de até 38 andares, o que gerou controvérsias e protestos. O movimento, composto por ativistas, artistas e entidades da sociedade civil, defende o direito à cidade e luta contra a especulação imobiliária. Eles se opõem ao projeto, argumentando que ele não atende às necessidades da cidade e representa um modelo de desenvolvimento esgotado e saturado. Através de ocupações e manifestações, o movimento tem resistido à implementação do projeto e defendido a necessidade de discussão pública e participação popular na decisão sobre o futuro do Cais José Estelita.

Estava tarde, e tomei a decisão mais sábia que poderia ter tomado: encerrei os trabalhos e fui dormir. Eu não sabia, ainda, mas precisaria de energia e disposição já bem cedo, na manhã seguinte, quando seria demandado.

Durante a noite, Guilherme leu por horas sem conseguir manter a atenção, até que adormeceu sobre o livro. Dormiu menos do que precisava, mas mais do que a média das últimas semanas. Foi um sono insuficiente e inquieto, do qual acordou grogue. Percebendo que já estava claro, ele pegou o telefone para ver a hora.

Seu primeiro susto foi ver que já passava das nove horas. O segundo foi ao notar que havia inúmeras ligações perdidas. Desde a noite anterior, esqueceu de modificar a configuração silenciosa do aparelho. Viu que a maioria das ligações era minha e de Abelardo. Estava prestes a retornar a minha ligação, quando a campainha tocou.

Desajeitado por conta do cansaço e da posição desconfortável que havia dormido, na poltrona, Guilherme atendeu à porta. Era eu, que vi a cara amassada de Guilherme e deduzi que ele acabara de acordar.

— A Bela Adormecida despertou!

— Fale baixo, Edson. Minha cabeça tá me matando!

— Estou tentando ligar para você há horas! O que houve?

— Não sei. Perdi a hora. Isso nunca acontece.

— Tudo bem, menos mal. Temíamos algo pior. Vai se arrumar, que a chapa tá quente.

— Não vai me adiantar a novidade que te trouxe aqui?

— Mais um corpo.

— Querem esvaziar a Igreja Católica, afinal? Certamente o assassino é um dos monges, para passar despercebido pelo paredão de imprensa acampado em torno do mosteiro...

— Não foi um monge. Nem no mosteiro.

— Caralho! Quem, então?

— Um professor.

Guilherme parou. Via-se no seu olhar que ele estava intrigado.

— Que professor? E qual a conexão dele com o caso?

— Tiago alguma coisa. Com o caso, propriamente, não sei. Mas, no telefone que estava com ele, constam dezenas de ligações para você, ontem de noite. De onde você o conhece?

— Não o conheço.

— Como não o conhece? Ele ligou para você!

— Estou sendo interrogado? É isso? — ele estava visivelmente irritado — Controlo pra quem eu ligo, não quem liga pra mim.

A fala firme de Guilherme silenciou-me pronta e completamente. Nada mais se disse.

Como o professor procurara Guilherme, pensamos, e poucas horas depois foi encontrado morto, isso poderia significar que o professor ou, pior, o próprio Guilherme estava grampeado, monitorado muito de perto. E isso, claro, não era um bom sinal.

Mais tarde, Guilherme estacionou numa rua ao lado da Faculdade de Direito do Recife.

— Estamos já chegando. — comentei — O corpo foi encontrado aqui, nesse prédio histórico bonito...

— Na Faculdade de Direito?

— Sim.

— Sabe uma coisa curiosa sobre a Faculdade, Edson?

— O quê?

— Ela foi fundada lá no Mosteiro de São Bento de Olinda.

— Sério? — espantei-me com a informação — Não sabia. Como você sabe disso?

— Estudei, aí.

Guilherme parou de andar e olhou para o belo prédio centenário. Toda a área no entorno estava isolada com fitas. O imponente prédio de estilo neoclássico, projetado por um arquiteto francês (Guilherme tentou se lembrar do nome, sem sucesso). A escadaria termina em três entradas emolduradas por três arcos romanos. Acima deles, três janelas quadradas encimadas por novos arcos romanos e separadas por colunas de estilo coríntio. Acima do portal, diante do domo, uma estátua, presenteada por um ex-estudante da casa, de três figuras, uma alada em pé, entre as duas outras sentadas. Representam a Ciência, a Justiça e o Gênio.

Uma bela construção, não à toa um cartão postal da cidade. Atrás de si, a também histórica edificação da Câmara Municipal do Recife, a única construção a dividir o quarteirão com a grande praça, o Parque 13 de Maio, espaço público que é a maior área verde da região central da capital pernambucana, por onde sempre circulavam dezenas de estudantes fardados, a maioria de escolas públicas da região. Alguns tentavam espiar por sobre o gradil que circunda o prédio público, querendo saber as razões de haver viaturas policiais no espaço, já que, normalmente, aquela área é de responsabilidade federal.

Guilherme me observou falando com o policial de guarda e passando pelo isolamento. Num salto, seguiu-me, e me acompanhou na entrada do edifício. Atravessamos um pátio curto e suntuoso, com suas colunas sustentando o alto pé-direito, mosaicos ornando o chão com o

brasão da centenária instituição. Logo, acessamos o majestoso pavilhão no centro do prédio, onde quatro majestosas palmeiras imperiais ornavam os quatro cantos. À sua frente, mais acima, podíamos ver a bela torre de relógio, parado há décadas como no filme *De Volta para o Futuro*, como se a faculdade tivesse parado no tempo.

Mas é a imagem abaixo o que demandava sua atenção: no jardim ao centro do pavilhão, repousava um corpo. O homem parecia prostrado à torre do relógio, na posição em que Ubertino de Casale fica no filme *O Nome da Rosa* perante o altar de Maria. Teria sido uma cena montada pelo assassino? O que poderia significar essa cena, afinal? Um homem prostrado perante um relógio parado. Eram muitas perguntas a povoar a mente de Guilherme, hipóteses em profusão para serem testadas, descartadas e, eventualmente, abraçadas. Eu só estava horrorizado, mesmo. Não surpreso, pois já estivera ali, mais cedo, mas era o meu primeiro caso na polícia civil, e já o terceiro corpo.

Fizemos a volta, para descer por uma das escadas laterais até o jardim.

— Quando ele foi encontrado? — quis saber Guilherme.

— Logo quando a faculdade foi aberta.

— Por quem? Ninguém da segurança viu nada?

— Foi um segurança quem encontrou. Mas, não, ninguém viu a movimentação.

— Câmeras de segurança? — Guilherme olhou em volta e identificou algumas instaladas.

— Não funcionam.

— Por que não estou surpreso? — Guilherme sabia como as coisas costumavam funcionar por ali, mas tinha uma vaga esperança de que tivessem melhorado.

— Precisamos falar com o segurança que estava de plantão durante a noite e com o que abriu o prédio de manhã e encontrou o corpo. Suponho que seja o mesmo.

— Sim, é o mesmo. — eu olhava em volta, procurando — Ele disse que nos aguardaria por aqui, mas creio que podem tê-lo afastado da cena do crime, para evitar adulteração. — que situação desconcertante! Eu havia sido expresso em dizer que não se ausentasse até que eu retornasse com meu parceiro — Ele deve chegar, já.

— E cadê a perícia? Alguém já tirou fotos da cena do crime? Procurou indícios nos arredores?

— Foi difícil que liberassem acesso à polícia. Na verdade, por conta do corpo aqui dentro, a Polícia Federal já deu sinais de que quer assumir o caso... Mas, Abelardo já está para conseguir uma cooperação, porque quer manter o caso sob o controle da Polícia Civil.

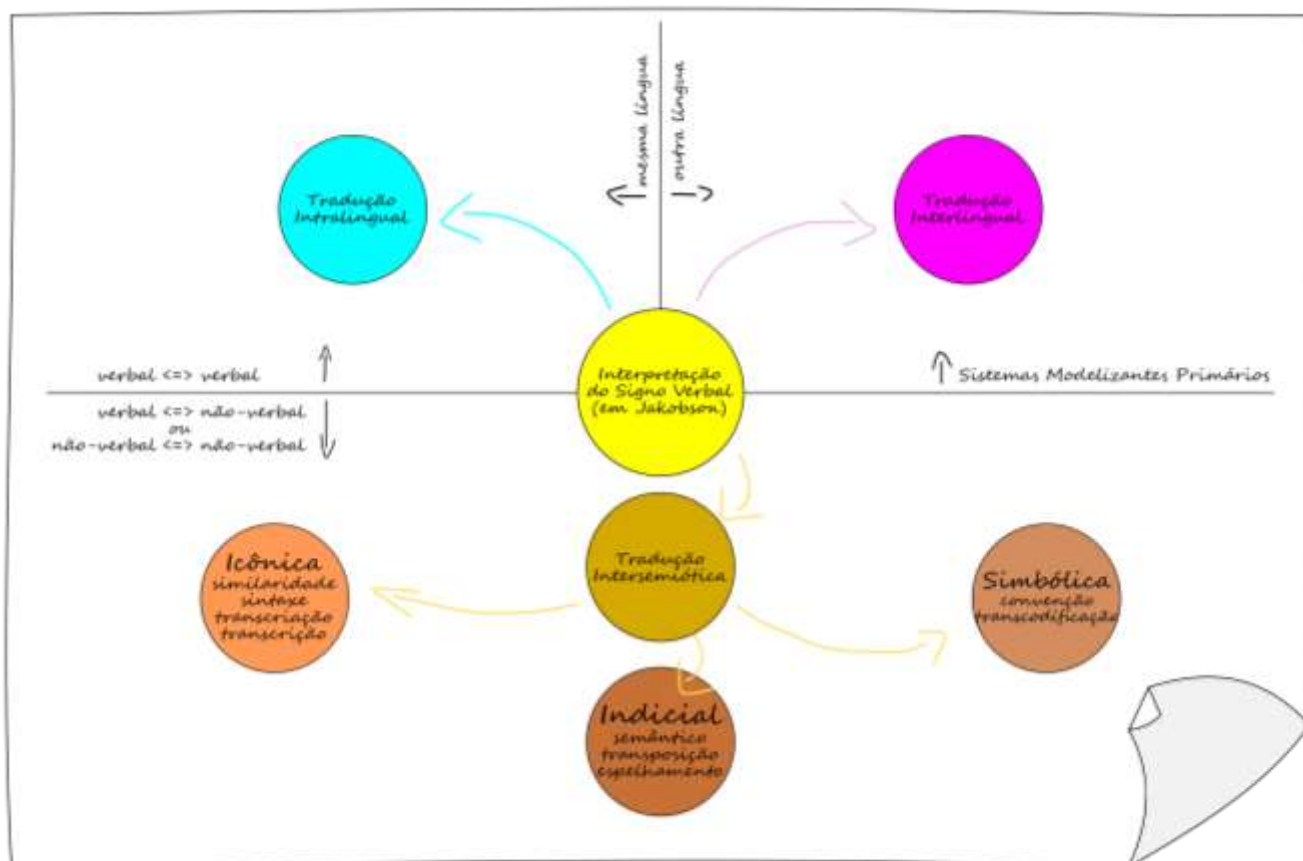
— Devia deixar eles assumirem. — Guilherme pensa em se livrar — Têm mais estrutura. Acredita que até agora não me deram uma resposta sobre os possíveis envenenamentos?

— É, mas, pelo visto, a análise do ambiente e registros ficam conosco. — tirei a mochila das costas e retirei uma câmera fotográfica — Supostamente, ninguém mexeu na cena, ainda, e se a gente ficar esperando pode perder a oportunidade.

Observamos em volta, analisamos cada canto, tiramos fotos do espaço. O ambiente estava limpo, sem apresentar sinais ou vestígios da passagem de um assassino. Não havia qualquer sinal de sangue, também. Perto de uma das mãos da vítima, no entanto, jazia uma caneta. Pus uma luva, para evitar contaminar com as minhas impressões digitais, e recolhi. Entreguei para Guilherme colocar num saco de evidências.

Após fotografar e registrar tudo o que é preciso, viramos o corpo, e não foi difícil perceber que ele apresentava os mesmos sinais das vítimas anteriores. No bolso do peito de sua camisa, engelhado pelo peso do corpo sobre a grama úmida, estava um pequeno bloco de anotações. Tirei com cuidado, olhei rapidamente e o entreguei a Guilherme, para que ele colocasse em mais um saco de evidências.

Guilherme pegou o bloco, um pouco descuidado, pois examinava o rosto do professor, procurando algum traço familiar. Do bloco, caiu uma folha de papel sulfite dobrada pela metade até caber dentro do bloco. Desdobramos o papel e encontramos uma espécie de diagrama. Duas linhas dividem a folha em três partes, onde se distribuem círculos e setas que não nos diziam muito.



— Edson? — aponta para partes do diagrama — Signos... ícone... índice e... símbolo. Teria algo a ver com aquela teoria do Peirce, suponho...

— Algo a ver, tem. O que realmente significa, não sei ao certo. Não lembro de ter visto nada sobre interpretação de Signo Verbal...

— Parece ser a contribuição desse Jakobson...

Repentinamente, uma jovem chega correndo ruidosamente, com o apoio de um andador, vindo de baixo, onde ficam as salas carinhosamente apelidadas de masmorras.

— Ai, meu Deus! Professor? — seu desespero é crescente — Não, não! A culpa é toda minha...

— Como ela chegou aqui? — questiona Guilherme.

Um policial chega correndo, no encalço da garota.

— Moça, não pode entrar aqui. — diz o policial — Isso é uma cena de crime. Perdão, senhor, ela entrou pela entrada de acessibilidade, mas já iremos retirar ela daqui.

Mas, a fala sobre culpa já atizou a curiosidade de Guilherme.

— Um momento. — Guilherme intervém, e se aproxima da jovem chorosa — O que quer dizer com culpa?

— Eu o aconselhei a procurá-lo, detetive. — ela só parecia ficar mais nervosa e aflita a cada frase — Coloquei um alvo nele! Ai, meu Deus, eu matei o professor! — e pôs-se a chorar.

— Como assim?

Apesar da fala entrecortada por soluços, Guilherme pôde entender a fala da garota:

— Ele é professor de Linguística e de Semiótica. Eu vi na TV que a investigação tinha algo a ver com o filme e o livro do Nome da Rosa...

— Puta que pariu! — lamentou um Guilherme inconformado — Tudo vaza nessa merda de investigação!

— Ele sabe muito disso de Tradução Intersemiótica...

— De quê? — interessou-se Guilherme, que viu a expressão na folha — Edson. — fez um gesto me chamando — Como é seu nome, moça?

Eu me aproximei, enquanto pedia para o policial, que passava, curioso, trazer um copo de água para a moça. Guilherme e perguntou à jovem:

— Você sabe o que significa essa folha, aqui?

A jovem enxugou uma lágrima e juntou forças para responder à pergunta.

— Manuela. Pode me chamar de Manu, mesmo. Essas, aí, são as categorias da Interpretação do Signo...

— Pode ter algo a ver com a nossa investigação?

— Talvez... Acreditamos que sim — a moça estava insegura — Acho que ele estava se preparando para explicar a você.

— Você poderia?

— Não tão bem quanto ele...

— Poderia tentar? — Guilherme tira de sua bolsa um lenço de papel e entrega a Manu.

— Sim. Posso tentar.

Guilherme e eu movemos a jovem para longe da cena do crime, levando-a pelo subterrâneo do prédio até um corredor em rampa, que dava acesso ao jardim lateral do prédio. É onde foi possível fazer uma saída acessível, sem alterar a estrutura do edifício histórico. A jovem se apoiava em seu andador para se locomover, mas apresentava uma boa agilidade.

Do lado de fora, sob a sombra das frondosas árvores do jardim da faculdade e do lado da estatueta de Castro Alves (um dos famosos alunos egressos da instituição), Guilherme, eu e Manu nos sentamos em um banco. O policial militar fez a gentileza de trazer e lhe entregar o copo d'água para ela beber. Após conseguir se acalmar, Manu foi estimulada a explicar o que acreditava que seria apresentado pelo professor.

— Vamos começar com as informações mais básicas. O que vocês sabem de Semiótica?

— Peirce... — comecei, mas se interrompeu ao ouvir a resposta de Guilherme, ao mesmo tempo que a sua.

— Não muito — respondeu Guilherme.

— Ok, vou dar uma introduzida geral, um pouco superficial, só pra vocês poderem entender o desenho. O grego “*semeion*” significa sinal ou signo. Logo, semiologia, termo ainda largamente utilizado, significaria o estudo dos signos. Semiótica é o nome mais usado, creio, mas já teve quem chamasse essa área do conhecimento de semântica, semasiologia, sematologia, semologia...

— Temos pouco tempo... eh... Manu, correto?

— Sim, perdão. — a jovem se apressou — A Semiótica passa por diversas abordagens, mas, em simplificação, é o estudo dos signos e dos processos de comunicação. Ela busca compreender como os seres humanos atribuem significado aos elementos do mundo ao seu redor e como esses significados são transmitidos e interpretados. A Semiótica examina os signos, que podem ser palavras, imagens, gestos, sons, entre outros, e analisa como eles funcionam como unidades de comunicação. O campo da Semiótica é amplo e abrange diversas áreas, como linguística, psicologia, antropologia, sociologia e estudos culturais. A semiótica é uma área do conhecimento recente. Considera-se que o primeiro a desenvolver uma teoria da Semiologia foi Saussure, já no séc. XX, a partir de estudos comparados de línguas. Ele construiu um modelo linguístico que separa linguagem, língua e fala. A linguagem é compreendida como a faculdade de produzir sentido por intermédio de um sistema de signos; a língua é a materialidade dessa faculdade, é quando se produz e organizam os signos, a fim de permitir que eles criem essa significação; a fala é o uso individual do projeto coletivo que é a língua.

— Certo.

— O modelo linguístico de Saussure é baseado no contraste de dicotomias: língua e a fala; a imagem acústica e o conceito; sincronia e diacronia; relações sintagmáticas e associativas. Tem muita coisa aqui que não vai ser tão importante para o que eu vou explicar. Tenham em mente, aqui, signos são constituídos de significantes, que chamou inicialmente de imagem acústica...

— Espera. — intervim — Imagem... acústica? É imagem ou som?

— Pois é... isso é confuso. A questão é que “imagem acústica” nem é uma imagem, nem é um som, mas uma categoria psíquica, é a representação interna que temos em nossas mentes de determinados sons associados a significados específicos... — ela observou os olhares confusos, e retomou — e esse é um dos motivos que ele mesmo mudou de “imagem acústica”

para “significante”, bem como mudou o “conceito” para “significado”, por entender, inclusive, que esses novos termos assinalam a posição de cada um¹²⁰.

— Então, vamos de significante e significado, mesmo. — respondeu Guilherme — Prossiga, por favor.

— Eu dizia que Saussure afirmou que um signo é formado de significante, essa ideia da representação de algo; e significado, que seria o conceito a que o significante se refere. Num exemplo prático: quando você pensa em jardim, você tem uma ideia mental de como soa o nome jardim, ou de como se forma a palavra jardim. Isso é o significante. E você tem a compreensão de o que é que essa palavra representa, que é o significado. Você não precisa pensar em um jardim específico, para saber do que se trata, porque o significado vai além do objeto individual. Todo cachorro é cachorro, mesmo não sendo um igual ao outro. Essa, pelo menos, é a construção em Saussure, e, como vocês podem notar, se estabelece essa relação entre significado e significante de forma arbitrária, de modo que você pode usar cachorro ou *dog*, como significantes distintos para o mesmo significado. Por isso, para ele, o signo linguístico é arbitrário¹²¹.

— Certo, acompanhei. — Guilherme tentava prestar atenção, mas estava impaciente — O que vem em seguida?

— Eu sei que partir da base é um pouco cansativo, mas estamos lidando com pressupostos, aqui, para desenvolver algo maior. Para chegar nesse mapa mental que o professor desenhou.

— Tudo bem. Prossiga.

— Se Saussure desenvolve sua teoria com foco em estudos linguísticos, Peirce já parte da perspectiva da filosofia e da lógica. Ele entende que códigos não são preestabelecidos, o que significa que estão em movimento constante. À vista disso, ele entende que o signo é uma coisa que representa outra coisa para alguém. Essa coisa representada é o seu objeto, uma materialização da coisa representada, e esse alguém é o interpretante. O interpretante irá elaborar mentalmente um signo equivalente, relacionado a um objeto, que pode ser constantemente aprimorado. É como dizer que você, interpretante, precisou ver jardins para aprender o que é um jardim, e a cada jardim que você conhece seu conceito pode vir a se alterar um pouco. Para completar a relação triádica de significação, ele introduz o *representamen*, que é o signo imediatamente perceptível. Ou seja, ele é a representação do objeto.

¹²⁰ Saussure, Curso de lingüística geral, 2006, p. 81.

¹²¹ Saussure, Curso de lingüística geral, 2006, pp. 80-81.

Manu observava o olhar cada vez mais confuso de Guilherme.

— Faz assim. O objeto é tudo que pode ser representado, seja algo físico, abstrato ou até simbólico. Não precisa ser material. Se pode ser representado, é um objeto, para essa teoria.

— Ok.

— O interpretante é como um mediador, que vai relacionar um signo ao objeto que ele representa. — Manu parou para observar que a explicação estava funcionando, e retomou — Esse interpretante não é um indivíduo, tá? Eu usei isso num exemplo, mas Peirce entendia esse processo como um processo social. Quando o interpretante media um objeto e o signo que a ele se refere, ele constrói um representamen. E esse representamen pode vir a se tornar objeto de interpretantes, dando origem a novos representamen.

Nesse momento, recordei do que lera no livro de Peirce.

— Signo é qualquer coisa que nos remete a algo (seu objeto) a que ele mesmo (o signo) se refere, em um ciclo infinito...

— Exatamente! — disse Manu — E Peirce dividia os signos em três tipos...

— Ícones, índices e símbolos... — respondemos ao mesmo tempo eu e Guilherme.

— Maravilha! Vocês já estão familiarizados com essa parte!

Não pude evitar um sorriso orgulhoso. Guilherme continuou ouvindo.

— Bem, vamos avançar um pouco. Umberto Eco já mencionava que é possível se distinguir e estudar tanto uma *semiótica da significação* como uma *semiótica da comunicação*. A primeira trata da apuração mais ampla dos processos simbólicos e dos sistemas de significação, e por isso ela independe da existência de transmissão, de comunicação¹²², compreendem?

— Não é o Umberto Eco do O nome da rosa? — retruquei.

— Sim, ele mesmo. Estão acompanhando até aqui?

— Sim, claro. Semiótica da significação, que trata de significação. — respondi, e brinquei — E suponho que a semiótica da comunicação trata da comunicação, acertei?

— E o que é a comunicação? — ela perguntou.

Gaguejei, pego pela palavra na minha própria esperteza, pois não sabia responder.

— Pois bem. A semiótica da comunicação cuida da transmissão da informação, ou seja, da efetivação dessa comunicação. Mas, vejam bem: transmitir uma informação que não resulte em significação, segundo Eco, não comunica nada. Então, por isso, a semiótica da comunicação

¹²² Eco, Tratado geral de semiótica, 2014, pp. 1-5.

não pode prescindir da semiótica da significação. Para tal, será preciso que se estabeleça um *sistema de significação*, que viabilizará a compreensão e, portanto, a comunicação.

— Um momento, — Guilherme tentou entender — Isso significa dizer que se o receptor não entende a mensagem que é, por exemplo criptografada, não houve comunicação...

— Houve? — questiona Manu, com ar vitorioso — Eco exemplificava uma mensagem mandada a uma máquina, que era incapaz de significar qualquer coisa que recebesse. Ora, se o receptor é incapaz de entender algo, de atribuir significado à mensagem, como poderíamos entender esta interação como comunicação?

— Mas... — tentei a custo formular — se uma máquina exhibe uma mensagem e eu leio, eu entendo. Tem comunicação aí, não tem?

— Se sua premissa é que você leu “e” entendeu, claro que sim. A máquina, aqui, é emissora, e o receptor, capaz de compreender a mensagem, é você...

— Mas, a máquina que exibiu a mensagem não entende...

— Você poderia ver o sistema de uma forma mais ampla. O recado foi feito por quem a produziu, que transmite a mensagem para você através da máquina. Mas, não vamos nos prender muito a isso. A comunicação se concretiza com a significação realizada pelo receptor. Se essa mesma máquina exibisse uma mensagem de erro do tipo “23@435%66&8*” e uma sequência de letrinhas que não construíssem sentido para você, o que você entenderia?

— Que deu um erro no sistema.

— Isso é o que você deduziria. Não deixa de ser uma forma de significar, certamente, até porque você pode atribuir significados, mas não creio que seria fruto de uma comunicação, pois você não seria capaz de receber o recado específico que estava sendo exibido. Podia ser um erro, ou apenas que o sistema estava carregando algo, por exemplo. Entenderam?

— Ok. — capitulei — Vamos aceitar isso.

— Pronto. Vamos adiante, pois. Ao lidar com a adaptação de textos entre mídias diferentes... Vocês já estão familiarizados com o conceito de mídia?

Guilherme e eu assentimos.

— Ao lidar com adaptação de textos entre mídias diferentes, é preciso considerar tanto a *semiótica da significação* como a *semiótica da comunicação*. Isso ocorre porque a adaptação envolve a transposição de um texto de uma mídia para outra, levando em consideração tanto os significados e a essência do texto original (*semiótica da significação*), quanto os processos de comunicação específicos da nova mídia em que a adaptação está sendo realizada (*semiótica da comunicação*).

Manu olhou bem nos nossos olhos curiosos. Eu já lembrava de Hutcheon, falando justamente da “transposição”, no processo de adaptação, e senti que isso fisgou Guilherme, também. A resistência de Guilherme se desvanecia diante dela, e ela soube que devia continuar a explicação.

— A semiótica da significação entra em jogo ao considerar a essência do texto original, seus significados e a maneira como eles são expressos através dos signos utilizados. Ao adaptar um texto, alguns consideram que é importante preservar a mensagem central, os temas e os elementos simbólicos que são importantes para a compreensão e interpretação do texto original, processo que, se bem-sucedido, consubstanciava o que Eco chamava de “tradução funcional”. Isso envolve a compreensão dos sistemas de significação presentes no texto original e como eles podem ser traduzidos e reconstruídos na nova mídia. Essa também é a parte da adaptação que se interessa pela narratologia (principalmente no que diz respeito ao enunciado) e pelo estruturalismo.

— Mas, Linda Hutcheon¹²³ menciona que é possível que no processo de reformulação criativa da adaptação o autor decida recriar não só o conteúdo, mas também o sentido, o foco...

— Sim, perfeitamente, Guilherme, e ela está certa. A reformulação criativa é o que difere a mera transferência de um texto, e a adaptação propriamente dita, como definiria McFarlane¹²⁴... E Eco propõe que um texto é um campo de significados potenciais, de modo que a adaptação pode escolher quais aspectos desse campo explorar ou destacar, processo que é análogo ao que ele descreve como a interpretação aberta de signos em diferentes contextos culturais e mídias. É possível que falemos mais sobre isso, mais adiante ou em outro dia. Mas, se você pretende preservar essa mensagem, é a semiótica da significação que vai ajudá-lo, bem como é por meio dela que você vai poder analisar se lhe é conveniente essa preservação ou não de sentido.

— Faz sentido... — Guilherme pensou alto, e assentiu — então, se quero manter a integridade da mensagem original, ou mesmo reformulá-la com consistência, preciso mergulhar na compreensão desses signos e significados presentes no texto original e considerar como eles podem ser adaptados ou transformados para que se adequem à nova mídia. — Manu assentiu — Prossiga, por favor.

— A semiótica da comunicação, por sua vez, é muitíssimo relevante ao se adaptar um texto para uma nova mídia, pois cada mídia possui suas próprias características e modos de

¹²³ Uma Teoria da Adaptação, 2011.

¹²⁴ Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation, 1996.

comunicação. A adaptação deve levar em consideração as especificidades da nova mídia e as expectativas do público-alvo. Isso inclui considerar os recursos visuais, sonoros, interativos e temporais disponíveis na nova mídia e como eles podem ser utilizados para comunicar a mensagem de maneira eficaz. Estamos todos na mesma página, até aqui?

Guilherme e eu concordamos, e Manu continuou.

— E aí entram outras preocupações. A adaptação também precisa considerar a possibilidade da recontextualização do texto original para se adequar ao novo meio.

— E isso significa que...?

— Isso significa que aspectos como o público-alvo, o propósito comunicativo e o contexto cultural podem influenciar as escolhas feitas durante o processo de adaptação. É importante adaptar o texto de forma a torná-lo relevante e compreensível para o público da nova mídia, considerando suas expectativas, conhecimentos e experiências específicas. Uma adaptação para crianças é feita de um jeito, uma adaptação para um público, sei lá... chinês, por exemplo, provavelmente será feita de uma outra maneira. Isso pode envolver a preservação, modificação ou até mesmo a remoção ou adição de cenas, personagens, diálogos e outros elementos do texto original, a fim de se adequar às possibilidades e limitações da nova mídia e otimizar a transmissão da mensagem adaptada. A adaptação de textos entre diferentes mídias é um processo complexo que requer habilidades analíticas e criativas.

— Se estou entendendo bem, — interveio Guilherme — como a comunicação não acontece sem a significação, isso quer dizer que, ao adaptar um texto entre mídias diferentes, você estará envolvido tanto com a *semiótica da significação*, garantindo a preservação ou pelo menos consideração dos significados essenciais do texto original, conforme o queira, quanto com a *semiótica da comunicação*, buscando comunicar de maneira eficiente na nova mídia, adaptando e reconstruindo os elementos do texto original para se adequar às características e demandas da nova mídia e do público-alvo. Na narratologia, é aqui que entra a enunciação?

— Essencialmente, sim. Como já havíamos mencionado, não há que se falar em *semiótica da comunicação* sem envolver a *semiótica da significação*, mas vocês parecem ter compreendido, pelo menos em níveis superficiais, como cada um se encaixa no processo. Agora que vocês pegaram o principal, vamos tentar concatenar um pouco as ideias. Jakobson...

— Outro semiótico? — questioneei, quase em tom de protesto.

— Sim. Foram muitos, porque a ciência é uma produção coletiva, e a Semiótica se demonstrou muita utilidade para diversos contextos e interesses, inclusive de outras ciências. Mas eu juro que estou falando somente dos que nos interessam, para o propósito em tela...

Guilherme mostrou-me o papel, apontando o nome de Jakobson lá escrito, satisfeito por finalmente ter chegado na folha.

— Vamos em frente.

— Roman Jakobson, — ela retomou — foi um importante linguista e semiótico, que tomava como pressuposto a teoria binária de Saussure, no que se refere aos signos linguísticos. Jakobson afirma que “o objeto da semiótica é a comunicação de mensagens, enquanto o campo da linguística se restringe à comunicação de mensagens verbais.”, e ele concebia a Comunicação como um processo que envolve um remetente, uma mensagem, um receptor, um contexto, um código e um contato¹²⁵. Teoria interessante, mas vamos nos ater ao que interessa. Cadê a folha que o professor fez?

Guilherme coloca a folha diante da jovem.

— Ao desenvolver sua teoria sobre interpretação de signos (que corresponde, portanto, ao que Eco chamou de *semiótica da significação*), Jakobson separou os tipos de sistemas entre sistemas verbais e não-verbais. — a jovem apontava para as áreas do mapa mental, onde as informações estavam escritas — Dentre as interpretações e traduções dentro de um mesmo sistema verbal (mesma língua), a tradução ou interpretação é Intralingual. Entre dois sistemas verbais distintos (duas línguas) é Interlingual. Entre dois sistemas não verbais, ou entre um sistema verbal e um não-verbal, a tradução ou interpretação é Intersemiótica.

A moça parou para respirar e ver se estava sendo acompanhada.

— Prossiga, por favor.

— Ok. Vamos começar acima desse corte horizontal, porque fica mais fácil de pegar os conceitos, e então a gente desce para vocês transportarem o raciocínio.

— Certo.

— Primeiro, preciso dizer que, em qualquer dos sistemas que eu mencionei, a construção do significado termina sendo complexa. Por isso, não existe tradução perfeita. Não existe sinônimo perfeito, seja por causa de toda a história das palavras, da assimilação delas, do contexto histórico, social, das experiências pessoais de quem a lê ou ouve etc. Por isso, você pode descobrir que o grego tinha, só para representar o que chamamos, simplesmente, de amor,

¹²⁵ Jakobson, *Linguística, poética, cinema*, 2007, pp. 20-21.

diversas palavras: *eros*¹²⁶, *philia*¹²⁷, *ludus*¹²⁸, *storge*¹²⁹, *philautia*¹³⁰, *pragma*¹³¹ e *agápe*¹³². Mas, a gente consegue fazer traduções que nos ajudam a compreender alguma coisa. Por exemplo, quando você vê uma palavra e não conhece o seu significado. Então, naturalmente, você procura num dicionário, seja um de papel, à moda antiga, ou, provavelmente um integrado no seu site de buscas favorito. Isso é uma tradução da palavra, dentro da sua língua. “Cadeira”, no caso, poderia talvez ser traduzida como “objeto destinado a assento, dotado de encosto, geralmente apoiado em quatro pernas, com ou sem braços, para uma só pessoa”. O dicionário vai te dizer outras palavras sinônimas, ou expressões, caso existam. É uma tradução de uma expressão verbal para uma expressão verbal, ambas em uma mesma língua. Portanto, é uma tradução Intralingual. Compreendem?

Concordamos com um meneio de cabeça, e ela continua.

— Já se vocês atravessam essa linha vertical, aqui, vocês estão lidando com a tradução entre dois sistemas verbais, ou seja, línguas distintas. Logo, se você traduz a clássica frase “*the book is on the table*” para “o livro está sobre a mesa”, você tem um clássico exemplo de Tradução Interlingual. Acho que não tem mistério, até aqui.

— Você diz que não há tradução exata, mas livro é livro aqui como book é o mesmo livro lá. — retruquei, cheio de razão — *Table* e mesa, *dog* e cachorro, mão e *hand*...

— Entendo a sua confusão. E sim, nomear objetos concretos certamente vai ter um efeito muito próximo. Se você quiser apelar para o Triângulo de Ogden e Richards, você terá o mesmo *referente* para o *significante* que...

— Apelar para o quê? — perdi-me.

— Desculpa, eu pulei isso. Imagine um triângulo com seus três pontos. Um é o Significante, o segundo é o Significado e um terceiro é o Referente. Dá, aqui, uma caneta, por favor.

¹²⁶ *Eros*: amor romântico

¹²⁷ *Philia*: amizade íntima e autêntica

¹²⁸ *Ludus*: amor lúdico e sedutor

¹²⁹ *Storge*: amor familiar incondicional

¹³⁰ *Philautia*: amor-próprio

¹³¹ *Pragma*: amor comprometido e companheiro

¹³² *Agápe*: amor empático e universal



Entreguei-lhe uma caneta, e ela começou a rabiscar no verso da folha.¹³³

— Significante e significado, acredito que já entendemos, mas referente já é uma palavra nova, nesse contexto... — quis saber, Guilherme.

— É parecido com o que a gente viu até agora, mas tem umas diferenças. Vamos pegar um livro. Percebem que eu peguei a palavra “livro”? Poderia ter dito *book*, não podia? Esses nomes são os significantes. Podem ser símbolos gráficos ou fônicos, compreendem? A palavra escrita ou falada.

Ambos confirmam, e Manu põe subitamente a mão dentro de sua pequena bolsa, assustando-nos por uma fração de segundo, mas retira dela apenas um livro de bolso.

— Eu posso estar me referindo a este livro específico. Ele é o objeto designado, e por isso nós o chamamos de Referente. A palavra “livro” é um significante para este referente aqui, que é o livro a que me refiro. Ok? — vendo que concordamos, continuou — Mas, sejamos honestos: algum de vocês pensou nesse livro específico quando eu falei, antes de tirá-lo da bolsa?

¹³³ Modelo desenvolvido a partir de gráfico e explicações em D’Onofrio (2007, p. 14-16).

Ambos balançamos a cabeça, negativamente. Manu continua.

— Então. Vocês, certamente, tiveram uma ideia geral, genérica, de um livro, que é o conceito, a imagem mental... ou o *Significado* da palavra “livro”. Lembra que eu falei que Jakobson parte de Saussure? Era disso que eu precisava que vocês entendessem. Acompanharam até aqui?

— Sim. — respondi.

— Com “livro” e “book”, você tem o mesmo referente para significantes distintos. Mas, na prática, você não tem como garantir que a expectativa do falante de inglês diante da palavra “book” seja precisamente a mesma que a sua diante da palavra “livro”. Isso, porque todo o contexto de onde ele vem, traços regionais, culturais, linguísticos e tantos outros fazem que, apesar do referente comum, a decodificação da palavra jamais seja exata, perfeita. E esses diferenciais são construídos por meio de ideias que são materializadas por meio da linguagem. Como a linguagem é a maneira primeira que nós utilizamos para entender o mundo, podemos dizer que ela é o “Sistema Modelizante Primário”. As línguas, para ser mais precisa, são Sistemas Modelizantes Primários.

— Eu estava acompanhando, mas agora, você me perdeu. — reclamei, confuso.

— Vamos lá. Se eu te perguntar o que é isso na minha mão, o que você vai responder?

— Até agora, era um livro, não era? Ou um *book*? Não sei que resposta você espera.

— Mas, qualquer que seja a resposta, você vai formular com linguagem, não é verdade? Você provavelmente nem sente, mas você pensa dentro de uma linguagem em particular, que é a sua língua. O domínio da sua língua é o seu instrumento de raciocínio. Entende? Por isso esse sistema da linguagem é o sistema primário para construção de sentido, e por isso ela modela a sua realidade. Por isso, Sistema Modelizante Primário. Já a arte, por excelência, é um Sistema Modelizante Secundário, bem como a política, a religião, a ideologia... Tudo isso pode influenciar a sua percepção do mundo, mas, para sua compreensão, em algum grau, é derivado da língua, ou seja, é um nível posterior, que depende da base, que é a língua. Mas, é disso aqui que vocês vão precisar mais. — Manu aponta para a zona do gráfico abaixo da linha horizontal — Se estiverem acompanhando bem, até aqui, podemos avançar.

— Então, avance, por favor.

— Como eu disse antes, se você tem pelo menos um sistema de signos não-verbal, você está trabalhando com tradução intersemiótica. A teoria da tradução intersemiótica, também é conhecida como transmutação ou transposição intersemiótica, mas esses termos são menos usados, e há quem os considere imprecisos. Não vem ao caso. Importa que tradução intersemiótica é um conceito desenvolvido por Roman Jakobson e ampliado por outros teóricos,

como Julio Plaza. A tradução intersemiótica acontece, por exemplo, quando uma obra de arte é adaptada ou recriada em uma mídia diferente, como a transposição de um romance para um filme, de um poema para uma pintura, de uma música para uma coreografia, entre outros exemplos. Nesse processo, os elementos comunicativos da obra original são reinterpretados e reconstruídos utilizando-se os recursos e as convenções da nova mídia.

— Uma adaptação, afinal de contas. — deduziu Guilherme, voltando a sentir que perdia tempo com toda aquela explicação.

— Eu arriscaria dizer que a tradução é uma parte importante do que compõe a adaptação.

— Baseado em...? — questionei.

— Em cruzamento dos ensinamentos de diversos teóricos. Vai ter tradução que recria profundamente a obra adaptada, o que podemos chamar de adaptação segundo Hutcheon e McFarlane, e outras que em nada a alteram substancialmente, o que McFarlane qualifica como mera transposição, não uma adaptação. Tem adaptação entre mídias e adaptação de uma obra para outra na mesma mídia. No meio de tudo isso, é quase certo que haverá alguma tradução intersemiótica, seja no campo da semiótica da comunicação ou da significação, e entender essa teoria é importante por isso. Mas, da forma que eu vejo, a adaptação não se resume à tradução, pois o processo de revisitação criativa faz mais do que traduzir, não importa se você está falando do sistema de significação ou do sistema de comunicação.

— Como assim? — eu já estava envergonhado por não estar acompanhando, mas não ficaria sem entender.

— Vamos lá. Vejam como funciona. A tradução intersemiótica difere da tradução interlinguística convencional, que envolve a transferência de significados de uma língua para outra. Na tradução intersemiótica, a transferência ocorre entre diferentes sistemas de signos, que podem incluir ou não a linguagem verbal, mas também podem abranger outras formas de expressão artística, como imagens, sons, gestos, movimentos, entre outros. Nesse sentido, é importante realizar a desambiguação entre “língua” e “linguagem”: apesar de as teorias de Jakobson, Plaza, Eco e Peirce terem detalhes peculiares, em linhas gerais elas concordam que a linguagem engloba todas as formas de expressão e comunicação utilizadas, entre as quais está compreendida a língua, que seria um sistema estruturado de signos linguísticos, com regras e convenções específicas que possibilitam a comunicação verbal.

— Ok...

— Então, quando falamos de Tradução Intersemiótica, até é possível se falar em linguagens, mas não, necessariamente, haverá uma língua envolvida, pois em pelo menos um dos polos, quando não dos dois, estaremos lidando com um sistema não linguístico de signos.

Segundo Julio Plaza, inspirado na tricotomia de Peirce, se a tradução intersemiótica opera por meio de similaridade, ela é Icônica, assim como o ícone é o signo definido por similaridade, e por isso há relação sintática entre a tradução e o traduzido, resultando em um processo de transcrição ou transcriação. Se ela opera por meio de referência ou espelhamento de sentido, ela é Indicial, como é o índice entre os signos de Peirce, e por isso pode-se dizer que há uma relação semântica, de transposição entre a fonte e a tradução. Por fim, se funciona por meio de convenção, ela é Simbólica, como os símbolos são os signos convencionais em Peirce, o que significa dizer que ela opera por meio de uma transcodificação. Estão me acompanhando?

— Não, exatamente. — responde Guilherme, humildemente.

Manu olha para Guilherme, pensativo, e para mim, igualmente confuso.

— Onde eu os perdi? — pergunta Manu, vendo também o meu olhar perdido.

— Começou a me perder quando jogou gramática no meio. — respondi.

Manu pensou por um instante, até perceber do que eu estava falando.

— Ah! Sintática. — Manu gargalha — Sintaxe, na verdade, se refere à forma como os signos são organizados e relacionados entre si, dentro do sistema de comunicação de que fazem parte. Quando se fala de tradução intersemiótica icônica... vou chamar de tradução icônica, tá? — concordamos com a cabeça — Vocês já sabem que é intersemiótica. Quando se fala de tradução icônica, você já pode compreender que a organização dos signos no resultado espelhará a organização de signos da obra de referência. Por exemplo, se um poema é adaptado para uma dança, e o poema tem uma estrutura de alternância entre versos curtos e longos para imprimir um ritmo, a coreografia pode ser elaborada de modo a fazer os movimentos dos dançarinos a se alternarem entre longos e curtos, mantendo a organização do poema na linguagem do movimento... ou, mais fácil de visualizar a adaptação de uma pintura famosa para uma escultura, mantendo as características icônicas da obra original. Nessa última, fala-se de transcrição, pois você reproduz algo mais literalmente, e, na anterior, fala-se em transcriação, já que é preciso utilizar uma reinterpretação um pouco mais livre e criativa, introduzindo novos elementos na finalidade de preservar a ideia da original.

— Por essa eu não esperava. — refleti, em voz alta, e perguntei em seguida — Também tem semântica em livro de língua portuguesa, né?

— No estudo da língua, sim. Mas, se vocês prestaram atenção, eu usei essa palavra no começo da nossa conversa. Quando eu disse que, semiótica vem de *semeion*, o primeiro nome alternativo da semiótica que eu devo ter dito é semântica. Isso, porque eu acho incrível essa associação. Semântica é o significado dos signos dentro de um determinado sistema de comunicação. É exatamente a relação de significação, que a gente explorou tanto. Na tradução

intersemiótica, a relação semântica se refere à forma como os significados ou os conceitos do original são representados ou refletidos na tradução. No caso, a gente está falando de manutenção do sentido do original, mesmo quando os signos usados para expressar esse sentido são diferentes. É o caso, por exemplo, de alguém adaptar a pintura “A Noite Estrelada”, de Van Gogh, em uma música. O compositor pode tentar capturar e transmitir os sentimentos de admiração, turbulência e beleza expressos com cores, formas texturas e outros elementos, na pintura, e transformá-los em sons de instrumentos, refletindo nos signos que compõem a música as cores vibrantes e os movimentos espirais das estrelas no céu noturno.

— Artista é tudo maluco. — falei — Traduzir sentimento de pintura em música?

— Sim. Por que não?

— A outra eu entendi. — arriscou, Guilherme — Transcodificação seria algo decodificar o símbolo original no sistema de base, e recodificar num novo símbolo, dentro do sistema de signos de destino.

— Basicamente, sim. Imagine que, ao transformar uma narrativa literária em um filme, onde os elementos visuais e sonoros substituem a linguagem escrita, criando uma nova experiência para o público. Ou, melhor, imagine que na adaptação de um poema para uma peça de teatro você substitui símbolos verbais em elementos de cena que seguem determinadas convenções.

— Convenções no teatro? — estranhei.

— Sim. Veja o Teatro Elisabetano, na época de Shakespeare. Como não havia recursos sofisticados de iluminação, convencionou-se representar o passar da noite com alguém atravessando o palco com uma luminária. Por outro lado, a entrada de homens portando galos era um sinal visual de que a manhã chegara. Agora, imagine que um texto literário, como um poema, tivesse um verso dizendo “Noites e dias se passarão / Te esperarei, mesmo em vão”. Não é difícil imaginar o ator esperando sua amada diante de uma sacada, enquanto luminárias e galos se alternam atrás dele, atravessando o cenário.

— Certo. — interveio Guilherme — Mas...

— A questão é que o sistema proposto por Jakobson permite traduzir qualquer coisa para qualquer linguagem, por meio de uma recodificação. Você não transporta uma mensagem de uma linguagem para a outra, mas extrai um sentido do texto e *recodifica* dentro de um novo sistema de códigos. Assim sendo, o que é feito, no processo, é uma *retextualização*, a geração de uma obra nova e, implicitamente, isso implica dizer que não há que se falar em fidelidade. Isso, porque admitir a ideia de fidelidade implica dizer que quem a avalia detém o monopólio do significado dos textos, e isso é impraticável (Amorim, 2010). Essa teoria reconhece que cada

mídia possui suas próprias linguagens e modos de expressão, o que implica em diferenças e desafios na transmissão da mensagem. A tradução intersemiótica busca explorar as potencialidades de cada mídia e encontrar soluções criativas para transmitir a essência da obra original na nova mídia, adaptando-se às suas características específicas.

— Certo. — interveio Guilherme — Recapitulando, então: Em resumo, a tradução intersemiótica é o processo de transferência de mensagens de um sistema de signos para outro, envolvendo a reinterpretação e reconstrução dos elementos comunicativos da obra original, inclusive na nova mídia, se for o caso. — parou, para verificar se Manu confirmava, e continuou quando obteve a resposta positiva — A tradução intersemiótica reconhece as diferenças entre as linguagens e convenções de cada mídia e busca transmitir a essência da obra adaptada, explorando as potencialidades da nova mídia e encontrando soluções criativas para comunicar a mensagem.

— Exatamente! — Manu responde prontamente — Ao lidar com a teoria da adaptação, estamos envolvidos em um processo que frequentemente abrange a mudança de mídias e, conseqüentemente, a mudança de sistemas de signos. Além disso, a adaptação também envolve decisões sobre a preservação ou modificação do sentido e significado do texto original no texto adaptado. Nesse contexto, eu estou convencida de que a teoria da adaptação engloba, de certa forma, as teorias da *tradução intersemiótica*, da *semiótica da comunicação* e da *semiótica da informação*. Cada uma dessas teorias aborda aspectos distintos, porém complementares, do processo de adaptação.

— Você quer dizer, com isso, que a semiótica é uma área do conhecimento contida pela Teoria da adaptação? — perguntei.

— Na verdade, não. Semiótica é uma área ampla, rica, multifacetada. Você a vê no currículo de cursos da área de Humanas, como Filosofia, sua verdadeira mãe; mas, também de Saúde, como Medicina; De Ciências Sociais Aplicadas, como Direito... Mas, é certo dizer que um conjunto de ideias da semiótica encontra aplicação prática na Teoria da adaptação, que não se limita à semiótica. O desafio maior é que, quando você fala de Tradução, já está lidando com algo complexo. E se é uma tradução intersemiótica, você tende a lidar com a necessidade de atuar de forma transdisciplinar.

— Quando eu estou feliz porque acompanhei, você solta outra bomba. — queixei-me.

— Não é difícil, mas admito que é complexo. Ao abordar a teoria da adaptação, é possível relacionar e integrar os conhecimentos provenientes dessas diferentes teorias em uma abordagem transdisciplinar. A adaptação é um processo complexo que envolve aspectos interligados da tradução intersemiótica, da semiótica da comunicação e da semiótica da

significação. A compreensão dessas teorias e a sua aplicação no contexto da adaptação permite uma análise mais completa e abrangente do processo de transposição, transcrição, transcrição ou transcodificação de um texto para uma nova mídia, considerando tanto os aspectos comunicativos quanto os elementos simbólicos e informativos envolvidos.

As explicações estavam sendo bastante elucidativas, e os exemplos eram bastante ricos. Estávamos começando a entender a ideia geral, mas não conseguíamos compreender por que o professor o havia procurado para explicar aquelas questões (teria sido por causa disso?). Por que aquela jovem havia pedido que o professor procurasse Guilherme? Qual seu envolvimento em tudo isso?

Quer dizer, as vítimas eram pesquisadores dessa área ou foram envolvidos com livros sobre essa área. O criminoso queria dizer algo sobre, e ainda não estava claro o que era. Guilherme precisava traduzir aqueles sinais deixados nas cenas dos crimes, e por que era tão importante para seu joguinho que Guilherme soubesse tanto sobre essas teorias e sobre os estudos do Irmão Adelmo... mas não queria deixar que o professor lhe ensinasse algo. Seus instintos diziam que ele precisava aprofundar, e, no entanto, incomodava-lhe sobremaneira não entender como e por que o professor o procurava. A garota dissera-lhe que ela o estimulava. Por que seria? Guilherme nessa hora sintetizou os ensinamentos em uma fala acelerada, como em um fluxo de pensamento:

— Em suma, a abordagem transdisciplinar na teoria da adaptação permite uma compreensão mais ampla e integrada do processo de mudança de mídias, considerando a tradução intersemiótica, a semiótica da comunicação e a semiótica da informação como componentes interconectados desse processo. Compreendido. — e mudou subitamente de assunto — Muito interessante, tudo certo. Mas, afinal de contas, por que você queria que o professor falasse comigo? E por que não você?

A referência ao professor trouxe de volta um olhar mais triste, que havia sido aos poucos substituído pela gradual empolgação durante a exposição teórica.

— Eu me julgava incapaz de explicar. De me expressar dentro do que tinha a ser dito, entende?

— Se saiu muito bem. — respondi, tentando impor mais uma cobrança do que um elogio, ao lembrar que o Frei Guilherme de Baskerville, no romance, procurava apertar quem ele entrevistava principalmente quando estava fragilizado.

— Ele é um bom professor, o mérito é dele, e tenho certeza de que ele ainda faria melhor.

— Fez bem o suficiente. — falou Guilherme, mais gentil que eu, mas ainda duro — De qualquer forma, não está claro o porquê de você querer tratar disso comigo. Ou que ele tratasse...

— Eu dizia que o professor viu sua entrevista e as matérias, e tinha uma suspeita. Tínhamos, na verdade. Ele me ajudou a formular o pensamento, e eu o convenci a procurá-lo, porque eu não me sentia segura para explicar a nossa hipótese.

— Tente, por favor.

— Eu ando lendo McFarlane e Eco, e tenho algumas reflexões sobre o caso. Vi no Fantástico¹³⁴ que o monge que morreu estudava a adaptação de O nome da rosa, não é isso? Do próprio Eco?

— Sim, precisamente. Isso não devia ter se tornado público. Não, ainda!

— Você já pensou que o assassino pode estar adaptando O nome da rosa para a vida real?

— Como assim?

— Olha, os crimes aconteceram em um mosteiro beneditino. Não é isso?

— Sim, claro!

— Aposto que as mortes foram por envenenamento. Arsênico, talvez?

— Não... — respondeu Guilherme, desconfiado — Descartamos arsênico.

— Mas, não o envenenamento, presumo, já que não negou.

— Não confirmei, também. — respondeu Guilherme, rabugento.

Manuela continuou, decidida:

— Livros, muitos livros, provavelmente referência à biblioteca. Talvez uma ameaça a quem quer saber demais? Meio que é esse, o mote do filme, né? Quem bebe da fonte do conhecimento, ao ler um livro que supostamente não deveria ler, envenena-se. Vai dizendo se eu estou certa ou errada... — olhou para Guilherme esperando alguma negativa ou confirmação, mas seguiu a despeito de ele não ter esboçado qualquer reação — Até aí, me parecia que ele estava realizando uma mera transferência do romance para a realidade. McFarlane fala que há casos em que um texto é apenas transferido, sem transformações significativas, de uma obra para outra. É uma tradução mais fria, sem maiores complexidades. Mas, quando envolve uma recriação ativa, um processo criativo e interpretativo, nós estamos tratando de uma adaptação

¹³⁴ Programa televisivo tradicional do canal Globo, que passa aos domingos. Um dos principais telejornais da TV brasileira, o Fantástico é também um programa de entretenimento, entre outras finalidades, e é definido pelos produtores como “revista semanal televisiva”.

propriamente dita¹³⁵, aquela mesma de Hutcheon: uma recriação anunciada e extensiva de uma ou mais obras, com mudança de foco e contexto, podendo criar uma interpretação visivelmente distinta. Resta-nos saber se o criminoso está adaptando o romance ou o filme, pois o texto de referência pode ter desdobramentos no trabalho final.

Guilherme estava assombrado. Indignado, na verdade.

— Para que me contrataram? Tem tanto especialista em adaptação por aí...

— Eu estou no caminho certo? — indagou a jovem — É o que vocês descobriram?

Guilherme estava sério, pensativo, e não respondeu. Era até irônico admitir que Eco tinha idealizado, primeiro, que o seu romance fosse contemporâneo, e só depois decidiu que fosse medieval. Estaria o criminoso escrevendo a obra da qual Eco teria desistido ou realmente adaptando a que foi escrita? Ou será que era apenas mais uma linha investigativa que terminaria por dispersar nossas energias e foco?

— É uma abordagem diferente da que temos adotado... — respondi, diante do silêncio de Guilherme — Mas, continue, por favor. O que mais você tem a dizer, que pode nos ajudar?

— Não sei. O que mais tenho a saber sobre o caso?

— Nada. — a voz de Guilherme soou seca.

— Posso ajudar...

— Olha, muito obrigado pelas contribuições. — cortou-lhe secamente a fala — Se o que aconteceu ao professor tem a ver com ele ter me procurado, você não deve se envolver. É perigoso.

— Mas...

— Deixe, agora, o caso com a polícia. Com a gente. Se tiver algo mais a dizer, que possa acrescentar e contribuir, será bem-vinda. Mas, caso tenha dito o que sabe, aconselho a seguir sua vida.

— Espera. — intervim, pensativo — Só mais uma coisa. Você estuda que período, aqui?

— Eu não estudo, aqui.

— Mas, o prof... — quis perguntar, Guilherme.

— Ele não dá aula, aqui. Não dava. Era meu professor no *campus*, no centro de Artes e Comunicação.

Mais uma vez, agradecemos a Manu pela sua contribuição e a dispensamos.

— Ela parecia empolgada demais, depois de certo ponto da conversa. — comentou Guilherme, quando a jovem se afastou — Mais do que triste.

¹³⁵ McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, 1996.

— Deve ser fã de *true crime*¹³⁶... Pelo visto, já estava envolvida, quando colocou o professor.

— Se tiver dito a verdade. Precisamos descobrir por onde tem vazado tanta informação sobre a investigação, e conter essa sangria. Imagina o inferno, se a imprensa descobre que o assassino agiu novamente!

— Verdade.

Rumamos de volta ao prédio.

— Disse algo? — fitou-me, ainda aborrecido.

— Não, nada.

— Ah, bem.

Eu não disse, mas pensei. Só faltava ele ler pensamentos. Acontece que Manu tinha algo de muito familiar, para mim, e, ao mesmo tempo, não se parecia com ninguém que eu conhecia. Onde eu a vira, antes daquele dia? Eu jamais frequentara o Centro de Artes da universidade federal.

Retornamos em seguida para terminar, lá dentro, o que haviam começado com a cena do crime. Estávamos convencidos de que o professor não havia morrido ali, que tinha sido cuidadosamente depositado durante a noite. Mas, o segurança não retornou, como era esperado, para que se pudesse entender como foi possível. Em vez disso, foi encontrado bem mais tarde, morto havia horas, cercado pelo próprio vômito, numa cabine de um dos banheiros da instituição, com os mesmos sintomas dos mortos anteriores.

¹³⁶ “*True crime*” é um gênero literário e cinematográfico que narra eventos criminosos reais, explorando detalhes dos crimes, investigações e julgamentos, frequentemente com foco em aspectos psicológicos e sociais dos envolvidos.

Capítulo 8 - RELAÇÕES ESPÚRIAS

Em que Guilherme descobre que a biblioteca guarda mais do que livros, mas talvez não esteja pronto a fruir de tudo que ela tem de precioso.

Era um fim de tarde quente e abafado, como o clima do Recife sabe fazer quando chove em pleno verão. Ter que voltar da delegacia para a Faculdade de Direito no início da tarde, por causa de mais um corpo, não havia melhorado em nada o humor de Guilherme. A instituição manteve os estudantes de fora, o que ajudou a não vazarem informações quando o professor fora encontrado. Mas, um segundo corpo havia sido demais para guardar o segredo. Boatos começaram a correr à boca pequena nas redes sociais e aplicativos de chat, o que acabou por forçar a direção da instituição a se manifestar, em uma nota que, se tivessem consultado Guilherme, não teria sido publicada:

“A direção do Centro de Ciências Jurídicas da UFPE, sediado na histórica Faculdade de Direito do Recife, vem, por meio desta nota, comunicar e esclarecer que, durante o dia de hoje, não haverá aula, pois está sob investigação. Infelizmente, foram encontrados dois corpos, sendo um de um professor da universidade e um de um dos seguranças terceirizados da instituição, que não identificaremos publicamente em respeito às respectivas famílias e memórias. Aos amigos e familiares das vítimas, que já estão a par da situação, nossos sinceros votos de pesar neste momento de dor.”

E concluía a nota, de maneira protocolar. Em vez de aliviar os boatos, eles só pioraram. Os boatos iam de cogitar um caso entre o professor Tiago e o segurança e uma suposta vingança de uma esposa ciumenta a tramas conspiracionistas envolvendo governos e disputas por poder. Em meio a tantas especulações, não é de se espantar que algum dos alunos acabou articulando a Faculdade iniciada no Mosteiro de São Bento de Olinda e o surgimento de corpos. E esse tipo de hipótese facilmente encontra eco na mídia mais sensacionalista, que se ocupa de notícias criminais.

Logo, tivemos que encarar a imprensa na saída da Faculdade de Direito.

— Entendam, senhores, — tentou anunciar, Guilherme — que não podemos compartilhar informações, por enquanto.

Já dentro do carro, seguiam rumo à delegacia, quando Guilherme pensou alto.

— É isso! — e esmurrou o volante, energicamente.

Claro que tomei um susto. Olhei espantado para Guilherme.

— O que houve?

— Não sei como demorei tanto a ver... O professor não estava prostrado para o relógio. Ou talvez estivesse, também. Não sei o que significaria isso, e nada me ocorre nesse sentido. Mas, logo abaixo da torre do relógio, o que nós encontramos, no último andar?

— Não sei. Você estudou lá, talvez saib...

— A biblioteca, Edson! A maldita biblioteca!

— Por que não me disse isso antes?

— Porque não havia pensado nisso. Ela fica empoleirada, lá em cima, e no meu tempo de estudo passava mais tempo fechada do que funcionando, por milhões de razões. Reformas, greves dos servidores... não importa. E eu também não pegava livros lá, porque ela vivia muito desatualizada... nunca tinha nada que servisse aos meus estudos...

— Não parece uma biblioteca muito...

— Mas, Edson, ela tem algo em comum com a biblioteca de O nome da rosa: ela abriga livros históricos, no acervo. A coleção com acesso restrito tem de documentos históricos da época da colonização e escritos medievais a documentos assinados por Getúlio Vargas e Rui Barbosa, entre outros personagens históricos. Talvez, nada que tenha alto valor pecuniário, mas muita coisa de valor histórico inestimável...

— Mas, o que você acha que isso significa?

— Não sei. Preciso terminar de ler O nome da rosa, rever o filme...

— Mas, faz, sentido. O segurança que foi encontrado no banheiro não seria uma referência ao Berengar? O que morreu na banheira...

— Era precisamente isso que eu estava pensando. Mas, isso talvez não passe de coincidência.

— Por que acha isso?

— Ele não foi colocado lá após a morte, pois havia vômito. Provavelmente, foi para o banheiro e lá morreu.

— Como o Berengário... — respondi, triunfante.

— Sim, não podemos descartar. Mas, como o assassino teria articulado isso tão bem, a ponto de controlar a ação do segurança? — Guilherme pensava, enquanto falava — Quando ele fez o segurança ingerir o veneno, considerando que foi mesmo envenenamento, o segurança devia estar sozinho... Você o viu, mais cedo, correto?

— Sim, ele estava sonolento, mas bem.

— Quanto tempo passou com ele?

— O tempo que tentava contato com você. Meia hora, uma hora...

— Então, pelo tempo de ação do oxalato, se foi essa a substância, supostamente, não estava ainda envenenado. Precisamos ver, também, a ordem das mortes em O nome da rosa, para checar se há, mesmo, uma correspondência direta ou se é tudo uma grande coincidência.

Guilherme continuou tentando organizar a cronologia em sua mente, mas havia muitas lacunas, para ele poder bater martelos. Era preciso introduzir mais pontos, para construir uma imagem mais nítida. Mesmo assim, no entanto, ele sentia que uma paisagem macabra começava a tomar forma. Logo após me deixar na delegacia, Guilherme seguiu para sua casa, esperando poder tomar um banho e refletir melhor sobre todas as novidades surgidas durante o dia.

Mas, chegando em casa, Guilherme notou que o circo se havia refeito. Jornalistas estavam novamente reunidos nos entornos de sua casa, e ele decidiu desviar sua trajetória, antes que fosse visto. Para seu desgosto, alguns jornalistas perceberam. Imediatamente, convocaram suas respectivas equipes para segui-lo, sem fazer alarde, mas a movimentação não passou despercebida, e logo havia diversos carros de veículos de imprensa realizando uma verdadeira perseguição em vias públicas, atrás de Guilherme.

Quando sentiu que havia ganhado uma distância, Guilherme avistou a biblioteca que costumava frequentar, e decidiu entrar. Era o refúgio mais tranquilo que podia encontrar, fora de casa. Conseguiu entrar na biblioteca, enquanto os carros encostavam, o que lhe dava uma vantagem muito pequena. Na recepção da biblioteca, uma televisão, que quase sempre estava desligada, naquele momento exibia a imagem de Guilherme entrando na biblioteca.

— Boa noite. Aumenta um pouco o volume, por obséquio.

Espantado, o recepcionista cutuca a sua colega, que olha também com surpresa para Guilherme. O gesto não passa despercebido pelo investigador, que se mostra entediado.

— Aumente o volume, faça-me o por favor.

— Sim, claro! — apressou-se a moça, pegando e quase derrubando o controle remoto.

Aos poucos, começava a se distinguir o que era dito pela repórter, no aparelho: “...quer forma, não temos como saber ainda quanto tempo o investigador Guilherme vai passar lá. Recapitulando, para quem não estava acompanhando: ele foi demitido das forças policiais, mas voltou como consultor em circunstâncias duvidosas, e está ganhando mais do que antes para investigar o caso de um possível *serial killer*. Como já sabemos, Guilherme já foi considerado um dos maiores investigadores, com prêmios e casos emblemáticos resolvidos no currículo, mas, nos últimos anos, vinha se mostrando incapaz de concluir qualquer investigação. Recentemente, ele pediu à imprensa tempo e espaço para desenvolver essa investigação, mas hoje foram encontrados dois novos corpos. Então a nossa pergunta é: ‘De quanto tempo ele

precisa, e quantos corpos serão necessários, para Guilherme e a Polícia Civil de Pernambuco prenderem esse criminoso?’...”.

— Chega. — diz, Guilherme, desanimado — Pode baixar, moça. — e completa, para si — Já era difícil investigar antes, sem essa vigilância da mídia... o que esperam de mim, agora?

Guilherme atravessa o salão da recepção em direção à biblioteca propriamente dita. Alguns jornalistas mais atrevidos já estão no prédio e o seguem, de longe.

— Será que não tenho um momento de tranquilidade? — apela o investigador — Preciso de dados para melhor apurar esses crimes.

— O que vai pesquisar, investigador?

— Você vir à biblioteca tem a ver com a morte de um professor universitário? Qual é a identidade dele? — questionou um outro jornalista.

— Não posso dar informações sobre a investigação, para não correr o risco de comprometer o seu andamento. Já expliquei isso na coletiva...

— O senhor não deveria estar investigando o corpo, ou o lugar do crime? Interrogando os suspeitos e as testemunhas?

— O senhor aqui está tentando ligar os pontos, o que é impossível com tantos jornalistas em cima. — respondeu Guilherme, incomodado — E procurando dados para ligar os pontos, o que é impossível com vocês colocando em risco o sigilo da investigação. Queiram fazer o favor de se retirar, por favor?

A bibliotecária, que chegou durante a fala de Guilherme, tomou a frente.

— Por favor, senhores. É boa prática de uma biblioteca que os usuários possam estudar em paz e tranquilidade. Se vocês vieram estudar algo, ler algo, procurar um livro para tomar emprestado, por favor, consultem a disponibilidade nos computadores ou peçam ajuda a um dos funcionários. Caso contrário, por favor, retirem-se, ou serei obrigada a chamar a segurança.

A voz firme era ameaçadora antes mesmo de se falar em segurança, de modo que essa menção foi um arremate poderoso para a maioria dos jornalistas presentes. Apenas um não se sentiu ameaçado, o que já vinha falando com Guilherme de forma mais atrevida.

— É verdade que o senhor não resolve mais crimes porque mantém relações espúrias com os criminosos, e que foi por isso demitido da polícia?

— O quê? — indignou-se Guilherme, surpreso com a hipótese.

A bibliotecária fez um gesto, e um segurança que já estava pronto desde que ouviu a ameaça imediatamente se dirigiu ao jornalista, para retirá-lo do ambiente. O jornalista não resistiu, apenas saiu com um sorriso cínico no rosto.

— Perdão, senhor! — aproximou-se, solícita, de Guilherme, a bibliotecária — Será que podemos ajudá-lo em alguma coisa?

— Não, muito obrigado. Já ajudou bastante.

A bibliotecária se virou, mas Guilherme teve uma epifania.

— Na verdade... — a bibliotecária virou-se novamente, atendendo ao chamado — Eu li, mais cedo, que uma adaptação é uma relação entre dois textos, um derivado e um original ou referencial. Eu gostaria de saber se você não teria algo sobre relações entre textos. Preciso aprender a eliminar o que não é adaptação do meu campo de investigação.

— Claro. Por acaso, conheço o livro ideal para isso. Creio que você poderá se interessar por Genette e a transtextualidade. Um momento, por favor. Trago, já.

— À vontade.

— Enquanto isso... — ela completou — Recomendo que use uma de nossas salas reservadas, para poder estudar sem ser perturbado. Aquela está livre. Pode ir se acomodando, lá, e eu chego em um momento.

Com passos suaves e tranquilos, a bibliotecária entrou nos corredores de livros. Guilherme entrou na salinha pequena, com uma mesa e duas cadeiras, como a sala em que nos havíamos reunido, dias antes. E, antes que ele pudesse fechar a porta, a bibliotecária entrou imediatamente atrás de si, tão rápido que não havia como não se surpreender. Em um piscar de olhos, Guilherme tinha diante de si o livro *Palimpsestos*¹³⁷.

Lá dentro, Guilherme podia refletir com mais tranquilidade, sem ouvir ruídos e sem se sentir vigiado. A bibliotecária, nesse momento, pediu licença e se ausentou.

Gérard Genette¹³⁸ propõe o termo *transtextualidade*, para toda situação que estabeleça relação entre textos, de forma manifesta ou secreta. Interessante, pensou Guilherme, que já aprendera com Salvatore D'Onofrio¹³⁹ que a palavra *texto* é derivada de *textum*, que significa *tecido*, um produto composto pelo entrelaçamento de uma multiplicidade de fios. O termo é comumente transposto para a noção de escrita, em que os fios seriam as palavras que, juntas, são capazes de produzir sentido, compondo desde uma simples frase até todo um livro. Mas, seguindo esta mesma lógica, no lugar de fios ou palavras, todo e qualquer entrelaçamento de signos capazes de construir sentido compõe um texto, concluiu.

Guilherme retomou a leitura.

¹³⁷ Genette, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, 2010.

¹³⁸ *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, 2010, pp. 13-21.

¹³⁹ *Forma e sentido do texto literário*, 2007, p. 29.

Para as relações de transtextualidade, Genette postulou cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, arquitextualidade, metatextualidade e hipertextualidade. Em breve resumo, a Intertextualidade diz respeito a relações como citações, plágios, alusões; a paratextualidade se refere aos variados tipos de textos que compõem a obra, incluindo prólogos, títulos, subtítulos, prefácios, notas do autor etc.; a arquitextualidade tem natureza meramente taxonômica, e se refere à classificação proposta pelos títulos e subtítulos de um texto; metatextualidade seria basicamente a relação entre um texto comentado e o texto que o comenta; hipertextualidade seria a relação distinta do comentário em que há derivação, na qual um texto B, denominado hipertexto, é produzido através de um processo de *transformação* de um texto A, denominado hipotexto, sendo este, portanto, imprescindível para a existência do texto B.

Não foi difícil para Guilherme perceber que categorias como Intertextualidade se referem a textos que a própria Hutcheon excluiu da ideia de adaptação, como plágios e meras alusões. Refletindo sobre cada uma das previsões de transtextualidade de Genette, o investigador concluiu que a *hipertextualidade* é a que lhe parece específica para a adaptação. Pediu à bibliotecária o livro que deveria ter estudado, em que, para sua surpresa, a *hipertextualidade*, é apontada também pelo autor¹⁴⁰ como "especialmente produtiva" para efeitos de adaptação. Nessa relação, o assim chamado *hipotexto* o texto que é modificado, transformado, elaborado ou ampliado, dando origem ao *hipertexto*.

Guilherme refletiu que, correspondente ao conceito de hipotexto em Genette, Hutcheon¹⁴¹, Stam¹⁴² e Seger¹⁴³ muitas vezes chamam de obra original e obra fonte, e ao hipertexto, é comum encontrar nesses autores a denominação de adaptação e obra derivada. Naturalmente, pensou Guilherme, a hipertextualidade não é a única transtextualidade possível contida no processo de adaptação, e sua presença não exclui a das demais, como citações, quando falas de personagens são preservadas integralmente na adaptação de um romance para um filme. No entanto, é, sim, a hipertextualidade a forma de transtextualidade que mais claramente dá sentido à própria ideia contida na definição de Adaptação que ele estudara.

Identificou Guilherme, também, como a relação de hipertextualidade, principalmente quando entre mídias distintas, implicava na necessidade de se trabalhar com uma tradução

¹⁴⁰ Stam, A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação, 2008, p. 21.

¹⁴¹ Uma Teoria da Adaptação, 2011.

¹⁴² Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, 2006.

¹⁴³ A arte da adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme, 2007.

intersemiótica, no processo de adaptação. Tudo começava a se encaixar, e ele sentia que havia muito mais conexões a realizar.

Guilherme lembrou-se de que Umberto Eco anuncia, no prólogo de *O Nome da Rosa*, seu romance como um palimpsesto. Lembrou-se, então, de um letreiro curioso exibido nos instantes iniciais do filme e, com o aplicativo de streaming no smartphone, ele acessou o filme *O Nome da Rosa* (1986), para conferir. Sim, lá estava, novamente: “Um palimpsesto do romance de Umberto Eco”, o título do livro de Genette no letreiro exibido nos primeiros segundos do filme. Annaud assumiu de cara esta relação de derivação hipertextual, posto que ela é expressamente chamada, ainda que assumindo caráter figurativo, de palimpsesto pelo próprio Genette, dando nome ao livro em que ele explora a teoria acima apresentada. Sim, o filme é uma adaptação, mas também um hipertexto declarado nos termos de Genette, do romance de Eco, que também anuncia criar um palimpsesto, ou seja, um hipertexto de um texto que não existe, mas ele finge que sim, como recurso estilístico literário.

Aquilo tudo não podia ser mera coincidência. A sensação de estar no caminho certo tomou Guilherme com um ímpeto de não parar de pesquisar. Será que estava a caminho de entender o que deveria entender? Estaria na pista certa para finalmente solucionar o caso mais complicado com o qual já se deparara?

Guilherme retomou a leitura do livro que havia reservado para o dia da entrevista coletiva, que adquirira após o desaparecimento do anterior e trazia em sua bolsa. Era o livro intitulado *A Literatura através do Cinema*, em que Stam afirma que a visão que costuma ser disseminada sobre a adaptação é discriminatória, frequentemente abusando de termos pejorativos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “adulteração” e “profanação”, como se houvesse algum compromisso de “fidelidade” da adaptação para com a obra original. Claro que, para ser reconhecida como adaptação, a obra fonte tem que ser reconhecível na final, e há as que não conseguem captar o que mais se aprecia nas originais, ou não conseguem preservar alguma característica fundamental delas. Mas, isso não torna a fidelidade, na visão do autor, como um pressuposto metodológico ou exigência, até porque a adaptação já é automaticamente diferente a partir do momento em que a mudança da mídia implica em uma transformação textual.¹⁴⁴

Guilherme recordou que Adaptar, como diz Hutcheon¹⁴⁵, é contar uma história com releitura e reinterpretação, e o sucesso desta adaptação depende de se capturar o efeito da obra

¹⁴⁴ Stam, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, 2008, pp. 19-21.

¹⁴⁵ *Uma Teoria da Adaptação*, 2011.

a ser adaptada, preservando o *tom*, o *espírito* e o *estilo*. Guilherme tirou da bolsa um artigo de Eco, em inglês, em que Adelmo destacara, entre outras passagens: “Em vez de falar em equivalência de sentido, nós podemos falar em *equivalência funcional*: uma boa tradução deve gerar o mesmo efeito objetivado pelo original.”¹⁴⁶. Tudo isso conversava com o que Manu lhes havia explicado sobre tradução intersemiótica.

Segundo Hutcheon¹⁴⁷, recordou Guilherme, para se alcançar o sucesso da obra, é preciso ter domínio de diferentes sistemas de signos em busca desta equivalência, e isso leva em consideração o contexto tanto da criação da obra a ser adaptada como do processo de recriação e o do próprio público que consumirá a adaptação. Tanto dentro da obra como no meio em que ela se insere, a adaptação é essencialmente um processo de leitura, de captura do sentido pretendido pelo autor da obra original. E, é importante dizer, a autora reconhece que, neste processo interpretativo e criativo, o adaptador se apropria da obra, podendo inclusive, ao recriá-la, propor transformações deste sentido e dos efeitos, do tom, do espírito e do estilo, conforme não apenas seu entendimento da obra primária, mas do mundo. Por isso, é importante que o adaptador tenha clareza de quais são seus objetivos e sua intencionalidade em adaptar, em escolher aquele texto específico, entre todos os possíveis, posto que, seja para preservar ou transformar tais caracteres, a adaptação pode estar fadada ao fracasso. Afinal, como bem pontua Stam, uma fidelidade literal demais não só é improvável como indesejável¹⁴⁸.

Durante as horas seguinte, a Bibliotecária dedicou-se a aparecer de quando em quando na salinha, em silêncio. Guilherme observava-lhe de canto de olho, mas retomava o estudo. Ela, por sua vez, observando quão vorazmente Guilherme lia os livros, ia e vinha, trazendo mais livros e até alguns periódicos, sempre dentro da temática que ele estava lendo. Logo, na medida em que as horas se passavam, a mesa de Guilherme se abarrotava com mais e mais textos devorados instantaneamente por sua mente inquieta.

Guilherme leu sobre os estudos intermediáticos, que, segundo Machado¹⁴⁹, surgem para proporcionar uma metodologia, um respaldo científico, analítico e crítico para a realização e a análise de ocorrência intermediáticas. Compreender a questão das mídias, ajudou-lhe a melhor compreender as implicações da tão falada mudança de mídia. Afinal, de quais recursos você dispõe para contar uma mesma história com um poema, com uma peça de teatro e com um

¹⁴⁶ Livre tradução nossa, com destaques do próprio autor: “Instead of speaking of equivalence of meaning, we can speak of functional equivalence: a good translation must generate the same effect aimed at by the original.” (Eco, *Mouse or Rat: Translation as Negotiation*, 2003, p. 53)

¹⁴⁷ Uma Teoria da Adaptação, 2011.

¹⁴⁸ Stam, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, 2008, p. 20.

¹⁴⁹ Quando a Literatura Encontra o Cinema: um estudo sobre a intermedialidade, 2018

filme? Guilherme lembrou de ter visto, certa vez, que em espetáculos de teatro ao ar livre na era medieval, era comum usar de recursos como queimar enxofre quando havia em cena a presença do inferno ou mesmo do demônio, para que as pessoas sentissem o cheiro, ou mesmo atirar água no público quando as cenas envolviam elementos aquáticos como chuva, mar ou rios. Nenhum desses recursos estaria disponível em um poema, que precisaria descrever o cheiro de enxofre ou as torrentes de água. Talvez, em um filme, a água fosse facilmente apresentada por meio de sua representação literal (sua imagem), mas seria preciso fazer um esforço maior para indicar o frio que ela provocasse num personagem, ou a existência do cheiro de enxofre, especialmente se houvesse o interesse de mostrar, não mencionar textualmente.

Logo, seria necessário considerar que, entre recursos tão distintos, às vezes poderia ser preciso mudar toda uma cena para causar um mesmo efeito, culminando naquela equivalência funcional de Eco. Associou o raciocínio ao que diz Stam, quando destaca que a **narratologia comparativa** deve questionar, sobre uma adaptação, quais eventos foram suprimidos, inseridos ou alterados, mas, principalmente, a razão de tais escolhas¹⁵⁰.

Em certa altura, Guilherme julgou haver conseguido juntar os pontos. Pelo que entendeu, o primeiro monge realizava um estudo de narratologia comparativa, com foco em estudar a adaptação do romance *O Nome da Rosa* para o filme homônimo, sob a *teoria da adaptação* de Linda Hutcheon e a *teoria do discurso narrativo* em Gérard Genette¹⁵¹. E Guilherme estava convencido de que conhecer esta pesquisa mais a fundo seria o caminho para encontrar o culpado dos crimes, fosse ela a razão para os crimes, fosse por eles serem uma adaptação da obra, como previu Manuela. Para descobrir qual é a suposta mentira que o assassino parecia querer encobrir (ou substituir pela própria suposta verdade), seria preciso reunir informações com o propósito de responder ao seguinte problema de pesquisa: de que forma as escolhas realizadas durante o processo de adaptação do romance *O Nome da Rosa* para o filme homônimo interferem na compreensão da obra derivada e em como esta dialoga com a original? Certamente, essa compreensão poderia trazer a resposta de sobre como os crimes dialogam com ambas as obras.

A biblioteca já havia fechado. Os funcionários já haviam saído. A bibliotecária, no entanto, seguiu alimentando Guilherme de material sem anunciar essa movimentação. Sentia um prazer inesperado em servir ao investigador, e um certo senso de dever, também. Em pleno

¹⁵⁰ Stam, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, 2008.

¹⁵¹ Essa é a nossa pesquisa.

*hiperfoco*¹⁵², trancado no cubículo da biblioteca e na própria mente, Guilherme parecia não notar a movimentação à sua volta, somente seguiu estudando, cioso por solucionar o mistério, e fazer calar aquela voz que gritava dentro de sua cabeça, vociferando que ele não seria capaz de resolver o caso.

Enterrado sob pilhas de livros e artigos científicos, Guilherme refletia. Concluiu que adaptações não implicam necessariamente mudanças de mídia, mas mudanças de mídia implicam na realização de adaptação. Trata-se inegavelmente de uma transposição criativa e interpretativa. Seria um erro, porém, atribuir juízo de valor às mídias, como é muito comum se ver autores atribuírem um caráter de superioridade da literatura ou teatro ao cinema. Assim, pensou o investigador, é particularmente importante entender que cada arte tem sua especificidade material e formal, de modo que a obra derivada não é, por sê-lo, de maior ou menor valor, independente das artes fonte e resultante. Sob essa ótica, ganha particular relevância a compreensão de que, por ser a sétima arte tão multifacetada e intermediática, os traços associados às linguagens e mídias das formas de arte que terminam por compor o cinema são por ele herdados parcialmente, em maior ou menor grau, a exemplo de fotografia e pintura, música, dança, ruído e sons fonéticos, entre outros, conforme o caso¹⁵³.

Isso resultou, para Guilherme, na reflexão sobre a riqueza intermediática do cinema. Ele lera, lembrou-se, que muitos, por muito tempo, consideraram o cinema uma arte inferior, entre outras artes entendidas como superiores ou mais “elevadas”. Já no capítulo introdutório, Linda Hutcheon¹⁵⁴ destaca que o tal “problema da fidelidade”, quando tratamos da adaptação para o cinema, é fruto desse preconceito. Por ser uma arte bastante recente, o cinema enfrentou grande resistência até mesmo para ser aceito como uma arte, especialmente uma arte autônoma. Ora, entendiam-na inferior, dependente das demais linguagens artísticas, como se isso fosse alguma espécie de demérito. Logo, não haveria problemas adaptar *Romeu e Julieta* do teatro para uma ópera ou um balé, posto que eram compreendidas como formas de “arte elevada”, não importando o quanto se perca do texto original, já que é natural, por exemplo, que um balé não tenha os diálogos de Shakespeare. Mas, a adaptação ao cinema enfrenta facilmente acusação de vulgarização da obra, excesso de simplificação, e até mesmo parasitismo para com a obra original.

¹⁵² “Hiperfoco é o termo usado para descrever o estado de concentração intensa e sustentada de uma pessoa por uma tarefa ou um conjunto de estímulos específicos, como um estado de absorção completo. Durante o estado de hiperfoco, há uma percepção diminuída de estímulos que não são relevantes para a tarefa.” (Manzini, 2022)

¹⁵³ Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011.

¹⁵⁴ Uma Teoria da Adaptação, 2011, p. 23.

Segundo a autora¹⁵⁵, lera Guilherme, a mesma lógica se aplicava, por exemplo, na crítica de obras adaptadas de romances para quadrinhos, outra arte considerada “inferior” pelos defensores de uma suposta “alta cultura”. Longe de aceitar tais acusações de parasitismo como realidade, pensou Guilherme, essa relação entre o mercado e as obras originais e derivadas é complexa. Do mesmo modo que há filmes beneficiados pelo sucesso das obras que eles adaptaram, muitas vezes também os filmes são os responsáveis pelo sucesso de mercado das obras adaptadas. Mais do que isso, Hutcheon já nos recorda que “os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis – ou seja, já bem-sucedidas financeiramente – a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura”, e não eram considerados parasitas. Bem como diversas obras teatrais ou literárias adaptadas de grandes sucessos dos cinemas poderiam ser acusadas de “parasitar” ou “pegar carona” no sucesso das obras cinematográficas, e isso não é necessariamente verdade.

Além do que, refletiu Guilherme, algumas adaptações chegam a aprimorar a obra adaptada, corrigir falhas de estrutura, melhorar dinâmicas ou usar formas próprias do cinema para expressão, de modo a contribuir para que uma história alcance seu verdadeiro potencial, ocasionalmente não atingido na obra original, ou atingido de maneira bem diversa.

Aos poucos, o preconceito com o cinema vem se dissipando ao longo da história recente, mas reconhecer adaptações sem o viés desse preconceito estabelecido é um processo à parte, que precisará do seu próprio tempo e de uma construção particular para ser efetivamente transformado. A ideia de que as relações textuais entre obras literárias elevadas como um romance e obras inferiores como filmes não se sustenta. Esse tipo de pensamento que separa cultura popular da erudita, tipos de arte supostamente superiores e outras hipoteticamente menores raramente encontra qualquer fundamento em algo mais que o preconceito que tanto impele à desinteligência. E, há de se convir, não contribui em absoluto para um debate construtivo no tema das adaptações, visto que negar a própria realização de adaptações da literatura para o cinema excluiria todo o propósito de estudá-las.

A bibliotecária observava Guilherme parado, há quase meia-hora refletindo, sem ler. Puxou uma cadeira e se sentou ao seu lado. Guilherme finalmente olhou para ela.

— Atrapalho? — ela finalmente quebrou o silêncio.

— Não, absolutamente!

¹⁵⁵ Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011.

Guilherme respondia com a placidez de quem comeu bem e está satisfeito, e com esta resposta tranquila expressou a gratidão que sentia por ter sido tão bem atendido, mesmo que até aquele momento nada tenha dito a respeito.

— Curioso o seu interesse por adaptações. Esses livros já estavam cobertos de camadas e camadas de pó, antes de você chegar.

— Lamento que a tenha exposto ao pó...

— De forma alguma! Fico feliz quando um livro deixa de estar encostado para ser útil. E mais ainda quando vejo estudarem sobre temas em arte. Amo arte!

— Algumas coisas ainda não estão fechando para mim, mas acredito estar no caminho.

— Esse é o primeiro passo.

— Creio ter descoberto o que é Adaptação, em que contexto se aplica, quais suas características, suas modalidades e como identificar uma quando lidamos com as relações entre textos. Quanto a esse tema, acho que só resta definir a fronteira final, e assim entender também o que não é Adaptação.

— Talvez eu possa te ajudar. Tem um capítulo ali no Uma teoria da adaptação¹⁵⁶. — ela aponta para o livro, Guilherme o entrega, e ela o abre próximo às páginas finais — Mesmo sendo ampla a definição de Adaptação, ela naturalmente termina por traçar fronteiras, fora das quais não dá para falar em Adaptação. Por exemplo, se a adaptação é uma revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular, não são adaptações os casos de meras alusões intertextuais, ou regravação de fragmentos musicais. Uma paródia é um caso de adaptação, pois, quer envolva mudança de mídia ou não, a paródia é uma forma irônica de adaptação. A adaptação não implica necessariamente uma recodificação, posto que uma peça de teatro pode ser adaptada para outra peça de teatro, uma obra literária para outra obra literária e assim por diante. Em se havendo uma revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte, criando-se uma nova sobre mesmo suporte ou mídia, certamente será uma adaptação.

Guilherme acompanhou o raciocínio com um enorme prazer. A voz suave o acalentava, embora não causando sono. Era como uma forma relaxante de café. A mente se acelerava, ao passo que o cérebro que a sustentava podia parar de se forçar a trabalhar tão duramente. Mesmo assim, Guilherme sentiu a necessidade de falar, também, e ele aproveitou a pausa da Bibliotecária para respirar.

¹⁵⁶ Hutcheon, 2011, pp. 225-229.

— Sim, é verdade. Significa, portanto, que a adaptação não é, necessariamente, uma tradução intersemiótica. Também não são adaptações as obras em que “a fidelidade à obra anterior é um ideal teórico, mesmo se impossível na prática”¹⁵⁷, a exemplo de traduções literárias e transcrições de música. Deste modo, a simples recodificação ou transmissão de uma mídia a outra não implica uma adaptação, sem os demais requisitos presentes, estando mais, provavelmente, para uma cópia ou tradução. Isso não dialogaria com a separação que McFarlane estabeleceu, ao separar traduções propriamente ditas das simples transferências de obra, de uma para outra?

— Exatamente. Inclusive, você deve ter visto no livro de Genette que eu lhe trouxe que a simples transferência de uma obra para outra não constitui hipertextualidade, que é a modalidade por excelência de relação entre textos que constitui uma adaptação. A coexistência de um texto em duas ou mais obras, no todo ou em parte, é a intertextualidade, podendo ser, no caso, uma citação, se for assumida, ou um plágio, se for velada, não declarada. E por isso plágios não podem ser considerados adaptações, também. Por fim, uma obra simplesmente inspirada em outra, bem como um *spin-off*, por sua vez, não são revisitações extensivas o suficiente para serem consideradas adaptações.

— Uau! Parece que as coisas estão devidamente azeitadas na minha cabeça. — Guilherme comentou maravilhado, mas começava a se sentir tonto, cansado — Mas é tanta informação que está transbordando! — levantou-se — Preciso descansar um pouco.

A jovem pegou uma folha de papel da mesa e uma caneta, e começou a anotar algo.

— Tem um sofá no meu escritório. — disse casualmente, e, quase como se estivesse envergonhada de tê-lo dito, emendou — Esses são os autores e os livros que vimos nesta conversa, caso queira conferir mais alguma coisa depois.

— Não é preciso o sofá, muito obrigado. Melhor ir para casa. Já está tarde, e você certamente precisa ir para casa descansar. — e pegou o papel, que ela lhe estendia — E muito obrigado! Será muito útil, com certeza.

— Na verdade, eu tenho que começar a trabalhar em... — ela olha para o relógio — duas horas.

— Como assim? Que horas são?

A mulher, habitualmente séria e silenciosa, deu uma sonora gargalhada.

— É dia, já. — ela fixou os olhos no investigador — Vou passar um café para mim. Quer, também?

¹⁵⁷ Hutcheon, Uma Teoria da Adaptação, 2011, p. 227.

— Eu não acredito! — Guilherme levantou-se, atordoado — Tomei toda a sua noite...

— Esqueça. Trabalhar essa noite foi um prazer, como há muito tempo eu não tinha.

— Bem... eu agradeço! Sem querer abusar, eh...

— Stella.

A doce e prestativa senhorita tinha um nome, afinal... Ela sorriu, vendo o ar confuso de Guilherme.

— Olha, se precisar de algum material sobre qualquer assunto, posso procurar pra você, e já deixar sobre a mesa, na sala reservada. — ela puxou de volta a folha de papel e pegou uma caneta do bolso da camisa de Guilherme — Com licença. — ela, então, pôs-se a anotar algo na folha — Esse é o telefone que toca direto na minha sala... e esse é o meu celular. Pode me mandar mensagem a qualquer hora, e pode me ligar quando quiser.

Guilherme enrubesceu. Não era tolo, e no alto de seus cinquenta e poucos anos sabia reconhecer um flerte. Ela notou, e sorriu.

— Sim, senhorita Stella, será que há alguma saída discreta, sem ser a da frente?

Dessarte, Stella o acompanhou até um depósito abandonado, que às vezes lhe servia de acesso secreto para entrar e sair da Biblioteca, local por onde Guilherme, devidamente orientado, saiu incógnito, deixando no estacionamento da biblioteca o seu carro. No caminho de casa, a caminhada lhe serviu bem para oxigenar o cérebro, colocar as ideias em ordem. Pensou se o criminoso tinha dimensão de tudo aquilo que ele estudara, pois, quanto mais estudava sobre adaptação, menos fazia sentido, no significado estudado, o bilhete deixado para ele. Teria ele caído em um *red herring*? Se sim, o que mais nessa apuração podia ser pista falsa?

Em meio a seus pensamentos, Guilherme não tardou a chegar em casa, enquanto todos ainda acreditavam que ele estava ainda na Biblioteca. Ele chegou incógnito em casa, passando rápida e discretamente entre jornalistas sonolentos e distraídos, e conseguiu entrar antes que os poucos presentes pudessem identificá-lo.

Por fim, logo após tomar um banho, Guilherme enviou uma mensagem para mim e para Abelardo, informando que trabalhara até amanhecer, descansaria até o início da tarde, e contava com a compreensão de ambos. Ciente de que não poderia contar com tal compreensão, desligou o telefone, soltou o fio da campainha e foi dormir.

Pareceu-lhe que, pelo menos no sentido que o seu adversário parecia compreender, Guilherme estava começando a se adaptar.

Parte 4 - SETE ARTES, DUAS MÍDIAS, UMA LINGUAGEM¹⁵⁸

Capítulo 9 - ASSENTANDO AS BASES

Guilherme começa a se familiarizar com os elementos que compõem a linguagem do cinema, em um momento de aparente calma. Surgem os primeiros resultados da perícia toxicológica. De lambuja, encontram uma nova velha pista, com a qual não contavam.

Cinco horas. Esse foi o tempo que Guilherme conseguiu dormir. Menos do que o necessário, mas melhor do que sua média recente. Foi um sono tranquilo como havia tempos ele não tinha, e mais reparador do que vinha conseguindo nos últimos tempos. Teve a sensação de que nada seria capaz de atingi-lo, de que solucionar o mistério era uma questão de tempo.

Quando Guilherme ligou o telefone, imediatamente chegou uma chuva de mensagens e notificações de chamadas perdidas. Não uma, não duas, mas centenas de mensagens minhas e de Abelardo, acompanhadas de algumas dezenas de ligações perdidas. À primeira vista, preocupou-se com isso, mas bastou ler um pouco mais para ver que, da parte de Abelardo, era muito alarde para nada. Já eu trazia boas novas, muitas atualizações. Finalmente, a perícia conseguiu os reagentes, e poderia começar a realizar os testes toxicológicos. Até o fim do dia, espera-se ter um laudo toxicológico, a depender da intoxicação.

Sem pensar duas vezes, Guilherme seguiu seu ritual, com um café da manhã reforçado (afinal, fazia também as vezes de almoço) e saiu de casa. Saía a pé, e sabia que àquela altura já não havia mais como escapar da multidão de jornalistas. Daria uma breve entrevista coletiva. Sabia, até, o que dizer. Na frente de seu prédio, parou diante de várias câmeras e jornalistas indagando-o inúmeras questões ao mesmo tempo. Abriu os braços, em um gesto que pedia que esperassem, e ficou esperando o silêncio chegar. Demorou, mas acabaram percebendo que ele só falaria quando se calassem, e assim o fizeram.

— Boa tarde! — falou, calma e pausadamente — Sei que estão apenas fazendo o seu trabalho, e compreendo que precisam conseguir informações para poderem manter seus empregos.

— Ficou até tarde em casa porque desistiu de investigar? — perguntou uma voz distante.

— Por favor, não vou responder perguntas...

¹⁵⁸ Em que finalmente se introduz elementos sobre a Sétima Arte (Cinema), relevantes ao estudo em curso.

— Você está transando com a diretora da Biblioteca Central?

Um burburinho se fez. Guilherme se irritou a ponto de ficar vermelho, e esteve a um passo de devolver a provocação com uma resposta desaforada. Mas, sabia que precisava manter a calma. Tentou identificar de onde viera a voz, e reconheceu o jornalista que fora expulso da biblioteca.

— Não falo sobre minha vida pessoal, mas, em respeito à pessoa referida, informo que, para a decepção geral, não tenho nenhuma relação com ela. Agora, retomando...

O ruído de vozes continuava crescendo, e tirando a concentração de Guilherme, que se calou por instantes, encarando seriamente os presentes. Após mais uma longa espera, entenderam que ele esperava para poder falar.

— Se querem que eu fale algo, por favor, escutem em silêncio. Caso contrário, seguirei o meu caminho, pois tenho muito a fazer. — o silêncio se manteve, ouvindo-se apenas os ruídos do trânsito ao longe — Não tenho, hoje, ainda, as novidades que assegurarão seus furos ou as notícias que assegurarão seus empregos. Suponho que muitos de vocês não têm a autorização dos chefes para interromper a vigília ou para parar de me seguir, então quero pedir que sigam determinadas regras. — Guilherme fez uma pausa dramática, e viu que conseguiu a atenção — A primeira regra é que não me acompanhem tão de perto, nem entrem em prédios ou construções. Como podem esperar que alguém fale qualquer coisa comigo, sabendo que me vigiam de perto? Uma testemunha, ou mesmo o culpado, pode querer dizer algo que seja “A” informação de que precisamos, e não ter coragem de fazer isso por temer ser visto ou vista comigo. A segunda regra é que não fiquem me fazendo perguntas. Eu falarei com a imprensa quando for o momento. A última coisa que tenho a dizer, por hoje, é que eu espero ter novidades até amanhã de manhã, mas não posso prometer nada por não depender de mim. Então, não irei informar nada sobre a investigação se não for em uma coletiva de imprensa previamente marcada, para que toda a imprensa possa ter acesso e repercutir como se fizer necessário. Reforço: não haverá exclusivas, não daremos furos exclusivos. Por agora, aviso que quem me seguir perderá tempo, e quem respeitar as regras poderá ser devidamente recompensado. Até mais!

Sem dizer mais nada, Guilherme atravessou os jornalistas, muitos dos quais agindo como se ele não houvesse dito tudo o que acabara de dizer. Buscou o carro no estacionamento da biblioteca e seguiu para a delegacia.

— Chegou a Bela Adormecida! — recebi Guilherme com um sorriso no rosto.

— Não tem outra piadinha mais infame pra fazer?

— Gosto dessa! — diverti-me — Quer dizer que o senhor decidiu dar uma entrevista antes de vir, e nem pediu a autorização da chefia... ousada, sua senhoria! O Abelardo tá uma arara!

— Que esteja uma arara, um pato ou um ganso, pouco me importa. Não é meu chefe, e eu nem queria estar envolvido nisso. Se quiser, que me dispense! Estou cansado dessa pressão.

Senti o peso nas palavras de Guilherme, e me preocupei.

— Está pensando em desistir, parceiro?

— Eu não desisto. Não terei paz até ter resolvido esse caso, assim como não tenho paz desde os arquivamentos dos casos anteriores.

— Que susto, você me deu, cara!

— Mas, vou investigar com ou sem a polícia. E, de repente, ser dispensado me livra do saco que é a imprensa! Você acha que eu teria chegado aqui, se não tivesse feito algum tipo de declaração àquele monte de jornalistas sedentos?

— De fato, você e a mídia não estão se entendendo...

— O que disse? — perguntou Guilherme, como tendo uma epifania.

— Que você está tendo problema com a mídia?

— É isso! Eu entendo de literatura. Sempre li! Mas não sei nada de cinema!

— Do que você tá falando?

— Da mídia, Edson! — falou, exultante — Das mídias, para ser preciso. A gente investigou narratologia, adaptação, o fenômeno interartes... e quando a gente tá falando de interartes, de conjuntos distintos de signos, não estamos falando de intermídia?¹⁵⁹ Vamos lá, foi você quem leu isso e me atualizou. O cinema é uma arte multimídia. Quais são suas regras, suas convenções, como ele expressa suas narrativas?

Antes que eu pudesse responder, Guilherme disparou em passos largos para a sala de provas. Como sempre, pegou a chave com os responsáveis pelo controle de acessos, e entrou. Tomou um susto, ao entrar. Entrei logo atrás dele, e lhe perguntei, feliz comigo, mesmo.

— E aí, o que achou?

A sala de provas estava toda reformulada. Com a ajuda de um arquivista que eu trouxera de outro órgão público, e com a autorização do delegado, tomei a ajuda de alguns estagiários e de Carolina, e passamos horas redistribuindo as provas, organizando de tal modo que fosse melhor aproveitado o espaço e que se juntasse muito menos poeira. As evidências guardadas agora estavam de mais fácil acesso e, para completar, quando todos saíram, ainda coloquei um grande quadro de cortiça na parede maior, onde expus um mapa enorme do Grande Recife. Um

¹⁵⁹ Clüver, Intermedialidade, 2011.

alfinete marcava o Mosteiro de São Bento, e outro marcava a Faculdade de Direito do Recife. Ao lado do mapa, algumas fotos das vítimas nas respectivas cenas do crime. De lado, o papel com o diagrama do professor, preso somente em cima, para podermos ver também o triângulo de Ogden-alguma-coisa desenhado por Manu, no verso da folha.

— Sempre quis fazer isso. Realmente, me ajudou a visualizar melhor.

Até a iluminação estava melhor, deixando o ambiente mais claro, e com reforço de luzes focadas na mesa de trabalho e no quadro de cortiça. Guilherme olhou para mim com um sorriso cínico.

— Você anda vendo filme demais...

— E você de menos, pelo que acabou de me dizer.

— Certamente. — admitiu Guilherme — Quanto a isso, não posso negar. Onde estão os livros?

— No armário novo.

Guilherme seguiu em direção ao armário, abriu-lhe as portas e observou como a coleção de livros de Adelmo estava cuidadosamente organizada, por temas e, dentro deles, por ordem alfabética dos autores. Ele inferiu o sistema com poucos segundos e já sabia onde cada livro deveria estar. A prova disso é que tirou de sua bolsa os livros e artigos que carregava consigo e os distribuiu nos respectivos lugares certos, sem perguntar nada.

— Ficam menos empoeirados, assim. — falei.

Guilherme franziu o cenho, elevando mais o lado direito, e sentenciou.

— Quando sair da polícia, vai poder trabalhar com design de interiores.

Eu não sabia se era sério ou um gracejo.

— Vou receber isso como um elogio.

— Não havia um livro sobre cinema? — perguntou Guilherme, não encontrando o livro desejado — Um grande?

— Eita, esqueci em casa!

— Porra!

— Calma, eu tô devorando aquele negócio. Pergunta o que quiser, que eu explico.

— E eu sei lá o que eu quero saber! Eu preciso entender alguma coisa de cinema, pra poder fazer uma análise do filme *O nome da rosa*.

— Posso dar as bases...

— Essa, eu quero ver!

— Bora começar com o básico. O que é que você sabe sobre a *mise en scène*?

— Sei que sua pronúncia de francês é péssima! Não é francês?

— Isso, francês. A propósito, vá à merda. — e continuei — Mas, *mise en scène* significa, literalmente, “pôr em cena”, e a teoria do cinema importou a expressão do teatro. Responsável pelas nossas principais impressões de um filme, a *mise en scène* não só dá o tom, o clima da cena e do filme, mas ajuda a contar a história, fornecendo elementos para a ambientação, a mensagem que se deseja passar e até mesmo para a construção narrativa.

— Espera. A *mise en scène* contribui para a mensagem e para a narrativa?

— Isso.

— Começou bem.

— “Você precisa compreender as razões da pergunta, para dirigir a resposta”. — falei, imitando o jeito do meu parceiro — Não era isso?

— Você tá convencido demais. — ele se permitiu divertir-se — Prossiga.

— Segundo o livro, a *mise en scène* refere-se aos elementos que compõem a cena, sendo seus aspectos o *cenário*, *figurino e maquiagem*, a *iluminação* e a *encenação*. Trata-se inegavelmente de um conjunto de elementos principalmente visuais, que podem ser didaticamente separados para análise, estudo e melhor compreensão. Mas, seria um erro entendê-los como caracteres separados, posto que funcionam em conjunto. É interessante, inclusive, mencionar que eles estão presentes, tenha ou não o enunciador domínio sobre eles, podendo haver, portanto efeitos indesejados ou até mesmo contrários às suas intenções, quando não se assume o controle desses elementos da linguagem cênica e cinematográfica.¹⁶⁰

— O enunciador, nesse caso, seria o diretor, correto? — observou, pertinente, Guilherme — Ele controla a narrativa como sendo enunciado, assumindo o controle de todos os elementos enunciativos, do ato narrativo produtor... — ele parecia estar pensando em voz alta — Sim, faz sentido. O cinema é uma arte coletiva, então o diretor, partindo da proposta narrativa do roteirista, é quem define a *mise en scène*, coordena a concepção e a direção de arte, a encenação dos atores, o trabalho da fotografia, a edição e tudo mais, moldando a narrativa do filme... — ele parou um instante, e eu não sabia se devia continuar — Ok, entendi. Continue.

— A composição da cena influencia direta e indiretamente o entendimento e o sentimento do espectador. Assumir o controle da mensagem passa necessariamente por compreender e ordenar a linguagem cênica, seja no teatro ou no cinema, assim como nas demais artes cênicas. Desta composição, faz parte a *mise en scène*. Bordwell e Thompson dedicam um capítulo muito ilustrativo para demonstrar como a atenção aos detalhes, como uma peça de roupa, a cor de cenário e figurino, um ambiente mais iluminado, escuro ou com fortes contrastes

¹⁶⁰ Bordwell & Thompson, A Arte do Cinema: uma introdução, 2013.

de luz e sombra, bem como uma maquiagem (ou sua ausência) pode alterar notória ou subliminarmente o sentido de uma cena. Olhos atentos e bem treinados terminam por notar o que é apresentado, seja por meio de sinais subliminares, seja por meio da exploração de convenções, como o reconhecimento de peças de roupa “masculinas” ou “femininas” adotadas por uma personagem em momentos distintos de seu arco. Mas, notando ou não os sinais, eles nos atingem com um efeito, e de fato há na escola realista-naturalista, a mais comum e presente, o esforço de que esse efeito passe com causa despercebida.¹⁶¹

— Escola realista-naturalista?

— Sabe quando a gente vê um filme do Tim Burton, e as coisas não são como na vida real? Ou no filme 300¹⁶², de Zack Snyder, que parece com quadrinhos?

— Sei.

— Ali não é realista-naturalista. Mas, se você vê o filme O nome da rosa, ele parece, ou pelo menos tenta parecer com como poderia ter acontecido na vida real. As coisas parecem ser como teria sido na vida real, as pessoas se comportam como seria na vida real...

— Só isso?

— Isso é uma simplificação, mas basicamente, essa é a essência.

— Ok, prossiga.

— Se o cineasta opta, por exemplo, por fazer um filme em preto e branco, como Spielberg fez em A Lista de Schindler¹⁶³, e em todo o filme usa cor em apenas uma garotinha, especialmente destacando seu casaco vermelho em meio a todas as atrocidades, ela tem um destaque extraordinário. Seu casaco conta uma história tocante, chegando a causar choque e muita emoção quando ela passa pela última vez, sobre um carro de mão. Graças ao uso da cor, do destaque por ela proporcionado, nos apegamos àquela garotinha de 3 anos, entre os milhões de judeus tão duramente tratados, para dizer o mínimo. Torcemos por ela e choramos por ela, e apenas um elemento da *mise en scène*, a cor, estabelece um arco de personagem com tamanha ênfase, que ele reforça intensamente a trama principal do filme.

— Interessante. Disseram-me que esse filme é muito bom.

— Nunca assistiu? — espantei-me.

— Não, por quê?

¹⁶¹ Bordwell & Thompson, A Arte do Cinema: uma introdução. 2013, pp. 205-272

¹⁶² 300 (300, 2006), filme estadunidense dirigido por Zack Snyder e adaptado da série de quadrinhos Os 300 de Esparta de Frank Miller e Lynn Varley.

¹⁶³ A Lista de Schindler (*Schindler's List*, 1993), filme estadunidense dirigido por Steven Spielberg, adaptado de *Schindler's Ark*, de Thomas Keneally.

— Isso não se faz. Tarefa de casa, pra hoje!

— Até parece!

— Tô falando sério.

— Tá, continua.

— Por acaso, usar Spielberg como exemplo de uso da *mise en scène*, aliás, é bastante fácil, porque se trata de um diretor extremamente habilidoso neste quesito. Em Tubarão¹⁶⁴, ao perceber que o robô mecatrônico do tubarão não estava muito bom, o ele optou por limitar sua entrada em cena ao mínimo necessário, jogando com outros elementos em cena para causar ansiedade e desconforto no espectador, até o surgimento do peixe assassino poder ocorrer causando o maior efeito possível.

— Esse, eu vi! — brincou, Guilherme — E no cinema. Não gosto de *blockbusters*, mas ganhei o ingresso.

— Não vou chamá-lo de velho, por causa disso. — brinquei — Nem de sovina, embora mereça. Continuando. Outros cineastas também mostraram na prática o poder de uma *mise en scène* bem construída, como o poder dos cenários, objetos de cena e figurinos para imersão em O Quinto Elemento¹⁶⁵, do diretor Luc Besson, ou o excepcional e icônico trabalho das irmãs Wachowski em Matrix¹⁶⁶, com o uso apropriado de paletas de cores distintas para a Matrix e o mundo dito real, os figurinos que causaram forte efeito e marcaram época, o uso da simetria nos reflexos dos óculos de Morpheus na cena das pílulas azul e vermelha etc.

— A fatídica cena das pílulas...

— Sim. Elas terem marcado é sinal de que algo foi muito bem feito, ali. É interessante, aliás, destacar que não há regra absoluta para um jeito certo e outro errado de *mise en scène*, mas o que há de fato é o uso eficaz desse elemento cinematográfico correspondente à ideia que se quer transmitir, ao sentimento que se quer evocar, à ambientação que se quer construir etc.

— Suponho, então, que, se os elementos da *mise en scène* podem comunicar, eles são signos. Assim, pela ótica Peirceana, podem ser ícones, índices ou símbolos...

— É... — eu não estava muito seguro, mas pareceu lógico — O livro não fala isso, mas faz sentido. Há, mesmo, os diretores que têm seus estilos bem característicos, como a estética gótica de Tim Burton, como eu disse, ou a estética não usual e super chamativa do colorido

¹⁶⁴ Tubarão (*Jaws*, 1975), filme estadunidense dirigido por Steven Spielberg.

¹⁶⁵ O Quinto Elemento (*Le Cinquième élément*, 1997), filme francês de língua inglesa dirigido, co-escrito e baseado em uma história de Luc Besson.

¹⁶⁶ Matrix (*Matrix*, 1999), filme australo-estadunidense dirigido por Lilly e Lana Wachowski, e os três filmes subsequentes da franquia (2003, 2003 e 2021).

Almodóvar, só para ficar em dois exemplos marcantes, e isso talvez seja mais uma questão de estilo do que de dar um sentido, não sei. Mesmo assim, não parece haver razão para ignorarmos que há elementos que, seja por força de instinto, de inconsciente coletivo ou por qualquer outra razão, terminam por nos remeter a algo mais específico. É sinal de que há, enfim, estratégias possíveis que, seguidas ou subvertidas, e utilizadas no contexto adequado, podem ser a chave para o sucesso de uma obra cinematográfica.

— Certo. Prossiga.

— Ainda, de acordo com o livro, o cinema é uma arte do tempo e do espaço, mas, como uma pintura, é preciso compor num espaço bidimensional o espaço cênico tridimensional. E ao longo do tempo. Quando o diretor controla a *mise en scène*, ele não só controla o que vemos, mas também quando vemos, e por quanto tempo, muito mais até do que no teatro. É esse controle que permite que o autor crie suspense, ansiedade, dê sustos... mas, não só. O *timing*, ou seja, o controle do tempo, é uma marca de uma boa comédia, por exemplo, e em filmes de ação até o tempo de corte das imagens pode contribuir para que a gente acompanhe o que acontece em cena.¹⁶⁷

— Ah, já entendi. Lembra da teoria do discurso narrativo, de Genette? Ele fala disso, mesmo, quando diz que o enunciador controla o tempo. — falou, triunfante, Guilherme.

— Isso! A *mise en scène* tem uma função narrativa fundamental. A distribuição dos elementos da cena pode determinar para onde o espectador deve olhar, e o movimento desses elementos orienta quando redirecionar sua atenção para outro ponto, o cenário pode fazer situar (ou confundir) onde se passa a ação, a luz e sombra, bem como a cor, podem interferir na emoção, a atuação pode determinar o verdadeiro sentido de uma fala etc. Mesmo o *timing*, indispensável para uma boa piada funcionar em uma comédia, ou para provocar aquela angústia em cenas como aquela, quando a personagem de Toni Collette descobre o que aconteceu com sua filha, em *Hereditário*¹⁶⁸.

— O que acontece com a filha dela?

— Ah, não. Não vou dizer.

— Diz, porra!

— Eu me recuso! — fui intransigente quanto a isso — Assista!

— Vai passar lista de filmes pra eu assistir, professora?

¹⁶⁷ Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013, p. 256.

¹⁶⁸ *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), filme estadunidense, escrito e dirigido por Ari Aster.

— Já tem dois. A Lista de Schindler (1993) e Hereditário (2018). Se você tiver um repertório tão baixo, a lista vai crescer mais.

— Vai, continua.

— Tudo isso é aplicação da *mise en scène*. Se aplicada de maneira eficaz, permitindo-nos, conjuntamente com outros elementos como a cinematografia, verificar a maestria dos diretores como contadores de histórias na linguagem cinematográfica.

— Cinematografia... você tem usado muito essa palavra. Pode me explicar o que, exatamente, ela significa?

— Sim. Pra contar melhor uma estória, não basta controlar o que é colocado em cena, para se fazer um filme. Como tais elementos serão colocados em cena pode determinar obras cinematográficas tão distintas entre si que não é exagero dizer que teriam o potencial de causar emoções diferentes, ou transmitir mensagens diversas. Nesse sentido, vou te dar outra tarefa: assista aos filmes O Silêncio¹⁶⁹ e Um Lugar Silencioso¹⁷⁰. Ambos têm o mesmo enredo, basicamente, a ponto de um parecer plágio do outro (não são), mas as escolhas feitas na forma de contar a história são gritantemente diferentes. Com o perdão do trocadilho. Segundo Bordwell e Thompson, o “como” colocar em cena envolve escolha em três áreas, sendo elas os aspectos fotográficos do plano, o enquadramento e a duração do plano. Essa preocupação é o que se costuma chamar de Cinematografia¹⁷¹.

— Plano seria um planejamento?

— Não. Plano é a fotografia. Ou, para ser mais preciso, as camadas da visualização que compõem essa fotografia. A palavra Cinema é uma abreviação da palavra francesa “*Cinématographe*”, Cinematógrafo, do grego “cine”, movimento, e “grafos”, que significa gravar (de onde vem a “grafia”, escrita). Logo, com a mesma raiz, temos a cinematografia, que se refere à imagem gravada em movimento. Essa menção à gravação se dá à forma como o cinema nasceu, com gravação física em filmes de nitrato de celulose. Mesmo hoje, quando já se trabalha muito com filmagens inteiramente digitais a expressão gravar ainda é utilizada, pois ganhou sentido autônomo com relação à sua origem literal. De fato, o rolo de filme registrava uma série de fotografias que, exibidas em sequência a partir de uma certa velocidade e frequência, são capazes de dar a ilusão de movimento. Mesmo digitalmente, ainda é exatamente

¹⁶⁹ O Silêncio (*The Silence*, 2019), filme estadunidense dirigido por John R. Leonetti.

¹⁷⁰ Um Lugar Silencioso (*A Quiet Place*, 2018), filme dirigido e atuado por John Krasinski.

¹⁷¹ Bordwell & Thompson, A Arte do Cinema: uma introdução, 2013, pp. 273-347.

este o princípio deste processo. Cada fotografia, a gente chama de quadro, ou se usa muito a expressão equivalente em inglês, *frame*.

— Tá. Acho que você se perdeu na explicação. Foca.

— Acho que não. Presta só atenção, que você vai ver. No que diz respeito a este aspecto fotográfico, Bordwell e Thompson destacam a *amplitude tonal*, a *velocidade do movimento* e a *perspectiva*.¹⁷²

Parei, para Guilherme processar. Guilherme fez imediatamente um gesto impaciente, para que continuasse.

— Por amplitude tonal, entenda-se o espectro de cor¹⁷³, saturação¹⁷⁴ e exposição¹⁷⁵ das imagens. Classicamente, o espectro de cor e a saturação poderia ser obtido por meio da escolha de películas específicas de filme, de sua exposição a processos químicos ou mesmo tratamento com fungos e afins. A saturação ou outros efeitos também podiam ser obtidos por meio da exposição do filme, seja pelo tempo, seja pela abertura da câmera, e já houve até quem pintasse manualmente quadro a quadro, para obter um resultado específico.

— Haja paciência!

— Verdade. — ri — Afinal, são, por padrão, aproximadamente 24 quadros por segundo. Mas, hoje, boa parte desses efeitos podem ser obtidos diretamente por meio de câmeras digitais ou de softwares que os viabilizam. Quanto à velocidade do movimento, esta é determinada por manipulações diversas da taxa de quadros por segundo da filmagem e da exibição. Este tipo de manipulação é largamente utilizado para diversos fins, que vão desde o humor até o estabelecimento de solenidade e momentos icônicos. Vídeos de luta, por exemplo, são acelerados e desacelerados em trechos simultâneos, para dar sensação de impacto, e ritmo frenético e destacar golpes mais impressionantes, por exemplo. O filme *Mad Max*¹⁷⁶ tem trechos em que se cortou um quadro, durante as lutas, para reforçar a intensidade dos golpes. Também determinado classicamente por uso de câmeras com controle mecânico da gravação em filmes, hoje este recurso está ainda mais sob o controle de quem usa câmeras digitais com

¹⁷² Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013, pp.273-298.

¹⁷³ Espectro de cor: refere-se ao conjunto de todas as cores que podem ser vistas pelo olho humano. No contexto da fotografia e do cinema, isso envolve a manipulação das cores visíveis para criar uma determinada atmosfera, sentimento ou estética no filme. As cores podem ser ajustadas através da iluminação, filtros, pós-produção e outras técnicas para influenciar a percepção e a emoção do espectador.

¹⁷⁴ Caráter de intensidade da cor, a proporção da quantidade de cor em relação à cor cinza média. Mais cor e menos cinza significa maior saturação, e menos cor e mais cinza significa menor saturação.

¹⁷⁵ Diz respeito à quantidade de luz que o sensor ou filme recebe. Maior exposição implica em maior claridade. Menor exposição implica em menor claridade.

¹⁷⁶ *Mad Max* (*Mad Max*, 1979), filme australiano de ficção científica dirigido por George Miller.

taxas de filmagem reguláveis, aliadas a recursos de edição digital. A manipulação do tempo do movimento também comporta a exibição de imagens com movimento reverso (exibidas em sequência invertida de quadros, do último ao primeiro) e de repetições (os famosos *replays*), como recursos para otimizar a contação da história. Um exemplo de uso extremo desses recursos é o filme *Tenet*¹⁷⁷.

— Certo. Anotei mais dois filmes para assistir. E a perspectiva?

— Calma. A perspectiva, por sua vez, inclui uma alta gama de recursos e possibilidades que podem e devem ser exploradas para a construção do filme. A manipulação da perspectiva se dá, principalmente, por meio da escolha de lentes, que, ao alterar a *distância focal*¹⁷⁸ e a *profundidade de campo e foco*¹⁷⁹.

— Português, por favor!

— A distância focal define a ampliação, a profundidade e a escala percebidas dos elementos que compõem a imagem registrada. Lentes com distância focal curta, por exemplo, também chamadas de grande-oculares, ampliam artificialmente o ângulo de captação da imagem, causando certa distorção e destacando a profundidade entre objetos em cena. As lentes de distância focal longa, também chamadas de teleobjetivas, por sua vez, estreitam o campo observado e permitem maior aproximação de objetos distantes, mas causam a impressão artificial de pouca profundidade. Entre uma opção e outra, temos as lentes de distância focal média, também chamadas de normais, que têm baixa distorção e, em certo grau, preservam a impressão de profundidade, enquanto captam imagens a uma distância intermediária e com um campo de visão também intermediário.

— Quem não sabe, pensa que é só pegar a câmera e filmar...

— Pra quem não sabe, qualquer coisa pode ser feita por qualquer um. Por isso tem tanta coisa tenebrosa por aí... Mas, a gente tem um século de evolução das técnicas e tecnologias do cinema. Muito avanço foi feito nesse período. Durante o século XX, por exemplo, surgiram e se popularizaram também lentes zoom, que são capazes de alterar a distância focal, sujeita aos mesmos efeitos das lentes de distância focal fixa, quando aumentando ou reduzindo o ângulo e o alcance.

¹⁷⁷ *Tenet* (*Tenet*, 2020), thriller de ficção científica dirigido por Christopher Nolan.

¹⁷⁸ Distância focal é a medida, em milímetros, da distância entre a lente e o sensor da câmera quando o assunto está em foco. Ela influencia o campo de visão da câmera e a quantidade de ampliação do assunto.

¹⁷⁹ Profundidade de campo e foco: refere-se à área da imagem que está em foco. Uma profundidade de campo rasa significa que apenas uma pequena parte da imagem (geralmente o assunto principal) está em foco, enquanto o resto está desfocado. Uma profundidade de campo profunda significa que uma maior parte da imagem, desde o primeiro plano até o fundo, está em foco.

— Interessante. Essa foi a...

— Distância focal. Já a profundidade de campo e de foco, por sua vez, refere-se à faixa de distância diante da lente em que é possível fotografar objetos com foco nítido, de modo que o que estiver fora dessa área (mais próximo ou mais distante da lente) estará desfocado.

— Como assim?

— Se o foco vai estar em uma distância específica ou se a câmera será capaz de captar com foco um espaço maior da distância. É assim: Em se mantendo todos os demais fatores iguais, uma teleobjetiva tem uma profundidade de campo relativamente maior do que uma grande-angular. Ah! Lá no livro eles alertam para a gente não confundir a profundidade de campo com a *técnica do espaço profundo*¹⁸⁰, caracterizado por definir diferentes planos. Esta técnica pertence à *mise-en-scène*, embora faça uso de uma profundidade de campo maior para ser executada com sucesso. Outras técnicas, como o uso de computação gráfica e outros efeitos especiais a exemplo de projeções e composições, também contribuem para a perspectiva, mas não creio que sejam de especial interesse para a nossa investigação.

— Ok. Prossiga, então. Ficaram pendentes o enquadramento e a duração da imagem.

— Uma coisa de cada vez, meu caro. Enquadramento, primeiro.

— Certo.

— O enquadramento é basicamente a definição dos limites da tela, que também estabelecem a definição do que será ou não mostrado em uma cena. Estas bordas, não são nada neutras, elas impõem um determinado ponto de vista ao espectador. A escolha de um enquadramento pode dar destaque a certo elemento de cena, escolher que partes de um objeto ou personagem serão exibidas etc.

— Mais ou menos como na pintura, então. Enquadrar, colocar dentro do quadro...

— Basicamente isso, sim.

— Então, suponho que tem a ver também com tamanho e forma da tela. Aquelas faixas pretas em cima ou embaixo de alguns filmes...

— Sim! Exatamente! Elas podem afetar a imagem por meio do tamanho e da forma do quadro; da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo, da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e, por fim, da maneira como o enquadramento pode se deslocar, interagindo com a *mise-en-scène*¹⁸¹.

¹⁸⁰ Técnica do espaço profundo: na *mise-en-scène* refere-se à composição de uma cena de modo que múltiplos planos (*foreground*, *middle ground*, *background*) estejam claramente visíveis e em foco, criando uma sensação de profundidade e complexidade na cena.

¹⁸¹ Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013, p. 299.

Se você assistir ao filme *O Farol*¹⁸², o enquadramento à moda antiga não só remete ao tempo antigo, como contribui para o sentimento de claustrofobia que o diretor queria nos causar.

— Quer dizer que vai colocar mais um filme para eu assistir...

Olhei para Guilherme por um instante, refletindo a melhor resposta.

— Nãh... esse filme não é pra todo mundo.

— Como assim? Acha que não sou capaz de entender?

— Quer assistir, assista. O filme é bom. Mas, não parece o seu perfil de filme. Bem, acerca das proporções e forma do quadro, vale lembrar que há diversas formas de telas e enquadramentos além da retangular, por mais que a padronização em quatro linhas paralelas tenha se estabelecido para as telas de exibição, e mesmo em telas retangulares, não é raro na história do cinema o uso de máscaras para modificar a forma da tela, em trechos do filme ou mesmo nele inteiro.

— Tá, o filme *O nome da rosa* é em tela retangular. Não se demora muito, nisso, não.

— Ah, mas você sabe qual é a *razão de aspecto*?

— Você me pergunta como se eu soubesse o que é isso...

— Eu pesquisei. O filme foi produzido com razão de aspecto 1.85:1, formato que era mais comum nos EUA do que na Europa, naquela época. Embora tenha passado, bem depois, a ser distribuído com 1.77:1, por adequação com as mídias digitais, a escolha da razão de aspecto quando de sua produção sugere-nos uma intenção de alcançar o mercado americano, especialmente quando observamos que essa não foi a única característica comum com o cinema americano. O filme foi gravado em inglês, por exemplo, mesmo sendo uma produção franco-italo-alemã... — vi na cara de Guilherme que ele tinha travado, mais atrás — Mas garanto que você continua não entendendo do que eu tava falando. Quer que eu explique a razão de aspecto?

— Ok. — ele estava impaciente — Explique de uma vez.

— A *razão de aspecto* é basicamente uma razão, mesmo, feito em matemática. Largura por altura, nessa ordem. São as proporções da tela, configuração também conhecida como *relação de aspecto*. Eu li que havia uma intenção de estabelecer um padrão convencional, mas não rolou. Já houve durante a história do cinema diversas variações desde um quadrado perfeito até proporções mais díspares do que o 2:1. Os equipamentos, limitações técnicas e outros fatores influenciaram naturalmente esta variação, mas também a própria preferência dos

¹⁸² *O Farol* (*The Lighthouse*, 2019), filme de terror psicológico dirigido por Robert Eggers, produzido inteiramente em preto e branco e enquadramento 1.19:1, praticamente quadrado, o que é, no mínimo, pouco usual.

diretores. Como você mesmo mencionou, até mesmo por meio de máscaras, estabelecendo uma faixa escura em cima e em baixo, ou nas laterais, a razão de aspecto pode ser determinada artificialmente.

— Certo.

— Mas, não é só isso que define a cinematografia. Já pensou que, além dos espaços de dentro da tela, um personagem ou objeto pode estar em algum outro lugar fora da tela, seja além dos quatro limites dela, atrás da câmera ou mesmo atrás do cenário? Este uso de espaço pode ser demonstrado tanto pela entrada e saída do elemento, como também pelo uso de sons que indicam sua aproximação ou afastamento. Não é raro que se possa ouvir passos, por exemplo, antecipando o surgimento de um determinado personagem vindo de trás de uma porta. O uso de sofisticados sistemas de som reforça muito esta imersão, podendo muitas vezes a mixagem de som nos fazer sentir que o ruído vem de trás de nós, se os equipamentos de som estão devidamente posicionados. Este exemplo serve de lembrete de que estudamos a linguagem do cinema separadamente, para facilitar a compreensão, mas o todo trabalha em conjunto, sendo indissociável.

Guilherme inspirou, para falar algo, mas eu o interrompi.

— E tem mais! O quadro da tela não apenas determina o que fica dentro ou fora dela, mas, outros aspectos que influenciam muito a nossa percepção, como a distância do objeto filmado, a posição da qual vemos a imagem. Este jogo da câmera pode explorar na cena ou provocar no público diversas sensações, como por exemplo: estranheza, como quando em um plano holandês, caracterizado por uma inclinação da câmera para o lado; solidão, com um plano geral, bastante aberto, e o personagem isolado ao centro; superioridade ou mesmo ameaça, mostrando um determinado personagem em *contraplongée*, que é quando a câmera o filma de baixo, voltada para cima; mostrar a emoção, com um primeiro plano, ou seja, filmando o rosto do personagem bem de perto. A infinidade de opções de ângulo, nível, altura e distância do enquadramento pode ter tantos efeitos e resultados sobre nossa percepção consciente e a inconsciente que ainda acontece de surgirem usos inusitados do enquadramento, com finalidades incomuns.

— Terminou, Jéssica?

— Qual é a sua idade? — ironizei — O que quer saber?

— Você falou algo sobre *plongée*?

— *Contraplongée*...

— Que seja!

— *Contraplongée* é o contrário de *plongée*.

— Não me diga! Agora vai me explicar o que é *plongée*, ou vai se limitar a dizer que é o contrário de *contraplongée*? Sei que *plongée* é mergulho, em francês, mas o que significa no cinema?

— *Plongée* é a expressão usada para definir quando a câmera filma algo ou alguém formando um ângulo de cima para baixo, como se a câmera estivesse em um mergulho, mesmo. *Contraplongée* é, como eu disse, o contrário. Quando a câmera filma algo ou alguém de baixo para cima. Enfim, o enquadramento pode ser fixo em um momento, e se mover em outro, e isso normalmente atribui significado à cena.

— Ok. Então, isso é o enquadramento. Vamos seguir adiante.

— Tem ainda a duração da imagem.

— Você falou disso, quando falou do *mise-en-scène*...

— Da *mise-en-scène*. — corriji — Sim, mas os autores dedicaram um espaço especialmente para esse tema, pois há mais algumas considerações a fazer.

— Certo, prossiga.

— Basicamente, o tempo em cena não precisa necessariamente corresponder ao tempo real.

— Isso, já conversamos. A cena pode ser prolongada com câmera lenta, acelerada com um *timelapse*, o passar do tempo pode ser simplificado com elipses, ser adiantado com prolepses (*flashforwards*), recuado com analepses (*flashbacks*)... isso é até domínio da narrativa, e já estudamos com Genette. Diga algo que ainda não tenha sido discutido, porque nosso tempo está correndo.

— Os autores falam do *plano longo*, que pode ser chamado de *plano sequência*, pela influência francesa, ou *long take*, pela influência americana. Repara que “plano”, aqui, tem um sentido diferente dos planos na *mise en scène*, que davam profundidade à imagem. O plano longo é quando você filma por um período prolongado e ininterrupto, e isso entra assim no filme. Quando o cinema estava começando, isso era o padrão, por herança do teatro, mas com o advento da montagem em continuidade, os planos puderam encurtar um pouco. Mesmo assim, isso continua sendo a opção de muitos diretores. Veja o filme 1917¹⁸³, que é feito como se fosse filmado todo de uma vez, e, mesmo não o sendo, é repleto de planos longos, montados para parecerem um só plano contínuo. Se filmamos uma cena inteira ininterruptamente, é o que chamamos de plano sequência, e o filme 1917 tem planos sequência e, com ajuda de técnicas de montagem, ainda simula ser, todo ele, um grande plano sequência.

¹⁸³ 1917 (1917, 2019), filme britano-estadunidense dirigido, coescrito e coproduzido por Sam Mendes.

— Hummm... citou duas vezes o mesmo filme! — brincou Guilherme — Devo assistir a esse, também?

— Provavelmente, vai gostar. Enfim, os cineastas mais renomados gostam muito de usar os planos longos, mas o mais comum de se ver é montagens de planos curtos, ou seja, séries de planos, para compor uma cena. Só que, principalmente quando a câmera está em movimento, há quem considere que montar pode ter um efeito rude, já que os cortes tendem a romper o ritmo suave dos *travellings*.

— Dos...?

— *Travellings*. A movimentação da câmera. É que fazer um plano longo sem movimentar a câmera pode ser entediante ou incapaz de cobrir toda a movimentação natural da cena. Por isso, se utiliza de recursos como a panorâmica, o *travelling*, a grua ou mesmo o *zoom*.

— Devo supor que a panorâmica é quando a câmera se desloca lateralmente...

— Sim, que é a chamada *pan* horizontal. Mas, também pode ser uma *pan* vertical ou “*Tilt*”...

— Se ela sobe ou desce. Compreendi.

— Mas, ela é panorâmica se esse deslocamento é em torno do próprio eixo. Se ela se move paralelamente ao objeto filmado, é um *travelling*, que também pode ser lateral, frontal, que é o chamado *dolly*, ou mesmo vertical, que normalmente precisa da ajuda de uma grua para ser realizado.

— Ah, compreendi. Esse *dolly* é o tal do *dolly zoom*?

— Não é, mas está lá. — observei a expressão confusa de Guilherme — É assim: essas movimentações que eu falei até agora são movimentos de câmera. O *Zoom* é um movimento de lente, podendo aproximar ou afastar a imagem que está sendo filmada. Lembra de quando eu falei da lente *zoom*? O *dolly zoom* é a combinação da movimentação de câmera *travelling* frontal, para frente ou para trás, com o *zoom* contrário, causando um efeito muito especial, que parece uma vertigem. Por sinal, o *dolly zoom* também é chamado de efeito *vertigo*, porque estava no filme *Um corpo que cai*¹⁸⁴, cujo título original é *Vertigo*, ou seja, vertigem. Mas, acho que a cena mais lembrada quando se fala de *dolly zoom* talvez seja de Spielberg, em *Tubarão*¹⁸⁵...

— Sim, a cena em que o protagonista percebe o ataque do tubarão...

¹⁸⁴ *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), clássico filme de suspense policial dirigido por Alfred Hitchcock.

¹⁸⁵ *Tubarão* (*Jaws*, 1975), filme estadunidense dirigido por Steven Spielberg.

— Exatamente. Eu também gosto muito do uso no primeiro filme O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel¹⁸⁶. Enfim, o que faz o efeito *Vertigo* ser tão interessante é que as lentes distorcem a imagem, principalmente perto das bordas, e a movimentação da câmera tem um efeito diferente do *travelling*, não é só uma questão de aproximar ou afastar. Isso pode causar efeitos diversos, como expressar confusão, surpresa, movimento... enfim, eu fiquei muito curioso com esse efeito e vi uns vídeos na internet. Tem uma cena de animação, do filme Ratatouille¹⁸⁷ que usa esse efeito para indicar que o personagem é remetido a uma memória distante, acredita? Não tem certo e errado, basta funcionar para o público entender o que o diretor quer comunicar.

— Sempre que vejo algo sobre arte, vejo essa afirmação. Andei refletindo sobre isso, e isso pode ser um problema na nossa investigação.

— Como assim?

— Será que o nosso “querido” *serial killer* é um bom diretor?

— Não entendi foi nada!

— Se ele está realizando uma “adaptação” do filme ou do romance para a vida real, com o intuito de contar a verdade sobre o filme ou sobre o romance... será que ele vai fazer de um jeito que possamos entender o que ele quer dizer? — Guilherme percebe a confusão no meu olhar — Veja bem. Que tipo de signos ele tenta nos apresentar, ao recriar O nome da rosa na vida real? Matar monges beneditinos era uma tradução icônica, reconhecível pela similaridade como uma transcrição. Ainda estou impressionado que, quando protegemos o mosteiro com a imprensa fazendo vigília, ele teve a sagacidade de usar um espaço que tem relação histórica com o mosteiro, transmitindo a mesma ideia sem que seja igual, por relação semântica. Ou seja, ele fez uma adaptação indicial levando o cadáver lá para a Faculdade de Direito. Aliás, verifiquei que ele trocou a ordem da terceira e da quarta mortes...

— Sim, o monge encontrado nos banhos é o terceiro...

— Berengário.

— Isso! — acompanhei — E o boticário é o quarto... qual seria a relação dele com o professor?

— É precisamente isso, o que me confunde. Qual seria o significado dessa escolha? Qual é o critério para as mortes? O boticário, talvez faça algum sentido ser substituído pelo professor,

¹⁸⁶ Senhor dos anéis: a Sociedade do Anel (*The Fellowship of the Ring*, 2001), filme épico de fantasia dirigido por Peter Jackson, adaptado da obra clássica homônima, de J. R. R. Tolkien.

¹⁸⁷ Ratatouille (Ratatouille, 2007), filme de animação, dirigido por Brad Bird.

já que ele estava cooperando com a investigação... ou, pelo menos, pretendia. Mas, Berengário era ajudante do bibliotecário, e quem foi encontrado no banheiro foi o segurança. Não vejo relação.

— Tenho certeza de que, se ele pudesse, pelo menos editaria esse filme da vida real e colocaria as mortes na ordem, na montagem.

— Certamente...

— Que é, precisamente, mais um aspecto do filme que você precisa conhecer para analisar a narrativa do O nome da Rosa...

— E, talvez, entender a ideia por trás desse maluco.

— A montagem é, em essência, a combinação dos planos que são concatenados em uma linha cronológica para formar o filme. Antigamente, isso era feito apenas de forma linear, obrigatoriamente, mas, hoje em dia, pode ser feito nos *softwares* de edição de maneira rica e complexa. A junção entre os planos escolhidos pode ser feita de diversas maneiras, frequentemente chamadas de transições, que podem ser cortes secos, *fade in* ou *out* etc., mas o meio mais comum de fazer essa junção de planos é o corte, mesmo. Na transição, um Plano B substitui o Plano A¹⁸⁸. Tem um cineasta russo, acho que Einstein...

— Eisenstein. Esse eu conheço, do Encouraçado Potemkin¹⁸⁹.

— Acho que é ele, mesmo. Ele criou umas teorias interessantes sobre como a montagem pode nos fazer atribuir significado. Ele sobrepunha uma imagem de um homem, neutro, seguida de imagens diferentes, como uma bela mulher, um bebê num caixão e um prato de comida...

— Espera. Isso aí foi o professor do Eisenstein. Já vi isso em algum lugar...

— Sim, verdade. O Kuleshov.

— Sim, efeito Kuleshov. Quando a imagem dele é seguida da imagem da comida, as pessoas acharam que ele estaria com fome. Quando seguida do bebê, acharam que estava triste...

— E quando seguida da mulher atraente, interpretaram como lascívia. É isso. Quem diria que um homem tão prático seria um cineasta nato?!

— Eu estudei isso na academia, aprendendo para me tornar investigador. Não te ensinaram?

— Não. Pra que serve?

¹⁸⁸ Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013, pp. 349-408.

¹⁸⁹ O Encouraçado Potemkin (Броненосец Потёмкин, 1925), filme russo dirigido e co-roteirizado por Serguei Eisenstein.

— Ih! Faz tanto tempo que nem me lembro. Acho que foi algo em psicologia... não sei. Siga adiante.

— Dá para utilizar esse efeito Kuleshov pra reforçar ideias, alternando algum personagem que esteja reagindo a algo com o algo a que ele reage.

— Faz sentido.

— Vamos, agora, às dimensões da montagem cinematográfica?

— Continue.

— Bem, as relações entre os planos podem ser em quatro áreas: gráficas, rítmicas, espaciais e temporais.

— O que significa...?

— Calma. Você nasceu de 6 meses?

— Sim...

— Ah... — por essa, eu não esperava, fiquei sem graça — deixa pra lá. Enfim, relações gráficas dizem respeito às imagens.

— Não me diga!

— Cala a boca e escuta. Imagens: Relação de luz e sombra, claridade e escuridão, distribuição da informação na tela etc. Por exemplo, o cineasta pode expressar, por meio de um corte que em um plano era dia e no outro plano continua dia, ou que no novo plano mudou para a noite, pela configuração de cor e luz entre um plano e outro. Ou pode dar a sensação de continuidade estabelecendo a rima entre um plano e o outro, ou mesmo romper essa continuidade, fazendo um plano contrastar muito com o outro. Essa rima gráfica pode ser, por exemplo, a posição de um determinado objeto em cena, como o famoso osso de 2001: uma odisseia no espaço¹⁹⁰, que vira uma espaçonave.

— Uma cena clássica! Ele transforma uma ferramenta primitiva em uma ferramenta ultramoderna, como quem diz “no fundo, é tudo a mesma coisa: uma ferramenta”. Esse filme é genial!

— Olha só quem tá se revelando um cinéfilo! — brinquei.

— Não vejo muito, mas talvez seja a arte que mais aprecio, depois da literatura. Talvez, aprecie ainda mais, agora que estou começando a entender...

— Quem sabe, né? A escolha da transição pode dizer muito sobre a cena ou sobre o estilo do cineasta. O osso vira uma nave por meio de um corte rápido, mas, talvez pudesse ser

¹⁹⁰ 2001: uma odisseia no espaço (2001: *A Space Odyssey*, 1968), filme de Stanley Kubrick.

uma fusão, como em *Procurando Nemo*¹⁹¹, quando o ovo do Nemo vira a lua... ou é o contrário, não recordo.

— Mas, além de estilo ou mensagem, pode ser que não tenham feito a fusão por limitações técnicas da época.

— Faz sentido. Enfim, tem outras formas de relações gráficas. Por exemplo, como quando você coloca dois personagens conversando, alternando cada um com seu plano, posicionados de um lado distinto da tela, na montagem, proporcionando a coerência visual e nos fazendo entender o diálogo como esse ping-pong... Isso me lembra de uma crítica do filme *Bohemian Rhapsody*¹⁹², que tinha tanto excesso de cortes nos diálogos que fica...

— Ok, ok. — apressou-me — Vamos lá. Relação rítmica.

— Certo. O ritmo da cena não depende só da montagem. A *mise-em-scène*, a movimentação de câmera, o contexto geral, o som... tudo isso e talvez outras coisas mais possam contribuir muito para o ritmo. Mas, a extensão dos planos pode ser decisiva para a definição do ritmo. Não é à toa que filmes de ação às vezes têm cortes frenéticos. Alguns exageram? Eu considero que sim. Mas, não quer dizer que seja algo intrinsecamente errado.

— Desde que façam funcionar. Já entendi.

— Eu não ia dizer, mas acho que, no fim, é a regra de ouro. O livro mencionava, também, momentos de alguns filmes, em que é preciso que o cineasta deixe um tempo extra em uma tomada, para provocar um determinado efeito. Eu já falei de *Hereditário*, em que prolongar um plano tem um efeito dramático estarrecedor. Mas, também há outros contextos, como dar um tempo extra para o público rir de uma piada, ou curtir uma vitória momentânea do protagonista. Eu lembro de uma série que eu gostava muito de assistir quando era novo. *Anos Incríveis*¹⁹³, que tinha uma narração no fundo. O ritmo da cena era muito determinado por essa narração, porque ela se alternava com a ação, e os atores ficavam no plano, enquanto a narração continuava. Eu rio muito quando lembro disso, porque se você tirar a voz do narrador fica evidente como o ritmo da cena era artificial. Tem um pessoal que já fez isso na internet, e ficou muito engraçado.

— Foco, Edson. Foco.

¹⁹¹ *Procurando Nemo* (*Finding Nemo*, 2003), filme de animação dirigido por Andrew Stanton.

¹⁹² *Bohemian Rhapsody* (*Bohemian Rhapsody*, 2018), filme biográfico britânico-estadunidense dirigido por Bryan Singer e Dexter Fletcher.

¹⁹³ *Anos Incríveis* (*The Wonder Years*, 1988-1993), série de televisão estadunidense originalmente exibida na rede norte-americana ABC, retransmitida no Brasil pela TV Cultura.

— Mas, é isso que eu tô dizendo. E diz no livro que quem começou a explorar mais a essa montagem mais focada no ritmo foram os soviéticos e os impressionistas franceses, ainda na década de 1920. De lá pra cá, se tem usado muito, principalmente com o surgimento e expansão do cinema sonoro, porque a combinação com sons e música, sejam eles diegéticos ou não, enriqueceu muito as possibilidades. Já viu o filme *Em Ritmo de Fuga*¹⁹⁴?

— Diegético, a gente já aprendeu, seria o que faz parte da história... No cinema também? E não, não vi esse filme. É para assistir?

— Basicamente, sim, e sim. Eu recomendo, o filme é divertido e me parece ter usado muito da montagem rítmica. Retornando à teoria, a palavra “diegético” no cinema se refere a algo que faz parte dos acontecimentos da história, na mesma lógica que a gente aprendeu em narratologia. Por exemplo, se um personagem está cantando ou ouvindo uma música, esse som é diegético. Se ele não está ouvindo, mas a música faz parte da trilha sonora, para embalar o tema da cena, por exemplo, ela não é diegética. Faz parte apenas da narrativa, não da história.

— Tranquilo, foi só uma recapitulação. Continue.

— Para as relações espaciais entre os planos, a gente vai de novo de cinema soviético...

— Tá querendo me converter ao comunismo, Edson? — Guilherme brincou.

— Os autores do livro são americanos... que culpa tenho eu, se mesmo eles reconhecem os avanços e a qualidade dos cossacos?

— Russos. Na verdade, os cossacos não são rus...

— Foi uma piada, ô...! Vamos em frente. Vertov alguma coisa. Ou alguma coisa Vertov, não sei russo. Sei que esse cara disse uma coisa interessante. Tipo... ele fala de como ele é um cine-olho. É uma conversa meio doida, mas acabou fazendo sentido¹⁹⁵.

— Vá ao ponto, ô criatura!

— É o seguinte. Vê se eu me faço entender. Ele fala que consegue colocar você, acho que você é o público. Ele consegue colocar você em uma sala de doze paredes, filmadas em lugares diferentes do mundo, por meio da montagem. Não sei se você tá ligado, mas às vezes o filme mostra uma sala filmada em uma casa, um corredor filmado em outra e um quarto totalmente feito em estúdio, e eles nos convencem que é uma casa só. Acho que é disso que ele tá falando...

— Sim, entendo. A montagem cria relação entre espaços que não estão necessariamente relacionados.

¹⁹⁴ *Em Ritmo de Fuga* (*Baby Driver*, 2017), dirigido por Edgar Wright

¹⁹⁵ Bordwell & Thompson, *A Arte do Cinema: uma introdução*, 2013, pp. 360-362.

— Isso. Sabe aquelas cenas de estabelecimento (*stablishing shots*), mostrando uma paisagem onde está situado, por exemplo, um prédio, e são seguidas de uma cena em um escritório ou talvez uma lanchonete? A gente sabe que a cena do escritório ou lanchonete se passam dentro do prédio que ficou em evidência. Mesmo que, na verdade, toda a cena tenha sido gravada em um estúdio do outro lado do país. Isso é muito louco!

— Isso me parece com o Efeito Kuleshov... — refletiu, Guilherme.

— É nessa parte do livro que mencionam esse experimento. Cara, que cabeça, essa sua!

— Continue. — Guilherme tentou não se envaidecer, sem muito sucesso.

— Ele até cita, como exemplo, um filme que eu fiquei curioso de assistir. 3., já ouviu falar?

— Lembro vagamente do título, mas não assisti. Que tem o filme?

— Diz no livro que o diretor pegou cenas de outros filmes, e montou de modo a parecer que personagens de filmes diferentes, em ambientes diferentes, estavam interagindo nesse filme, causando um efeito cômico extraordinário.

— Parece interessante. Vou procurar, depois, mas... — Guilherme tenta acelerar o diálogo — Relações temporais, suponho, com base em tudo o que conversamos até aqui, seria a utilizada para manipular a ordem dos acontecimentos, a duração de cada unidade de ação, a relação entre a história e o enredo, a simultaneidade dos acontecimentos ou saltos temporais...

— Ah, não... fala sério, Guilherme! Você leu o livro, né?

— Claro que não, meu caro.

— E como você sabe exatamente o que está lá?

— Elementar, meu caro Edson. É só concatenar as ideias que temos analisado desde o início. Você já percebeu como a montagem é basicamente o enunciador organizando o discurso narrativo? Essas dimensões da montagem parecem se aproximar muito da teoria estruturalista da narrativa.

— Russos, né?

— Pois é.

— Mais alguma questão importante sobre montagem e edição?

— Tem mais algumas coisas sobre montagem no que diz respeito à continuidade, mas eu não creio que será necessário, por agora. Se for preciso, mais adiante, eu explico.

— Certo.

Guilherme foi ao lugar onde estavam as evidências do caso, e as levou para a mesa. Ele fazia isso, de vez em quando, em busca de algo que pudesse ter deixado passar. Tirou o bloco de notas de dentro do saquinho.

— Já folheou esse bloco de notas, Edson?

— Sim. Tem umas anotações que parecem ter a ver com os estudos dele, nada de relevante...

Nesse momento, alguém bate à porta.

— Entre. — Guilherme autoriza, folheando o bloquinho.

Um jovem põe apenas a cabeça para dentro.

— Doutor Guilherme?

— Pois não? — levantou a cabeça para ver.

— Chegou um envelope do Instituto Médico Legal. Está lacrado, e determinaram que lhe entregasse em mãos.

— Então entre, criatura de Deus. O que está esperando?

O jovem entrou, entregou o envelope e ficou parado, olhando para Guilherme, como se esperasse algo.

— Que foi? Não vai querer uma gorjeta, vai?

O jovem se apressou em sair. Logo que ele saiu, comentei, incomodado.

— Precisa tratar o estagiário desse jeito?

— Ele não pode saber dos detalhes do caso. Ninguém precisa. Por falar nisso, você ainda está me devendo o levantamento que pediu aos estagiários sobre quem pode ter pego o livro.

— Tô monitorando os trabalhos... tinha muita imprensa naquele dia. Mas, estão terminando, e, até agora, nada muito significativo.

— Como assim? — Guilherme perguntou enquanto rasgava o envelope.

— Eu, você, o delegado o Geraldo e o José Maria. Talvez um ou outro dos agentes daqui da delegacia, estamos verificando até ter certeza.

Mas, Guilherme não respondeu. Estava olhando para as folhas que tirara de dentro do envelope.

— Que foi? — eu quis saber — Alguma novidade?

— Exatamente o que suspeitávamos, ao que parece. — Guilherme entrega-me a folha — Eles vão verificar outras possíveis intoxicações durante os próximos dias, mas pedi para rodarem oxalato de cálcio primeiro, especialmente a variedade presente em *Dieffenbachia*. O Exame Toxicológico Básico e o de Conteúdo Gástrico acusam altas concentrações da substância.

— Em todos os corpos! — não pude conter o espanto.

— Se essa não for a causa das mortes, o que será?

— Temos um método comum para todas as mortes. É uma morte cruel, sofrida...— refleti
— Por que ele escolheria esse recurso?

— Certamente, estava à mão, talvez gratuitamente. Quantas pessoas não têm suas comigo-ninguém-pode? Mesmo no mosteiro, vimos como há aquele canteiro enorme. Talvez precisemos verificar novamente os jardineiros.

— Mas, no mosteiro, ninguém estava coletando quaisquer partes da planta. Já verificamos, isso.

— Talvez, não seja lá. Mas, acredito que deixamos uma brecha imperdoável. Creio que não verificamos o descarte de folhas da poda, então ainda pode ter oxalato. De qualquer forma, ainda sobram todas as demais pessoas que têm acesso facilitado à planta em muitos outros lugares. E é um universo tão amplo que praticamente não é uma pista. Esse é um outro motivo para verificarmos se a movimentação dentro do mosteiro resolve nosso problema.

— Ainda assim, é mais do que tínhamos até agora.

— Sim. Assentam-se as bases de nossa investigação.

Enquanto conversávamos, Guilherme estava com o olhar distante, pensativo, e segurava, displicentemente, o bloquinho de notas, onde a última folha anotada tinha uns desenhos estranhos, que não me haviam chamado ainda a atenção.

— O que é isso, aí?

Guilherme saiu de seu transe, e olhou para o bloco. Vi seus olhos arregalarem.

— Edson, meu caro, diga-me que já havia verificado isso, antes.

— Não tinha reparado. O que são?

— São símbolos alquímicos, mas não estão na ordem, e às vezes se repetem... Edson isso é uma mensagem cifrada!

Eu me senti um estúpido, por não ter percebido isso, antes.

— Como o com os símbolos zodiacais, de Venâncio?

— Exato.

— Cópia, mas não faz igual... — comentei, ironizando — e aí? O que diz?

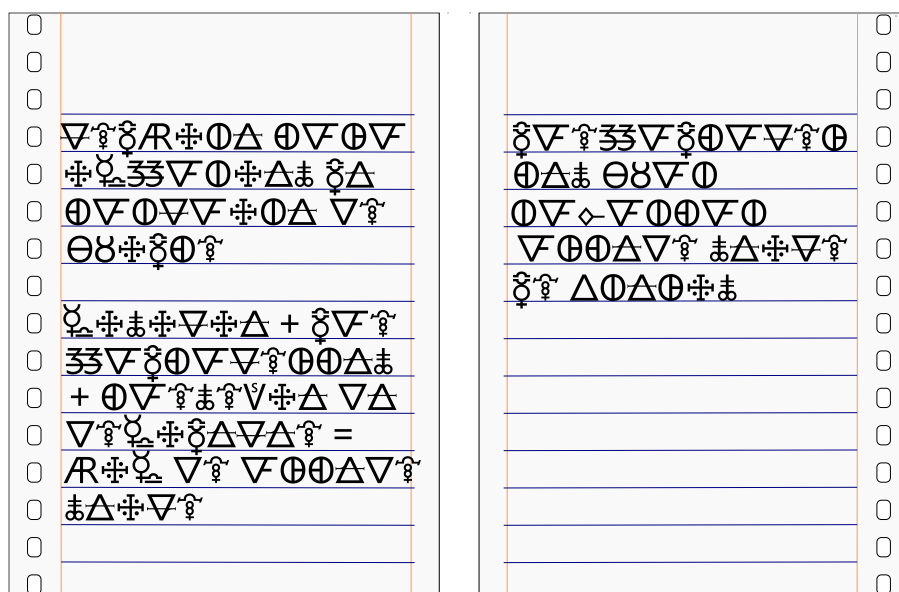
— Tenho cara de tradutor instantâneo, por acaso?

É incrível a minha capacidade de me humilhar, quando não penso direito.

— Não, claro. Mas, pelo menos, deve ser algo útil a nosso caso, né?

— Possivelmente.

Guilherme verificou e viu que as mensagens estavam na frente e no verso da mesma folha, mais ou menos com a configuração que ora reproduzo:



E, rapidamente, pegou uma caneta e um papel e tomou nota.

▽ = Água

⚗ = Antimônio

☿ = Cobre

℞ = Sal

⚔ = Chumbo

Ⓟ = Platina

△ = Ar

Ⓢ = Sódio

♄ = Espírito

Ⓟ = Fósforo

♃ = Prata

Ⓐ = Arsênio

♁ = Ouro

▽ = Terra

Ⓢ = Bismuto

♁ = Magnésio

♄ = Enxofre

♁ = Potássio

△ = Fogo

Eu observava atentamente, impressionado, ele tomar nota de cada um dos signos alquímicos, com tanta segurança.

— Como é que você sabe tudo isso? — ousei perguntar.

— Eu não me espantaria por eu saber... mas por lembrar! Interesses místicos de adolescente, nada que tenha durado mais que um verão...

— E aí?

— Você leu o romance?

— Sim.

— Frei Guilherme sabia o que significavam os signos zodiacais?

— Sim, ele os leu.

— E a mensagem?

— Ele demorou dias para decifrar. — entendi seu raciocínio — Ah... tudo bem. Mas, será que temos dias?

— “*Nihil est tam arduum quod non humana possit industria*”¹⁹⁶. Vou tentar achar a solução o mais rápido possível. Anotei os elementos, e já vi, aqui, que não dá para associar os símbolos à primeira letra de cada elemento, pois temos mais de um elemento com a mesma letra... Tampouco... — ele analisava — É... tampouco dá para substituir por tabela periódica, já que ele não se ateve ao que teria com ela correspondência... Está com cara de que precisarei de tentativa e erro para solucionar. — após uma pausa pensativa, completou — Edson?

— Oi.

— Pega a caneta que estava ao lado de sua mão.

Peguei. Guilherme puxou uma folha e riscou com a caneta. Era a caneta usada para fazer aqueles desenhos, não a do diagrama.

¹⁹⁶ “Nada é tão difícil que a engenhosidade humana não possa superar.”, frase atribuída a Plínio, o Velho.

Capítulo 10 - SHHHH...

Quando Guilherme recebe uma dica anônima, e termina por descobrir o poder do som e do silêncio (na vida e no cinema).

Após passar algumas horas discutindo sobre os próximos passos do inquérito, Guilherme e eu nos despedimos. O dia havia sido cheio de novas informações, especialmente para Guilherme, e ele se sentia esgotado.

Mas, quando entrava no seu carro, no estacionamento da delegacia, Guilherme recebeu uma ligação estranha. O número era estrangeiro.

— Alô? — atendeu Guilherme.

Uma voz distorcida falou algo que Guilherme não conseguiu entender, e desligou.

Previdente, desde investigações anteriores, quando recebeu algumas ameaças de morte, Guilherme mantinha sempre ativa uma configuração no seu telefone, que gravava todas as ligações que ele recebia. Sem pensar duas vezes, encaminhou a gravação da ligação para mim, por aplicativo de mensagem, e ficou esperando uma resposta, olhando para o celular. Segundos depois, alguém bateu na janela de vidro do seu carro, fazendo-lhe dar um pulo, assustado.

— Que porra é isso, Guilherme?

Ao ver que era apenas eu, Guilherme abaixou o vidro.

— Quer me matar de susto, porra?

— E tu, mandando esse áudio estranho? Pensei que era um pedido de socorro ou algo assim.

— Não, exatamente. — ponderou Guilherme — Mas, quase isso. Isso foi uma ligação que acabei de receber.

— E o que é que queriam?

— Não sei. Não entendi. Você entendeu alguma coisa?

— Nada. Deixa eu tocar novamente.

Toquei novamente o áudio enviado por Guilherme, mas a voz distorcida não era muito compreensível.

— Deve ter algum jeito de tirar essa distorção da voz. — comentou Guilherme.

— Já sei. Tem uma inteligência artificial muito boa pra isso.

— Essa informação pode ser sigilosa. Não podemos mandar pra computadores sabe-se lá de onde...

— Entendo sua preocupação, mas, a menos que você tenha uma ideia melhor...

Guilherme refletiu um pouco, mas não se demorou a decidir.

— Vamos!

Guilherme subiu o vidro, saiu do carro e voltou comigo para dentro da delegacia.

Liguei o computador, abri um site na internet e o aplicativo de mensagens. Baixei o áudio e o enviei para o site. Mal se ouvia a nossa respiração, tamanha a tensão no ar, que dirá nossas vozes! A delegacia já estava praticamente vazia, restando apenas os poucos servidores que mantém o plantão fora do horário regular de atendimento, por isso era possível ouvir o chirriar dos grilos, ritmados, agudos, como uma trilha sonora de filme, reforçando o clima de ansiedade. Mas, a espera não foi grande, afinal. Apenas dois minutos depois, o site disponibilizou um arquivo para download. Baixei e abri o arquivo. Ouvimos o “alô” de Guilherme, seguido de uma voz com *timbre* metálico:

“Ele vai para a Biblioteca Central, esta noite. Prenda-o antes que faça a próxima vítima...”

E a ligação acabava, assim, sem concluir a frase.

— A inteligência artificial conseguiu retirar os ruídos, mas não restaurar a voz. — ponderei — Eu tinha esperança de podermos usar para encontrar a pessoa.

Guilherme estava pensativo.

— “A biblioteca”? — perguntei — Como se tivesse só uma na cidade inteira.

— Quem deu essa dica provavelmente sabe qual biblioteca eu frequento.

— Aquela onde nos encontramos pela primeira vez?

— Exato. Já fui filmado entrando lá, passou em diversas emissoras. Seguiram-me lá dentro, foi preciso chamar os seguranças para expulsar o jornalista.

— E agora? O que fazemos?

— O que, mais? — Guilherme se levanta — Pra a Biblioteca. Pode não ser nada. Pode até ser trote. Pode ser que “ele”, que está indo para a biblioteca seja qualquer pessoa. Mas, pode ser exatamente quem a gente pensa que é. Mas, antes...

Guilherme procurou o papel com o telefone da bibliotecária. Sabia que havia deixado dobrado em algum bolso. Após alguma busca, encontrou.

— O que está fazendo?

— Ligando para ela. — disse, enquanto discava no celular.

— Não salvou o número dela no telefone?

— Por que ela não atende? — ele parecia simplesmente não notar que eu falava com ele.

— Deixa eu ver uma coisa, aqui.

Quando eu disse isso, curioso, estava pegando o papel das mãos de Guilherme. Fui ao quadro de cortiça, onde estava preso, dentro de um saco plástico transparente, esse traspassado por um alfinete, o bilhete *ecce corpus*, encontrado com o corpo de frei Adelmo.

— O que foi? — perguntou-me, Guilherme, desligando o telefone.

— Olha só pra isso.

Eu mostrei-lhe a anotação, e os títulos dos livros. Fazia pouco que eu havia aprendido a, com grafologia forense, reconhecer caligrafias, e durante a organização eu havia passado horas olhando para as provas, para definir a melhor disposição no quadro. Os olhos de Guilherme se iluminaram, mas ele pareceu, mesmo, assustado.

— Eu não acredito! — foi só o que ele disse, reconhecendo a indiscutível identidade de quem escreveu o *ecce homo*, e tantas outras anotações encontradas com Adelmo.

Eu e Guilherme não pensamos duas vezes. Imediatamente, corremos para o carro dele, e seguimos direto para a Biblioteca Central. O percurso, no entanto, estava muito engarrafado, pois era o horário de pico de tráfego na cidade. Buzinas, de quando em vez entremeadas por gritos indignados de alguém, podiam fazer daquele momento cotidiano algo tedioso, mas, diante da circunstância de ameaça e risco iminente, o efeito era de ampliação da ansiedade e irritação.

— Droga! — resmunguei, sacudindo as pernas, ansiosamente — A gente não vai chegar lá, hoje!

Mas, não adiantava reclamar, pois não havia caminho que nos livrasse do trânsito, e não pudemos dispor de um carro com sirene, para atravessar a cidade com mais celeridade. Enquanto lutávamos para ganhar um metro de cada vez, motos passavam pelo corredor formado pelos carros, e o ruído que faziam só me provocava ainda mais ansiedade. Guilherme estava imperscrutável. Intimamente, fazia todos os exercícios de meditação que vinha aprendendo nos últimos meses para controlar sua ansiedade. Precisava disso para não surtar naquela espera, mas tudo o que mais queria era abandonar o carro e sair correndo na rua, como um louco.

Cedo ou tarde chegaríamos, agarramo-nos a essa certeza. E chegamos, mas não cedo o suficiente. Encontramos a biblioteca sendo fechada.

— A gente chegou tarde demais. — lamentei.

— Talvez, não. Se já tivesse acontecido algo, a movimentação não estaria tão normal, assim. — murmurou Guilherme — Isso é um bom sinal.

— Por outro lado, a biblioteca está vazia, agora. — comentei — Quem poderia ser a vítima?

Guilherme pediu-me silêncio, com um gesto quase imperceptível. Parecia estar muito concentrado, lendo os significados de cada mínimo ruído. Chamou-me, com um gesto, para fazer a volta, afinal, eu não sabia ainda, mas ele conhecia uma entrada alternativa por onde poderíamos entrar secretamente, sem sermos vistos. Guilherme guiou-me, mas tropecei em uma barra de metal. O investigador pediu-me silêncio com um gesto, e eu, claro, redobrei a atenção.

Após fazer a volta no prédio da biblioteca, era possível notar uma porta ligeiramente menor do que o normal. Não era uma passagem pensada para pessoas, mas para objetos. Apesar de trancada, Guilherme observara bem quando Stella, a bibliotecária, abria para ele sair. Introduzindo a mão esquerda por uma fresta, o investigador tateou por um tempo, sem encontrar.

— Quer que eu arrombe? — cochichei.

— Shhhh...

Guilherme gesticulou para que esperasse, e continuou a busca. Eu não suportava a demora, impaciente, já com a arma em punho mas Guilherme estava tranquilo. Quando viu a arma, fez sinal que guardasse, aborrecido. Após alguns instantes, ouviu-se um discreto clique. Guilherme havia encontrado a trava manual, e destravado a portinhola. Tivemos acesso a um pequeno depósito subterrâneo. A estranha porta dava espaço para uma plataforma que deveria funcionar de elevador, para transportar itens para dentro ou para fora do depósito, mas estava quebrada havia décadas.

Para não fazer barulho, Guilherme e eu sentamo-nos na beirada e pulamos lentamente, dobrando os joelhos na descida para amortecer a queda. Apesar do esforço, ainda se pôde ouvir o som surdo da queda, o balançar momentâneo da estrutura de metal e o eco desses ruídos. No silêncio absoluto do depósito, a sensação era de que haviam chegado como Dino da Silva Sauro chegava em casa no programa televisivo que marcara a minha infância: anunciando a quem quisesse ouvir sua chegada.

Paciente e lentamente, nos deslocamos pelas entranhas da biblioteca. A percepção espacial de Guilherme era notável, pois só havia andado por ali uma vez. Os bastidores daquele prédio pareciam um labirinto, e Guilherme ficou feliz por não ter encontrado a resistência dos bibliotecários de O nome da rosa, para conhecer aqueles espaços. Eu conseguia sentir o bater do meu próprio coração, acelerado, quase como se o ouvisse. Por uma das salas diante das quais passamos, o vento assobiava suavemente por uma janela entreaberta. Desconfiado, Guilherme olhou para dentro da sala, mas tudo o que foi capaz de ver foi uma mesa antiga do tipo escrivaninha, com sua madeira de lei mal iluminada, coberta por uma pilha de livros que podia alcançar sua altura.

Logo, Guilherme voltou ao corredor e, com um gesto, fez-me acompanhá-lo. Um som ecoou lá de baixo. Ou seria de cima? Ambos os lugares, na verdade, nessa ordem. Seriam passos? Certamente que sim. Guilherme apontou numa direção e correu em outra. Entendi imediatamente, e segui para podermos cercar quem quer que estivesse fazendo ecoar seus passos. Mas, bastava virar a cabeça, e o som parecia estar chegando de uma direção diferente.

Chegando ambos ao salão, não encontramos a fonte dos passos, que continuavam a ecoar intermitentemente pela biblioteca. Mais uma vez, Guilherme orientou-me por uma direção e seguimos pelo labirinto, agora dos corredores formados pelas prateleiras da Biblioteca. Assentados sobre estruturas móveis, as prateleiras não estavam todas organizadas de maneira equidistante, e grande parte delas parecia ora acumuladas de um lado, ora do outro, e apenas às vezes estavam onde se esperava que estivessem. Isso causava-me uma verdadeira confusão mental. Ouvi um livro cair no chão de um lado ou de outro da biblioteca, não dava para saber ao certo de onde vinha o ruído, mas não era do mesmo lado de onde pareciam vir os passos. Lembrei-me do truque de Berengário no *O nome da rosa*, para desviar a atenção de Guilherme e Adso. Guilherme seguiu o ruído, rápida e cautelosamente, enquanto eu tentei ir para o lado contrário, em busca de quem pudesse ter jogado o livro.

Os passos continuavam, firmes, pesados e decididos. Eram como uma bota a ecoar em toda a biblioteca, ou algum outro calçado duro, e parecia impossível identificar de onde vinha aquele som insistente, que ora parava, ora recomeçava, nunca do lugar de onde veio o som do livro caindo. Mas, o que se sucedeu foi de tal forma inesperado, que é difícil descrever de forma eficaz, só com palavras. O silêncio parece ter se abatido sobre o ambiente. Eu ouvia a minha respiração acelerada como se alta estivesse, em meio a um silêncio sufocante. Perdera Guilherme de vista, e parei de andar, caçando com os ouvidos qualquer sinal que me pudesse guiar.

Repentinamente, ouvi um som alto e fofo, seguido de uma batida abafada em metal e o ribombar da queda de um corpo, seguido do som de livros caindo. Intuí imediatamente que Guilherme abatera alguém, e quis correr em direção ao som, enquanto esperava que Guilherme me chamasse... Mas, em direção de que som? Hesitei, pois o eco enganava, indicando diferentes sentidos a seguir.

Não demorou mais de um segundo para eu ouvir, ao longe, uma voz feminina assustada:
— Ai, meu Deus! Seu Guilherme?!

Apesar do eco, a voz desesperada parecia deslizar mais suave e uniforme no ambiente. Encontrou a origem do som, e a ela me dirigi. Encontrei Guilherme caído, desacordado, no

chão, e a bibliotecária tentando socorrê-lo. Diversos livros os circundavam, caídos de forma desordenada.

— Você atirou livros nele? — perguntei, enquanto me aproximava para checar a respiração de Guilherme.

A bibliotecária apontou para a arma do crime: um atlas universal de capa grossa, muito grande e pesado, ao seu lado.

— Você o derrubou com esse livro?

— Eu não sabia que era ele. Eu juro! — respondeu desesperada a bibliotecária, tentando acordar Guilherme.

— Mas, um livro?

— Eu não tinha nada mais duro.

— Geografia sempre me pôs para dormir, mas nunca assim. — tentei brincar, ao notar o nervosismo da mulher, estranhamente em trajes caseiros dentro de seu ambiente de trabalho — Ele bateu a cabeça?

— Sim. Primeiro eu o acertei com o livro, depois ele caiu com a cabeça e os braços sobre a prateleira, derrubando os livros.

— Ele está respirando. Pode não ser nada grave, mas um dos impactos pode ter provocado uma concussão. — peguei o celular e fiz uma ligação, e, enquanto esperava ser atendido, dei uma instrução à bibliotecária — Traga um pouco de água gelada para ele. Alô? É uma emergência. Precisamos de uma ambulância para a Biblioteca Central. Policial ferido. Pancada na cabeça causando desmaio. Provável concussão, seguido de outros impactos na queda. Possível traumatismo craniano, talvez alguma lesão na coluna, também.

A bibliotecária, ouvindo aquelas palavras, parecia consumida pela culpa e preocupação, o que a fazia querer permanecer no lugar, mas, mesmo hesitante, partiu.

Lentamente, Guilherme acordou. Quis se levantar, mas eu fui firme e enfático:

— Quietos, meu amigo. Você bateu a cabeça algumas vezes, pode ter alguma lesão importante.

— Eu estou bem.

— Descobriremos após o exame.

— Eu estou bem!

Guilherme, diante de meus protestos mais intensos, sentou-se. Perguntou o que lhe acontecera. Apontei para o grande e grosso Atlas.

— Foi derrubado pela terra plana, e todas as estrelas em volta. A bibliotecária lhe acertou na cabeça com aquele livro. Disse que não sabia ser você.

— Acertado com um Atlas na cabeça? Se Stella estiver envolvida, temos uma adaptação bem criativa, aqui... Não era uma esfera armilar?

— Você é o investigador. Não é a vítima desse crime.

— Talvez, por isso, não tenha morrido... Não tem Severino na nossa história, e, se eu sou o Guilherme, não dá para terminar sem mim.

— Pelo visto, só me sobrou o Adso.

A bibliotecária chega, e vê Guilherme acordado. Serve-lhe a água, preocupada.

— Você está bem?

— Você é forte. — respondeu Guilherme, divertido — Mas, tirando uma dor de cabeça chata, estou bem. O que houve, exatamente?

— A gente fechou a biblioteca, e, como era a rotina, os seguranças conferiram que não havia ninguém na biblioteca. De repente, eu percebi que alguém estava seguindo meus passos. Um homem... — ela olha para mim — dois, pelo visto. Tive medo, é claro. Uma mulher sozinha precisa se defender. Eu só não sabia que esse homem era você.

— Que jogo inútil de gato e rato! — lamentei, já um pouco irritado. — Nós te seguindo, você seguindo a gente...

— E o que a senhorita fazia ainda nesse horário, por aqui?

— Isso é tão embaraçoso... — falou, tímida, a mulher — Eu... é que... Minha mãe adoeceu, por isso eu a trouxe do interior e gastei todas minhas economias tentando salvá-la. Quando não tinha mais, peguei dinheiro emprestado no banco, e quando o banco não queria mais me emprestar, peguei com um agiota. Mas, ela partiu, mesmo assim. E, mesmo assim, o senhorio do apartamento em que eu vivia não foi lá muito compreensivo. Fui despejada, virei uma sem-teto. Estou há alguns poucos meses morando aqui na Biblioteca, secretamente, enquanto pago as dívidas, até ter dinheiro para me mudar. E vocês, o que fazem aqui?

— Meus pêsames pela sua mãe. — falei — Mas, não podemos dizer o que viemos fazer...

— Eu não quero ser indiscreta, mas não sou burra. Vocês estavam espreitando dentro da biblioteca vazia depois que ela foi fechada. Algo tem a ver com o caso investigado, e eu entendo que não possam dizer muito. Mas, uma coisa eu preciso saber: Devo me preocupar?

A admiração de Guilherme por aquela mulher só crescia.

— Sim, sei muito bem que você está longe de poder ser considerada burra. — se refez, Guilherme — Digamos que uma pista nos trouxe aqui, e talvez nos quisesse levar a você...

O telefone do escritório tocou.

— O segurança. — disse Stella — A ambulância deve ter chegado.

Stella se afasta, em direção ao seu escritório. O telefone toca insistente, ecoando estranhamente na biblioteca silenciosa.

— Ambulância? — estranhou Guilherme — Alguém ferido?

— Você, claro.

— Ora, faça-me o favor! Estou ótimo! Vamos continuar! Há mais alguém nessa biblioteca, e precisamos encontrar essa pessoa. — Guilherme falava enquanto tentava se levantar, com alguma dificuldade — E é melhor atender esse telefone que não para de tocar. Que toque irritante!

— Não há ningu...

Quando eu tentava refutar Guilherme, ele conseguiu se levantar. O movimento estranho chama a atenção de Stella, já quase fora do ambiente, mas, não longe o suficiente para ignorar Guilherme balançar, tonto, e ser amparado por mim. Guilherme vomita, repentinamente.

— Guilherme?! — ela volta para socorrê-lo.

— Eu cuido dele. — eu já estava irritado com o som do telefone — Atenda o telefone e faça entrarem os paramédicos! Ele precisa de socorro profissional!

— Certo! — ela sai, a passos rápidos.

— E não limpe esse vômito!

Estava a me perguntar se Guilherme podia ter sido envenenado. Mas, nesse caso, teria sido Stella. Se foi, estaria ela consciente de estar fazendo isso? Bem, ela tinha tentado abatê-lo com uma pancada na cabeça. Será que era ela a suspeita? Mas, eu sabia que a própria pancada na cabeça podia ter causado o vômito e a tontura. Isso só me preocupava ainda mais, pois o risco de dano cerebral ou outros problemas poderiam ser ainda mais graves e potencialmente irreversíveis.

Foi quando vi o segurança abrir a porta de entrada, e entraram paramédicos com uma maca.

— Aqui! — gritei.

Mas, antes que eles chegassem a um combalido Guilherme desacordado no meu colo, ouviu-se um grito agudo e rasgado de horror, seguido de um som nada agradável e mais um tombo. Era Stella, eu soube imediatamente! Todos nos entreolhamos. Apressei os paramédicos, para que imobilizassem Guilherme na maca, enquanto ouvia som de passos apressados ecoarem pela biblioteca.

Assim que os paramédicos assumiram Guilherme, corri rumo ao escritório da bibliotecária. Encontrei-a caída ao chão. Antes de ver do que se tratava, conferi se havia mais alguém no lugar e, percebendo que não, voltei ao corredor e gritei pelos paramédicos.

— Tem mais uma vítima, aqui. No escritório!

De onde estava, no corredor, ouvi o som de madeira pesada arrastando, interrompendo o assovio constante do vento. Lembrei-me da janela. Em qual daquelas salas, mesmo? Sem o assovio, faltava-me a guia sonora que me guiaria, por conseguinte tive que percorrer o corredor, conferindo de porta em porta, tentando encontrar a sala da janela entreaberta, até que vi a escrivaninha coberta de livros. Entrei e encontrei a janela, agora escancarada. Havia sido por ali que o criminoso entrara, e por onde acabara de sair.

Eu ainda corri para a janela, e, com algum esforço saí para seguir o suspeito, mas não consegui encontrá-lo do lado de fora. Certamente havia conseguido chegar à rua, e já não havia mais o que fazer, sozinho, diante de tantas rotas de fuga possíveis. No chão, a barra de ferro em que tropeçara. Peguei-a e, olhando-a com mais atenção, vi que era um pé-de-cabra improvisado em um vergalhão de construção. Certamente, o instrumento utilizado para arrombar a janela. Poderíamos ter pegado o bandido, se eu tivesse prestado atenção. Eu era só frustração, naquele momento.

Retornei à Biblioteca, pela porta da frente. Apresentei o distintivo à segurança para poder entrar e fui conferir como estavam as coisas dentro da Biblioteca. Os paramédicos já haviam levado Guilherme para a ambulância, e estavam no escritório. O golpe que ela sofrera, infelizmente, havia sido mais violento do que o que ela desferira sobre Guilherme. Lamentavelmente, ela não resistira.

No hospital, eu cochilava sentado numa poltrona, ao lado de Guilherme.

Era dia, Guilherme estava havia chegado ao hospital desacordado na noite anterior, e não havia, ainda, acordado. Eu até queria continuar a investigar, mas me sentia bloqueado, encurralado. O assassino parecia querer dialogar com Guilherme, não comigo. Ou eu simplesmente não tinha a competência de Guilherme para decodificar os sinais por ele enviados. Difícil ter certeza.

O som das máquinas era o único que se ouvia na enfermaria. Monitores cardíacos e outros mais se alternavam em apitos regulares, ritmados, como uma música sincopada que era irritante por um tempo, até se tornar entediante. Às vezes, a monotonia do ambiente era quebrada por uma gargalhada abafada de alguém na enfermaria, ou pelos passos cuidadosos de alguém. Nada se via, de dentro da cortina que isolava o leito, mas nada escapava à percepção de quem quisesse estar atento.

Guilherme acordou lentamente e olhou de lado. Não queria que eu me incomodasse, mas se sentia aliviado por ter a minha companhia. A vida podia ser mais simples para um senhor

solteiro e sem filhos, mas era difícil não ter com quem contar, e nisso amigos podiam dar sua contribuição. Guilherme curtiu por um tempo aquele silêncio ruidoso da enfermaria, “vendo” com os ouvidos tudo o que acontecia à sua volta. Sua atenção antecipou em alguns segundos a chegada de um técnico de enfermagem, que acabou entrando no tempo previsto.

— Senhor Guilherme?

A falta de descrição do funcionário me despertou rapidamente, e acordei a tempo de ver Guilherme olhar para o técnico de enfermagem.

— Sou eu, mesmo.

— Como o senhor está se sentindo, senhor Guilherme?

— Como novo.

— Algum sinal de tontura? — o técnico examinava Guilherme.

— Não.

— Dor de cabeça? Náusea?

— Não e não.

O técnico pegou um esfigmomanômetro eletrônico.

— Com licença. O senhor tem preferência de braço?

Guilherme acenou negativamente com a cabeça.

— Medirei sua pressão aqui, mesmo, então.

— Edson, a perícia examinou meu vômito?

— Nenhum sinal de oxalato de cálcio.

— Menos mal. Tive receio de que a Stella pudesse ser cúmplice do assassino.

— Feliz ou infelizmente, não...

— Como assim, infelizmente?

Eu procurava sem sucesso as palavras para dizer o que aconteceu a Stella. Minha confusão mental foi suficiente para Guilherme entender que era algo grave.

— Pressão normal... — encerrou o técnico de enfermagem — O senhor pode aguardar mais um pouco, que um médico deve vir falar com o senhor.

— Algum problema? — quis saber, Guilherme.

— Não sou o profissional qualificado para opinar. É melhor o senhor esperar o médico.

— E esse médico demora muito? — intervim.

— O plantonista está participando de uma cirurgia de emergência que chegou logo depois da admissão do Sr. Guilherme. Não tenho como cravar se vai ser rápido ou demorar, mas acredito que já, já, ele chega por aí. É o tempo de a gente receber seus exames.

O profissional deixou o ambiente, e Guilherme questionei.

— Exames?

— Tive que autorizar uma Ressonância Magnética e uma Tomografia Computadorizada.

— Pra que tudo isso?

— A pancada foi forte. Eu até pedi que investigassem o vômito, pelo risco de envenenamento, mas a minha experiência já dizia que aquilo ali era uma concussão das brabas.

— Você vai ver que não é nada!

— Sou capaz de apostar.

— Não faço apostas. — brincou Guilherme — Mas, venceria, se apostasse.

— Pena. Tô precisando de dinheiro.

— Mas, o que realmente aconteceu a Stella?

— Severino. — respondi, com um evidente desconforto.

— Então, a tal da minha concussão foi à toa...

— Sim. Uma terrível coincidência. Nos fez baixar a guarda na hora errada.

— Você baixar a guarda. Eu falei que havia outra pessoa no ambiente!

— E como você poderia saber?!

— Stella estava descalça. Ouvimos passos muito nítidos de algum tipo de calçado duro.

Ele queria ser notado, creio.

— Ele?

— Passos firmes, pesados, ritmados... Stella também mencionou estar sendo perseguida por um homem...

— Ela se referiu a nós dois.

— Ela também ouviu a bota. Assim como ela foi uma distração para nós dois, nós fomos uma distração para ela. Mas, estávamos todos tentando encontrá-lo. Ele certamente já a tinha como alvo. No mínimo sabia que ela estava morando lá. Como será que ele entrou?

Contei sobre o pé-de-cabra em que tropeçara e a janela sibilante.

— Que droga! Escuta uma coisa, Edson. Escuta bem.

Fiquei extremamente atento, esperando que Guilherme falasse algo.

— Está ouvindo?

— O quê?

— É isso. Exatamente isso. As pessoas desprezam o som. Na vida, no cinema, em tudo. E o silêncio? As pessoas pulam o silêncio e a pausa na música, como se ele não fizesse parte dela!

— Aonde quer chegar?

— Escuta o bipe dessas máquinas. Se a gente não escolhe ouvir, ele fica, insistente, fazendo o som ambiente, com seu ritmo constante. No começo, é irritante, mas depois de um tempo ele é monótono, até ser esquecido. — ele parecia ter entrado na minha mente — Ele só volta a ser relevante quando é alterado, como quando acelera e termina mobilizando toda a equipe. Pessoas gostam de som de chuva, de água derramando...

— Ruídos brancos.

— Isso. Desde que chegou o áudio, tudo o que fizemos girou em torno do som, Edson. O timbre da voz, que não pudemos recuperar, pensa como é relevante para saber se é um homem ou uma mulher, por exemplo, e isso claramente foi alterado artificialmente, mas poderia ter sido um som gravado com baixa fidelidade, ou seja, com baixa qualidade; o silêncio, não apenas para não chamar a atenção ao entrar na biblioteca pelos fundos, mas para que pudéssemos ouvir melhor os sons à nossa volta; a janela assobiando, como uma pista importante... que biblioteca deixaria uma janela fazendo barulho? Certamente teria sido alguém que não a conhecia, e a deixou entreaberta por não saber que iria assobiar, porque não conseguiu fechar ou não confiou que abriria se fechasse completamente, na hora de uma fuga açodada. E tem mais! Os passos ritmados, secos, duros, sugerindo um corpo pesado, provavelmente masculino, usando uma bota ou um calçado de EPI. Já pensou como, além das pegadas visíveis, um pé pode deixar pegadas sonoras, conforme o calçado, o peso, e a forma de andar, por exemplo? Também tem os ecos, dispersos, distribuídos, confundindo-nos, exigindo um esforço maior para descobrir a origem do som...

— Sim, verdade. Teve o som da sua queda, dos livros caindo juntos; o grito de Stella quando o reconheceu...

— Ela gritou?

— Sim. E quando... Foram dois gritos diferentes, pois quando ela foi encontrada pelo assassino, também. O primeiro foi mais gutural, mais grave, e o segundo, de um medo genuíno, mais agudo.

— Essa propriedade é a altura. Mais agudo significa dizer que é mais alto; mais grave significa dizer que é menos alto ou mais baixo. — Guilherme para, pensativo — Bem... Você já entendeu. Se fosse um filme, certamente, os timbres, as frequências, a intensidade desses sons e a dos silêncios que eles preencheram poderiam ser muito bem explorados para deixar o público tenso.

— Eu fiquei tenso! No silêncio absoluto, até minha respiração parecia um barulho alto demais. A batida do meu coração parecia um bombo no meu ouvido!

— Exato. E é uma coisa interessante. Se faz parte da história, como tudo o que faz parte dela, o som é diegético. Se fosse um filme, ainda podia ser possível adicionar uma música que reforçasse a sensação de suspense, ou uma música heroica quando você perseguiu o assassino. Isso seria um elemento não diegético, pois seria adicionado por fora da história para obter um efeito narrativo, mas não seria parte inerente à história narrada. O que é certo é que o som é uma das chaves. Cinema é audiovisual, não apenas visual.

— Certo. E aonde você quer chegar?

— Não sei, ao certo. Estou caído numa cama, feito inútil até ter alta. Posso me dar ao luxo de divagar um pouco e achar que estou tendo a epifania das epifanias. — o silêncio ficou desconfortável — Mas... quer dizer... Acho que não podemos usar o som do cinema na vida real. Cinema é arte, é ilusão. Mas dá para aprender algo sobre os sons da vida no cinema, e sobre os sons do cinema na vida. Você viu que usam a fritura de bacon no óleo para fazer o som de chuva?

— Não sabia...

— Os caras do som, não lembro o nome da profissão, são uns profissionais muito criativos. O som gravado em cena não nos dá a dimensão certa, não comunica o suficiente. É preciso gravar por fora, adicionar na mixagem pra dar vida à cena. E, vou te dizer, é impressionante como nos iludem! E essa ilusão aprimora a imersão na cena de uma forma fantástica!

— Tipo fazer o cavalgar com quenga de coco?

— Isso.

— E você quer me convencer que sabe que era um homem, de toda certeza...

— Você tem um ponto. Podemos abrir novamente esse quesito.

— Obrigado.

— Mas ainda acho que seja um homem. A vida não é um cinema, e quanto mais estudo pra essa investigação, mais acho que o assassino não vai além da superfície.

— Bom pra a gente, né?

— Sim, claro. Mesmo assim, não podemos subestimá-lo. Ele parecia saber o que estava fazendo, parecia conhecer bem a biblioteca. Nada me convence que ele não sabia como o som se comportava na arquitetura daquela biblioteca em particular. Nós ouvíamos os passos vindo de vários lados, sem termos como saber com certeza de qual deles ele realmente vinha.

Nesse instante, chega o médico.

— Boa tarde, senhor... — confere o prontuário — Guilherme, correto?

— Sou eu, mesmo.

— Bom, eu vou ter que ser rápido com o senhor, porque essa emergência hoje está uma loucura! — ele examina as pupilas de Guilherme e murmura pra si, mesmo — As pupilas estão reativas. Um bom sinal de recuperação... — fala mais ostensivamente — O senhor sabe que dia é hoje?

— Quinta-feira.

— Sabe onde está?

— No hospital do meu plano. Eu estou bem, doutor. Consciente e ativo. Vamos direto ao assunto, por favor.

— Eu precisava fazer algumas verificações. De fato, você parece ser um homem de muita sorte. A tomografia e a ressonância indicam que houve uma concussão leve, causada por dois impactos no crânio. Por muito pouco, o senhor não foi de uma vez pro lado de lá. Mas, ainda sobrou uma pequena hemorragia e um edema cerebral difuso. Como o senhor é um homem de muita sorte que parece ter uma boa coagulação, e a hemorragia era pequena, ela foi rapidamente interrompida pelo próprio organismo, e não evoluiu mais, de lá para cá. Por isso, o edema também não é dos maiores.

— Eu disse, Edson, que estava bom. A gente apostou o quê, mesmo?

— Mas, nem tudo são flores. — interrompeu o médico — A hemorragia está contida, mas qualquer esforço pode fazer retomar o sangramento. O edema fez com que seu cérebro inchasse, e por isso sua pressão intracraniana está ligeiramente acima do aceitável. O senhor não deve... — parou e repetiu, para enfatizar — melhor dizendo, o senhor *não pode* realizar esforço físico, sob risco de ter um agravamento da condição, podendo inclusive sofrer um dano cerebral permanente. Por isso, o senhor deve ter visitas regulares a médicos para monitorar o progresso, e estar sempre acompanhado por alguém, se possível um profissional da saúde, que possa monitorar regularmente sua consciência, dores de cabeça, fraquezas em membros, alterações na fala, visão ou comportamento. Se qualquer um desses problemas acontecer, você deve procurar atenção médica urgentemente!

Aquelas palavras caíram na mente de Guilherme como um bombardeio em Gaza, destruindo todas as suas certezas e expectativas, terraplanando tudo e deixando apenas uma triste perspectiva de futuro (ou da falta dele).

— Isso é para sempre, Doutor?

— Para sempre, nada é. Mas, é esperado que os pontos de hemorragia terminem de fechar de forma mais permanente, e o líquido que causa o edema seja reabsorvido por seu organismo. Vai tomar um tempo. Semanas, talvez meses, pois o tempo de recuperação varia de pessoa para pessoa. Por isso, a necessidade de monitoramento constante e exames periódicos. O senhor

deve procurar não fazer esforço físico, mas, ainda assim, manter caminhadas regulares, diárias. Vou adicionar, na sua receita, um *treinamento locomotor*. Deve ser realizado com um fisioterapeuta, para otimizar a recuperação sem criar riscos adicionais.

— Fisioterapeuta? Mas eu não tenho nenhum prejuízo motor...

— Visivelmente, não. E pode não haver nenhum, de fato. Mas a fisioterapia pode contribuir para um plano de reabilitação mais amplo, que vai além de corrigir prejuízos motores, cuidando inclusive do equilíbrio que pode ter sido perdido. Mas, eu realmente estou recomendando, e vou insistir, pois é uma maneira de prevenir novos problemas, enquanto você não se livrou da condição.

— Bem, — comentei com Guilherme — acho que você terá tempo para divagar mais, em casa. Vai assessorar os esforços investigativos à distância.

Capítulo 11 - CINEMA VERITAS

A recuperação pós-AVC de Guilherme muda tudo. Guilherme se familiariza com os elementos que compõem a linguagem do cinema, de modo que se sente pronto para analisar a adaptação e descobrir os elos que levarão à resolução do grande mistério.

Não vou tomar seu tempo, caro leitor, com os dias em que a investigação permaneceu sem resultados significativos. Resumir-me-ei a dizer que eu revisei cada uma das pistas, sem muito sucesso. De vez em quando, visitava Guilherme, cada dia mais soturno por mais uma vez ter encarado um inquérito que terminaria inconclusivo. Guilherme, aliás, estava desanimado e frustrado por todo o conjunto da obra. As limitações que a doença lhe impusera se revelaram maiores do que ele imaginara no primeiro momento.

Até que...

Após perder a paciência com Guilherme, resolvi não aparecer nem ligar, por um tempo. Não por uma decisão frívola e infantil — pelo menos é no que eu quis acreditar, e consegui, por um tempo —, mas porque estava a um passo de perder a paciência com Guilherme, e, se o ilustre investigador se visse irritado, certamente haveria risco grave à sua saúde.

Até que...

Sim, estou encurtando a história. Desculpe-me se está corrido, mas façamos uso de elipses, já que elas estão aí para serem usadas. Essa é uma daquelas investigações em que, após um longo período sem novidades, acontece o inevitável: o encerramento das investigações. E esse prazo fatal estava chegando, e a falta de novidades era tal que até a imprensa perdera o interesse. Isso obrigou-me a fazer uma visita a Guilherme.

Eu esperava, impaciente, tocando a campainha.

— Vamos, Guilherme, sei que está aí! — protestei.

Será que Guilherme estava tão deprimido que não estava mais se levantando? Será que vira no olho mágico que era eu e estava me ignorando em retaliação pelo desaparecimento prolongado? Eu estava prestes a desistir. Iria voltar para a delegacia, redigir um relatório inconclusivo e entregar o caso ao delegado. Dei meia-volta, e me deparei com Guilherme, chegando em casa, suado.

— Vejam só, quem resolveu aparecer!

A surpresa de Guilherme era sincera. E também era a minha. Guilherme estava com uma aparência ótima! Exceto por estar suado e visivelmente cansado, ele estava bem-vestido,

corado e sorridente. E, claro, acompanhado de um jovem fisioterapeuta. Aparentemente, os exercícios estavam progredindo, de alguma maneira, e o estavam fazendo bem.

— A que devo o prazer da visita — concluiu.

— Ao nada.

— Imaginei. Já encerraram a investigação, ou o farão?

— Apresentaram a *deadline*. Parece que Abelardo gostou do mundo da política, e vai se candidatar. Foi indicado pelo pastor dele e tem o apoio do governador, mas não quer que esse caso aberto atrapalhe a campanha.

— Então, encerre! Mais alguma coisa?

— É isso?

— Isso.

— Vai desistir, assim? Sem solução? Esse não é o Guilherme que eu conheço.

Guilherme respirou fundo.

— Não. Aquele Guilherme morreu. Teve um AVC – um Acidente Vascular Cerebral, já ouviu falar? Os extraterrestres o substituíram por um novo: eu. E veja só que coisa maravilhosa! Eu estou encantado com umas coisas que os humanos fazem. Arte, por exemplo. Que fantástico! Estou fazendo uma graduação em Cinema, à distância, estou me exercitando, e estou muito feliz. Qualquer dia desse, ouvirei do médico o que tanto desejo: que estou finalmente livre para levar uma vida normal, e longe da polícia. Tem como ser mais feliz?

— E você vai deixar todas essas mortes de graça?

— O que posso fazer?

— Nada. — eu desconversei, frustrado — Vá fazer seus filmes.

E saí, sem dizer mais nada.

O problema, por mais feliz que Guilherme estivesse com sua nova vida, é que o Guilherme de antes não estava morto. Estava em estado vegetativo, em um cantinho de sua mente, sem poder se expressar nem se ausentar. E ele nunca deixara de pensar no caso. Nos estudos de Cinema, a cada nova leitura, revisitava mentalmente o filme *O nome da rosa*, e só não o reassistia de fato por saber que isso o colocaria de volta naquele ciclo vicioso que o prenderia à angústia de antes. A notícia sobre o fim do inquérito, já tão esperada por ele, não tivera o efeito desejado, de encerramento do ciclo. Antes, reacendeu a chama de seu interesse. Essa era uma verdade indiscutível, mas inconfessável, mesmo para si.

Duas de suas leituras da vez, no curso, são *A linguagem secreta do cinema*¹⁹⁷ e *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*¹⁹⁸. O primeiro tenta defender que o cinema tem uma linguagem própria e universal, mas dá provas abundantes de sua natureza intrinsecamente convencional (e, portanto, jamais universal) desde o início. O segundo, por sua vez, trabalha a noção de que a tela do cinema (ou mesmo da sua tevê) é como uma janela: quanto mais o filme se permite perceber como um filme, mais opaca é a janela. Mas, se, no caminho inverso, a obra provoca uma imersão mais natural e profunda, através da qual você esquece do mundo à sua volta, mais se pode dizer que a janela é transparente, a ponto de você esquecer que a janela está ali, separando você do que é observado, mediando essa relação.

Guilherme tem observado como as duas propostas dialogam de maneira — a menos para ele — inesperada. Como a linguagem do cinema, se assumida como universal, faria de todo e qualquer filme que com ela se expressasse uma obra plenamente transparente. E não é o que acontece, na prática. No início do cinema, conta Carrière¹⁹⁹, havia mesmo uma profissão de explicador de filmes, responsável por evidenciar tudo aquilo que as pessoas, não familiarizadas com as elipses e outras convenções que já nasciam aos poucos no cinema, terminavam por não compreender por si sós. Mesmo vindo cada vez mais para próximo de nós, na linha do tempo, seu livro demonstra que o cinema, uma forma de arte nova e com possibilidades técnicas em franco e acelerado avanço, tem se transformado de forma ininterrupta desde seu nascimento, há pouco mais de um século, e como as convenções que se estabelecem e são abandonadas nesse ínterim tornam por vezes difícil acompanhar inteiramente determinados filmes de uma outra época ou lugar. O autor admite que não há qualquer gramática confiável para essa linguagem, até porque é uma linguagem viva e, por isso mesmo, está em constante transformação. Isso não tem nada de universal, sem sombra de dúvida!

Ora, isso significaria dizer, pensou Guilherme, que para quem está familiarizado com a versão da linguagem do cinema utilizada em uma determinada obra, seu discurso cinematográfico se faz assim mais transparente? Como nos exemplos abundantes que Carrière apresenta, em que as pessoas não compreendiam coisas simples como, por exemplo, os aldeões africanos para quem foi exibido um documentário educativo sobre uma doença, transmitida por uma mosca, muitas vezes exibida em close na tela. Estes não entendiam para que se lhes mostrava este documentário, se eles não tinham moscas daquele tamanho na sua região. Uma

¹⁹⁷ Carrière, 2015.

¹⁹⁸ Xavier, 2012.

¹⁹⁹ Carrière, *A linguagem secreta do cinema*, 2015, pp. 14-17.

outra aldeia festejou o resultado de um documentário gravado com eles, sobre a caça a hipopótamos, mas se incomodaram com a inclusão de uma música executada por eles mesmos, na cena da caçada, pois os hipopótamos fugiriam prontamente se ouvissem aquele ressoar de tambores. Definitivamente, desconhecer convenções tornava a janela demasiado opaca, pois o discurso não consegue se fazer entender.

Por outro lado, não conhecer algumas convenções pode potencializar a imersão a ponto de tornar algo na janela demasiado transparente, como a própria compreensão de que tudo o que acontece num filme, numa série e numa novela, assim como o é numa peça de teatro, é um fingimento consentido, em que se finge que aquilo é real e o público deve fingir que acredita, durante a execução. E, partindo daí, a depender das possibilidades técnicas ou das escolhas artísticas, o autor pode ser mais explícito e realista ou usar de artifícios convencionais e simbólicos, para contar a história. Devido à não compreensão desta convenção, como menciona Carrière²⁰⁰, havia grupos de pessoas que se reuniam nos fundos de teatros com a declarada intenção de linchar o vilão do espetáculo teatral; e já prenderam um ator que havia realizado uma simulação de um crime real. No Brasil, há também relatos famosos, como o de Deborah Secco, que apanhou de uma senhora, no supermercado, que a reconheceu como a vilã de uma novela em que atuava²⁰¹. Isso parece o mesmo tipo de erro ou problema da mosca ou da trilha sonora da caçada, por um lado, pois a não compreensão da linguagem do cinema afetou a percepção do público. Por outro lado, o efeito é o inverso, fazendo o público imergir de tal maneira que desenvolva uma antipatia extraordinária, um verdadeiro ódio sobre o ator, que na verdade não é o vilão. Quantas vezes, pessoas vis interpretaram papéis de mocinhos, e pessoas super doces não teriam interpretado vilões?

Mas, a Guilherme, toda essa abordagem lhe fazia pensar, sempre, em *O nome da rosa*. O filme recriou uma Idade Média da cabeça de Annaud e de sua equipe²⁰². Não, necessariamente, a Idade Média da realidade, ou mesmo a conhecida pelo estudioso Umberto Eco, quando ele escreveu seu romance. E a Idade Média recriada por Annaud se tornou modelo, na visão de muita gente, do que seria o medievo histórico. Quantos professores de História não passaram este filme em suas escolas, como demonstração inequívoca de que a Idade Média era a Idade das Trevas? Questionado sobre por que retratara aquele período de forma tão escura,

²⁰⁰ Carrière, *A linguagem secreta do cinema*, 2015, p. 49.

²⁰¹ Veloso, Deborah Secco revela que apanhou por causa de novela: "De uma senhora", 2022.

²⁰² Esta é a percepção do personagem Guilherme, não a representação factual do filme. Na verdade, o filme usou a consultoria de um dos maiores medievalistas da história, o renomado Historiador Jacques Le Goff, como poderemos ver mais adiante.

Eco apenas dizia que ele não o fez, e que respondia pelo seu romance, não pelo filme, que é do cineasta. E, de fato, uma obra artística não tem obrigação alguma de fidelidade aos fatos. Assistira ao filme 300²⁰³, que eu lhe recomendara, e ele sabia bem que o filme era uma obra interessante independente de sua enorme imprecisão histórica, tanto por seu valor artístico como pelo entretenimento.

Ainda assim, mais uma vez, o discurso do filme *O nome da rosa* mostra uma Idade Média obscura, no que diz respeito ao estilo: com alto contraste, uma combinação de takes que fazem os personagens parecerem pequenos diante da magnitude da criação, e outros que lhes faz parecer presos, em ambientes claustrofóbicos e labirínticos.

Fato é que o filme não priorizou as brigas políticas, tal qual o romance, apenas a discussão teológica sobre o riso, suficiente para a resolução do mistério graças ao profundo conhecimento do protagonista sobre a obra de Aristóteles. E manteve, claro, o pano de fundo, o debate a respeito da aceitação da ordem Franciscana que levou o Frei Guilherme (William, no filme) à abadia, chegando a passar tangencialmente pela referência aos Dolcinianos, mas não se aprofunda nisso. Ao final, pensa Guilherme, o discurso do filme vende um medievo de trevas, tantas trevas que obscureceu dentro de um labirinto todo um conhecimento que, ao final, acabou sendo destruído e jamais seria recuperado. Não foi apenas uma câmara escura por que a humanidade passou, mas um objeto grande e pesado, que faz sombra para os tempos futuros.

E, claro, esse retrato de uma suposta realidade martelava na mente de Guilherme, diante das anotações iniciais do assassino, prometendo contar a verdade sobre *O nome da rosa*. Qual seria a verdade? Que o discurso do filme ou do romance não retratava fielmente uma realidade factual, assim entendida pelo assassino, a ponto de justificar para ele mortes em série? O que, nesse discurso, ao contrariar a realidade, poderia estar incomodando o assassino? Isso lembrou Guilherme da afirmação categórica de Carrière: não há gramática para a linguagem do cinema que resista ao tempo. Será que ele não estava conseguindo interpretar os crimes por eles estarem... opacos demais?

Sem pensar demais, Guilherme pegou papel e caneta, e começou a tomar nota do que lembrava, quase como se fizesse um brainstorming em fluxo de pensamento:

“Motivação:

- Tornar público uma correção sobre um filme que ninguém mais comenta (?)

Conexões com O nome da rosa:

²⁰³ 300 (300, 2006), filme dirigido por Zack Snyder.

- Tema estudado pela primeira vítima
- Mortes por envenenamento
- Crimes acontecidos em Mosteiro Beneditino ou lugares relacionados
- Um aparente esforço para fazer algumas mortes se relacionarem com as do livro, como a morte por concussão de Stella e o segurança encontrado no banheiro
- Morte de Stella”

Nesse momento, Guilherme travou. A morte da bibliotecária lhe doía mais do que a pancada que ela lhe desferira. Era uma moça gentil, em uma situação delicada. Merecia ser ajudada, não morta. Mas, esse tipo de pensamento desviava a atenção de Guilherme, então ele retomou suas anotações:

“Providências:

- Revisitar O nome da rosa em ambas as formas, para localizar, entre elas e o caso:
 - semelhanças,
 - diferenças e
 - possíveis referências que nos guie rumo à solução do mistério
- Verificar Narrativa proposta pelo Assassino em Série
 - Tentar dissolver a opacidade da narrativa do Assassino.
 - Encontrar sinais, signos que componham a linguagem que ele está usando. Há algo que me está escapando.”

Guilherme sublinhou a última frase. Como se não fosse suficiente, circulou-a. Não compreender o que estava acontecendo o incomodava demais! “Aquela porcaria de quadro de cortiça bem que podia ser útil, agora...”. Foi quando lembrou subitamente do código. Que maldição! Estava tão feliz, antes de eu trazer o caso de volta à sua vida!

Guilherme olhou fixamente para suas anotações. Após um período, decidiu que precisava esfriar a cabeça, mas nem o banho conseguiu desligar os pensamentos. Logo depois do banho, Guilherme nem se vestiu. Mal se enxugou, e, ainda enrolado na toalha, ligou para mim.

— Alô?

— Oi, Guilherme. O que é que você quer?

— Você já decifrou as mensagens com signos alquímicos?

— Não. Aquilo ali é impossível!

— Tira uma foto e me manda.

Eu entendi. Ele estava de volta no jogo, e diante disso não perdi tempo. Deletei o arquivo do relatório inconclusivo que eu estava escrevendo, peguei o bloquinho entre as evidências do caso e mandei foto das páginas para Guilherme.

Enquanto esperava as fotos, Guilherme já pegou o romance, cuja leitura havia concluído muito tempo atrás. Não importava, recomeçou a leitura. Agora, o faria com método, um caderninho de notas e caneta à mão.

Parte 5 - AUTÓPSIA - COMPARAR, CONTRASTAR E REFLETIR²⁰⁴

Capítulo 12 - MODUS OPERANDI

Em que Guilherme analisa o discurso narrativo, precisamente o plano da enunciação, no romance e no filme O Nome da Rosa. Aos poucos, também realiza descobertas outras, úteis ao caso, sem sabê-lo, mas não consegue, ainda decifrar um código de suma importância. Os jardins escondem mais do que beleza; uma conversa com os monges jardineiros revela pistas importantes.

A releitura do romance O nome da rosa não foi menos prazerosa do que a primeira leitura. Pelo contrário, livro parecia crescer diante dele, que agora enxergava mais do que antes. Já na construção da enunciação, Guilherme notou que Umberto Eco brinca e a bagunça. Dá-nos conta o autor, no texto preliminar do livro, acerca de uma intrincada e veraz verossímil história sobre como o livro teria sido construído, bem ilustrada pelo trecho em que expressa: “bastante escassas eram as razões que poderiam inclinar-me a publicar a minha versão italiana da obscura versão neogótica francesa de uma edição latina seiscentista de uma obra escrita em latim por um monge germânico em fins do século XIV”²⁰⁵.

Guilherme tomou nota:

- Obra 1 (original): “obra escrita em latim por um monge germânico”
- Obra 2: “versão neogótica francesa”
- Obra 3: “versão italiana”, que Eco ainda destacava ser construída por memórias da versão francesa, à qual não tinha mais acesso.

Guilherme sorriu com a brincadeira do palimpsesto do palimpsesto. Percebeu o ardiloso recurso de Eco, que apresenta a ficção segundo a qual ele nada criou, mas conta um relato real que foi sendo reconstruído desde o séc. XIV até o séc. XVI, atribuindo-se, portanto, o direito de imprecisões narrativas ou históricas. Seu primeiro romance, e ele já se mostra um gênio literário. Refletindo, Guilherme arrematou, em suas anotações: “falamos de uma instância ficcional enunciativa do próprio Eco pois se coloca, ele mesmo, temporariamente, como enunciador, anunciando o romance que virá como algo mais”. Sim, pensou, e, posto que tudo

²⁰⁴ Em que finalmente se realiza uma análise do *corpus*, utilizando-se a compreensão previamente estabelecida com os conteúdos teóricos, em busca de se compreender a adaptação.

²⁰⁵ Eco, O Nome da Rosa, 2019, p. 38.

isso é parte da mística desenvolvida para a obra, é indispensável reconhecer que isso faz parte dela.

Guilherme prontamente pôs o filme de Annaud. Percebeu que o diretor anuncia o filme, já de início, como “UM PALIMPSESTO DO ROMANCE DE UMBERTO ECO”. Guilherme retomou suas notas:

- *Obra 4: filme de Annaud*

Foi uma forma inusitada de anunciar a adaptação, percebeu Guilherme, e reproduziu de forma mais simples a ideia introduzida por Eco de que história não é plenamente original (um palimpsesto do palimpsesto do palimpsesto). Mas, diferente do explorado no romance, não se deu o trabalho de entrar nas minúcias do processo de escrita e reescrita que o precedeu ou de sua realização como obra derivada. Seria um gasto inapropriado do limitado e precioso tempo que cabe em um filme, e isso certamente foi levado em consideração ao se fazer o filme.

O romance propriamente dito, no entanto, é narrado em primeira pessoa não mais pelo autor, pois Eco dá voz direta ao narrador-personagem Adso de Melk, que alegadamente viveu e presenciou os acontecimentos. O narrador conta a história consciente de que a está relatando uma história de que faz parte — intradieético — e da qual efetivamente participou, tendo, portanto, caráter homodieético. Entretanto, quem conta não é o mesmo jovem Adso de quando os acontecimentos se deram, mas o idoso Adso de Melk, lembrando sua juventude décadas depois.

Este recurso narrativo do narrador-personagem secundário, recordou Guilherme, é bastante característico do gênero de Romance Policial, em que o narrador frequentemente é o secretário ou auxiliar do investigador. No caso, Adso é um noviço, sob tutela de Guilherme de Baskerville. Não é mera coincidência o uso deste recurso, em que o personagem é mais importante no plano da enunciação do que no do enunciado, posto que sabidamente Eco homenageia deliberadamente um dos exemplos mais ilustres de uso desta estratégia: o célebre Dr. Watson, companheiro de Sherlock Holmes na obra de Arthur Conan Doyle. Guilherme riu-se. Imaginou se a sua história fosse escrita por mim, e o fato de que toda essa investigação feita na minha ausência não poderia ser relatada (tolinho). Pular-se-ia do seu acidente e afastamento entre nós dois, direto para eu surpreso com Guilherme me abordando, com a resposta pronta. Guilherme perguntou-se se encontraria alguma resposta, e se iria ter oportunidade de me surpreender. Fora duro comigo, e sabia disso.

Ainda sobre a enunciação, Guilherme observou que também o filme conta com uma narração na voz do já idoso Adso de Melk, que viveu e presenciou os acontecimentos durante a juventude. É, no entanto, possível perceber que esta narração direta se limita a poucos

momentos: uma apresentação contextual da história, iniciada durante os créditos, e retomada em alguns momentos, como quando o jovem Adso “conhece” mais intimamente a jovem camponesa e ao fim do filme, para revelar algo sobre o que ocorreu após os relatos do filme. Esse tipo de narração quase residual parece ser mais comum em filmes adaptados, como um resquício não-evitado da obra original, frequentemente por o adaptador não querer renunciar a algum detalhe da narração ou reflexão do narrador, que não pode fazer explicitar com semelhante eficiência, por outros meios.

Mas, isso, por si, não é suficiente para reprovar seu uso, pensou Guilherme. Pelo contrário, Guilherme refletiu um pouco mais e concluiu que o uso do narrador, além de pontual e discreto, é muito bem utilizado para dar o clima. Semelhante ao que ocorre no romance, podemos classificar esta manifestação do narrador como intradieético, com caráter homodieético. Isso, refletiu Guilherme, porque o uso de narração direta e oral funciona como uma introdução da ideia de que o filme é contado, enunciado por Adso. É o que ele viu ou terminou por ficar sabendo, é seu testemunho, de um narrador que não é onisciente, e por cujo filtro de percepção e memória passa toda a narrativa. Por outro lado, diferente do romance, que se limita ao que Adso presenciou ou a relatos de outrem sobre o que teria acontecido em sua ausência, o filme se arvora a exibir situações e momentos que Adso não teria como saber, como os monges lendo o livro, a conversa inicial entre o Abade, o Bibliotecário e o Venerável Jorge. Guilherme tomou nota da idiossincrasia, para não se esquecer de verificar:

O filme anuncia Adso como quem conta a história que nos é exibida. Mas, mostra-nos situações que ele não teria como saber. Isso seria suficiente para desconstruir Adso como narrador? Creio que não, já que quem conta histórias frequentemente as preenche com o que sabe, julga saber ou mesmo como que inventa, consciente ou não de o fazer. Mas que isso merece ser estudado mais a fundo, oportunamente depois..

Guilherme retomou sua análise do romance, concluindo rapidamente que Eco não se furta de lançar mão de uma narração dramática, por intermédio do uso abundante de diálogos, em que faz uso inequívoco de discurso direto ao dar voz aos personagens com suas próprias palavras.

Enquanto seguia a leitura do romance, Guilherme recordava que, segundo D’Onofrio²⁰⁶, o nível descritivo dá conta das categorias *espaço* e *tempo*, aí cabendo tudo o que couber a esta classificação. Nestes quesitos, pensou Guilherme, Eco nadou de braçadas, graças a seu

²⁰⁶ Forma e sentido do texto literário, 2007, pp. 82-88.

profundo conhecimento sobre o contexto em que se passa sua estória. Na verdade, segundo Guilherme havia lido no Pós-escrito a *O nome da rosa*²⁰⁷, ele conhecia mais o período anterior, dos sécs. XII e XIII, mas precisava que Guilherme pudesse contar com conhecimentos advindos de personalidades históricas reais extremamente significantes, como *Roger Bacon* e *William from Ockham*.

Fortalecendo a conexão com a situação histórica da obra, a ambientação conta com a presença de elementos históricos contemporâneos reais como o personagem Benedito Gui, as seitas heréticas e a Santa Inquisição daquele momento histórico, a disputa pelo reconhecimento da Ordem Franciscana e as contendas internas da Igreja Católica Apostólica Romana, com direito à nomeação de um “antipapa”, mudança de sede e outras desventuras. Vale mencionar: a intriga interna da Abadia sobre se o Abade é ou não italiano é uma representação em microcosmo das disputas existentes na própria Igreja, que se debatiam com a presença de um Papa francês (a que alguns clérigos chamam sem cerimônia de “puta de Avinhão”, em referência à nova sede da igreja, no sul da França).

Eco, profundo conhecedor do medievo, aprofundou seus estudos sobre esse período ainda mais, especialmente para a composição de sua obra, e carrega por isso, no plano descritivo, aspectos fundamentais que nos situam geograficamente. Sendo italiano, conhece o regime de dia e noite do inverno, quando se passa a história. E, contextualizando-nos na era Medieval, aplica a esse regime o sistema de horas de costume nos mosteiros beneditinos, segundo ele mesmo revela. Guilherme, sempre muito sistemático, ficou encantado com esse cuidado tão primoroso do autor. Dentro da igreja do mosteiro que faz parte da Abadia, reforçando a visão religiosa comum a muitos na era medieval, ele cuidou da apresentação minuciosa de um painel ricamente descrito por páginas a fio, estratégia declarada pelo próprio Eco como meio de induzir o leitor a uma percepção do tempo menos acelerada do que a moderna, tal como era no contexto histórico do livro. Uma leitura atenta do livro introduz o leitor em questões teológicas, filosóficas e políticas muito presentes naquele contexto histórico, o poder da fé e da igreja e os riscos de se contrariar os dogmas já estabelecidos. Guilherme sentia como se o século XIV passasse diante dos seus olhos, permitindo-lhe presenciar embasbacado a tudo, de quando em quando contando com requinte de detalhes.

Deste modo, avaliou Guilherme ainda se baseando nos ensinamentos de D’Onofrio²⁰⁸, toda a estória se passa em um espaço “atópico”, significando que é um ambiente hostil, e nesse

²⁰⁷ Eco, Pós-escrito a *O Nome da rosa*, 1985, p. 24.

²⁰⁸ Forma e sentido do texto literário, 2007.

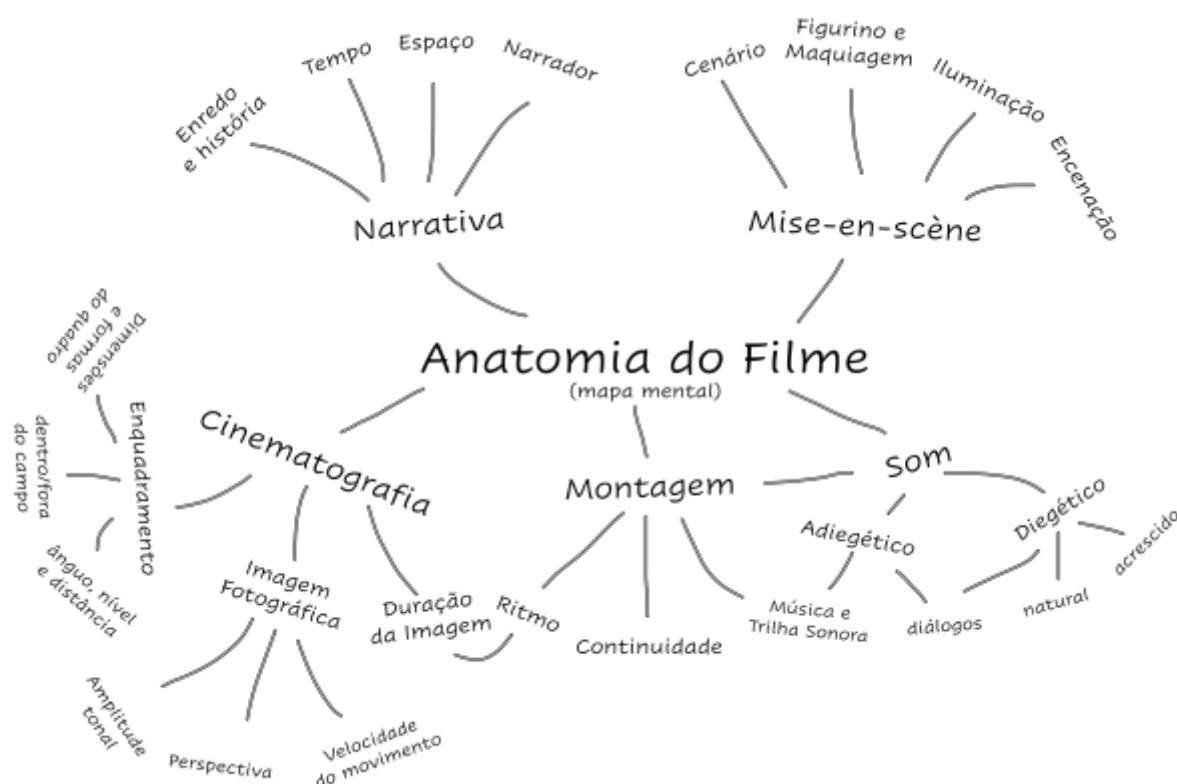
sentido piora gradualmente. A maior parte da estória se passa em espaços fechados, ou no mínimo circunscrito à região murada da Abadia.

O tempo, por sua vez, é tratado com carinho e detalhamento durante o romance. Os próprios capítulos são divididos entre as marcações do tempo conforme a rotina beneditina, e separados entre si pela delimitação dos dias. Temos um acompanhamento cronológico preciso e claro. A narrativa é apresentada de forma linear, conforme a percepção do narrador-personagem. De certa forma, toda a história se passa durante uma retrospectão, embora, apesar de contada décadas depois, toda a estória relevante seja contada dentro da mesma linha temporal. O famoso recurso do *flashback* é utilizado no *midpoint* (ponto do meio da narrativa e no exato meio do filme), quando Guilherme tem já decifrado algo sobre os crimes e o explica ao Abade, bem ao modo dos mais famosos filmes policiais.

Já o processo descritivo de uma obra fílmica, Guilherme aprendera, é procedido por meio da *mise en scène*. De forma geral, a ambientação em um contexto fictício baseado em universo imaginado ou momento histórico distinto daquele em que o filme é produzido demanda mais trabalho na composição da *mise en scène*. Afinal, além da história em si, e até para que ela seja contada a contento, há sempre muito a se apresentar. Guilherme procurou em seu caderno de anotações um diagrama que fizera ao estudar os fundamentos do cinema, e decidiu estudar os elementos da *mise en scène* em *O nome da rosa* e na caracterização contextual, no espaço e no tempo.

Primeiramente, analisou a questão do cenário. Annaud é um perfeccionista, e pretendia filmar *O nome da rosa* em ambientes perfeitamente convincentes, como medievais. A abadia é retratada, vista de longe, algumas vezes, como uma pequena fortaleza no cume de uma montanha, como costumavam ser construídas as fortalezas como um todo, em estratégia defensiva contra cercos. Para realizar tal feito, a abadia foi construída durante alguns meses, com concreto, tubos de aço, gesso e papel machê, em grande parte não mais do que fachadas, em uma colina perto de Roma²⁰⁹. Guilherme pôde encontrar sem grande dificuldade o vídeo da construção no YouTube, no canal do próprio Andrew Birkin. Na chegada de William e Adso, bem como na dos demais franciscanos, a amplidão das colinas, vasto ambiente quase deserto no entorno da fortificação, expressa o quanto somos pequenos diante de Deus e da Criação,

²⁰⁹ *Die Abtei des Verbrechens - Umberto Ecos "Der Name der Rose" wird verfilmt*, 1986. Documentário de TV alemão que retrata o por trás das cenas da filmagem de *O Nome da Rosa* e que consta como extra no DVD do filme.



ideia frequentemente reforçada pela igreja, elevado à sua máxima expressão com as construções das catedrais góticas, gigantescas para a época.

A cena final, deste modo, também apequena cada vez mais o protagonista e seu discípulo, narrador da estória, em um recurso que tanto reforça a ideia já mencionada como também os distancia da narração e do espectador, no tempo. Esse tipo de recurso não é mera obra do acaso, posto que também foi utilizado por Umberto Eco ao escrever o romance. Um aspecto interessante é que em todas as vezes que esse cenário é mostrado, mesmo que com perda de detalhes pelo alto contraste, em tons pastéis, a paleta de cores é mais puxada para tons quentes, exceto na cena final, diante de tudo, quando as cores frias reforçam a desolação e a tristeza da cena final.

Outro destaque das cenas externas é o fato de que o filme se passa durante o inverno. Por isso, há sempre a presença de uma neblina quase permanente e de neve. É, claramente, a época mais escura do ano, seja em um filme ambientado na Idade Média, moderna hodierna ou na antiguidade, mas foi observado por críticos como um problema que reforça a visão geral sobre a “Idade das Trevas”. Inclusive, o próprio Annaud comentou no documentário *Le nom de la rose*²¹⁰ que a escuridão, as névoas e a fumaça como composição visual era aspecto

²¹⁰ *Le nom de la rose: le documentaire*, 2004. Documentário dirigido por Sédrik Allani e Julien Godinger.

essencial do filme desde a concepção inicial da obra, antes mesmo de escrito o roteiro, e já está presente nos *storyboards* por ele encomendados. O apuro com a quantidade e permanência da neve, este aspecto presente também no romance, foi tal que acabou o orçamento da neve artificial antes de concluídas as filmagens, e o filme só pode ter as suas filmagens concluídas porque acabou por nevar de verdade em Roma. Mas, não é o caso de se acusar injustamente o diretor, refletiu Guilherme, por retratar este clima, posto que a neve está presente já no romance.

As imagens de filmagens internas da Abadia, por sua vez, foram obtidas no mosteiro medieval de *Klöster Eberbach* (próximo a Frankfurt), onde se vivia com grande austeridade, edifício da abadia de mesmo nome, escolhido para as filmagens, fundada e construída em meados do século XII, ampliada no século XIII, sendo uma legítima representante do período histórico em que o filme se passa. Inclusive, o antigo dormitório do antigo mosteiro foi aproveitado como cenário para o *scriptorium*, o hospital original foi utilizado como cenário para a sala de jantar, e as adegas foram usadas para tribunal. Observa-se que as paredes do edifício em muitas cenas estavam com ar de descuido, promovendo um aspecto de ruína que, de certa forma, nos remete à ideia que comumente temos de passado, de velho, corrompido conforme a ideia de Idade das Trevas. Naturalmente, muito provavelmente não corresponde a como estas estruturas estariam naqueles tempos, pois os monges certamente cuidariam bem do mosteiro e das estruturas da abadia, mantendo-a sempre em bom estado. Não descartamos a possibilidade de não se ter alterado as estruturas por preservação de patrimônio histórico, claro, mas a opção por filmar nessas locações, por si só, assume o cenário tal como ele se apresenta, velho e carcomido, e, dadas as minúcias da realização do filme, não aparece ter sido mera casualidade. Afinal, investiu-se para as cenas externas em construir toda a Abadia. Para absorver o máximo possível de realismo em todos os aspectos possíveis de caracterização, Annaud chegou a visitar mais de 300 mosteiros, segundo o documentário *Le nom de la rose*²¹¹.

O painel com o apocalipse, que causa espanto a Adso, é uma escultura no estilo românico, típico do medievo. Do contrário, a estátua da Nossa Senhora, destacada pelo diálogo entre Ubertino de Casale e Adso, é do estilo renascentista, que só seria criado e estabelecido entre um e dois séculos depois. Ousamos supor que tal liberdade tenha sido deliberada, pois a fala de Ubertino não seria tão evidenciada com uma escultura românica, razão pela qual o próprio romance fala expressamente que a estátua de pedra seria no estilo das novas estátuas. Deste modo, a imagem de Maria também nos remete diretamente a um estilo pós-medieval, que

²¹¹ *Le nom de la rose: le documentaire*, 2004. Documentário dirigido por Sédrik Allani e Julien Godinger.

se distanciou do românico, e o estilo escolhido parece ter sido influenciado pelo *dolce stil nuovo*²¹², coerente com a idealização de mulher e do amor que está no discurso de Ubertino.

Os objetos como parte do cenário também são bem característicos em toda parte. Houve um cuidado claro em se fazer os banhos, o *scriptorium*, o matadouro dos porcos, entre outros, com altíssimo grau de fidelidade à realidade da época representada, o que expressa a extensiva pesquisa realizada.

Deteve-se, portanto, Guilherme, a analisar a caracterização dos personagens, principalmente figurino e maquiagem. No *making of* que consta nos extras do DVD²¹³, Annaud fala sobre o cuidado que teve ao cuidar da caracterização dos personagens. Segundo ele, todos nós já vimos filmes sobre a idade média, e geralmente se coloca perucas e barbas longas nos personagens. Mas, num convento os homens precisam ter suas cabeças e barbas raspadas. Ele também comenta que o romance é bem detalhado em mencionar que as vestes clericais são longas, a ponto de arrastar no chão, mas isso não completa tudo. Ele, portanto, decidiu pesquisar tudo, o corte, de que tecido era feita etc.

Constituído por uma túnica e um escapulário com capuz, ambos pretos, o hábito beneditino é destacado, posto que, em se passando a história em um mosteiro beneditino, a maioria dos personagens e figurantes em cena é desta ordem, e este padrão, mais comum entre os utilizados na ordem, até hoje, também já era presente na Idade Média. É revelador o trabalho de pesquisa, no entanto, quando vemos que as vestes de William e Adso são de um tom acinzentado. Além de poder representar, simbolicamente, uma postura de maior iluminação intelectual diante dos demais, e de, cenicamente, lhes dar destaque em meio aos hábitos negros, esta cor reflete bem a história da ordem franciscana.

Ocorre que os frades franciscanos são conhecidos por usar hábitos marrons, mas nem sempre foi assim. No início da ordem, em nome do princípio franciscano de não se ter posses, era comum que a peça única que compõe seus hábitos fosse doação de camponeses ou outros benfeitores, que escolhiam sua cor e qualidade, e frequentemente era feito com restos de lã

²¹² O *Dolce stil nuovo* (ou “doce novo estilo”) foi um movimento literário na Itália dos séculos XIII e XIV. Esse estilo poético, influenciado pela Escola Siciliana e pela poesia toscana, tinha como tema central o Amor Divino. O *Dolce stil nuovo* surgiu principalmente em Florença e foi praticado por poetas como Guido Cavalcanti, Dante Alighieri e Cino da Pistoia, e era caracterizado por **Amor Idealizado**: Os poetas desse movimento celebravam o amor de forma idealizada e espiritual. O amor era visto como algo divino e transcendental; **Linguagem Doce e Musical**: Eles usavam uma linguagem doce e musical para expressar seus sentimentos, muitas vezes em sonetos e canções; **Mulher como Musa**: As mulheres eram frequentemente retratadas como musas inspiradoras e angelicais.

²¹³ *Die Abtei des Verbrechens - Umberto Eco's "Der Name der Rose" wird verfilmt*, 1986. Documentário de TV alemão que retrata o por trás das cenas da filmagem de O Nome da Rosa e que consta como extra no DVD do filme.

branca misturada à lã negra, o que dava um tom acinzentado às vestes. Enquanto o famoso hábito marrom se tornou padrão em 1895, por força da Bula Leonina (Papa Leão XIII), e o mais comum entre os franciscanos reformados, que seguiram itinerantes como preconizava São Francisco de Assis, algumas vertentes dentre os franciscanos preservaram como seu padrão o uso do hábito cinza, como os Franciscanos Conventuais, que têm esse nome por viverem dentro de conventos.

Curiosamente, faz parte da simbologia das vestes franciscanas que essa ausência de uma cor era um incentivo a se abandonar também a vaidade, em contraste às vestes coloridíssimas que caracterizavam o gosto popular na maioria dos lugares durante a Idade Média. Estas vestes coloridas não são vistas entre os não clérigos do filme, e nos perguntamos se é porque estes são muito pobres para isso, ou se foi uma escolha imprecisa da direção. Os dominicanos, por sua vez, embora sejam caracterizados hoje por vestes monocromáticas mais discretas, sendo a mais comum a preta e branca, são caracterizadas no filme por cores vivas como vermelho, pelo uso de adornos e detalhes dourados, entre outros, revelando a grande opulência de seus membros, em geral de origem nobre e que nunca haviam abdicado de ter suas riquezas e posses. A exceção é do também Dominicano Benedito Gui, que parece se aproximar mais do padrão dominicano em um hábito branco coberto por uma capa ou capeirão negro.

Assim como acontece com a estátua de Maria, as armaduras de placa com peça única no torso, usadas pelo séquito de Benedito Gui são fruto de uma tecnologia de metalurgia que ainda não estava disponível na época em que se passa o filme, representando pelo menos um século de adiantado. Funciona, cenicamente, muito bem, e representa a nossa visão da Idade Média, mas incorre em certa imprecisão histórica²¹⁴.

Nessa altura, já estava bem claro para Guilherme que Annaud não havia tirado o medievo de sua própria cabeça, como ele pensara anteriormente. O diretor contratou a consultoria do renomado historiador medievalista Jacques Le Goff, que lhe auxiliou em toda essa reconstituição de cenário, figurinos e toda a adequação histórica que torna o filme bastante identificado com o que se sabe sobre a Idade Média. Esse esmero, naturalmente, é um compromisso do próprio diretor, não uma obrigação ou dever que vincule a obra, mas isso reforça a ideia de que possíveis imprecisões não são aleatórias, mas escolhas conscientes do diretor com finalidade narrativa, portanto recursos narrativos deliberados e devem ser assim considerados.

²¹⁴ A precisão histórica não é uma obrigação da arte.

Quanto à maquiagem, até pela proposta realista-naturalista do filme, ela procura passar despercebida como tal, reforçando apenas as caracterizações dos personagens. Mas, a forma como os comuns (não membros do clero) são retratados sempre muito sujos, ao fim e ao cabo, reforça a noção comum de que não havia quaisquer cuidados higiene na Idade Média. Não é de se espantar, posto que isso é o ensinado nas escolas, e pode ser encontrado em livros. É frequentemente relatado que havia a recomendação de se manter uma camada de sujeira sobre a pele, para se lhe proteger de doenças, que mesmo na idade moderna muitos povos não tinham o costume de se banhar regularmente e que, até hoje, nem todos os europeus acham natural tomar banho com boa frequência. Neste sentido, o próprio hábito de se casar com flores na decoração se daria com a finalidade de disfarçar cheiros desagradáveis, por mais que os casamentos costumeiramente se dessem justamente no verão, para garantir que os noivos e os convidados tivessem tomado banho recentemente. Hoje, há historiadores que questionam tais afirmações, não em absoluto, mas em partes, destacando que havia, sim, hábitos de higiene, que não era raro que se fizesse uso de sabão caseiro em banhos, chegando a fórmulas mais elaboradas e perfumadas entre nobres, e as poucas vestes eram lavadas com alguma regularidade.

Neste quesito de higiene, observamos também como a caracterização de alguns personagens destaca a falta dela, como os dentes evidentemente sujos do boticário da abadia, do Ubertino de casale etc.

Da *mise en scène* também faz parte a encenação. Este campo se destaca pelas grandes atuações do elenco, que tinha desde estrelas já então consagradas como o próprio Sean Connery fazendo o protagonista William de Baskerville até o à época iniciante Christian Slater, no papel do seu discípulo Adso de Melk. Alguns membros do elenco já haviam feito filmes com o diretor, como Ron Perlman que brilhou como Salvatore, alguns já haviam feito outros filmes com outros diretores, e outros sequer tinham experiência no cinema.

Mas, na caracterização da Idade Média, seja a real ou a do imaginário popular, precisamos destacar elementos interessantes na encenação. Um deles é o cuidado com a presença de livros que, reais ou réplicas, mostraram iluminuras muito fiéis ao estilo comum daquela época. Os instrumentos científicos de William, como o astrolábio que chega a ser usado em cena, e o cuidado do monge em recobri-los quando o abade bate à porta, sabendo do preconceito dos religiosos para com os avanços científicos, também são um forte indicativo.

Ao analisar a cinematografia do filme “O Nome da Rosa”²¹⁵, é possível destacar diversos elementos que contribuem para a riqueza visual da obra, enriquecendo sua narrativa e atmosfera. Abordaremos a fotografia, a amplitude tonal, a velocidade do movimento, a perspectiva, o enquadramento e a duração dos planos presentes no filme.

A fotografia de “O Nome da Rosa” é notável por sua abordagem visual sombria e atmosférica, que reflete perfeitamente o clima misterioso e tenso do enredo. A paleta de cores é predominantemente escura e terrosa, alternando tonalidades frias e quentes, por vezes na mesma cena, e tons sombrios. Essa escolha de cores ajuda a criar uma sensação de reclusão e segredo dentro das paredes do mosteiro, onde se desenrola a trama.

A amplitude tonal é bem explorada no filme, com uma diferença marcante entre as áreas mais escuras e mais claras da imagem. Esse uso inteligente da amplitude tonal contribui para a atmosfera sombria e dramática da história, enfatizando as sombras e realçando os detalhes importantes em cenas-chave.

A iluminação do filme favorece altos contrastes, destacados pelas construções com pouco acesso de luz e pelas frequentes cenas noturnas. Isto reforça tanto o contexto de filme investigativo policial, como o lugar-comum sobre o medievo. No que diz respeito às construções, as pequenas janelas eram uma limitação de engenharia que marcou a arquitetura durante boa parte do período medieval. Até os avanços técnicos que possibilitariam a construção de catedrais góticas com seus gigantescos vitrais, os prédios dependiam de extensiva iluminação com fogo, por meio de velas, lanternas, lamparinas e afins. Em ambientes externos, predomina a sugestão da iluminação diegética, solar ou lunar, havendo uso complementar de lamparinas à noite, ou pelo menos é o que o filme tenta nos fazer crer. Ver o *making of*²¹⁶ permitiu a Guilherme ver como mesmo as cenas mais escuras haviam sido filmadas com iluminação mais intensa e, certamente, foram escurecidas depois, artificialmente, por meio de técnicas que não raro eram usadas para estes fins.

²¹⁵ O Nome da Rosa, Der Name der Rose, 1986. Filme franco-italo-alemão dirigido por Jean-Jacques Annaud, objeto da pesquisa em andamento.

²¹⁶ *Die Abtei des Verbrechens - Umberto Eco's "Der Name der Rose" wird verfilmt*, 1986. Documentário de TV alemão que retrata o por trás das cenas da filmagem de O Nome da Rosa e que consta como extra no DVD do filme.

Outra característica da iluminação que marca o filme é o uso extensivo de *low-key*. Em resumo, pode-se dizer que a iluminação tradicional do cinema é a de três pontos²¹⁷, e a A iluminação em *low-key* utiliza predominantemente a luz-chave para criar sombras fortes e a luz de preenchimento mínima ou ausente, frequentemente usando também a contraluz para definir contornos, resultando em alto contraste e uma atmosfera dramática e sombria.

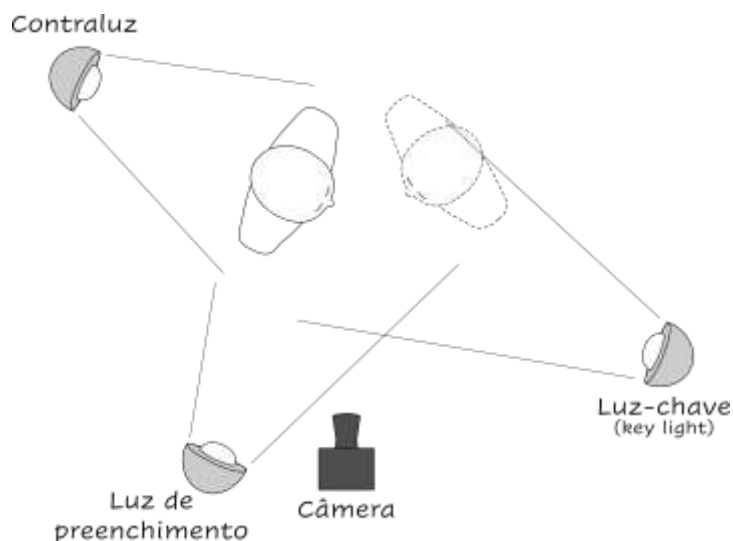


Fig. 1 – Esquema básico de iluminação de três pontos. Na iluminação *low key*, um dos três pontos predomina, mantendo-se os demais baixos ou mesmo desligados

A velocidade do movimento no filme é, em geral, pausada e contemplativa, adequando-se ao ritmo do enredo, que é conduzido por investigações detalhadas e diálogos complexos. No entanto, em momentos de maior tensão e ação, a velocidade do movimento pode acelerar, criando momentos de maior suspense e emoção.

A perspectiva no filme é cuidadosamente escolhida para transmitir diferentes sensações ao espectador. A câmera muitas vezes adota uma perspectiva de observador, enquadrando a ação de maneira a revelar apenas o necessário, aumentando o suspense e a curiosidade do público sobre os mistérios da trama. Além disso, os enquadramentos são frequentemente escolhidos para enfatizar a arquitetura imponente do mosteiro e sua atmosfera opressiva.

A duração dos planos é uma característica notável no filme. Muitas cenas apresentam planos longos e contemplativos, permitindo que o espectador mergulhe na história e nas performances dos atores. Essa abordagem contribui para a imersão no ambiente do mosteiro e na complexidade dos personagens.

²¹⁷ A iluminação de três pontos, a mais tradicionalmente utilizada em fotografia e no cinema, é composta de pelo menos três fontes de luz, sendo a primeira a principal, chamada de luz-chave (*keylight*, em inglês); a segunda é a luz de preenchimento, complementar à principal, vindo de um outro ângulo, elimina ou suaviza as sombras geradas pela luz-chave; a terceira fonte de luz é a contraluz, normalmente posicionada atrás dos atores, realçando a silhueta dos atores e os destacando do cenário. Em uma iluminação “*low-key*”, usa-se pouco ou nenhum apoio da luz de preenchimento e da contraluz, ressaltando o contraste entre o que é iluminado e as sombras onde a luz não bate. Este recurso é comumente utilizado para dar efeito dramático.

Em resumo, concluiu Guilherme, a cinematografia de "O Nome da Rosa" é um trabalho excepcional, que utiliza elementos visuais cuidadosamente selecionados para criar uma atmosfera única e envolvente. A fotografia sombria e a amplitude tonal destacam-se, assim como a escolha da perspectiva e os enquadramentos que contribuem para o suspense e o mistério que permeiam toda a narrativa. A velocidade do movimento e a duração dos planos também desempenham um papel importante, proporcionando um ritmo adequado à história. A combinação desses elementos torna o filme uma experiência visual cativante e digna de apreciação cinematográfica.

A edição e montagem desempenham um papel essencial na construção da narrativa cinematográfica do filme "O Nome da Rosa". A maneira como o filme é editado e montado contribui significativamente para a atmosfera misteriosa e tensa da história, bem como para a apresentação dos diálogos e a manutenção da continuidade.

A edição de som desempenha um papel crucial na criação da atmosfera sombria e claustrofóbica do mosteiro onde se passa a trama. A trilha sonora, composta por James Horner, é utilizada de forma estratégica para intensificar as cenas de suspense e drama, enquanto sons ambientes como cantos gregorianos e murmúrios dos monges contribuem para a imersão do espectador no cenário medieval. Além disso, a edição sonora é habilmente utilizada para ressaltar os detalhes sonoros importantes, como os sons dos animais (destaque para o porco sendo imolado, por exemplo), e a confusão sonora dentro da biblioteca. Este foi um aspecto importante na adaptação, posto que a literatura conta exclusivamente com a palavra, enquanto no que diz respeito aos sons ela tende a ser evitada no cinema sob o risco de quebra da atmosfera. Além da atmosfera, o som ajuda a dar emoção e significado, proporcionando no público uma experiência sensorial diferente da leitura. No filme, predomina o uso do som para completar a experiência para além do visual, frequentemente trazendo sons diegéticos de fora do enquadramento. A música não diegética também é usada para reforçar o clima de mistério, e potencializar as emoções do espectador.

Os diálogos também são cuidadosamente tratados na edição. O filme conta com diálogos complexos e repletos de referências literárias e teológicas, e a edição garante que esses diálogos sejam apresentados de forma clara e coerente, permitindo que o público acompanhe as nuances das conversas entre os personagens.

A continuidade, outro aspecto importante da edição, é mantida com precisão no filme. A trama envolve uma série de mistérios e revelações, e a montagem é habilmente executada para garantir que as pistas e detalhes sejam apresentados de forma lógica e coerente, sem deixar margem para confusões ou quebras na narrativa.

A montagem cinematográfica também merece destaque. O ritmo do filme é geralmente contemplativo e pausado, permitindo que o público absorva os detalhes do cenário e das atuações dos atores. No entanto, em momentos de maior tensão e ação, a montagem torna-se mais ágil, criando um contraste interessante e aumentando o suspense. Os diálogos não sofrem do excesso de cortes de algumas obras, embora alterne bem entre os envolvidos, destacando com precisão suas expressões mais relevantes, ao falar ou ouvir.

Um dos aspectos notáveis da montagem é como ela transita entre os momentos investigativos do frei Guilherme e os aspectos teológicos e filosóficos da trama. A montagem inteligentemente entrelaça esses dois aspectos, criando uma narrativa coesa que explora tanto a investigação do crime quanto as questões mais profundas levantadas pelo contexto do mosteiro medieval.

Em suma, a edição e montagem de “O nome da rosa” são trabalhos de qualidade, que contribuem significativamente para a experiência cinematográfica do público. A edição de som, os diálogos e a continuidade são tratados com cuidado, garantindo que a narrativa seja envolvente e coerente. A montagem habilmente executada cria um ritmo adequado à história e equilibrando os diferentes aspectos da trama. O resultado é um filme que cativa e instiga o espectador, imergindo-o em um mundo medieval convincente e repleto de mistérios e reflexões.

A direção, observado o conjunto da obra, parece já estar devidamente caracterizada como primorosa. O empenho e o perfeccionismo de Annaud, e seu esforço para ter o mais absoluto controle de toda a enunciação permitem dizer que este filme é um retrato (em movimento) de seu esforço, habilidade e competência à época. Segundo o documentário sobre o filme²¹⁸, Annaud buscou se elevar se apoiando em ombros de gigantes, como quando, se preparando para fazer o filme, se dedicou a estudar os métodos de Alfred Hitchcock, para construção da atmosfera mística aterrorizada e exaltada do tempo retratado no filme. Dedicou-se por mais de um ano somente filtrando os elementos que passariam para a criação do roteiro, procurando manter o interesse da trama policial sem perder a questão do debate. Esta revelação do documentário confirma a percepção de Guilherme de que essas foram as tramas prioritárias para Annaud. No processo de definição dessas prioridades, e da redução das “gorduras” da história para caber no roteiro, Annaud contou com a contribuição muito ativa de Alain Godard, seu amigo.

²¹⁸ *Le nom de la rose: le documentaire*, 2004. Documentário dirigido por Sédrik Allani e Julien Godinger.

Outro aspecto do processo criativo de Annaud que merece reflexão é o fato de que, deferente à obra e a seu criador, ele pediu a Eco que participasse da recriação de seu romance para o cinema. Eco, por sua vez, respondeu que não queria intervir, posto que lhe interessava a releitura do trabalho, e que estava curioso por ver o que seria feito a partir desta releitura.

A avaliação da enunciação do romance e do filme foi desenvolvida por Guilherme com técnicas de leitura dinâmica, verificação e destaques, além de sua excelente memória. Tomou nota do que considerou mais relevante, e parou. Estava ansioso por analisar as mensagens em código.

Perguntava-se, ainda, por que alquimia? Por certo, poderia ter usado como letras os símbolos zodiacais do romance. Ou não, se isso fosse facilitar demais a leitura. Para isso, usaria alquimia para ocultar uma possível relação com O nome da rosa, distinguindo-se dos sinais zodiacais, mas com uma temática correlata? Pareceu-lhe forçado, e, ainda assim, lógico. Um meio de estabelecer a relação entre o romance e sua mensagem, para ficar claro para Guilherme que era um recado para ele. Ou não, porque ele talvez achasse que iria entregar pessoalmente. Ou simplesmente nada daquilo fazia sentido, se ele não precisava deixar um bilhete, quando sabia que iria se encontrar com Guilherme. Ou será que, em algum momento, percebeu que não encontraria, mais? O professor era inteligente, saberia que o assassino possivelmente não se preocuparia que houvesse um bloco de notas em seu bolso, nem desconfiaria das anotações, mas a polícia verificaria, principalmente se fosse Guilherme, e assim se encontraria a mensagem. Ou Guilherme estava fazendo grande imagem de si, e inventando um verdadeiro romance para forçar uma ligação inexistente.

Eu lhe havia enviado as fotos do bloco de notas e das suas anotações, atribuindo significado dos elementos alquímicos. Guilherme recuperou do fundo das caixas seus velhos livros de alquimia, na esperança de encontrar nas descrições dos elementos algo que guiasse as escolhas de qual signo representaria cada letra. Mas, estas tentativas foram em vão. A escolha das letras havia sido totalmente aleatória, o que definitivamente não lhe ajudava muito a acelerar o processo. Nem a ele, nem a qualquer outro que tivesse acesso. Se por isso ou por pura pressa (o mais provável), tinha escolhido Tiago as letras aleatoriamente, não se podia saber. Mas Guilherme sabia que teria que fazer como o Frei Guilherme, na base da tentativa e do erro.

E ele passou alguns dias errando muito, entre uma leitura e outra do romance.

Durante esses dias, eu estava, a pedido de Guilherme, recapitulando as provas, as testemunhas, retrazando o passo a passo. Nada de novo, aparentemente. Mas, algo me chamou a atenção. Eu estava falando com os freis Benedito, Januário, Ricardo e Severino.

— Vou fazer perguntas sobre uma última questão, só para arrematar, aqui. Ao fim da poda, o que vocês fazem com as folhas?

Os olhos de Benedito pareceram abrir mais do que o habitual, neste momento.

— Vão para a compostagem. — respondeu prontamente Severino.

— Inclusive as *dieffenbachia*? — tentei observar Benedito pelo canto do olho, ao fazer a pergunta, e notei que ele ficou ainda mais inquieto.

— Sim, claro. — Severino foi bem assertivo.

— E existe alguma chance de estas folhas serem interceptadas a caminho da compostagem?

— Não. Eu as levo pessoalmente.

Pude notar as mãos de Benedito inquietas.

— Senhores, — disse Benedito, levantando-se — recordei agora de um trabalho urgente, que deixei pendente. Já que se está tratando de jardinagem, creio que não tenho mais contribuições a dar.

Antes que eu pudesse dizer algo, Benedito se afastou e deixou a sala, com a concordância silenciosa dos demais. Tive certeza de que ele sabia de algo.

— E, por fim, quanto às estufas de compostagem, irmão Severino, alguém mais tem acesso a elas?

— Por certo que sim, detetive, mas... — ele tinha a expressão de quem está sentindo um cheiro ruim — não creio que alguém mexa lá...

— Se o senhor não crê, devo supor que ninguém vigie?

— Claro que não! Não há nada de valor lá, que desperte interesse de quem quer que seja.

Eu não podia revelar minha preocupação com o oxalato de cálcio, embora estranhasse que ele demonstrasse verdadeiramente não tê-la adivinhado. Simplesmente dei por encerrado, agradei pela cooperação de sempre e me despedi.

Capítulo 13 - UMA BREVE DIGRESSÃO – OU NÃO

Em que Guilherme encontra entre névoas uma associação sutil e inesperada, que pode em nada interferir na investigação, mas se tornou uma obsessão para ele. A verdade começa a emergir das sombras, sob uma tempestade, mas não sem um banho de sangue.

Guilherme precisou interromper suas investigações para assistir às aulas de seu curso de cinema. Era um alívio poder assistir às aulas de casa. A aula do dia era História do Cinema, uma de suas matérias favoritas, é certo. E, no tema do dia, o Cinema Noir.

— Nenhum dos cineastas que fez parte dessa onda de *film noir*, nas décadas 1940 a 1950, sequer desconfiava que estava a realizar *film noir*. — explicou a professora — O nome *film noir* foi cunhado após o período, por um crítico e escritor francês chamado Nino Frank²¹⁹. Ele conheceu de forma retroativa uma série de filmes que vinham sendo feitos nos EUA, e identificou traços estilísticos e temáticos comuns a todos eles, notando um movimento orgânico, não organizado, a que chamou *cinema noir*. Eram filmes sombrios, de histórias policiais, frequentemente adaptadas ou fortemente influenciadas pela literatura policial que fazia muito sucesso na época, por lá. O cinema *noir*, até pela natureza da temática abordada, explora um tom sombrio de narrativa. Outro traço marcante do cinema *noir* é que, devido a limitações de recursos, já que eram quase sempre filmes B, mesmo após o surgimento do cinema colorido (muito mais caro do que o preto e branco para produzir e nem sempre disponível para projeção), ele era produzido em preto e branco. Somente décadas depois, no que se discute ser um período “*neonoir*”, filmes coloridos foram feitos com a estética *noir*. Naturalmente, as cores tendem a ser dessaturadas, com forte predominância de ambientes escuros e noturnos, frequente contraste entre luz e sombra reforçado com iluminação em *low-key*, muitas sombras e elemento cênicos (atores, objetos, cenário etc.) compondo contrastes entre cores claras e escuras, além de abundância de cenas com névoas, vapores ou fumaça, reforçando um intenso efeito dramático.

Guilherme ouvia, e parecia-lhe estar ouvindo a descrição do filme O nome da rosa. Todos esses elementos estão presentes em diversos momentos do filme. O nome da rosa não é em preto e branco, claro. Cerca de quarenta anos após o fim do movimento que acabaria sendo chamado cinema *noir*, O nome da rosa, se muito, poderia ser identificado como *neonoir*,

²¹⁹ Stephen Faison, Existencialism, film noir and hard-boiled fiction, 2008, p. 4.

justamente uma linha cinematográfica que se vale da cor. Mas, a iluminação *low-key*, predominância de cenas noturnas e a névoa ou fumaça em grande parte das cenas, tudo isso está presente no filme.



Fig. 2 - Exemplos de imagens produzidas com iluminação em *low-key*. Observe a ausência de luz de preenchimento na primeira imagem, e o contorno criado pela contraluz na segunda.

Está certo que, recordou Guilherme, Annaud expressou no *making of* do filme que não queria fazer algo que de forma alguma se parecesse com cinema americano, apesar do orçamento hollywoodiano. Ele poderia ter tentado evitar que o filme se parecesse um filme *noir*, mas o estilo estava ali. Guilherme pesquisou um pouco mais na internet, e descobriu que são abundantes as associações entre *O nome da rosa* e o *giallo*, subgênero do filme policial característico da Itália. Por essa, ele não esperava. Sequer sabia que havia este outro subgênero policial. Tomou nota e voltou a prestar atenção na aula.

— Por fim, para lidar com a limitação do preto e branco, os cineastas do cinema *noir* utilizaram-se bastante das influências do cinema expressionista alemão, e das técnicas de fotografias de *chiaroscuro*, que é um nome italiano para luz e sombra. Isso conferiu ao cinema *noir* inúmeros *frames* extremamente icônicos, com sua fotografia exuberante. Por fim, outra característica do cinema *noir*, essa mais discutida, é a presença da famosa *femme fatale*. uma mulher de grande beleza, ora aliada, ora antagonista, mas que de qualquer modo represente algum risco ao protagonista. Essa característica é mandatória no romance *noir*, mas, não está obrigatoriamente presente nos filmes identificados como *film noir* por Nino Frank, assim como continuou não sendo um traço obrigatório dos filmes que marcaram o gênero. Na verdade, vocês hão de notar que eu evitei chamar de gênero, até agora, justamente porque há um debate com bons argumentos dos dois lados sobre se ao falar do *film noir* estamos tratando de um gênero próprio no cinema, um subgênero do gênero policial ou se somente um estilo, uma estética. Faison²²⁰, por exemplo, diz expressamente que o *film noir* se refere a um “estilo

²²⁰ Stephen Faison, *Existencialism, film noir and hard-boiled fiction*, 2008, p. 5-6.

visual”, iniciado com a ficção *hard-boiled* de autores como Dashiell Hammet, James M. Cain, Horace McCoy Raymond Chandler e Cornell Woolrich. Uma das dificuldades citadas por John Irwin ²²¹ para classificar o *film noir* como um gênero é que ele é basicamente uma descoberta acadêmica, criada por retrospectão crítica²²², permanecendo invisível como categoria enquanto era realizado. Por isso, não houve uma ação deliberada, consciente e institucional da parte da indústria em desenvolvê-lo, em realizar filmes dentro desta forma específica ...

A aula seguiu, e Guilherme se esforçou por acompanhar, mas não conseguia tirar da cabeça as associações que fizera entre O nome da rosa e o *cinema noir*.

Logo antes de concluir a aula, a professora passou uma lista de filmes *noir* e alguns artigos para os alunos escolherem alguns e assistirem. Guilherme localizou os filmes no próprio YouTube, e os reservou em uma janela à parte.

Entre os artigos científicos, Guilherme encontrou uma outra informação curiosa. Ele descobriu que o gênero literário *noir* não corresponde ao gênero fílmico *noir*. Este último se notabilizou como tal após uma grande leva de filmes, influenciados pela literatura policial, certamente, mas tanto a *hard-boiled* (estilo seco e direto, realismo áspero) como a *noir* (atmosfera sombria, pessimismo, personagens complexos e fins tristes ou dúbios), e ainda outras correntes mais influenciaram ou mesmo foram adaptadas para as telas. Mas o *film noir* não se propunha como um movimento, e, por essa razão, não tem traços comuns suficientes para uniformizar um subgênero.

Já no artigo de Pelegrini e Schwartz²²³, Guilherme lia que “não há consenso acerca da natureza categórica do filme noir”. Tanto é que, Guilherme viria a descobrir, os limites mais consensuados sobre o que é ou não é *film noir* não diz respeito a características, e sim ao período, havendo uma convenção sobre qual é o primeiro e qual foi o último. O artigo de Jeha²²⁴ revela textualmente que “o adjetivo *noir*, quando aplicado a filmes”, se refere a um estilo, uma estética, enquanto o que caracteriza uma narrativa *noir* é seu conteúdo.

Mas, não é como se não houvesse características comuns aos filmes *noir*, além do período em que eles foram feitos. Há, segundo Pelegrini e Schwartz²²⁵, características aceitas como típicas do Estilo ou Estética *noir* no cinema, tais como serem em preto e branco, o uso

²²¹ Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard Boiled Fiction and Film Noir, 2006, p. 208.

²²² ‘Film noir is “essentially a scholarly discovery”, a category created by critical retrospection’

²²³ Estética noir na primeira temporada de “True detective”, 2020.

²²⁴ Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir, 2011.

²²⁵ Estética noir na primeira temporada de “True detective”, 2020, p. 194.

marcante de iluminação *Low-Key*, emprego de lentes grandes-angulares, e que o corte do *big close-up*²²⁶ para o plano geral em *plongée*²²⁷ é o enquadramento *noir* por excelência. A fotografia com fortes oposições de claro e escuro (*chiaroscuro*) sublinha dramaticamente os próprios eventos, e as zonas de penumbra funcionam como uma espécie de metáfora para o universo pervertido em que se dá a história retratada. Por isso, os filmes que passaram a ser feitos sob forte influência dos canonicamente aceitos como *noir* são comumente chamados *neo-noir*, por apresentar os traços estilísticos do *noir*. Os filmes *neo-noir* não são mais necessariamente em preto e branco, embora frequentemente sejam dessaturados, como “*Se7en* – Os Sete Crimes Capitais”²²⁸. Guilherme encontrou uma dissertação²²⁹ que associa a estética *neo-noir* ao *Synthwave*²³⁰, que a dissertação mostra fazer um uso bem peculiar das cores para o exato efeito dramático proporcionado pelo contraste presente no cinema *noir* canônico.

Pesquisou, então, a curiosidade obsessiva que estava consumindo toda sua atenção: *noir* e *giallo*. Curiosamente, sua primeira descoberta foi que *giallo* é, literalmente, amarelo, em italiano, enquanto já sabia que *noir* é, precisamente, preto, negro, obscuro. E, no entanto, ambos representam subgêneros da literatura policial muito populares, que tiveram um caminho parecido de adaptação ao cinema, contando até com características cinematográficas comuns, no que diz respeito à busca por efeito mais intenso sobre o espectador.

²²⁶ Enquadramento caracterizado por preencher toda a imagem com o rosto do personagem, ressaltando suas expressões e frequentemente provocando sensação de claustrofobia.

²²⁷ “*Plongée*”, expressão francesa que significa “mergulho”. No cinema e na fotografia em geral, significa que a câmera está acima do nível (altura) dos olhos, e por isso também é chamada de “câmera alta”. Comumente, é utilizada como recurso para transmitir fragilidade, submissão, vulnerabilidade.

²²⁸ *Se7en* – Os sete pecados capitais (*Seven*, 1995), filme estadunidense com trama policial, dirigido por David Fincher.

²²⁹ Mesquita, Uma estética do fracasso: quando o Synthwave encontra o Neo-noir, 2020.

²³⁰ Synthwave é um *microgênero* da música eletrônica inspirado nas trilhas sonoras de filmes e jogos dos anos 80, com uso intenso de sintetizadores e estética retrofuturista. Caracteriza-se por cores neon vibrantes, gráficos de baixa resolução, paisagens urbanas noturnas e elementos de ficção científica e cyberpunk.

Acabou por encontrar um artigo em que os autores, Couto e Gerbase²³¹ identificam no cinema *Giallo* uma forte presença do “jogo pictórico criado por Caravaggio (1571 – 1610)”. Caravaggio é um pintor barroco italiano, a quem se atribui ter criado a técnica *tenebrista*, “utilizada para potencializar os afetos e expressões das figuras retratadas em suas obras. O barroco, potencializado ainda mais pelo tenebrismo, substituiu a renascença contida pela emoção e intensidade necessárias à contrarreforma.

Guilherme sentiu-se impactado pelas afirmações. Apesar de dizer respeito a um outro contexto histórico, de séculos após o do filme, essa forma de pensar parecia dialogar bem com a história de *O nome da rosa*, as emoções intensas que ele evoca em um contexto de silêncio e constrição do mosteiro beneditino do filme.



Fig. 3 - Conversão de São Paulo (1600-1601), Caravaggio



Fig. 4 - Vocaçao de São Mateus (1599-1500), Caravaggio

Guilherme já estava curioso, agora ficou ainda mais. Digitou Caravaggio no site de buscas, e *voilà*: eis que Guilherme quase caiu para trás. “O nome da rosa é um quadro ambulante do Caravaggio”, pensou. Exceto pela névoa marca mais forte do *noir*, a semelhança é impressionante. Empolgado, Guilherme lembrou que no

²³¹ Todas as cores da escuridão - por um *Giallo tenebrista*, 2020.



Fig. 6 – Pinturas de Hieronymus Bosch: Jardim das Delícias Terrenas (1503 – 1515) e A Nau dos sensatos (1490 – 1500), respectivamente

documentário ²³² Annaud havia citado artistas posteriores à época do filme, que lhe haviam influenciado a parte visual, mas que ele, leigo, não lembrava quais eram. Reviu o documentário, esperando encontrar Caravaggio e encontrou referência às pinturas e ao imaginário diabólico de Hieronymus Bosch e aos rostos de Bruegel.



Fig. 5 - Close em uma das esculturas do painel do tímpano da igreja, que impressiona Adso no filme



Fig. 7 - Destaque de quadro de Bruegel exibido no documentário “Le nom de la Rose” (2004)

Guilherme ficou curioso, e pesquisou na internet os nomes. Achou rapidamente Bosch, e identificou elementos semelhantes às iluminuras medievais. Já sobre Bruegel, encontrou resultados de quatro artistas com o nome: Pieter Bruegel, o Velho; Pieter Bruegel, o Jovem; Jan Bruegel, o Velho e, por fim; Jan Bruegel, o Jovem. Conseguiu entender que os “velhos” são pais dos

²³² *Le nom de la rose: le documentaire*, 2004. Documentário dirigido por Sédrik Allani e Julien Godinger.

“jovens”, e que o Jan velho era irmão do Pieter jovem, pelo que se concluíra ser o Jan velho filho do Pieter velho, e este avô do Jan jovem. Mas, qual desenhou os rostos que inspiraram Annaud, definitivamente, não ficou claro. Ao procurar “desenhos Bruegel”, obteve as imagens que aparecem no documentário e mais algumas no mesmo estilo, mas mesmo os sites divergiam quanto às autorias. Guilherme simplesmente decidiu não perder mais tempo com esse emaranhado, pois concluiu que nenhuma dessas referências assumidas excluía a estética tenebrista, já que se tratava de algo muito específico dentro da obra.

Reflexivo, Guilherme pôs o filme *O nome da rosa*, para observar mais atentamente, e percebeu que o uso de alto contraste enganara seus olhos pouco treinados, fazendo-lhe pensar que a saturação era baixa. Pelo contrário, a saturação do filme é altíssima em grande parte das cenas, e não pôde se furtar a notar que, nesse quesito, o filme mais se assemelha mais a Caravaggio (e, portanto, possivelmente ao cinema *giallo*) do que ao *noir*.

Guilherme se pergunta por que jamais havia ouvido falar na literatura e no cinema *giallo*, mas o artigo de Couto e Gerbase²³³ ilumina uma causa possível: a aparente inexistência de estudos sobre o gênero em língua portuguesa²³⁴. Isso fez Guilherme refletir sobre como a colonização europeia, para além dos laços formais supostamente rompidos com a declaração da independência no século XIX, foi substituída por uma massiva colonização cultural estadunidense, durante a segunda metade do século XX. Mas, retomando o artigo de Couto e Gerbase, este explica que o nome do gênero se dá porque a literatura policial traduzida para o italiano costumava ser publicada em livros de capa amarela, com impressão econômica voltada para classes populares, em meio à qual fez sucesso semelhante à literatura *pulp* dos EUA, mas com algum atraso, porque o regime fascista interrompeu temporariamente o fenômeno ao proibir a veiculação desses livros por considerar influência negativa aos cidadãos. Por isso, apesar de seguir um caminho muito semelhante ao *noir*, da literatura ao cinema, isso só aconteceu na década de 1960, com filmes de investigação detetivesca e mistério.

Aparentemente, por nascer em uma época em que o cinema já dispunha de novas tecnologias que viabilizavam cores mais saturadas a um custo mais acessível, este traço marcou a fase do cinema italiano em que o *giallo* nasceu, e os cineastas fizeram desse limão uma

²³³ Todas as cores da escuridão - por um Giallo tenebrista, 2020.

²³⁴ Aparente, naturalmente, posto que há diversos estudos sobre o cinema do gênero, principalmente sobre Mario Brava e Dario Argento. Houve, no entanto, de fato uma relutância da academia em estudar o gênero, por, mesmo na Itália e em seu auge, o *giallo* ou *western spaghetti* ser considerado por muito tempo como algo inferior, menor do que os filmes intelectualizados de seu tempo, e esse panorama somente foi modificado com a posterior ressignificação promovida por Hollywood, com os faroestes de Peckinpah e Eastwood, bem como pelos *slasher movies*.

limonada, distanciando-se da absoluta falta de saturação dos filmes *noir*. E, seguindo a sua leitura, Guilherme descobriu que, assim como acontece ao *noir*, há uma resistência dos cineastas a chamar *giallo* de gênero, sendo considerado mais adequado se referir a um “corpo de filmes” ou, em italiano “*filone*” (em português, filão). Mas, assim como o *Noir*, há características comuns às obras que fazem parte desse filão. Inclusive, o que o diferencia do gênero *poliziotto*, gênero policial muito famoso e popular na Itália, é que no *Giallo* as investigações são usualmente conduzidas por amadores, por testemunhas ou mesmo vítimas em potencial, frequentemente suspeitos que precisam provar inocência. Ou tudo isso junto. E costuma ser protagonizado por membros da alta sociedade ou da “alta cultura”, havendo grande romantização de um estilo de vida e da “*dolce vita*” das classes altas italianas e tudo o que supostamente a circunda. Outra característica muito comum é que os assassinos e criminosos do *giallo* são frequentemente violentos e inescrupulosos, um reflexo das notícias mais comuns na Itália, naqueles tempos. A exploração de sensualidade e outros tabus da sociedade é um ponto forte, inclusive fazendo uso de erotismo e violência como recurso para atrair o público.

Em comum com o cinema *noir*, o *giallo* tem o fato de ter nascido de literatura policial muito popular e com o caráter de “filme B”, associado a camadas populares e visto como produto inferior por ser feito com baixíssimo custo e em uma linha industrial que, em último caso, poderia ser comparada ao que era praticado nos EUA. Outro ponto em comum é que seus realizadores não se afirmavam realizando *giallo*, e sim cinema, como os realizadores do *noir*. Embora utilizem de fotografias essencialmente distintas, ambos utilizam, de maneiras diferentes, de recursos de iluminação estilizados, que conferem dramaticidade e deslumbre estético, dentro de suas respectivas propostas.

Entre as diferenças, que não são poucas, uma se destaca diante dos olhos: Por ter alcançado seu auge em tempos em que filmar em cores era mais barato, com potencial exuberante, adotou-se no *giallo* estratégias estéticas que exploraram essa possibilidade, diferenciando-se visualmente do *noir*. Enquanto a fotografia do *noir* foi marcadamente influenciada pelo expressionismo alemão, a do *giallo* obteve outras influências diversas, e parte dele, como vimos, adotou o tenebrismo de Caravaggio (longe de ser uma unanimidade, ainda assim essa corrente tem representantes importantes, como por exemplo em filmes de Mario Bava e Sergio Martino, que o utilizavam para destacar a dramaticidade em momentos-chave).

Guilherme começou a refletir sobre O nome da rosa. Durante a maior parte das cenas, que acontecem ou de noite ou dentro de edifícios com pouca entrada de luz (expressando limitação arquitetônica medieval), a iluminação diegética, bem como a artificial simulando a diegética, é uma luz com origem em velas, lanternas ou qualquer outro artefato que utilize o

fogo, durante a maior parte do filme. Assim, obtém-se este efeito permanente de luz e sombra. Isso, associado ao intenso contraste, destaca fortemente os rostos ou elementos de cena. O uso da iluminação em *low-key* é bem frequente, o contraste entre a pele clara dos monges e seus hábitos pretos, e, frequentemente, sua barba e bigode, além de seus cabelos característicos em tonsura romana. O filme parece alternar cenas em que a composição da fotografia se parece mais *noir* e as em que se parece com os *gialli*, quando não concilia elementos de ambas.

Isto está presente em toda a obra, notadamente desde o primeiro minuto, quando o Adso de Melk, idoso, está narrando, pausadamente, a estória, ao som de uma trilha de suspense. A narração, em si, é uma característica dos filmes *noir*, o que reforça a possível influência. Ou não, já que isso é um traço comum na adaptação da literatura às artes cênicas em geral.

A narrativa dos *film noir* costuma usar muito *flashback*, recurso utilizado por O nome da rosa quando Guilherme está apresentando a resolução do crime. Mas não é marca do filme o tom de moralidade e cinismo que marcam o *noir*. Por outro lado, o filme evoca o mistério e algum terror do *giallo*, e até mesmo, na cena do encontro entre a garota e Adso, o erotismo que marca o filão. O investigador é um detetive. Ou não é. Um ex-detetive em um tempo em que essa profissão não existia, efetivamente. O mais próximo do que seria um detetive, de qualquer forma, pensou Guilherme, e isso é um traço do *noir*.

Mas, O nome da rosa não tem uma *femme fatale*, elemento não obrigatório, mas comum em obras *noir*. Ora, sendo um mosteiro beneditino onde a presença de mulheres não é, em tese, permitida, a única mulher se apresenta de forma mais modesta e pontual, embora não deixe de cumprir alguns dos requisitos, ainda que subvertendo o esquema tradicional. A ideia da mulher como risco aos homens é introduzida pelo personagem Ubertino de Casale, quando busca distanciar Maria das mulheres comuns. Em seguida, é introduzida a jovem sem nome revelado (supostamente uma das possíveis rosas a que se refere o título) que “corrompe” o coração do narrador. Mais tarde, em seu julgamento, ela finalmente oferece risco real ao protagonista, completando o ciclo que leva Guilherme a considerar se ela cumpriu essa função na trama. Também não tem assassinos mascarados, tão comuns no *giallo*, nem nada que se assemelhe a eles.

É relevante destacar que, sendo um “filme policial”, derivado de um “romance policial”, há a clara influência e, por que não dizer, a escolha narrativa de Annaud por encaixar o filme na estética das principais obras do gênero, qual seja, o cinema *noir* e o *giallo*.

Dos elementos *noir* clássicos, o que não é preenchido é, por óbvio, a ambientação urbana, aqui substituída pelo mosteiro de uma abadia medieval. Do *Giallo*, pelo mesmo motivo, a ambientação em contexto de riqueza e opulência não é uma tônica, embora não deixe de se

perceber o luxo dos monges dominicanos, quando estes chegam à abadia. Guilherme pensou muito sobre tudo, sem chegar a uma conclusão clara sobre, mas interessado em conhecer melhor esses gêneros, subgêneros, filões ou como quer que se decida chamar o cinema *noir* e o *giallo*. Não é como se O nome da rosa tivesse que se encaixar em um ou outro, mas ele teve certeza de que ambos influenciaram a obra.

Guilherme rascunhou uma tabela, para ajudar a visualizar o que havia verificado.

Características	Cinema Noir	Cinema Giallo	“O Nome da Rosa”
Fonte material	Literatura policial, principalmente romances <i>noir</i> e <i>hard-boiled</i>	Literatura <i>giallo</i> , com destaque para romances policiais (principalmente obras como as de A. C. Doyle e Agatha Christie, mas também romances <i>noir</i> e <i>hard-boiled</i> americanos, como os de Ed. McBain, Dashiell Hammet e Raymond Chandler) e de horror e suspense, como de Mary Shelley e Bram Stoker	Adaptação do romance assumidamente inspirado na obra de Doyle (Sherlock Holmes) e com influência de toda a literatura <i>giallo</i> . Estudiosos italianos têm classificado, não sem polêmica, o romance O nome da rosa como um “ <i>giallo</i> histórico”, em contraposição com o “ <i>giallo</i> clássico” e o “ <i>giallo</i> procedural”
Origem e razão do nome	<i>Noir</i> , no cinema, distinto do <i>noir</i> da literatura, tem origem na crítica francesa sobre uma onda já passada de filmes <i>sombrios</i> no cinema americano que, devido à II Guerra Mundial, chegava atrasada à Europa	Uma editora se destacou pouco antes e logo após a queda do regime Fascista (seus livros foram proibidos durante o regime), de livros estrangeiros com alto apelo popular, predominantemente de gêneros policial e horror. Seus livros tinham sempre a capa amarela (<i>giallo</i> , em italiano)	Eco se recusou até o fim a dizer o significado do título do filme. Mas, sabe-se que tem a ver com uma locução latina (“ <i>Stat rosa pristina nomine nomina nuda tenemus</i> ”, significando “A rosa antiga está no nome, e nada nos resta além dos nomes”), que, no caso, parece um enigma até hoje sem solução.
Origem	Anos 1940, EUA	Anos 1960, Itália	1986, Itália/França/Alemanha
Auge	Anos 1940-1950	Anos 1970	Anos 1980
Fim	Anos 1950 (tradicional); com surgimento do movimento <i>neo-noir</i> , principalmente a partir da década de 1980	Continua, com menos popularidade após os anos 1980	(<i>não se aplica</i>)
Mise en scène	Urbana, noturna, ambientes fechados e fumacentos ou enevoados	Estilizada, ambientes sofisticados, rurais ou urbanos com forte presença de arte	Medieval, ambientes fechados, mosteiros, com pouca iluminação natural, bastante névoa e fumaça

Características	Cinema Noir	Cinema Giallo	“O Nome da Rosa”
Fotografia	Preto e branco(no movimento <i>neo noir</i> , isso é substituído por cores dessaturadas), alto contraste, <i>chiaroscuro</i> , uso de iluminação <i>low-key</i> para reforçar efeito dramático	Uso de cores muito saturadas, em geral bastante vivas e, ocasionalmente, predominância de paletas obscuras e sombrias para efeito dramático; técnicas de iluminação que criam contrastes para reforçar efeito dramático	Cores, com paleta privilegiando tons terrosos, mais sombrios; Uso abundante de iluminação <i>low-key</i> e contrastes fortes, com forte efeito dramático. Alta saturação, fazendo lembrar o tenebrismo.
Influências	Expressionismo alemão, realismo	Barroco, tenebrismo, modernismo	Arte medieval, expressionismo alemão, tenebrismo, realismo
Temas	Crime, moralidade, cinismo, fatalidade	Mistério, erotismo, horror, crime	Crime, moralidade, mistério, erotismo, debate filosófico e teológico
Personagens Típicos	Detetive cínico (de polícia ou privado), <i>femme fatale</i> , criminosos	Detetives geralmente amadores (podem ser também profissionais ou ex-detetives); vítimas, assassinos estilizados	Monges, (ex-)detetive, jovem inocente, mulher enigmática
Principais Filmes	"The Maltese Falcon", "Double Indemnity"	"Profondo Rosso", "Tenebre"	(<i>não se aplica</i>)
Iconografia	Cigarros, armas, chapéus fedora	Facas, luvas pretas, máscaras	Hábitos clericais (beneditino e franciscano), manuscritos, labirintos, velas e lamparinas
Estilo Narrativo	Narrativas lineares com uso de <i>flashbacks</i> , <i>voice-overs</i>	Tramas complexas com reviravoltas frequentes	Narrativa linear com elementos de <i>flashback</i> e <i>voice-over</i> ; reviravolta
Produção	Filmes B, produzidos com baixíssimo custo que começaram a ser feitos em plena grande depressão, utilizando restos de materiais de outros filmes, precisavam por isso de muita criatividade para sua execução	Filmes de baixíssimo custo, produzidos em uma Itália ainda não reerguida plenamente depois das duas grandes guerras, frequentemente romantizava a riqueza e o luxo, objetos de desejo inalcançável do italiano médio	Considerada uma produção caríssima, custo “padrão hollywoodiano”, foi gravado em inglês para ampliar o público e possibilitar o retorno do dinheiro investido. Grande parte dos recursos parecem ter sido destinados à reconstrução da Idade Média, em cenários, figurinos etc.
Impacto Cultural	Definiu o visual e temática de filmes de crime no século 20	Influenciou o horror (principalmente subgêneros <i>gore/splatter</i> ²³⁵ e <i>Slasher</i> ²³⁶) e o suspense moderno	Forte impacto cultural, especialmente na representação do período medieval

²³⁵ Subgênero dos filmes de horror, caracterizado por ter cenas extremamente violentas e explícitas, com muito sangue, vísceras e restos mortais de humanos ou animais.

²³⁶ Subgênero do terror caracterizado por contar com um assassino em série que persegue as vítimas para matá-las, uma a uma.

Características	Cinema Noir	Cinema Giallo	“O Nome da Rosa”
Conclusão	Se toda obra ou criação se vale, consciente ou inconscientemente, das obras que a precedem e das experiências prévias de seu criador, parece incontestável que o filme tem marcantes influências de ambos os movimentos cinematográficos. O nome da rosa, costumeiramente classificado como “drama histórico” e “suspense”, pode e deve, no entanto, ser classificado como filme de “mistério policial ou investigativo”, e apresenta características estéticas das principais influências do gênero.		

Quando pensou não ter mais nada a descobrir sobre esta questão, Guilherme encontrou uma dissertação com uma análise da tradução intersemiótica contida na adaptação de O nome da Rosa. Apesar de ter um referencial teórico parcialmente distinto do seu, Guilherme teve sua análise das narrativas do romance e do filme confirmadas, o que não lhe causou real surpresa, algo lá lhe surpreendeu sobremaneira: o autor cita três vezes a forte influência estilística do *noir* americano sobre Annaud, explicitada na sua adaptação²³⁷. A dissertação também se refere ao romance de Eco como um *giallo* peculiar, devido ao distinto tempo histórico em que é situado²³⁸. Guilherme sentiu, diria Eça de Queiroz, um acréscimo de estima por si mesmo. Seus instintos investigativos estavam acordando do coma, de que ele mesmo saíra já havia anos.

Entusiasmado, Guilherme ainda tratou de pesquisar, reunir e organizar algumas imagens que ilustrem as influências estéticas e visuais que marcaram O nome da rosa.



Características: A paleta de cores saturadas, o uso intenso de *chiaroscuro* e a intensidade dramática presente nos mais simples acontecimentos caracterizam o tenebrismo.

Fig 8 - Exemplo de influência de Caravaggio e o Tenebrismo em O Nome da Rosa

²³⁷ Radić, Analisi intersemiotica dell romanzo e del film 'Il nome della rosa', 2017, pp. 11, 17, 40.

²³⁸ Radić, Analisi intersemiotica dell romanzo e del film 'Il nome della rosa', 2017, pp. 12, 39.



Características: A iluminação dramática em low-key, produzindo sombras fortes e pronunciadas, e o efeito *chiaroscuro*, que destaca o rosto em meio às sombras que o circundam, são efeitos visuais comuns ao Tenebrismo presente no Giallo e ao Noir. A composição angular retoma a estética do expressionismo alemão que influenciou o *film noir* estadunidense.

Cinzas do Passado (I Love Trouble, 1948)

Fig 9 - Demonstração de influência de filme *noir* sobre O Nome da Rosa



Características: A iluminação em low-key, produzindo intenso jogo de luses e sombras, e o efeito *chiaroscuro*, efeitos visuais comuns ao Giallo e ao Noir. A composição da imagem, distribuindo entrada e reflexão de luz, além da presença destacada de janelas, portas ou outros detalhes arquitetônicos geométricos também é característica do expressionismo alemão que influenciou o *film noir* estadunidense. A alta saturação também é um fator do Giallo advinda do tenebrismo.

A Cicatriz (The Scar, 1948)

Fig 10 - Demonstração de influência de filme *noir* sobre O Nome da Rosa



Almas Perversas (Scarlet Street, 1945)

Características: O uso da arquitetura para enquadrar e dirigir o olhar do espectador, ao se formara silhueta do(s) personagens, em corredores, portas e afins, uma constante em O nome da rosa, é um forte traço do Expressionismo Alemão que também está presente no film noir e no Giallo. A cor intensa da luz, com alta saturação é influência do Giallo.

Fig 11 - Demonstração de influência de filme *noir* sobre O Nome da Rosa



Características: O enquadramento oblíquo, combinado com o close-up no rosto da personagem, objetivando capturar emoções intensas e transmitir a complexidade interna dos personagens, enfatizando a tensão e a gravidade da cena.



A Cicatriz (The Scar, 1948)

Fig 12 - Demonstração de influência de filme *noir* sobre O Nome da Rosa

Guilherme recebeu ter perdido tempo precioso com tal digressão que, possivelmente, de nada serviria ao caso. Mas, não se arrependeu, posto que aprendera algo muito interessante, potencialmente útil para sua nova carreira em construção.

Neste momento, o telefone de Guilherme tocou e ele atendeu. Era eu.

— Guilherme, você estava certo.

— Frequentemente. Mas, de que você está falando, exatamente?

— Não podemos descartar que a produção de veneno seja feita no mosteiro.

Contei-lhe sobre como, ao verificar as evidências a seu pedido, fiz uma recapitulação com os monges. Disse que, para ganhar tempo, marquei com todos de uma vez, e que, quando fiz perguntas ao jardineiro, Benedito se mostrou inquieto demais, e se ausentou evidentemente consternado. Contei que as folhas da poda podiam estar sendo retiradas da compostagem, ainda quase frescas, situação em que o oxalato de cálcio está ligeiramente reduzido, mas é mais fácil de extrair.

— Muito bom, Edson. Finalmente, uma nova pista. Mas, isso ainda é só uma hipótese para verificarmos.

— Era. Após a conversa, o Frei Severino ficou cismado com meu interesse na compostagem, e, após a poda de hoje, pôs-se a observar de longe.

— Ora, ora! — exclamou, satisfeito, Guilherme — Pois então a fofoca nos há de salvar!

— Pois é. Ele ligou-me preocupado, porque notou que, entre tantas folhas de poda, o monge que as retirou da compostagem escolheu claramente as de *dieffenbachia*.

— Sim...

— Ele disse que finalmente entendeu o que tanto me interessava nessas folhas. Deu trabalho, mas eu o acalmei e fiz-lhe prometer agir como se nada soubesse.

— Certo...

— Também, quando...

— Por que não me diz, logo, que o ladrão de folhas é o Benedito? — interrompeu-me.

— Porque você é capaz de deduzir isso pensando por si. — diverti-me — Agora, o que me preocupa é saber como abordá-lo.

— Primeiro, precisamos de mais evidências... — ele disse.

— E você, pelo visto, já tem um plano...

— Claro que sim. Não temos tempo a perder.

Encontramo-nos na frente do Mosteiro de São Bento. Como já sabíamos, de tanto ir ao mosteiro, Benedito estava ausente, trabalhando, mas os monges, prestativos, não exigiram mandado, e nos deixaram conferir seus aposentos. O espaço era modesto, o que facilitava a nossa vida. Menos coisas significava menos tempo revirando. E foi assim que, em um gaveteiro antigo, dentro de uma das suas grandes gavetas, encontramos uma caixa de sapato.

— Isso é a caixa dos meus tênis. — comentei.

E, ao tirá-la do gaveteiro, havia mais uma, idêntica. Ficamos intrigados.

Abrindo as caixas, identificamos diversos itens de laboratório de química, um solvente orgânico, água destilada, papel de filtro de café, um pilão e outros itens mais. Eu e Guilherme nos entreolhamos, e tenho certeza de que pensamos a mesma coisa. Aquilo era um laboratório de extração do oxalato de cálcio.

— Pegamos o culpado! — exclamei.

— Cuidado com a pressa, garoto.

— Você não está vendo? Está aqui, diante de nós!

— *Cave ne sis inconsideratus*²³⁹, garoto.

— Fala a minha língua, por favor! — protestei.

— Não se precipite! Temos muito boas razões para crer que ele produziu o veneno. Se confirmarmos, temos a arma do crime. De alguns, pelo menos. Não temos ainda motivação, nem mesmo sabemos se foi ele quem ministrou a substância.

— E vamos ficar esperando ele matar o próximo, para prendê-lo?

— Não. Vamos esperar o mandado judicial, que iremos tentar obter o quanto antes. Mas, pelo que já percebi dele e de sua personalidade, duvido que ele seja o responsável real, por mais que tenha, certamente, cumprido um papel relevante, nesses crimes.

— Como assim?

— Você mesmo viu como ele fica transtornado. Não me parece típico de um serial killer ter reações tão intensas, falta sangue frio.

— E, no entanto, permanece a dúvida: o que faremos?

— Eu não o pressionaria sem saber se está realmente envolvido. — disse, pensativo — Mas, já sabemos o suficiente para constatarmos tanto seu envolvimento como sua vulnerabilidade.

— O que significa que... — eu tentava entender.

— Pensa, Edson! Se não aprendeu na academia, há de ter aprendido lendo o romance.

Eu estava morrendo de vergonha. Não recordava do que ele estava falando. Em seguida, ele me explicou, contrariado, fazendo-me recordar bem do resultado ligeiramente delirante e, ainda assim, efetivo, do que iríamos fazer. Mas, nada me prepararia para o que eu veria, a seguir.

Quando saímos do quarto de Benedito, notamos que o dia escurecera mais cedo do que o habitual. Do lado de fora, abrigamo-nos na entrada da igreja, do vento intenso que, a despeito

²³⁹ Latim: Cuidado para não ser precipitado

do alto verão, soprava frio e forte. Não se via viva alma, a despeito de estarmos em um ponto turístico famoso.

— Não tarda, e ele chega. — murmurou Guilherme — A rotina dele é muitíssimo regular.

— Vai chegar é uma chuva. — mencionei, apontando para nuvens carregadas que escureciam o céu — Lá vem uma senhora tempestade!

— Uma chuva de verão. Com sorte, saímos antes de ela molhar o solo...

— Com azar, ela nos encharca antes.

— Não antes de falarmos com Benedito. Lá vem, ele.

E, de fato, lá vinha ele. De longe, vimos seu vulto dobrar a esquina da Rua Quinze de Novembro, que subia com a desenvoltura de quem está habituado, entrando na Rua de São Bento. Com um gesto, Guilherme me conduziu a acompanhá-lo em passos largos e rápidos ao encontro do monge.

Vendo-nos, ele fez menção de recuar, mas percebeu que não poderia nos evitar, e assim nós nos encontramos com Benedito antes que chegasse à metade do seu caminho rumo à basílica.

— Boa noite, irmãos! — cumprimentou-nos, com um sorriso amarelo — Já estão de partida?

— Na verdade, queremos uma palavra com você, irmão Benedito. — Guilherme segurou-lhe o braço de forma gentil, mas firme, conduzindo-o consigo a desacelerar o passo.

— Sim, claro, mas... — ele gaguejava mais do que consigo reproduzir, aqui, olhando para os lados — em que posso ajudá-los?

— Você sabe, irmão. Por favor, você é um homem de Deus, sabe que não deve mentir.

Eu nunca vira Guilherme falar com tanta firmeza. Até eu me sentia intimidado. Ainda incerto sobre os métodos, fiz exatamente o que Guilherme me orientara. Cerquei o monge, segurando-o pelo outro braço com firmeza.

— O que estão fazendo? — perguntou, quase perdendo a voz.

— Só queremos conversar.

Com força, praticamente o arremessamos sobre uma pequena murada que acompanhava a rua, para dentro do terreno, pertencente ao Conselho Municipal de Educação e com aspecto de abandonado. Pulamos o muro, que não era mais alto que nossa cintura e o ajudamos a se levantar.

— Perdoe o mau jeito, irmão... — Guilherme pareceu sincero, e logo eu já não tinha mais certeza — Mas, precisamos de privacidade.

O terror estava estampado no rosto de Benedito. Estava ultrajado, mas não mais do que apavorado.

— O que significa isso? O que esperam conseguir com isso?

— Só a verdade. — respondeu Guilherme — Talvez, longe dos olhos alheios, possa cooperar um pouco mais do que das vezes anteriores.

— Eu já disse tudo que...

— Sabemos de seu laboratório caseiro!

— Co... como assim?

— Explica pra a gente, irmão. Você macera as folhas no pilão, primeiro, não é?

— E adiciona às folhas maceradas o solvente no béquer, suponho... — desenvolvi.

— Quanto oxalato de cálcio você obtém a cada poda? — atacou Guilherme.

— Não sei do que estão falando! — a voz de Benedito falhava.

Guilherme segurou firme o hábito do monge e o encostou firmemente contra a árvore mais próxima. Em meio à escuridão, de repente, eu sentia um calor intenso, e não sabia ao certo se era somente o peso de toda a adrenalina que me tomava ou se era o vento, que parecia ter morrido. Ao longe, no entanto, ouvimos um som forte se aproximando. Era uma cortina de água que caía com uma intensidade ímpar, e era possível antever a sua distância e velocidade de aproximação.

— Tenho papéis na bolsa, que não posso deixar molhar. — disse o monge.

— Então, é melhor falar logo. — Guilherme tinha um quê assustador.

Os rostos de Benedito e Guilherme quase se tocavam, de tão próximos.

— Vocês não entendem... — Benedito tremia.

— Então explique. — eu disse, lamentando não ter evitado o clichê — Faça a gente entender.

— E sem mentiras. — completou Guilherme, implacável.

A chuva estava se aproximando cada vez, mais. Pensei no trabalho do homem, culpado ou não. Alguém inocente iria se prejudicar. Tomei sua bolsa comigo e coloquei sob meu corpo, protegendo-a da chuva. Benedito viu o gesto, mas não parecia ter ficado realmente mais tranquilo. Guilherme olhou-me com um ar de reprovação, e por isso tratei de emendar.

— Sabemos do seu envolvimento nas mortes, Benedito. Fim de linha. Agora, diga-nos algo que não sabemos e talvez possamos ajudar.

Benedito começou a chorar, mas não podíamos mais ver suas lágrimas, que se perdiam na chuva que finalmente nos alcançou. Mesmo sob a proteção parcial da frondosa árvore, a chuva torrencial nos molhava.

— Eles vão me matar! — soluçava — Não posso, não posso...

De repente, de suspeito a vítima? Eu estava confuso.

— Conte o que sabe, Benedito. — Guilherme suavizou o tom de voz — E nós o ajudaremos.

— Não podem. Ninguém pode. Se sabem que eu cooperei, sou um homem morto.

— Então, guardaremos segredo...

— Eles saberão. — ele estava desesperado — Vocês não entendem!

— Entenderíamos se você parasse com esses joguinhos, — tentei — e explicasse o que está acontecendo.

Guilherme respirou fundo. Acho que não gostou da minha intervenção. Passou a mão na face, tirando as grossas camadas de água que a cobriam. Mas, para nossa surpresa, Benedito falou algo.

— Você parece um bom homem, Guilherme. E você, Edson. Se eu pudesse, teria cooperado, antes. Mas, quando tentei, morreu o policial a quem contei. E quando tentei levar à imprensa, mataram o jornalista.

Se Guilherme fosse um cachorro, eu veria suas orelhas levantarem, porque foi quase isso o que eu vi. Não por acaso: tenho certeza de que eu tive a mesma reação!

— Não me façam contar nada. Eles saberão. Eles sempre sabem! Fizeram muita questão de deixar isso claro.

— Quem são eles? — eu não resisti em perguntar.

— Eles estão mais próximos do que você imagina. Por isso, sempre sabem tudo.

— Você não me parece um criminoso, irmão Benedito. — falou, tranquilo, Guilherme — Como se envolveu com... “eles”?

— Eu sou contador. E Deus me perdoe pela vaidade, mas sou dos bons. Forçaram-me a lavar o dinheiro sujo do crime. Eu não pude evitar!

— Tem os livros contábeis?

— Tá bom. Vamos entrar. Você deve ter livros contábeis a apresentar. Ou planilhas, talvez...

Guilherme e eu conduzimos Irmão Benedito para dentro do mosteiro, e em seguida para seus aposentos, onde coletamos as caixas como evidências.

— Iremos verificar os sinais de Oxalato de Cálcio. Onde você o armazena?

— Depois dos irmãos Adelmo e Inácio, eles me obrigaram a fabricar para eles. Não fico com nada.

Ficamos surpresos com a resposta, que saiu tão naturalmente.

— Por favor, Benedito, deixe-nos ajudá-lo.

— Vocês não percebem? Vocês estão recolhendo evidências na minha cela. — sua voz falhava — Já sou carne queimada. Não me deixarão viver.

Enquanto terminava de dizer, fez um gesto, como se sinalizasse que alguém cortaria seu pescoço. E, repentinamente, seu sangue começou a jorrar de forma ritmada.

— Puta que pariu! — surpreendeu-se Guilherme.

Num instante, Guilherme havia derrubado as caixas no chão, fazendo quebrar os frascos de laboratório, e segurava sua jugular, tentando conter o sangramento.

— Não, Benedito, por quê?! — e se virou para mim — E você, seu parvo, faça alguma coisa!

Eu não sabia o que dizer, ou fazer. Sabia os procedimentos de primeiros socorros, mas ninguém nos previne para agir tão em choque. Até eu conseguir entender o que estava acontecendo, ele já estava sem salvação.

Mais tarde, entenderíamos que, aproveitando nossa distração enquanto coletávamos as provas, Benedito havia pegado um estilete amolado. Segurava-o discretamente, e o seu gesto não era simbólico: ele estava realmente cortando sua aorta.

O que o deixara tão desesperado que optou por antecipar a morte?

Também, mais tarde descobriríamos que o que ele tinha em sua bolsa eram livros contábeis, feitos à moda antiga. Havia um do mosteiro, um de uma igreja evangélica... e um terceiro, cujo conteúdo faria arrepiar mesmo os nossos cabelos mais improváveis, quando entendêssemos do que se tratavam.

Capítulo 14 - NARRATIVA COMPARADA – PARTE 1

Em que Abelardo se precipita, causando problemas à investigação, e Guilherme inicia a análise do plano do enunciado e identifica semelhanças e distinções entre as narrativas do romance O nome da rosa e sua adaptação. Por fim, ouve coisas que podem ser a chave para desvelar um segredo importante.

O desfecho inesperado de nosso último interrogatório nos causou problemas difíceis de lidar. Havíamos adentrado o domicílio de um investigado sem mandado nem qualquer outra circunstância que o permitisse. Claro que não invadimos, mas a situação estava delicada. E isso se tornou o nosso menor problema, já que, ao colocarmos o investigado contra a parede, ele terminou morto. Uma bagunça!

— Uma bagunça, Guilherme?! — esbravejou Falcão — É assim que você chama esse caos? Como, em um só movimento, você suja todo um conjunto de provas, obtendo por meio ilícito, destrói essas provas e ainda mata a testemunha, num só movimento? Que caralhos você estava pensando, quando realizou esse movimento?

O que dizer? O delegado tinha razão. Mas, Guilherme não se abalou. Apenas respondeu que na sua previsão Benedito seria preso por meio de flagrante delito e ele pediria ao ministério público para conseguir que ele permanecesse preso preventivamente. Durante o interrogatório, já estava reformulando os planos, para garantir a Benedito uma proteção, para que pudesse testemunhar. Mas, jamais esperaria que tudo terminasse como terminou.

Guilherme aproveitou a oportunidade para pedir a Falcão mais tempo. Estava seguro de que tinha finalmente encontrado pistas que o conduziriam à solução do mistério.

— E quais seriam essas provas, Guilherme?

— Somente me dê mais tempo, e estarão no próximo relatório.

— Eu não posso te fazer promessas, Guilherme. O caso estava sendo esquecido pela imprensa, mas, essa nova morte reacendeu o interesse.

— Não faça promessas. — respondeu Guilherme — Faça o melhor que puder para conseguir tempo.

— Certo. Preciso falar com Abelardo. Ele está sob pressão, o governador quer que ele feche o caso com máxima urgência, e com culpados. A opinião pública sobre isso, sob a gestão deles, pode ser fundamental para a próxima eleição.

— Não trabalho para a política! — protestou Guilherme.

— Mas, é a política que nos mantém, Guilherme! São as articulações e conquistas deles que nos destinam ou cortam recursos, condições de trabalho... Nunca tivemos tantas melhorias nessa delegacia como quando Abelardo, um dos nossos, foi envolvido diretamente em política, no cargo de secretário. Você nem tem mais idade de ser ingênuo quanto a isso!

— Nem você, Falcão. Revólveres novos, uma viatura nova... isso tudo é muito bom. Mas, não vi chegar condições para a perícia, para a inteligência. Passei semanas esperando o IML ter reagentes para confirmar uma hipótese simples de envenenamento! E foi essa a pista que nos levou ao Irmão Benedito, ontem. Não o novo revólver, nem o veículo que está encostado no nosso estacionamento, ao qual sequer tivemos acesso, desde que eu retornei para essa investigação!

O clima estava tenso. Falcão não disse mais nada, somente se calou e olhou para Guilherme, enquanto fechava sua maleta. Dirigiu-se à porta e, finalmente, disse.

— Vou falar com Abelardo. Transmitir as novidades e reivindicações de vocês. Queria que vocês lembrassem que eu sou aliado, não adversário. E que, se não solucionarem isso logo, eu perderei o poder de apitar qualquer coisa nesse caso. Estamos em ano de eleição, e ou bem a gente soluciona o caso, ou alguém o solucionará por nós.

Essa previsão era sombria. Era óbvio que, se resolvido o caso, seria instrumentalizado pelos políticos da situação, e, caso não resolvido, poderia ser instrumentalizado pela oposição. Afinal, a preocupação com a segurança pública era um tema em alta. Mas, daí a uma solução armada, culpando-se um potencial inocente, isso era inadmissível! E, ainda assim, aparentemente, inevitável.

Aquela noite foi complicada. Estávamos cercados novamente pela imprensa, mas proibidos de falar. Por outro lado, tínhamos novas peças a juntar. Guilherme pensou em chamar algum perito de contabilidade para analisar os livros, mas decidiu que não iria ainda envolver mais ninguém. Começou, ele, mesmo, a analisar. Por outro lado, encaminhou parte do que restou da vidraria de Benedito para avaliarem na perícia se era, mesmo, material destinado a (e, quiçá, se pudessem prová-lo efetivamente usado para) extração de oxalato de cálcio. Benedito não era químico, por isso provavelmente haveria algum erro de procedimento na limpeza, que pudesse ter deixado vestígios.

No entanto, José Maria, plantonista da vez, veio me comunicar sobre um novo imprevisto. Corri para chamar Guilherme.

— Guilherme, acabaram de anunciar Abelardo no telejornal. Ele vai falar sobre o caso.

— Sem conversar com a gente? — estranhou.

— Pois é, né? Vem! Ele deve falar em breve.

— Abelardo não dá ponto sem nó, — comentou Guilherme, enquanto nos dirigíamos à copa, onde ficava a melhor TV da delegacia — não faria nada por acaso. Escolheu o jornal local mais assistido, entre uma novela e outra. Só pode planejar fazer alguma grande revelação.

— Mas, o que ele tem a revelar? — perguntei, não sei algum espanto.

— É o que veremos. Na verdade, espero estar enganado, mas tenho minhas suspeitas.

— E o que seria?

— Tenho certeza de que você já ouviu histórias, Edson. Por que mais estaria revirando meus casos antigos?

Aquilo me pegou totalmente de surpresa. Como ele poderia saber daquilo? Ele retomou.

— Há um padrão. E a morte de Benedito era o gatilho que ele esperava.

— Puta merda! — exclamei. Eu havia entendido.

Não precisamos esperar muito, para o âncora chamar a jornalista no Palácio do Campo das Princesas, já na companhia do Secretário de Defesa Social.

— Aumenta o volume, Edson.

E eu aumentei, a tempo de entendermos o fim da fala da jornalista.

— (...) que aceitou nos dar esta entrevista exclusiva, para nos fazer um anúncio importante sobre o caso do Serial Killer do Mosteiro de São Bento. Boa noite, secretário. Nós temos novidades no caso, é isso?

— Sim, Jeanine, temos novidades. — ele parecia feliz, mas muito mais sóbrio do que na igreja — E eu fico muito feliz em poder anunciar em primeira mão a solução do caso, tão complexo, que nos tomou tanto tempo e nos causou tantas dores e consternação, a todos.

— E qual será essa novidade, secretário? Acho que falo por todos quando digo que estamos ansiosos por ouvir.

— Sim, certamente. — sorriu, e eu entendi que ele estava fazendo mistério deliberadamente — Os últimos acontecimentos, cobertos pela imprensa como uma grande tragédia — interrompeu-se, para olhar nos olhos da jornalista — e parecem mesmo, né? — voltou-se, novamente para a câmera — Mas, na verdade, tais acontecimentos foram o desfecho de uma investigação muito bem conduzida, com maestria, pelo delegado Falcão e sua equipe estupenda. Devo dizer que a imprensa massacrou o pobre Guilherme, acompanhei isso com muita tristeza, pois sabia ter feito a escolha certa trazendo ele para a investigação... Enfim, sem ele, sem seu parceiro e sem o empenho do delegado, certamente, não teríamos chegado à solução do caso.

— E esta solução, o que seria, secretário? — interveio a repórter, percebendo que ele discursava demoradamente e não respondia.

— Encontramos o assassino. Uma mente perturbada, certamente. O relatório será encaminhado para as devidas providências, assim que concluído, e poderemos dar mais detalhes à imprensa sobre esse caso terrível, mas posso adiantar, em primeira mão, que está solucionado.

Eu e Guilherme nos entreolhávamos, num misto de incredulidade e revolta. Prevíamos, mas não esperávamos que fosse tão descarado. O uso político já começava.

— Mas, secretário Abelardo, já podemos, então, saber quem foi o culpado pelas mortes?

— Sim, sim, por certo. As primorosas investigações conduzidas sob minha supervisão levaram-nos a um dos monges do Mosteiro de São Bento, o irmão Benedito...

— Não teria sido o que se matou, no fim da tarde?

— Sim, justamente, ele mesmo. — respondeu fúnebre e assertivo — Lamentavelmente, quando nossos investigadores o descobriram, ele preferiu tirar a própria vida a se entregar. Não havia o que fazer, para evitar. Ele estava em seu próprio quarto, quando os investigadores descobriram o laboratório com que ele fazia o veneno que usou para matar os demais monges, o professor e o segurança. Não estava, ainda, sob tutela do Estado, e, em seu próprio terreno, pôde agir antes que qualquer um pudesse fazer algo para evitar. Morreu como um covarde, que ele realmente era, que matou aos próprios irmãos e, temendo a mão forte da justiça, fugiu de ser preso, julgado e devidamente responsabilizado por seus crimes...

Guilherme desligou a televisão.

— Chega. Já ouvimos o suficiente.

— E agora, o que faremos?

— Você, eu não sei. Eu vou descobrir a verdade, forçar a reabertura do caso e desmascarar essa farsa.

— Com ou sem polícia, correto?

— Exatamente.

— Então, seremos dois. — Falei, obstinado — Se você está seguro disso, eu também estou. Deixa eles fecharem o caso, mesmo, porque não vão nos deixar agir com a independência que precisamos.

Mas, naquele dia, diante de mais aquele banho de água fria e após tanta adrenalina, concluímos que não iríamos mais produzir. Decidimos parar tudo e ir para casa, dormir. Os próximos dias seriam longos e difíceis, e sabíamos disso. Para nosso profundo desgosto, jornalistas cercavam nossas casas, mas nos contentamos em dizer que estávamos proibidos de falar à imprensa até o fechamento definitivo do inquérito. Tínhamos uma história diferente a contar, e outra narrativa, até. E estávamos dispostos a fazê-lo, mesmo sem autorização, mas não dava para correr esse risco, até que a nossa versão tivesse sido fechada, com provas robustas.

O dia seguinte chegou, e tinha tudo para ser complicado. A repercussão do caso e seu fechamento estavam sendo explorados de forma sensacionalista entre os jornais. Eu acompanhava, desgostoso, as declarações, as análises e até as conjecturas dos jornalistas, feitas em maioria sem base em dados factuais. Enquanto isso, mais experiente, Guilherme optou por não assistir nada. Decidimos não nos encontrarmos, ainda, na delegacia, naquele dia, e ele levou os cadernos contábeis para casa.

Logo pela manhã, Guilherme analisou o que conseguiu dos livros contábeis. Eram grandes, ele se perguntava como Benedito não era tão corcunda quanto Salvatore, carregando todo aquele peso. E, para piorar, não ser contador se revelou um obstáculo imediato para a compreensão, mas ele começou a entender aos poucos como funcionava.

Iniciou vendo o livro do mosteiro, possivelmente o com valores mais robustos. Muitas entradas em doações e contribuições de fiéis, além de resultados de outras instituições mantidas. E, quando a análise inicial desse livro, minuciosa como foi, não resultou em nada significativo, restou a Guilherme uma folhear superficial do meio para o final. Em seguida, o livro da gerência regional da Igreja Celestial da Graça Divina. Uma denominação evangélica neopentecostal em franca ascensão no país, por sinal. Nada demais, também. Afinal de contas, os livros eram apenas o trabalho regular de Benedito, pelo visto. A única conclusão a que chegou foi de que ter uma igreja tem um custo alto de operação, mas os lucros compensam bastante, para um tipo de instituição que, até onde consta, não pode ter fins lucrativos. Talvez, devesse investir suas economias em uma igreja, para fazer um bom dinheiro sem pagar impostos, pensou.

Já o terceiro livro parecia de uma empresa de fornecimento de suprimentos para construção civil. E das grandes. A leitura, entediante, estava repleta de compras e vendas de materiais de construção, para compradores individuais, pequenos empreiteiros e, em grande volume, vendas extremamente volumosas, provavelmente para grandes construtoras. Por sinal, Guilherme ouvira falar em uma desaceleração da construção civil, mas aquela empresa, pelo visto, não sentira esse movimento do mercado, pois suas movimentações de caixa, mesmo oscilando pontualmente só cresciam, por anos a fio.

Frustrado, Guilherme finalmente retomou o estudo do romance e do filme.

Pensando nas tantas diferenças entre as obras, Guilherme decidiu que precisava começar a trabalhar paralelamente na análise do romance e do filme, para comparar as narrativas das duas obras. Mas, queria fazer diferente: para compreender as decisões da adaptação, seria melhor poder contar com uma etapa intermediária desta realização: o roteiro utilizado para fazer o filme. Guilherme jogou no google a busca pelo roteiro do filme. Não o encontrou para

download gratuito, mas encontrou um site americano especializado em venda de roteiros, onde o roteiro era disponibilizado por um preço módico. Adquiriu com seu cartão internacional, receoso de estar caindo em algum tipo de golpe, mas rapidamente recebeu o roteiro em seu e-mail, em formato PDF²⁴⁰.

Guilherme sabia do documentário²⁴¹ que a versão do roteiro que foi efetivamente filmada foi a 17ª, ou décimo sétimo ‘tratamento’, como chamamos em português (‘draft’, em inglês), os roteiristas participaram ativamente até o 15 tratamento e desde então o diretor assumiu o comando e os ajustes. Qual era o tratamento que tinha em mãos? Não sabia, nem importava, efetivamente Quanto mais intermediário, melhor para identificar etapas intermediárias e direcionar as escolhas presentes no processo de adaptação, pensou. Mas, também lembrou que o roteiro foi traduzido para o inglês e devidamente formatado logo antes do 13º tratamento, o que lhe leva a crer que está mais próximo da versão final do que do início do processo.

Este capítulo é formado, basicamente, por suas notas, transformadas em uma espécie de relatório de próprio punho, da leitura e comparações. Para evitar se confundir, referiu-se aos personagens do filme com seus nomes em inglês, como no filme, e aos do romance como na versão traduzida, especificamente a da Editora Record²⁴².

PRÓLOGO

Estamos no princípio do séc. XIII. A sede da Igreja Católica Apostólica Romana havia sido transferida para a França (Avinhão), pelo Papa Clemente. O pontifício neste momento é do muito malquisto Jacques de Cahors, com o nome de João XXII, devotado ao Rei da França. Ludovico, o Bávaro, derrota seu rival Frederico, e termina sendo excomungado pelo papa. Em resposta, ele devolve declarando o papa herético e avançando sobre a Itália, para devolver o santo pontifício a Roma.

Adso de Melk tem uma história de fundo peculiar, narrada no romance, segundo a qual ele é noviço Beneditino, filho do Barão de Melk, e este lidera hostes em nome de Ludovico da Baviera, razão pela qual ele retira o filho do mosteiro quando vai em missão à Itália, para que o filho conheça o país. O papa João XXII, condena as proposições dos franciscanos, razão pela qual o imperador Ludovico os reconhece e adota como possíveis aliados. É em meio a este turbilhão que,

²⁴⁰ Birkin, Brach, Godard, & Franklin, *The Name of the Rose*, 1984.

²⁴¹ Le nom de la rose: le documentaire, 2004.

²⁴² Eco, *O Nome da Rosa*, 2019.

assoberbado pela guerra e vendo o filho vagar sem destino, o Barão de Melk coloca Adso sob os cuidados de um douto Franciscano que goza de seu respeito (Eco, *O Nome da Rosa*, 2019, pp. 45-46), o Frei Guilherme de Baskerville, com suas 50 primaveras.

O Filme opta por simplificar a história e a narrativa, apresentando-nos Adso já como um noviço franciscano. Não se deixa de identificar, no entanto, sua origem nobre, sendo mencionado logo quando ele é apresentado ao abade que ele é filho do Barão de Melk. O texto do prólogo do filme está contido no texto do prólogo do Romance, trazido na forma de narração, obtido provavelmente direto do livro, já que inexistente no roteiro. Curiosamente, no entanto, a primeira cena remete ao fim do filme, mostrando duas piras carbonizadas. Mas, em ato contínuo, mostra a dupla se aproximando da Abadia, que visualizam no alto de uma colina.

Não pude deixar de notar e estranhar que, enquanto o filme exhibe a dupla se aproximar por entre as colinas, a câmera abre e, após mostrar casualmente um pastor e suas ovelhas, exibem-se restos de duas piras. Não fosse pela falta de neve na paisagem, seria



Fig 13 - Momento da Sequência inicial do filme em que aparecem piras em primeiro plano

possível afirmar que o filme começa com uma cena do fim da sua história, ou que há algo do prólogo do roteiro que foi preservado, quase desprovido de construção de significado.

PRIMEIRO DIA:

A trama se inicia, na *prima* hora (por volta das 7:30 horas, logo antes da aurora) quando Guilherme de Baskerville chega com Adso de Melk à Abadia, cuja identificação, informa o narrador, é deliberadamente negada. O objetivo de sua ida à Abadia é representar os Franciscanos na querela com a igreja, que poderá terminar no reconhecimento da ordem Franciscana ou sua declaração de hereticidade, como já acontecera, até aquele momento, com outras ordens mendicantes, como será ainda explicitado e explicado diversas vezes durante o romance.

Antes de lá chegar, o jovem Adso e seu mestre Guilherme encontram um grupo de irmãos beneditinos. Nesta primeira grande oportunidade, Guilherme dá grande demonstração de sua astúcia e capacidade de observação, acertando apenas por dedução que os monges perseguem um cavalo fugitivo, que é o favorito do Abade e acertando até mesmo o seu nome, Brunello, e descrição física, dando indicações de para onde o animal se evadiu sem sequer tê-lo visto. Deste modo, desacelera o passo e deixa os monges entrarem antes dele, aturdidos pela sua sabedoria e em júbilo por terem cumprido a missão. Deste modo, sua fama o precede, quando ele chega à abadia. Este acontecimento inicial apresenta o protagonista e dá o tom de como ele agirá em toda a investigação que ainda não se anunciou até esse ponto, mas virá. Esta cena simplesmente não existe no filme, e o que ela transmite é trabalhado de forma ora mais econômica, ora mais distribuída, ao longo do filme, como veremos.

No início do filme há uma construção muito mais breve, mas ainda assim cadenciada e estruturada, anuncia a mesma inteligência que a sequência do cavalo. Primeiro, o Abade, o Bibliotecário e o Venerável Jorge discutem sobre contar ou não um segredo a William, e o bibliotecário



Fig 16 - Abão, o abade, conversa com o Bibliotecário.



Fig 15 - O Bibliotecário, na mesma cena.

diz que o Abade está supervalorizando as capacidades dele, levantando no público a noção de que a fama de bom investigador de William ou de sua sagacidade o precediam. Em seguida, nos aposentos cedidos pela abadia, William está colocando água na bacia para lavar mãos e rosto, e Adso está



Fig 14 - O Abade e o Bibliotecário, mesma cena.

inquieto. William orienta um caminho para ele aliviar, e Adso questiona como ele sabe, se nunca esteve antes na abadia. William somente menciona ter observado um frei entrar no lugar aflito e saído aliviado. Está longe de ser uma complexa teia de detalhes como o caso do cavalo Brunello, e mostra menos vaidade da parte de William, pensou Guilherme. Mas, não há que se negar que, para estabelecer logo de partida a inteligência do frei, a saída foi

perfeitamente eficaz, poupando-nos da vazia afirmação fortuita de que ele era inteligente e perspicaz, como se vê em obras aqui e acolá.

O roteiro tem um trecho longo que não está presente no filme nem no livro. Resumindo: minutos eram dedicados a apresentar de forma crua e dura a Santa Inquisição, com imagens e um discurso breve sobre ela, dito pela voz do velho Adso. Somente nesta altura exibia-se um monge e um noviço viajando, pegando uma balsa. Como o começo pode ser tão diferente? Aparentemente, porque tal trecho não era sobre a trama principal do próprio filme, Annaud, aparentemente, escolheu privilegiar o tema central, usar melhor o tempo de tela para desenvolver o que ele entendeu ser o tema do filme (como ele dissera no *making of*, a sua interpretação do romance). Outra razão aparente é que fazer toda a sequência iria aumentar ainda mais o custo do filme, com a reconstituição de balsa, ambientação cidadãos etc., em mais cenas em ambientes medievais diversos, sem que isso contribuísse para o desenrolar da história. Há de se admitir que o custo da produção foi uma tônica relevante, o que foi reconhecido no próprio *making of*, pois o filme teve padrão de financiamento extraordinário para um filme europeu. Aumentar ainda mais os custos certamente não era uma opção.

Observa-se que o roteiro não possui a cena do cavalo (o que já esperava), o que indica que a sua exclusão do filme já foi uma decisão deliberada desde a etapa do roteiro. Também, que a cena do diálogo entre o Abade, o Bibliotecário e o Venerável Jorge já estava presente no roteiro, sem alterações significativas, também introduzida na adaptação desde o roteiro que, pelo visto, já se mostrou responsável pela quebra da lógica do narrador personagem não-onisciente. Mas, no roteiro, o diálogo do filme em que William orienta Adso para encontrar o banheiro, essencial para caracterização dos protagonistas, concentra-se praticamente em uma fala, que não passa a naturalidade que Guilherme pôde observar no filme, nem a admiração de seu pupilo pela sua astúcia.

O esforço do filme para estabelecer William de Baskerville, aliás, é intenso e, ao mesmo tempo, parece conseguir fazê-lo aos olhos do público de maneira bem natural, como se verá. No romance, onde se pode ser mais descritivo, o Adso narrador discorre frequentemente sobre como Guilherme fala de Roger Bacon e Guilherme de Ockham, também cientistas que inspiraram Eco, como que justificando que ele tenha aquele pensamento à frente de seu tempo porque já existiam germens do pensamento científico naquela época. De fato, Eco afirmou no Pós-escrito a *O nome da Rosa* (1985), justamente, que escolheu a data de

acontecimento do romance especialmente para ter esses precedentes e permitir que o monge franciscano tivesse tal linha de pensamento.

Na hora terça (por volta das 9 horas da manhã), Guilherme e Adso são levados ao dormitório, a seus aposentos, onde são recepcionados por Abão, o Abade, encantado com a perspicácia do visitante para encontrar seu cavalo. Guilherme explica-lhe seu raciocínio, para deleite de Abão. No romance, no entanto, a aflição do Abade se mostra muito mais evidente do que ele desejava. Uma morte recente intriga sobremaneira o Abade, posto que não parece ser



Fig 17 - Sequência que demonstra a personalidade e astúcia de Guilherme: diálogo com Adso, observação do túmulo e instrumentos científicos.

possível que tenha sido suicídio, e, portanto, é altamente provável que haja um monge homicida na Abadia. Encantado com a perspicácia e habilidade de Guilherme para perceber as coisas, o Abade o encarrega de investigar tal morte. Diante da reivindicação de Guilherme de ter livre acesso a todas as partes da Abadia (e a interrogar quem quiser), o Abade concede, excetuando a restritíssima biblioteca, mesmo tendo sido supostamente de onde teria caído o jovem Adelmo, ilustrador, cuja morte deverá ser investigada por Guilherme.

No filme, enquanto Adso sai para aliviar-se, William imediatamente observa uma sepultura recente, sobre a qual repousa um corvo. E, em seguida, não demora a tirar da bolsa e dispor sobre uma superfície os seus instrumentos científicos como o Astrolábio e o Sextante, bem como não hesita em ocultá-los, quando nota a chegada do Abade. Isto dá-nos a dimensão de sua personalidade racional e da consciência de sua condição e contexto sociocultural profundamente religioso e resistente a ideias novas.

neste primeiro diálogo entre o protagonista e o Abade, após se certificar de que o recém-chegado tem suas necessidades atendidas, o Abade pretende deixá-lo. Mas, William oferece suas condolências pela perda recente de um dos irmãos (sepultura recente). Este momento é decisivo, por mostrar ao Abade que William é atento e já descobriu por conta própria que algo há de errado. Isso contraria a afirmação que lhe fez o bibliotecário de que ele superestimava as capacidades de William, e deixa o Abade mais propenso a tomar a decisão de abrir o jogo. Perspicaz trabalho de roteiro, por fechar o ciclo de apresentação do personagem de maneira muito organizada e cadenciada. Inclusive, por, no romance, o fato de o jovem Adelmo ter sido enterrado no cemitério é revelado da voz do Abade Abão, o que é outro demonstrativo de eficaz adaptação, em favor de demonstrar o que se objetivava demonstrar. Mais uma vez, fazendo valer a máxima de demonstrar em vez de adjetivar o personagem, o filme é eficaz em nos apresentar o intrigante monge franciscano, dotado de traços de personalidade muito disruptivos para seu tempo, como alguém inteligente e sagaz, realizando o que Eco chamou de *tradução funcional*.

De fato, já no roteiro, William olha pela janela e vê a sepultura recente, única diferente das demais, mas o roteiro apenas é dito que ele se detém olhando atentamente para a janela, contraindo a sobancelha, como se o roteirista desejasse fazer mistério até para o diretor. Mais adiante, na mesma página (teoricamente, portanto, no mesmo minuto de filme), notou que o roteiro lista ainda mais instrumentos científicos para William distribuir sobre a sua cama, e que o Abade olha com desgosto e preocupação para tais objetos antes que o frei franciscano note sua presença. Isso, no roteiro, reduzia a atenção e a astúcia que caracterizam William, prejudicando a coerência da apresentação do personagem. Observa-se que o diretor procurou aprimorar a cena durante a gravação, e a alteração corrigiu a falha narrativa.

Como William lamenta a morte recente na abadia, baseado apenas em ter visto o túmulo recente, fecha-se o ciclo de demonstração de sua perspicácia, agora também para o Abade, que sequer desconfia como o monge franciscano descobriu, pelo que o Abade termina por revelar sua aflição. A morte de Adelmo, jovem, talentoso e irreverente ilustrador, foi especialmente estranha. O lugar de onde ele teria caído tinha a janela fechada, uma janela que não se abria por dentro. William deduzir que a janela estava fechada, aliás, é outra demonstração de sua perspicácia e raciocínio lógico, oportunidade que não foi deixada de lado pelo roteirista... quer dizer... Sim, está diferente no roteiro, mas ele constrói de forma

similar. No roteiro, o abade vai direto ao ponto, diz que há uma questão que pode precisar das habilidades bem conhecidas de William, mas hesita em se explicar. É quando William pergunta se tem a ver como falecimento do dia anterior, e o diálogo se desenrola de forma mais ou menos paralela ao que ficou na versão cinematográfica final. Vale mencionar que a cena do filme recria um diálogo que é construído por discurso indireto pelo narrador do romance, pulando um longo debate lá apresentado em discurso direto sobre as ações do demônio. E não se fala em homicídio, como no romance, mas, ao fim, o Abade igualmente encarrega William de investigar tal morte e suas circunstâncias, sem que haja todo o debate posterior sobre as permissões que William reivindica para poder realizar a investigação.

Resumindo. Na entrada do filme, substituindo um prólogo de páginas (e, portanto, minutos) sobre a Santa Inquisição, por outro texto, deu ao velho Adso um discurso sobre a história que contará, restabelecendo o foco narrativo na experiência do Adso. Depois, na folha cinco do roteiro, nas duas cenas da mesma página (diálogo com Adso sobre mictório e chegada do Abade) o aprimoramento otimizou a apresentação do frei William, aproximando-o do Guilherme do romance. Assumindo que o começo de um filme nos ensina a lê-lo, É possível ver que Annaud é um bom contador de histórias, e que ele sabia muito bem o que estava fazendo.

Curiosidade interessante: a transição desta cena para a próxima, no filme, foi feita exatamente como o descrito no roteiro. Alguma coisa, afinal, estava igual! E justamente esta cena tão fielmente filmada e encaixada no filme não consta no romance. Em se comparando com o romance, ela até parece um erro, posto que Adso demonstra algum espanto e horror diante da imolação do porco, mas, sendo um nobre medieval, no mínimo se pode presumir que já havia participado de caçadas, e, em tempos de guerra não seria forçado pensar que talvez até tenha estado presente a campos de batalhas, durante ou depois de acontecida a matança. Enfim, a imolação de um porco não lhe deveria causar espanto, e, no entanto, esta cena estava no filme.

Em um filme que já havia dado demonstrações de ter domínio narrativo e de tirar o que é desnecessário, é presumível que a cena ficou porque tinha uma razão de estar lá. Considerando Stam, quando nos diz que no estudo da adaptação é preciso ver o que permanece, o que é removido e o que é adicionado, mas, principalmente, por que cada alteração foi realizada, o que diz esta inclusão, em particular? Demonstrar a ingenuidade de Adso, possivelmente seria um objetivo

da cena, mas a meu ver, até aqui, ela parece ter sido desenhada mesmo para surpreender e chocar o público, de modo a recuperar a sua atenção, em meio a cenas focadas em diálogos e demasiada calma.

Na hora sexta (por volta do meio-dia), Guilherme vai à igreja encontrar Ubertino. No romance, isso significa que é o momento do primeiro contato do jovem Adso com o painel, no portal da igreja. A descrição do portal da igreja foi realizada em um texto de sete parágrafos tão longos que ocupam aproximadamente seis páginas da minha edição. Passa de oito, em algumas. Um texto descritivo cansativo, enfadonho, com o objetivo de forçar o público a desacelerar do ritmo moderno para o de contemplação mais compatível com o modo de vida medieval. Durante a apreciação do portal, Adso expressava desde o sentimento de admiração por Deus e sua corte, lá representados, até, finalmente, algum pavor pelas hordas de Satanás os circundando. Em último caso, segundo declarado pelo próprio Eco (1985), se você é convidado a passar sete dias em uma abadia medieval, deve estar pronto a resistir entrar no ritmo daquele tempo, e se não consegue não precisa ir além, ou seja, ele criou um filtro de leitores. No filme, esse contato se dá mais adiante, quando Adso observa o painel com imagens horripilantes esculpidas, estas parecem-lhe chorar ou mesmo se mover. Naturalmente, esculturas em pedras não têm esta capacidade, exceto na percepção de um jovem perturbado com o que vê, e é isso o que nos conta o filme, sutilmente, sem lançar mão da narração direta, valendo-se propriamente o diretor da máxima *"show, don't tell"* ("mostre, não conte"), elevada ao status de regra de ouro nas artes cênicas em geral e, em particular, no cinema, onde a ilusão proporcionada permite mostrar praticamente qualquer coisa. A cena do painel soa estranha, no filme. Não se parece com a cena homóloga no livro. O roteiro ainda propôs uma cena mais próxima do romance, em que o texto propõe um grande tímpano triangular, em que Cristo domina a imagem sentado em um trono, cercado dos seus, como em um resumo do proposto no romance, e o tímpano arredondado do filme não reproduz essa cena em particular do romance ou do roteiro.

Mas, como dizia, no filme não há ainda a cena do portal, que ficou para depois, e por isso vamos direto ao encontro com o Ubertino, de onde Adso sai impressionado e temendo a abadia. Como distinção entre romance e filme, Guilherme percebeu algumas sutilezas, como o fato de o romance atribuir a Ubertino vestes dos *cluniacenses* (de Cluny, divisão da ordem Beneditina criada em 910 e extinta em 1790, da qual a Abadia da obra fazia parte), o que se explica mais

adiante no romance, mas no filme ele ser franciscano, como William. No romance, ele está quase prostrado aos pés da virgem. No roteiro, está de joelhos. No filme, absolutamente prostrado.

A fala do filme a apresentar Ubertino é absolutamente objetiva, e cumpre seu papel, mas a explicação contida no roteiro é mais interessante e rica, e resume com excelência as páginas do romance que apresentam Ubertino. Não haveria perda significativa de tempo, somente alguns segundos a mais de filme com um diálogo muito bem escrito, então parece-me uma escolha infeliz da direção. Já sobre o resto da cena, os cortes e simplificação no diálogo do roteiro foram bem-vindos, pois não houve perda de informação relevante, mas garantiu-se ganho de ritmo. E, ainda assim, o filme retomou alguns elementos do romance que haviam sido perdidos no roteiro, como a referência a haver no jovem Adelmo algo de “diabólico” e “feminino”.

Desnecessário dizer que o romance tem um diálogo muito maior e mais prolongado, além de uma contextualização histórica sobre Ubertino que não cabe detalhar no filme. Além de aprofundar Ubertino, traz à tona informações sobre o contexto político na igreja e nos reinos e impérios, àquele tempo, que permitem compreender o que Guilherme foi fazer naquela abadia. E, informação que será útil ao romance e é ignorada no filme por simplificação, revela-se que, quando acolhido pela Abadia (e, a partir daí, pela ordem beneditina, ao contrário do filme, que o preservou franciscano), o ex-menorita Ubertino indicou que se acolhessem Remigio de Varagine e Salvatore. No diálogo do romance, que não acontece no filme, Guilherme e Ubertino chegam a falar também sobre o Salvatore, o “corcunda animalesco”, e seu companheiro Remigio, que teriam sido menoritas salvos da inquisição, trazidos à abadia por Ubertino. Fica mais clara e evidente a razão da proximidade e cumplicidade da dupla no romance do que no filme, sem sombra de dúvida, e mais compreensível por que, com a chegada de Benedito Gui à Abadia, Ubertino precisará fugir (ainda que, dada essa relação, a fuga deveria ser com a prisão de Salvatore, no mínimo). Mas, deixemos isso para o futuro. Muita coisa para se encaixar num filme, infelizmente. É esse tipo de situação que faz incautos acreditarem que o filme é inferior, mas é muito mais complexo do que isso. Sem falar que... quantas pessoas não acabaram por decidir ler o romance após se apaixonar pelo filme?

Em seguida, por volta da nona (14 a 15 horas), o romance nos conduz a um duto diálogo de Guilherme com Severino, o herborista. No romance, conhecemos a variedade de ervas de que o herborista dispõe, e o vasto conhecimento de

Severino sobre elas. Também somos apresentados à relação entre Adelmo e outros membros da abadia, com especial atenção a Berengário (Berengar, no filme), de quem era amigo próximo.

O romance nos guia, em seguida, para o edifício, passando pelas cozinhas em direção ao *scriptorium*, onde Malaquias recebe Guilherme e Adso com cortesia, e os apresenta aos presentes, entre eles Venâncio e Berengário, que terão papel relevante na história. Também foi apresentado ao formidável catálogo de obras da biblioteca, e a sua enigmática organização (ou pelo menos ao caráter enigmático da organização, já que ela não lhes foi apresentada, de fato). Colaborativamente, o bibliotecário aceita mostrar a Guilherme as iluminuras em que Adelmo de Otranto trabalhava. Durante a observação, a natureza das ilustrações do jovem e a conversa acerca delas fizeram com que os presentes rissem, de forma bastante natural, e imediatamente foram interrompidos pela intervenção de Jorge de Burgos.

No filme, isso é mais adiante, apenas quando já houve a segunda morte, de Venâncio de Salvemec, em uma cena que combina este capítulo com outros que virão. Pergunto-me se faço bem em seguir o romance como referencial, ou se talvez devesse seguir a linha temporal do filme, o que poderia me ajudar a focar no que foi adaptado e acelerar o processo. Mas poderia contribuir para eu perder de vista informações que somente há no romance. Guiar-me pelo romance poderia me fazer perder mais tempo com a leitura, mas me permitirá identificar mais detalhes do que no filme, e é muito mais fácil identificar depois o que está no filme e não no romance. Para quem está há tanto tempo na mesma investigação, de que serve a pressa? Sigamos no estudo guiado pelo romance, e depois usaremos o filme, mais rápido, para repassar as informações. Resolvido.

Retomando. O debate entre Guilherme e Jorge de Burgos é instigante de tão interessante no romance. Tantos argumentos tão interessantes e mais profundos talvez devessem estar presentes no filme, mas o tempo de duração de uma cena seria, sozinha, um filme inteiro com todo esse. As simplificações no diálogo do filme parecem aceitáveis, para este propósito em particular, mas a escolha de colocar o Berengar em situação vexatória com o rato pareceu sem propósito além do de cortar um bom diálogo. Qual seria o propósito de distorcer tanto? Seria por que atores com falas são muito mais caros? Exceto pelo grito quando da aparição do rato (que pode nem ter sido emitido pelo ator), não lembro de ter ouvido a voz do ator. Mesmo assim, ficou sem propósito narrativo, inclusive porque com a chegada do Jorge de Burgos, o jovem ajudante do Bibliotecário rapidamente se

despiu do medo e agiu normalmente. Contra o rato, nada se fez, e isso me soa como um furo desnecessário na narrativa, independente de se comparar filme a romance. De resto, o roteiro desta cena está no lugar em que está no filme, e o texto guia a cena como ela foi executada. Sem mais, Guilherme retomou a leitura e análise do romance.

Chegadas as vésperas (em torno das 16:30 horas, ao pôr do sol), todos tinham que deixar a biblioteca, inclusive Guilherme e Adso, porque as regras diziam que a ceia tinha que ser feita antes da escuridão. Em vez de participar do ofício divino, como deveriam, Guilherme decide que Deus os perdoaria se passeassem pela Abadia, familiarizando-se mais com ela. Passaram por diversas partes, como pelos estábulos, dormitório dos monges e latrinas, e pelo edifício das forjas, onde conheceram Nicola (ou Nicolau, em outras partes do livro) o mestre-vidreiro e tiveram conversas interessantes sobre o ofício, e sobre porque nem sempre os segredos da ciência devem estar ao alcance de todos, para que, nas mãos erradas, não se faça o mal (ou, aos simples, apavorar com tais “feitiçarias” ou aparentes “obras do diabo”).

Um interessante debate, no entanto, deixa no ar que os vidreiros da abadia não são mais capazes de concluir uma obra antiga inacabada havia séculos por terem perdido com a morte dos antigos mestres vidreiros a ciência que lhes era necessária para concluir. Pensam como seria interessante o conhecimento para uso dos justos contra os ímpios, mas o debate político antes contido no romance é evocado agora por Guilherme para colocar em dúvida quem vai definir quem é o justo e quem é o ímpio. Eco está, aqui, mais uma vez, e de mais uma maneira, debatendo conosco sobre o tema do romance, o conhecimento e seu controle, a verdade e sua manipulação como meio de poder. É a razão pela qual visitantes ou mesmo membros da abadia não podem acessar à biblioteca, somente os Bibliotecários. E, para não deixar dúvidas sobre isso, essa é a próxima fala do mestre-vidreiro. Guilherme ouve mais uma vez falar sobre os fantasmas ou alucinações que são acometidas a visitantes indevidos da Biblioteca, à noite, e sobre possíveis fórmulas para induzir estas visões. Pela primeira vez, a certeza de que Adelmo atentou voluntariamente contra a própria vida é colocada em cheque por Guilherme.

Para concluir o primeiro dia, nas completas, Guilherme e Adso se reúnem aos demais monges para jantar. Nesta cena do filme em que o Abade anuncia a solução do problema, mas, no romance, ele não está



Fig 18 - Jorge de Burgos, batendo a mão sobre a mesa, ritmadamente

ainda resolvido. É neste capítulo do romance que surgem mais alguns dos argumentos utilizados no filme por Guilherme e Jorge de Burgos ao debater no *scriptorium*. No filme, pelo contrário, Jorge de Burgos fica batendo os nós dos dedos da mão sobre a mesa, estranhamente, enquanto o roteiro, muito mais coerente, fazia-o acompanhar ferventemente com murmúros a leitura que ele já sabia de cor. Guilherme descobre neste capítulo, por indução lógica derivada da conversa realizada, que há uma entrada secreta para o edifício, mas não deseja desrespeitar as normas da abadia. Além disso, está “propenso a uma explicação mais lógica” para o caso do Adelmo, o que foi traduzido como uma investigação mais direta no filme do que uma declaração de intenção, visitando-se a base da muralha, por fora da Abadia. Neste capítulo, do qual não parece haver mais aproveitado no filme, o leitor pode entender um pouco mais sobre a hierarquia da abadia, os princípios científicos e morais de Guilherme de Baskerville e, por fim, como, mesmo sem pretender adentrar o edifício, ele quer conhecer seu acesso, o que é sensato, pois nunca se sabe quando esse tipo de conhecimento poderá se tornar necessário. Isso é um ponto que diferencia muito de como o William consegue acessar o Edifício, no filme.

SEGUNDO DIA:

Começa o segundo dia na abadia. Pode-se extrair do relato de Adso no romance, que desde as *matinas* (entre 2:30 e 3 horas da madrugada), o dia inicia com uma rotina capaz de fazer qualquer homem pio se sentir agraciado e temente a Deus. Entre o sentimento de acolhimento que lhe permitia se perguntar por que temera a abadia no dia anterior e o sentimento de maus presságios oferecidos pelos textos escolhidos para a leitura e cânticos logo cedo, Adso tentava seguir junto à correnteza.

Mas, a rotina matinal do mosteiro foi interrompida quando os serviços acordaram e encontraram um corpo na grande tina de sangue. Em alvoroço, o corpo monástico da Abadia correu para encontrar apenas duas pernas de fora, de cabeça para baixo, quando, horrorizado, o Abade manda retirar o corpo de lá. Guilherme menciona que mantém sua opinião de que Adelmo teria cometido suicídio, mas este, não. Até aí, embora abreviado, o filme reproduziu a mesmíssima cena proporcionada pelo capítulo do livro, sendo diálogo do filme mais próximo do romance do que o contido no roteiro, mais uma vez promovendo o diretor uma reaproximação muito conveniente, posto que o diálogo do roteiro não. Com o destaque de que o filme, por orientação do roteiro, introduziu que William viu Berengar chorando entre as canções, quando no romance ele obtém a informação de que o Ajudante do Bibliotecário estava presente realizando perguntas ao Abade.

O romance já emenda, no mesmo capítulo, com Guilherme deduzindo que e por que o morto não teria morrido ali, e, portanto teria sido arrastado. Ele segue com Adso para que possam observar possíveis pegadas na neve, e Adso as encontra. Essa cena, no filme acontece mais tarde, depois da cena do painel, que é depois de analisarem o corpo. Não faria muito sentido, na prática, dar um intervalo tão prolongado até esta etapa da investigação, pois as pegadas na neve poderiam se perder com mais neve ou derretimento, ou se confundir com novas pegadas.

O herborista chega a Guilherme e o informa que o corpo não apresenta quaisquer sinais de violência, Guilherme levanta a hipótese de envenenamento e questiona sobre se ele tem venenos em seu herbário. Severino responde-lhe que tem, sim, substâncias que são remédios, mas que, se administradas em quantidades inadequadas, podem matar um homem. O herborista se mostra desconfortável em falar sobre as substâncias que detém ou que podem ter sido subtraídas do seu estoque, trecho de diálogo a ser aproveitado numa cena do filme, a seguir, condensado ao outro diálogo anterior com o herborista, na nona do dia anterior.



Fig 19 - Sequência em que o corpo é encontrado na tina de sangue e os monges entram em pânico. Ubertino faz o discurso apocalíptico que os inflama.

No filme, enquanto o corpo é removido do sangue, os monges têm um momento de pânico com um discurso de Ubertino de Casale, citando textos apocalípticos que remetem à sequência dos dois últimos mortos, e daí seguem para o hospital, onde o herborista analisa o corpo com a participação de Guilherme e a atenta observação de Adso. Partes da conversa que têm no romance sobre o corpo de Venâncio, e mesmo da conversa anterior que tiveram no primeiro dia com Bêncio são encaixadas nesta cena, aparentemente por iniciativa do diretor, posto que o roteiro tem outros diálogos. Mas, no filme, William é mais direto, como no roteiro, e não pergunta sobre se há substâncias que possam ser venenosas, mas o questiona diretamente sobre a administração medicinal de arsênico na Abadia e, aparentemente já sabendo da resposta, indaga sobre as consequências de um uso excessivo.

Nesta cena, Adso se ausenta, conforme o roteiro, mas o filme inova acompanhando-o, e mostramos que ele sai para vomitar. Estes

detalhes são, mais uma vez, consistentes com a construção de personagem que se impressiona com a imolação do porco, sensível a corpos, sangue. E o diálogo com Severino, por sua vez, é bem esclarecedor, apresentando a relação entre os dois monges que são as primeiras vítimas: eram amigos, trabalhavam juntos, mas não tinham relações inadequadas (sexuais), mencionadas sutilmente como não

tendo tendências à tentação contra a natureza. Essas informações são obtidas de outros personagens, no romance, como Bêncio, mais adiante.

Ainda sobre essa cena, observo que o filme introduz o arsênico como veneno, induzido pelo romance. Diferente do romance, que descreve a substância como amarela, pastosa e de origem desconhecida mesmo para Severino, não revelada pelo homem que a presenteou, o filme traz no metaloide de aspecto semelhante ao aço, o que explica o escurecimento das folhas, e que é altamente tóxico e às vezes bastante volátil. Ocorre que, se o Arsênico fosse usado como no filme, possivelmente seria desnecessário que o monge manuseasse o livro daquela forma para ser intoxicado, e o próprio Jorge, ao envenenar o livro, poderia ter passado por uma intoxicação, mesmo que não necessariamente levado a óbito.

No filme, somente agora é introduzida aquela cena do painel, que no romance precede o encontro com Ubertino. Aqui, a cena é mais rápida, dinâmica, desprendida da riqueza de detalhes que impressionara o Adso do romance, de modo que pula direto para a sensação de medo, de horror, que, agora sim, culmina, assim como no romance, no grito herege de Salvatore: “Penitenziagite!”. No romance, Guilherme diz que isso significa que Salvatore já foi um dos “Menoritas”.

No filme, a palavra utilizada é “Dolcinites”, os “Dolcinianos”, seguidores do Frei Dulcino (ou Dolcino, dependendo da língua em que você leia). Menoritas ou Ordem dos Frades Menores são maneiras de denominar a Ordem Franciscana, a que Guilherme pertencia e que ele foi defender no debate teológico a acontecer na abadia, e o romance dá detalhes que os diferenciam.

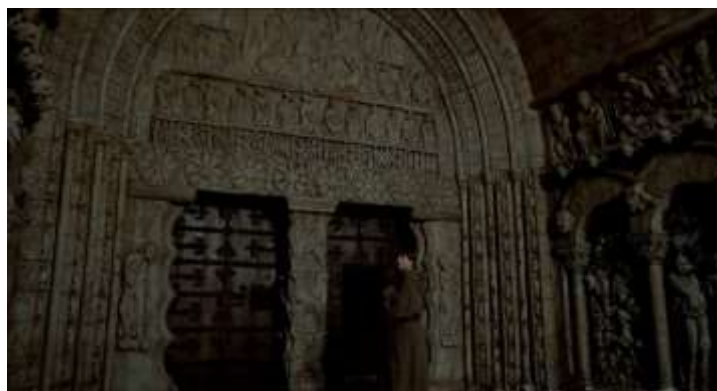


Fig 20 - Sequência do Painei, primeira aparição de Salvatore e da sua hereticidade.



Fig 21 - Remigio e Salvatore confabulam, enquanto William e Adso se afastam.

Mas, de qualquer forma, o que o filme fez foi encurtar o caminho, já que Salvatore esteve, sim, entre os Dolcinianos, onde conheceu Remigio, e isso fica bem evidente no desenrolar do romance, enquanto no filme é insinuado agora e confirmado apenas por ação da inquisição. Mais uma vez, trata-se de um movimento no

sentido de reduzir complexidade, no filme. Tornar Salvatore imediata e reconhecidamente herético aumenta as suspeitas sobre o personagem, representando um recurso eficaz e rápido para detalhar o personagem sem precisar se deter sobre sua história tanto tempo quanto o despendido no romance, ao mesmo tempo que poupa a necessidade de William de dizer mais do que ele fala nesta cena para, sinteticamente encerrar sua pouca suspeita sobre o Salvatore, e a diferença entre Franciscanos e Dolcinianos. Mais uma prova de que a fidelidade, de fato, não é conveniente nem desejável, *de per si*.

Nesse sentido, o poder de síntese no diálogo que ficou no filme, resumindo dezenas de páginas do romance e várias de roteiro em poucas falas, sem dúvidas, é algo digno de admiração e respeito. Outro aspecto interessante sobre essa cena é reflexo do momento em que ela acontece. No romance, ela precede o encontro de William e Adso com Ubertino de Casale, e se alinha com o sentimento que essa cena causa da estranheza de Adso com relação ao ambiente de toda a Abadia, onde uma morte suspeita havia acontecido. No filme, já após a segunda morte, apresenta-nos a suspeita sobre o estranho (ex-)herege, preparando terreno para poucos minutos depois, quando ele atenta contra a vida de Adso e William, intenção ainda mais evidenciada quando analisada com o apoio do roteiro. No guião, Salvatore está escondendo um gato dentro do hábito, nesta cena, o que reforça imediatamente a permanência de suas tendências heréticas, e há uma outra cena pouco adiante em que ele é interrogado por William e conta por meio de *flashbacks* seu passado herético, confessando inclusive assassinatos de clérigos. São duas maneiras diferentes de causar sensação de estranheza com a mesma cena, provocando sentimentos ligeiramente diferentes: um diante do desconhecido e outro diante de uma ameaça aparentemente visível. Em resumo, o romance parece querer nos introduzir no sentimento de mistério e suspense, o filme no sentimento de suspeita.

A hora *prima* do segundo dia é densa, e será trabalhoso resumir sem ter o poder de síntese dos roteiristas. Os monges voltam ao coro sob ordem do Abade, para rezarem pela alma do confrade recém-falecido. Lá, Guilherme vê, nervoso, Bêncio, estudioso de retórica que conhecera no *scriptorium* no dia anterior, e, assustado, Berengário. Esta observação de um Berengário alterado se parece com a cena recentemente analisada do filme, em que ele chora, mas vai além dela, como se poderá perceber. Guilherme decidiu que, como nos tempos de inquisidor, precisaria apertar os mais fracos no seu momento de maior fraqueza. Interrogou Bêncio, de quem extraiu o debate de Venâncio com Jorge (mencionado *en passant* na visita realizada ao *scriptorium*), digno do tempo dedicado à sua leitura.

Relata Bêncio, nessa ocasião, que, em meio a um debate intenso, passou-se por argumentos diversos contra ou a favor do uso do ridículo e do riso, até que Jorge retrucou dizendo que não se tomasse africanos como modelo e seus enigmas como referência. Berengário riu, deixando-se dizer que havia ainda mais enigmas e mais difíceis entre os africanos, o que fez o bibliotecário intervir e retirá-lo do ambiente, ordenando que cumpra com seus deveres. Essa foi a chave para que Venâncio e Adelmo o procurassem, mais tarde. Bêncio se recusou a pressupor o que seria, alegando desconhecimento, mas destacou que no catálogo, entre obras de acesso exclusivo dos bibliotecários, há obras marcadas como *Africa* e *Finis Africae*. Em resumo, Bêncio conduziu Guilherme e Adso a investigar a Biblioteca, e parecia manipulá-los consciente disto, fosse porque queria saber mais, fosse para desviá-los do que realmente deve ser investigado.

O fato é que Guilherme foi ao encontro de Berengário munido de informações preciosas, abordando-o já com a afirmação de que ele foi o último a encontrar Adelmo vivo. Sob pressão (e uma suposta ameaça de tortura que não se concretizaria nem se pretendia fazer acontecer) Berengário relata um suposto e fantasioso encontro com o fantasma de Adelmo, que reproduz algo que o próprio Guilherme já lera antes (não diz o que), e que isso esclarece muito: Adelmo estava em sofrimento intenso, e pode ter sido piorado por palavras de mais alguém o condenando e induzindo a relembrar tal leitura. O romance mostra que o jovem Adso não é um ingênuo, embora pareça casto o suficiente para se envergonhar ao compreender insinuações referenciais de caráter voltado à sodomia, quando Guilherme menciona indiretamente que Berengário pode ter induzido Adelmo a tais práticas que aparentemente não lhe eram comuns.

Antes de concluir o capítulo, fala-se rapidamente de Dulcino, sobre coisas que são meramente referidas no filme, e Guilherme fala sobre insensatez, pecado

e a importância de não julgar, contextualizando o período de crimes e pecados do líder religioso considerado herege. Algo similar a este discurso está presente no roteiro, mas foi cortado do filme, quer tenha sido ou não filmado. Mais uma vez, trata-se de um discurso muito bom para marcar traços da personalidade e da moral de Guilherme, trazer ensinamentos importantes a Adso, mas, em vez de colocar na boca de um personagem, o filme transmite a ideia geral disso por meio da narrativa do filme, às vezes em expressões de personagens diante de palavras, ou nas entrelinhas de um diálogo. E há que se admitir que muito sobre esses aspectos não é explicado, mas não faz falta para a compreensão do filme.

Na hora terça, Adso vê que o Salvatore preserva ainda valores do período menorita (e muito receio de ser associado a esse período), e aprendemos muito sobre a política é revelado a Guilherme e Adso, pelo cozinheiro-chefe, e explicado a Adso por Guilherme. Questões sobre as disputas internas da abadia, como os italianos e suas rixas com estrangeiros e a perda recente do poder dos italianos para estrangeiros, que supostamente deturpam as funções da existência da abadia, além da aparente perda de prestígio e importância desta para com a sociedade, a comunidade circunvizinha e os líderes seculares.

Em seguida, seguem para o *scriptorium*, onde Adso faz pertinentes considerações sobre a arquitetura do edifício, que podem ou não revelar aspectos políticos sobre a Abadia, e em seguida acontece mais um duto debate entre Guilherme e Jorge. Mais uma vez, alguns dos argumentos deste debate figuram e completam o debate que acontece no filme. Juntando todos os que aconteceram até aqui, forma-se a cena supracitada do filme, mas com mais detalhes e um debate ainda mais quente e interessante, inclusive indo além da questão do riso e incluindo o uso da ficção ou do humor para o encontro da verdade, a importância de se duvidar (ou necessidade de não o fazer) e por que usar ou não usar a razão, a capacidade de raciocínio. Ao fim, Bêncio, inspirado por ter presenciado tal debate, chama discretamente Guilherme a se encontrar secretamente por detrás da casa de banhos. Guilherme pede para que Malaquias não deixe que ninguém toque a mesa de Venâncio, onde observou haver dois livros, entre outros objetos. E o faz em voz alta, para que, assim, enquanto o bibliotecário vigia a todos, todos vigiam-no, também.

Não só o debate entre Guilherme e Jorge, nos capítulos do romance, é aproveitado, na cena do filme em que visitam o *scriptorium*, mas o objetivo de verificar a mesa dos monges recém-falecidos durante esta visita, decorrida por volta de meia hora do filme, tem objetivo comum com este capítulo. No filme, ele

ainda analisa a mesa de Adelmo e suas iluminuras, que correspondem a um conto que será importante para a solução do mistério no romance, mas não é mencionado no filme exceto por essa breve referência. Ocorre o susto de Berengário com o rato, o debate com Jorge e, em seguida, quando pretendem examinar a mesa de Venâncio, são interrompidos por Berengário. Curiosamente, no roteiro, enquanto examinam a mesa de Adelmo, eles encontram, como no romance, a frase "*stat rosa pristina nomine nomina nuda tenemus*", sobre a qual debatem rapidamente e que é a possível razão para o enigmático título das obras (romance e filme), mas este trecho foi suprimido na versão final do filme, se é que foi filmado.

Na sexta, Adso e Guilherme vão ao encontro de Bêncio, para tomar conhecimento do que ele tem a relatar. As revelações de Bêncio contam com certa dúvida e desconfiança de Adso e Guilherme, mas algo nela encontra eco no que vem sendo descoberto, o que termina por lhe conferir alguma credibilidade. Em resumo, Bêncio ouviu Berengário fazer propostas indecentes a Adelmo, por quem nutria uma certa paixão, e troca de acesso a algo na Biblioteca (talvez relacionado ao *finis africae*, não se sabe ao certo). Após consumarem o ato, Adelmo parecia ter sido tomado por alguma culpa e foi se confessar ou aconselhar com Jorge de Burgos. Este parece não ter sido muito gentil com Adelmo, talvez por ser excessivamente austero, e o jovem monge saiu em desatino. Tal interação também teria sido secretamente observada por Venâncio, que se aproximou de Berengário para tomar parte da situação. Fechou-se o ciclo das mortes. Bêncio se ausentou para a refeição, enquanto Adso e Guilherme ficaram a confabular se ele diz a verdade ou é suspeito, e quem mais pode ser suspeito. Guilherme conclui que precisam descobrir como entrar na Biblioteca, e de um Lume, encarregando seu pupilo da segunda missão.

Em comparativo com o filme, até aqui, parece que Bêncio é substituído, pelo muito menos fiável Salvatore, como testemunha. E Bêncio ofertou maior riqueza de detalhes, como em quase tudo o que diz respeito ao romance, quando comparado com o filme. Será que, com a escolha de Salvatore, pretenderam os roteiristas manter mais duvidosa a fonte da informação, para sustentar o mistério por mais tempo? É a melhor hipótese a que consegui chegar sobre essa alteração.

Na cena seguinte, no filme, ocorre um atentado a William, em que uma grande pedra é atirada contra ele. Adso persegue-o rumo aos estábulos, onde termina por descobrir ser Salvatore. Remigio intervém em defesa de Salvatore, e o preço para a aceitação por William é que Remigio ajude William com informações.

Nada disso está no livro. No roteiro, a cena seguinte é um interrogatório de William a Salvatore, que revela seu passado herético com ajuda de *flashbacks*. O atentado acontece mais adiante, e, em vez de uma perseguição, o que se vê é uma inexplicável tranquilidade de Guilherme, por concluir logicamente que não haverá uma nova tentativa, já que a pedra é muito pesada e é uma ação que tomaria um dia inteiro (e não é, mesmo assim, motivo para se encontrar o responsável, que pode tentar outras coisas?).

Na nona, Adso e Guilherme entram na igreja, onde o Abade e membros de sua equipe estão polindo alfaías, madeiros e outras joias para que estejam mais brilhantes e refulgentes nas celebrações de Natal. Eco habilidosamente faz deste momento uma oportunidade para contrapor a visão positiva da riqueza e das maravilhas minerais da criação do senhor, de um lado, e do outro a doutrina de pobreza de Guilherme, para, assim, explicar como a dupla querela (Império X Papa / Papa X Franciscanos) os levara até aquela específica Abadia, graças às habilidades de Guilherme e, em paralelo aos dotes diplomáticos do abade.

Quando parece ter sido informação demais, o diálogo com o abade faz revelar a Guilherme que quando ele recebeu o já célebre Ubertino, recebeu com ele alguns menoritas de quem nada sabia anteriormente, que nesse momento considera que deveria saber mais e, por fim, sobre quem soube coisas deveras desabonadoras que lhe fazia levantar suspeitas contra tais indivíduos. Em especial, o Remigio. Em meio ao debate, o abade mistura e confunde (não fica claro se por ignorância ou por não se importar com isso) os menoritas e os Dolcinianos. Mais uma vez, observa Adso como narrador, ouve o nome de tal líder religioso e sua seita herética em um contexto nada abonador, quase apavorante. Pior: da forma como o abade enxerga, Dolcinianos e até alguns menoritas estão em igual condição a todos os demais grupos heréticos, como a dizer (e é isso que diz, textualmente) que fraticelos, paterinos, valdenses, cátaros, bogomilos da Bulgária e hereges de Dragovitsa são a mesma coisa. Seja lá quais forem, a fala de Guilherme parece deixar bem claro que não o são.

No discurso preconceituoso do Abade, misturado às questões políticas e preocupações com heresias, está a visão que comumente se tinha de que a cidade é sempre e invariavelmente um lugar corrupto, e que o processo de urbanização (que explica também o crescimento do poder das cidades mencionado em capítulos anteriores como um problema) é uma razão de temor para o abade, além da pura e simples perda de poder. E, por isso, admite o Abade que combate aquele papa por estar quebrando esta ordem, dando poder ao clero secular (os bispos das cidades).

Para restabelecer a ordem que entende ser divina, está disposto a matar em uma guerra santa todos os que de algum modo a ela se oponham, e deixar a Deus o julgamento de qual pecou mais, menos ou que merece perdão. Guilherme se opõe a tal ideia e se mostra contrário até mesmo a haver guerras santas (pois também são guerras), mas reconhece incorrer em contradição, pois, em favor do reconhecimento de sua ordem, está imerso na teia de alianças, e, bem ou mal, com isso defendendo o interesse do imperador que, enquanto acontece o debate, invade e incendeia a Itália, tendo entre seus comandantes o pai de seu pupilo, o noviço beneditino Adso de Melk.

Em todo este contexto, reforça o Abade, não resolver os crimes antes de chegar a delegação papal traz uma preocupação extraordinária: temendo a ação de possíveis radicais (hereges menoritas, talvez?) ou quaisquer outros capazes de induzir os debates por meio da força (precisamente a morte de monges é um exemplo extremo do uso da força), a abadia se veria obrigada a contar à delegação papal sobre o problema, sob pena de, em sendo descobertos sem tê-lo compartilhado, parecerem conspiradores. Mas, ao contar, sabe-se, estará o Abade abrindo mão de sua soberania e jurisdição dentro do território da Abadia, em favor de clérigos seculares do papa e militares franceses que faziam sua guarda. Isso seria o pior dos mundos.

Para variar, no entanto, Guilherme conclui que o Abade pode ter apresentado uma suspeita real ao mencionar seu despenseiro e seu passado supostamente herético, posto que é do seu interesse ter o mistério devidamente solucionado. Mas, pode, também, ter sido uma estratégia para se livrar da investigação, posto que chamara Guilherme a investigar o que parecia ser algo escuso entre jovens monges e agora, ao perceber que é algo relacionado à tão protegida biblioteca, quer desviar a atenção de Guilherme do Edifício. Talvez, confabula Guilherme, o Abade até estivesse envolvido em algo que não sabia estar relacionado às mortes.

Todo este capítulo parece não ter sido aproveitado no filme, embora ajude a compreendê-lo muito melhor por oferecer *background* (e ao mesmo tempo não é algo preciso dizê-lo, por serem obras distintas e em certo grau independentes entre si), exceto pelas falas finais, em que Adso afirma estarem em um lugar esquecido por Deus e Guilherme perguntar se ele já viu algum lugar em que Deus se sinta à vontade. No filme, este breve diálogo acontece quando, logo após conversarem com Ubertino, Guilherme e Adso vão ao pé da muralha e Guilherme identifica que a morte de Adelmo não foi tão estranha como suspeitava o Abade,

que a ela atribuía supostos sinais de ação do demônio. Por seu poder de observação e dedução, ele encontra uma explicação mais simples: Adelmo não teria caído de uma janela impossível, fechada, e sim de uma provável, aberta e em outro ponto, que levaria mais provavelmente seu corpo a parar onde parou, explicação que termina por dar força à hipótese de suicídio. De longe, Malachia, o Bibliotecário, observa silenciosamente William e Adso examinarem o local onde o Irmão Adelmo de Otranto teria caído (ou em que se jogou). A composição da fotografia explora a estética típica do *film noir*, com direito a *Chiaroscuro*, alto contraste, *contraplongée* e ângulo holandês, além de nos presentear com a clássica referência a



Fig 22 - Malachia observa Adso e Guilherme. Destaque para ângulo holandês e contraplongée, e a iluminação *low key* reforçada pelo alto contraste, provocando intenso efeito dramático com bastante *chiaroscuro*.

Holmes na fala de William. Mas, esta parte do filme foi criada especialmente para ele, completamente do nada, e é, no filme, a primeira ação de investigação realizada por Guilherme e Adso após conversarem com Ubertino. Esta cena é uma das em que a narração é retomada, e, no filme, é o primeiro contato de Adso com a garota.

É conveniente voltar um pouco no tempo. Não no romance, mas no filme. Após William chegar a essa conclusão, de forma mais clara, rápida e definida do que no romance até aqui, de que Adelmo teria cometido suicídio, e de Adso e Guilherme trocarem essas palavras sobre Deus ter abandonado ou não a Abadia, eis os fatos que se sucedem no filme, em ordem:

- No jantar, o Abade anuncia a todos que o mistério está resolvido, acalmando os ânimos do corpo monástico de sua Abadia por William ter solucionado o problema utilizando suas habilidades de incumbências passadas que lhe haviam causado problemas. Desta forma, fica sugerido que, no filme, o Abade está convencido da solução de William, diferente do romance em que o próprio Guilherme tem suas convicções sobre uma solução racional, mas não concluiu ainda o problema. No filme, William observa, durante o jantar, que Venâncio olha desconfiado para Jorge de Burgos e este, em atitude que parece estranha a quem leu o livro, fica ruidosamente batendo na mesa com os nós dos dedos, em um constante toc-toc.

- Enquanto William observa as estrelas com seus instrumentos científicos, dentro de seu dormitório, Adso pergunta sobre as incumbências passadas a que o Abade se referia (falou apenas indiretamente sobre seu trabalho como inquisidor) e Guilherme responde que até monges têm passado e recomenda que durma, ao que seu pupilo obedece.
- Aparentemente ao mesmo tempo desta conversa, se dão outros acontecimentos simultâneos: alguém lê em privado algo para o Venerável Jorge (segundo o roteiro, na sacristia), enquanto, em outro lugar, Venâncio lê algo no scriptorium e ri do que leu, até ouvir um mínimo ruído (pareceu-lhe que um rato) e se assustar. Sabemos nós, que lemos o romance, que neste horário noturno o Edifício é proibido, mas a reação desconfiada dele dá conta de nos fazer sentir que há algo de inapropriado, pelo menos até ele voltar a ler, aparentemente despreocupado, e quebrar um pouco desse sentido de alerta.
- Berengar está, em paralelo, se autoflagelando em sua cela, o que é ouvido por Guilherme.
- Amanhece, e encontram o corpo de Venâncio, Ubertino faz o estranho discurso associando as mortes ao Apocalipse, vínculo até este ponto ainda não mencionado no romance, e assim deixa os monges em polvorosa. Procede-se a análise do corpo de Venâncio, com o diálogo, como já relatado.
- O jovem Adso vê o painel que o assombra, conhece Salvatore e tem contato com a palavra *Penitenziagite* (de “*penitentiam agite*”, trecho da fala de Dolcino, que poderia ser traduzido como “penitenciai-vos”) e, em seguida, ao questionar William sobre o que ela significa, ouve que esta palavra é um sinal inequívoco de que o corcunda foi um Dulcinite (Dolciniano), construção que, podemos ver que contraria o próprio Guilherme do romance, que diferencia as seitas. William diz-lhe, no entanto, que “o passo entre visão elevada e o frenesi pecaminoso é bem curto”, e ainda considera Salvatore pouco suspeito por estudiosos não serem alvo da seita, e sim clérigos ricos e gordos, mostrando por sua vez que William não generaliza os pecados das diferentes heresias.
- William e Adso perscrutam a neve em busca de pegadas, e as encontram. Não são encontradas por Adso como no romance, aparentemente como recurso para abreviar novamente o rápido e dinâmico diálogo, que já é concluído enquanto adentram o edifício.
- William e Adso sobem a escada do *scriptorium*, e o bibliotecário Malaquias se apressa quase assustado a fechar uma porta, de modo que não acontece no

romance, mas passa a ideia nele várias vezes repisada de que esta área é muito proibida e protegida. Malaquias não se mostra muito receptivo, como já mencionamos, nesta cena que condensa encontros diversos do livro em um no filme, em que ocorrem os fatos já relatados, como o debate com Jorge e a intervenção de Berengar sobre a investigação da mesa de Venâncio.

- William deduz que os tantos livros que fizeram famosa a Abadia estão em área proibida do edifício (destaca que a porta foi fechada apressadamente quando de sua chegada) e Adso pergunta se ele o está testando.
- Salvatore, provavelmente motivado por ter seu passado herético descoberto, atenta contra a vida de William, atirando uma pesada pedra, e é capturado por Adso quando fugia pelos estábulos. Mas Remigio intervém em favor de Salvatore, e Guilherme diz aceitar ignorar o ocorrido em troca de informações. Aparentemente, o despenseiro ensina como acessar o Edifício, mas ainda não como chegar à biblioteca.

Organizamos, agora, a linha do tempo do filme, repleta de coisas que não aconteceram ainda no romance. Retomemos o romance e sua linha do tempo e, em sendo necessário, faremos uma recapitulação do filme.

Depois das vésperas (marcador de rotina por volta das 16:30 horas), Guilherme e Adso tomam parte numa conversa muito interessante com um senhor tão idoso que se refere ao ancião Jorge de Burgos como alguém que ainda é jovem. Alinardo de Grotaferrata tem uma fala que lhe faz não parecer muito são, mas sabe muito sobre a abadia, e termina por revelar a linha sucessória da biblioteca e, mais importante, como acessar ao edifício da biblioteca, tarefa que no filme fica com o Remigio, mas é limitado ao acesso até o *scriptorium*, não à biblioteca, que no filme quase parece que é adivinhado por William. Mais do que isso, ele também faz o discurso sobre o apocalipse, que o filme colocou na boca de Ubertino de Casale. Aparentemente, a máxima de reduzir os personagens ao mínimo, ao se fazer um roteiro, vitimou o pobre ancião. Devo contar como mais uma morte?

Às completas (em torno das 18 horas, pois até as 19 horas os monges se recolhem), Adso e Guilherme seguem as diretrizes indicadas por Alinardo e conseguem adentrar o edifício. Chegam à mesa de Venâncio e identificam um pergaminho com inscrições minúsculas em grego, e, no esforço de lê-las, Guilherme aproxima-se do papel, sentindo um cheiro diferente que não identifica imediatamente. Mantendo o esforço de leitura, ele aproxima-se mais, e por curiosidade Adso se aproxima também, quase encostando o pergaminho ao lume que ele carregava. Guilherme ia dar-lhe uma reprimenda, pelo risco de incendiar o

pergaminho, mas nota o escurecimento de algo gravado com uma tinta que se pretendia secreta (possivelmente com limão), revelando símbolos zodiacais que fazem as vezes de letras, formando um texto de umas cinco linhas. Percebem, no entanto, desde logo antes de entrarem no *scriptorium*, que alguém mais parece ter também entrado.

Esse alguém os distrai, atirando um livro enrolado em um tecido e os atraindo em direção a esse ruído, para subtrair-lhes da mesa de Venâncio um livro e, inadvertidamente, a forquilha com as lentes de leitura de Guilherme. Eles perseguem-no escada abaixo, até a cozinha, mas o misterioso indivíduo que estava no edifício parece ter saído por uma passagem secreta dentro da cozinha, não pelas portas regulares, que permanecem trancadas. Guilherme percebe que os seus óculos podem ter sido levados junto com o livro. Retornam ao *scriptorium*, pois pretendem adentrar a biblioteca ainda nesta noite.



Fig 23 - Berengar à mesa de Venâncio folheia o livro proibido.

Esse capítulo se parece muito com a cena do filme em que William e Adso entram na biblioteca, que se segue justamente às anotações retrospectivas que fiz, há pouco. Mas, no filme, primeiramente, a porta é aberta para a dupla por Remigio e, em cena entrecortada

com a entrada de Adso e William, exibe-se uma outra cena em que se mostra Salvatore abrindo a porta do despejo (por onde se joga os restos e o lixo da Abadia), e entrando por essa via um vulto esguio, provavelmente a moça. Também, o mistério que há para Guilherme e Adso não há para nós, que já vemos que é Berengar quem estava à mesa de Venâncio, lendo o livro proibido (inclusive lambendo a ponta do dedo para folhear o livro), quando eles entraram no *scriptorium*.



Fig 24 - Berengar se esgueira para não ser descoberto por William e Adso.

No filme, se estabelece um obstáculo que impede William e Adso de entrarem na biblioteca, ainda nesta noite: a porta dentro da biblioteca não tem maçaneta, por conseguinte só pode ser aberta de dentro para fora. Ou seja, mesmo tendo reduzido as entradas e saídas da dupla ao edifício em visitas ao *scriptorium*, adiaram o acesso à

biblioteca para mais adiante. Quando estão analisando a mesa de Venâncio e leem o bilhete por ele deixado, introduziu-se uma piadinha que não estava no romance nem no roteiro, sobre o texto escrito ser muito pequeno. A adição dá um tom ligeiramente jocoso, adequado ao perfil de William, alimentando a construção de sua



Fig 25 - Picareta arremessada para distrair William e Adso.

personagem como alguém que sabe se divertir, fazer brincadeiras. A frase do roteiro destacava mais a habilidade do tradutor para escrever, de modo que destacava mais o perfil analítico de William. E, embora ele cheire o papel também no romance, no filme ele busca mais ativamente o fogo, imediatamente após cheirar o papel. Mais uma diferença: Berengar atira uma picareta (objeto estranho para se ter em uma biblioteca), em vez de um livro, para distrair William e poder ir à mesa de Venâncio, para recuperar o livro.

Sobre a perseguição, vejamos alguns aspectos. Venho observando que no filme o entra-e-sai da biblioteca tem sido feito direto a partir da entrada do edifício, quando no romance ela está estrategicamente sobre a cozinha, mantendo-se aquecida no inverno, e seu acesso passa inevitavelmente por este ambiente. Pensei que se tratava de mera elipse ocultar este detalhe, até porque o filme mostra os monges subindo escadas para chegarem ao *scriptorium*. Mas, no filme, a perseguição os leva diretamente para a saída principal do edifício, diferente do romance em que a saída está trancada e não conseguem descobrir por onde Berengário saiu quando chegam à cozinha. E é saindo pela Abadia à noite que prosseguem no filme uma perseguição ineficaz, por meio da qual Adso acaba entrando na despensa e cozinha do outro lado do pátio (não mais no mesmo edifício), onde presencia coisas que devo falar oportunamente, porque tal encontro, na cronologia do filme, cai no segundo dia, mas, no romance, somente no terceiro.

Sobre a adaptação, exceto a compactação dos diálogos e dos passos investigativos, há poucas alterações relevantes. O acesso separado do Edifício parece justificar que, mais adiante, precisem entrar de outra maneira, ainda a descobrir no filme, em parte correspondendo com a já aprendida com Alinardo no romance, que comentarei oportunamente. Também, diferente do romance, que guarda o mistério para uma revelação futura, o filme opta por mostrar Berengar tentando entrar num banho aquecido, para aliviar o que julga estar tendo, segundo

o romance nos revela, problemas de epilepsia e convulsões, mas acaba morrendo, em seguida, sofrendo os efeitos do veneno.

Já é madrugada e, diferente do filme, em que o labirinto ficou para depois, a incursão no labirinto é imediata à perseguição frustrada, pois Adso e Guilherme sequer deixam o edifício. Esta primeira entrada já apresenta diversas peripécias dignas de um labirinto. Em resumo, no entanto, parece relevante mencionar que Guilherme, por dentro, deduziu a geometria do labirinto em que a biblioteca havia sido estruturada, mas os construtores se mostraram mais hábeis e traiçoeiros do que se podia esperar. Por meio de espelhos que distorcessem o reflexo e até da queima de substâncias alucinógenas, Adso foi induzido a um pânico que não contribuiu muito.

Pequenas passagens para circulação de ar, no entanto, serviram de pista para que Guilherme conseguisse encontrar a saída. Algo desta incursão aproveita à que ocorre bem mais adiante no filme, em uma fusão de capítulos, tal como nas visitas ao *scriptorium* e o debate filosófico e teológico entre Guilherme e Jorge. Quando ela acontece, logo após o meio do filme, eles entram, como comentei, da maneira que Alinardo ensinou, mas não existe Alinardo no filme e eles fazem um pouco de uso de adivinhação para acertar como acionar o mecanismo da passagem secreta. E com direito a Adso se assustar com o rato no ossário, tal qual acontece no romance quando estão adentrando o edifício.

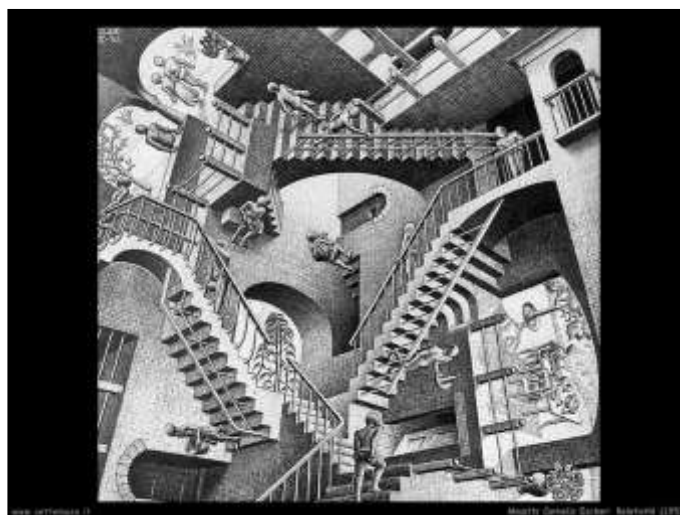


Fig 26 - Momento de euforia de William ao se deparar com o acervo da Biblioteca.

Quando dentro da biblioteca, o filme consegue fazer mais emocionante essa passagem, e reproduz bem, embora de maneira mais compacta, a confusão que o labirinto lhes provoca. Com ajuda

da mixagem de som, o

filme explora melhor do que a literatura permitiria os ecos e a distribuição do som no espaço, mostrando que não se pode desprezar o poder dessa mídia, frequentemente esquecida. A parca luz fria, substituída pela ainda insuficiente, mas quente do lume nas mãos dos personagens, quando entram nas salas, dá dimensão de uma certa claustrofobia, e a aparente repetição das salas, combinadas com o labirinto de escadas que fazem lembrar as famosas escadas



Maurits Cornelis Escher: Relatività (1953)

Fig 27 - Escadas da Biblioteca e uma das inspirações de Annaud: as escadas de Escher.

surrealistas de Escher²⁴³ e as prisões de Piranesi²⁴⁴ provoca verdadeiramente a sensação desejada de que se estar perdido, informação que chega de maneira tão cerebral no romance. Mas, é sempre válido explicar que o labirinto da biblioteca tem apenas um nível do edifício, não sendo dotado de escadas, como se verificará, de modo que as escadas são uma inovação do filme, que desta maneira transforma o labirinto bidimensional (plano) em tridimensional.

No filme, no entanto, Adso não tem alucinações nem desmaia como no romance, e eles saem do labirinto por ele fazer um fio de Ariadne²⁴⁵ desfiando uma de suas vestes. Engenhoso, e renderá, mais adiante, um elogio de William à sua formação clássica. Mas, nesta altura, Adso e Guilherme estão perdidos também um do outro, o que não ocorre neste capítulo do livro, e, quando se encontram, Adso se assusta com o próprio reflexo. Ao identificar do que se trata, William quase cai num alçapão cuja madeira cede e, neste momento, uma das luminárias,

²⁴³ Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972) foi um artista gráfico holandês conhecido pelas suas xilogravuras, litografias e meios-tons, que tendem a representar construções impossíveis, entre as quais se notabilizaram as imagens de escadas com esta característica, onde era impossível saber ao certo qual era a parte de cima, de baixo, pra que lado iriam etc.

²⁴⁴ Giovanni Battista Piranesi (ou simplesmente Giambattista Piranesi), foi um renomado artista italiano, célebre por suas gravuras detalhadas de Roma e pelas atmosféricas e imaginativas “*Carceri d’Invenzione*” (Prisões Imaginárias). Esta série, composta por 16 gravuras, apresenta vastos subterrâneos, escadarias monumentais e enormes máquinas em estruturas labirínticas de dimensões épicas, aparentemente sem propósito ou função. As prisões de Piranesi influenciaram significativamente os movimentos Romântico e Surrealista.

²⁴⁵ Segundo a mitologia grega, quando colocada no labirinto do Minotauro junto com Teseu, Ariadne ficou na entrada do labirinto, segurando uma extremidade de seu fio e o foi desenrolando, enquanto Teseu seguiu por dentro do labirinto. Na hora de sair após Teseu vencer o Minotauro, bastou seguir o fio de volta até a saída.

que ele portava, cai no andar de baixo. Vale mencionar que no romance é trabalhoso conseguir uma luminária, sendo preciso furtar uma ou, como diz Guilherme, “pegar emprestado para a glória do Senhor”, para este primeiro acesso à Biblioteca. Mas, no filme, mesclou-se este acesso à Biblioteca com o próximo, de modo que, sem maiores explicações, ambos já têm sua própria luminária, o que pode ter sido uma estratégia para permitir que ambos se separassem e aumentasse a intensidade da emoção quando se perderam.

Quando conseguem sair, finalmente, do labirinto, encontram o Abade. Já está perto das Matinas, e o Abade procura em toda parte por Guilherme desde o fim das Completas porque Berengário não compareceu para comer nem foi encontrado em seus aposentos. Guilherme e Adso concluem rapidamente que era ele no *scriptorium*, mas não podem dizê-lo ao Abade. Resolvem esperar pelas matinas, para ver se ele comparece. O capítulo completa anunciando que ele não apareceria.

Guilherme parou a leitura para ir ao banheiro, e só então se deu conta de como estava tarde. Após concluir o dia dois, menos de um terço do livro, decidiu que era hora de parar um pouco. Passara o dia agarrado com o *corpus* e terminou não exercitando seu próprio corpo. Enquanto entrava no banho, refletiu sobre a quantidade de analepses pretendidas pelos roteiristas, com numerosos usos de *flashbacks*. Além de indício de influência *noir* ou *giallo*, pensou, era uma estratégia narratológica que procurava condensar em cenas rápidas o que o romance contava de forma mais prolongada, seja em uma só conversa reveladora ou, não raro, distribuídas em diálogos esparsos durante a obra. Embora seja uma boa estratégia para manipular o tempo, e uma maneira eficaz de substituir o modo de engajamento do Mostrar em no lugar do Contar, o abuso deste recurso poderia tornar a obra cansativa, o que pode ter sido uma razão para Annaud decidir moderar e reduzir as cenas em que o utilizou. Vestido com roupas leves, Guilherme desceu para uma caminhada, satisfeito por ora com suas observações.

Enquanto caminhava, Guilherme pensou no código da mensagem cifrada. Ficou rememorando os signos alquímicos, que já começava a lembrar na ordem, e fazia testes de substituições mentalmente. Comemorava por o professor não ter ocultado a mensagem em tinta invisível, e sim num bloco de notas. Se é que era uma mensagem para ele.

Em meio a tantos dilemas, Guilherme passou por um jovem pregador evangélico, falando apaixonadamente coisas da bíblia que, em seu âmago, acreditava ser verdade.

Guilherme desvia seu rumo, sem paciência para ouvir pregações, e termina por, casualmente, andar em companhia de algumas pessoas que saíam do local, conversando.

— Esses neopentecostais só querem ser os donos da verdade... — disse o primeiro.

— Pior é que não sabem o que é verdade. Quando vê, se informam por grupo de aplicativos de mensagens instantâneas...

— E ainda se sentem com autoridade de repetir que “a verdade os libertará”. Se acreditassem nisso, não davam nem ouvidos aos políticos mentirosos que espalharam mentiras durante a pandemia!

— Mas, eles acreditam. — o outro respondeu — assim como acreditam que eles dizem é verdade. É um ciclo vicioso. Cloroquina contra COVID, a Terra ser plana, cigarro que não faz mal, marxismo cultural, masturbação matando neurônios, negação das mudanças climáticas e da responsabilidade do homem sobre elas ... tudo isso faz parte do pacote.

— Por isso, não gosto de crente...

— Mas, nada disso tem a ver com ser evangélico. — o outro retruca prontamente.

— Talvez, não. Mas, tem a ver com terem suas mentes treinadas toda a vida para privilegiar a crença, em vez da razão. Não importa o quanto você defenda a verdade, apresente dados, provas, evidências incontestáveis trazidas pela ciência. Eles dizem que a fé vale mais, porque são preparados para isso.

A conversa estava intrigante, logo atrás de Guilherme, e, quando ele percebeu as vozes se afastando, desviou também o caminho para os acompanhar.

— Isso é engraçado... O *Big Bang* foi proposto por um clérigo, o padre católico belga Georges Lemaître, como meio de provar racionalmente a existência de Deus...

— Como é que é?

— Pois é. Lemaître acreditava que a ciência e a fé eram complementares, e não contraditórias. Imagina que, numa eterna cadeia de causa e consequência, qual é a causa primeira do *big bang*?

— Não tem...

— Segundo Lemaître, Deus!

— Por essa, eu não esperava.

— E tem mais. Guilherme de Ockham, do princípio da navalha de Ockham e Roger Bacon, ambos foram monges franciscanos medievais, e ambos estão nas raízes da ciência moderna. O primeiro a propor ideias sobre genética foi o padre Gregor Mendel... As universidades nasceram em mosteiros, onde clérigos estudavam, e depois também pessoas comuns...

— E como a religião se opôs tanto à ciência?

— Sempre houve líderes religiosos que viram qualquer coisa parecida com a ciência com muita desconfiança. Afinal, ser os únicos donos da verdade, do dogma inquestionável, no fim, é um poder e tanto. Assim como eles nunca iriam aceitar perder o poder absoluto para um poder não clerical. Até os reis tinham que ser coroados pelo Papa ou seus representantes, sob autorização do próprio santo pontífice!

— É verdade. A Igreja Católica era muito poderosa...

— Aqui no Brasil, mesmo, Igreja e Estado só foram separados com o golpe que proclamou a república, no fim do século XIX! Até aquela época, o Brasil era um estado confessional, católico!

— E o energúmeno do ex-presidente queria voltar com isso, né? Era uma história de dizer que o Brasil é um “estado cristão”, e não laico... Aquele miliciano duma figa!

Nesta altura, a dupla adentrou um prédio, e Guilherme não pôde continuar ouvindo. Mas, o que já ouvira até aquele momento lembrou-lhe de algo que lera e estaria por reler no romance *O nome da rosa*.

Capítulo 15 - NARRATIVA COMPARADA – PARTE 2

Em que Guilherme avança na análise do plano do enunciado do romance O nome da rosa e sua adaptação. A verdade sobre os códigos deixados por Tiago se aproxima.

O dia começou bonito, naquele domingo. Guilherme acordou cedo por força do hábito, desceu para uma boa caminhada e para repor a vitamina D com ajuda do sol. Ao retornar, estudou para as provas da semana. Havia pouca pendência, por isso foi basicamente uma revisão. Ao meio-dia, pediu um almoço via aplicativo e, enquanto esperava, analisava os códigos.

Lembrou-se de alguns elementos na conversa que ouvira na noite anterior, que tinham tudo a ver com O nome da rosa. A oposição entre um império que se recusava a se submeter a um papa estava no cerne da história, e motivava, de certa forma, o encontro que levou Guilherme. Até a indicação de Adso para acompanhar Guilherme tinha a ver com o embate, já que Adso era filho de um nobre e, na Idade Média, isso significava que seu pai era inevitavelmente um líder militar, como de fato é descrito que ele fazia parte das hostes do Imperador, no ataque à Itália.

Guilherme começou a testar a substituição das letras, na mensagem cifrada. Torcia que aquele esforço não fosse em vão, afinal. Mas, por que Tiago teria cifrado aquelas frases, se não fossem mensagens secretas? Algo que deixara para alguém, caso por alguma razão não pudesse dizer de outra maneira, e temesse que alguém mais o visse... Testou substituir o signo do chumbo por “a”, já que era a letra que mais aparecia. Mas, não formava palavras, assim. Era um jogo da força, em que ele já havia sido enforcado diversas vezes.

Quando o almoço chegou, almoçou tentando resolver o enigma, mas, concluída a refeição, sem ter alcançado sucesso, encostou esta tarefa de lado e se organizou para analisar o filme e o romance.

TERCEIRO DIA:

De laudes a prima, as buscas por Berengário continuam. Encontram um lenço com sangue em seus aposentos (supus que pelas penitências que ele fazia, mas depois fará mais sentido). Jorge age como se não fizesse sentido, Alinardo diz que a terceira morte deve vir por água (recuperando a sequência do apocalipse por

ele já mencionada antes, sendo a primeira por gelo e fogo, a segunda por sangue e a terceira vinda da água).

Na terça hora, Adso entra no *scriptorium* após aberto, pede para ver o catálogo, como pretexto para secretamente observar os monges trabalhando. É um capítulo bastante reflexivo, em que se divaga sobre a biblioteca, a paixão pelo conhecimento e como ela poderia ser a verdadeira luxúria dos monges, tal como o sexo para pessoas comuns e riquezas para comerciantes e nobres. Há no capítulo uma pista que pode passar despercebida a quem não a leu antes (ela passou despercebida na minha leitura anterior), em que Adso descreve como os monges umedecem os dedos com saliva para passar páginas coladas pela umidade. E Adso foi para a cozinha, comer algo.

Na sexta hora do terceiro dia, Adso come com Salvatore, na cozinha, e lá ouve bastante sobre seu passado e sobre muitos que ele conheceu pelas suas andanças pelo mundo. Enquanto vagou pelo mundo, Salvatore fez de tudo: mendigou, furtou, fingiu-se de doente, prestou serviços etc. Juntou-se a grupos de charlatões, de bandidos, e a falsos monges e outros tipos de embusteiros que exploravam a fé alheia. Chegou, até, a se juntar a um grupo de menoritas na Toscana e a vestir o hábito de São Francisco, sem se ordenar. Mas, monges de uma região vizinha se envolveram em ações violentas e saques, e ele voltou a vagar com menoritas mendicantes sem nenhum controle ou disciplina. Em algum momento, formaram milícias que também saquearam e destruíram, libertaram presos, mataram judeus (que segundo ele roubavam as riquezas alheias). Estes e tantos outros malfeitos eram contados por Salvatore como se tivessem sido boas ações, sem qualquer receio ou censura, quase como se não compreendesse. Adso pergunta se ele esteve com Dulcino, e Salvatore age com certo pânico, falando coisas incompreensíveis naquela sua peculiar mistura de dialetos. Mas não pareceu a Adso que ele estivesse negando. Adso decidiu tentar entender melhor sobre esse tal Dulcino e com esse intuito saiu a procurar Ubertino para perguntar-lhe, mas não o encontrou.

Esta cena não tem uma equivalente ou mesmo correspondente no filme. Pelo menos, não ficou na montagem final. Logo após a cena em que William confabula com Adso sobre onde podem estar os livros, e Adso pergunta se está sendo testado, há no roteiro uma cena de diálogo de William inquirindo Salvatore, em, auxiliado por flashbacks que o “monstro” (assim descrito no roteiro) relata elementos reprováveis do seu passado e chora pedindo a William que não o queime

na fogueira. Os flashbacks tornam indubitável sua relação com Dolcino. Mas, como já dito, não está no filme e não se sabe sequer se foi gravado.

Na nona, a título de explicar a Adso questões sobre heresias e ortodoxias, cujas dúvidas tanto lhe afligiam, Eco põe palavras na boca de Guilherme que esclarecem mais questões políticas e sociais da Europa Medieval, mas de tal modo são um retrato das relações humanas que poderiam constar em qualquer programa explicativo sobre desigualdades na sociedade medieval, ou mesmo sobre justiça social e combate à desigualdade nos dias de hoje. Explica como as heresias surgem da miséria e da exclusão, que surgem da desigualdade. Longe de defender igualdade ou ideias que poderiam soar comunistas (Guilherme, na verdade, mal defende algo), o protagonista atribui à exclusão causada pela desigualdade o problema da sociedade, mas reconhece como caminho a inclusão, não observando como solução o ataque à raiz, numa busca pelo fim da desigualdade. Difícil imaginar por que a igreja tanto se opôs a ideias aparentemente inofensivas, se não se vê todo o contexto apresentado durante a discussão, que merece muito ser lida. Neste capítulo, mais uma vez, são citados Roger Bacon e Guilherme de Ockham, intelectuais da ordem franciscana na Grã-Bretanha, apresentados como conterrâneos, amigos e reforçados como referenciais intelectuais de Guilherme.

O mais relevante do capítulo, no entanto, no que diz respeito à adaptação ao filme, é quando Guilherme comunica a Adso que decifrou o texto escrito em caracteres zodiacais, por Venâncio, de modo que tem, agora, uma frase enigmática cuja solução deve decifrar nos próximos dias. Vale mencionar que a decodificação do pequeno texto se deu após horas de trabalho de Guilherme, enquanto no filme é decifrado dentro da biblioteca, quase que instantaneamente, sem parecer demandar grande esforço. E o enigma que o texto encriptado apresenta, enquanto demanda dias de reflexão no romance, é solucionado também quase que instantaneamente no filme. Em que pese o ritmo do filme seja naturalmente mais rápido, ele também tem dias, e poderia passar pelo menos a sensação de que a solução de tais etapas teria exigido algum esforço intelectual. Quanto ao texto em grego, este ainda espera a feitoria dos novos óculos para que Guilherme possa enxergá-los bem o suficiente para os traduzir. Pelo menos, já estão prontas as lentes novas e Guilherme espera apenas a conclusão das forquilhas, em confecção na forja da abadia.

Nas vésperas, o Abade aguardava Guilherme com ar sombrio. A razão é que ele recebera uma carta informando o nome do delegado papal para o debate: Bernardus Guidonis, ou, simplesmente, Benedito Gui, um inquisidor apelidado

“martelo dos hereges de Tolosa”, por quem Guilherme não nutria bons sentimentos. Também Bertrando de Pouget, o “martelo dos hereges da Itália”, que chega para comandar a delegação papal. Parece que, em vez de negociar, o papa prepara uma cilada, para tornar a ordem franciscana herética, já capturar os líderes e encurralar toda a ordem em toda a Europa. O Abade se preocupa que tenha que ceder parcela de seu poder a Gui, caso não se tenha resolvido o mistério das mortes, e por isso recusar a hospitalidade às delegações menoritas, o que pode ser desastroso para si e mais ainda para toda a delegação. O vidreiro foi informar que as duas lentes com que trabalhara para substituir os óculos de Guilherme, uma quebrou quando sendo esmerilada, e a outra quando se lhe tentava colocar na forquilha, condenando a noite de trabalho de Guilherme.

Esta comunicação do Abade a William, no filme, é feita mais adiante, logo após a análise do corpo de Berengar. E acontece de maneira bem diferente. O abade recebe a comunicação da chegada de Benedito Gui na presença de William, e parece bem mais propenso a atribuir-lhe a autoridade da investigação, como será comentado por ocasião da apresentação da cena, após a análise do corpo.

Mas, após se afastarem do abade e do vidreiro, confabularam Guilherme e Adso sobre como poderiam navegar dentro do labirinto da biblioteca. Pensam em construir uma fabulosa máquina descrita por árabes (nada menos que uma bússola primitiva), mas é pouco prático andar com um balde em uma mão e um lume na outra, os riscos de acidentes fatais à navegação são grandes. Guilherme menciona o fio de Ariadne, e que não há fio grande o suficiente para tamanha biblioteca. É quando, vendo que não dá para contar com tecnologias artificiais, Guilherme decide utilizar a mais natural e sofisticada de todas: a mente humana. Com Adso faz a volta na torre, relembando as formas das salas e as quantidades das janelas de cada forma, observando as janelas que o edifício tem e quantas havia em cada parte. Não demoraram tanto a concluir um mapa geral, uma planta baixa do labirinto, mas só a geometria da planta baixa, sem ter como definir onde estão distribuídas as portas. Para isso, terão que entrar. Refletindo, concluem pela lógica que os versos que estão nos portais de cada sala representam sua letra inicial, como um acróstico²⁴⁶, de modo que as posições das portas formam palavras que, quando adentrarem a biblioteca, poderão explorar e descobrir quais são.

²⁴⁶ Um acróstico é um poema ou texto em que as primeiras letras de cada linha formam uma palavra ou frase quando lidas verticalmente. Esse recurso é frequentemente usado para transmitir mensagens ocultas ou destacar palavras importantes.

Na impossibilidade de seguir os trabalhos sem os óculos de Guilherme, decidem descansar, para retomar os trabalhos no dia seguinte. Como a refeição já acabou, decidem pedir ajuda a Salvatore, que não apenas lhes traz um jantar feito por ele mesmo, como também lhes presenteia com uma luminária. Diz que é para o caso de Guilherme querer explorar lugares escuros, e com isso Adso percebe que Salvatore de fato sabe muito mais do que se julga que ele saiba.

Depois das completas, temos um capítulo longo e denso, iniciado quando Adso finalmente encontrou Ubertino, como pretendia, e a ele lhe indagou perguntas com o pretexto de que precisaria, quando ordenado sacerdote, saber diferenciar o bem do mal, e que por isso precisava de ajuda e conselho espiritual. Achando justa a alegação, Ubertino aceitou dar-lhe a devida orientação, ao que Adso fez-lhe a pergunta que há tanto tempo lhe afligia: quis saber sobre Dulcino e sua seita herética. Contrariado, Ubertino respondeu-lhe toda a história. Neste debate Adso sentiu-se confuso, posto que, desde o antecessor de Dulcino, Gerardo, as coisas alegadamente heréticas por ele realizadas se pareciam demasiado com as dos frades menores, o que só deixou as fronteiras mais embaçadas e cinzentas para o jovem que queria pôr o preto no branco. Para piorar a inquietude do jovem, afluorou em meio à conversa uma conversa sobre a iniquidade inevitável da mulher, e a rara pureza das poucas mulheres dignas de serem reconhecidas como santas, e afirma o sábio padre que o amor é terrível e o mais perigoso dos sentimentos. Ubertino, também quanto a isso, acabou mais provocando curiosidade e despertando os calores do espírito e da carne do jovem noviço.

Sobre este primeiro momento, está no filme uma parte da fala de Ubertino no primeiro encontro de Adso, quando ele fala da mulher. Adso pergunta a Ubertino sobre amor, como no filme o faz a Guilherme, e sabiamente o filme atribui a um personagem tão distinto daquele uma resposta diametralmente oposta, fazendo Guilherme afirmar primeiro que ama o conhecimento e os sábios, e depois, questionado mais precisamente sobre o amor a uma mulher, diferencia-o da luxúria, mas termina por reconhecer nas palavras do jovem o amor. Mas, esse diálogo, no filme, só acontecerá com Guilherme após o encontro inesperado que terá lugar no fim deste dia, enquanto no filme já aconteceu no dia anterior. Curiosamente, esta cena parece ter sido adicionada ao roteiro diretamente por ocasião das gravações, posto que não constam no roteiro.

Que, quando Ubertino concluiu que havia esclarecido o que o jovem lhe perguntara, dispensou-lhe. Adso seguiu sem rumo, confuso, e decidiu entrar no Edifício. Deteve-se no *scriptorium*, onde um dos escribas copistas copiava um

escrito sobre heresias e heresiarcas, onde pôde ter acesso aos detalhes sobre os Dolcinianos que Ubertino lhe sonegara, e terminou por lembrar um caso que presenciara, e que agora viu com outros olhos, de um frei que foi queimado na fogueira, acusado de heresia, e que no fundo não estava claro ao jovem Adso se estava mesmo errado ou se era um homem santo morrendo por Deus e Jesus. Ainda confuso, decidiu que deveria entrar na Biblioteca. Portava o lume recebido de Salvatore, e se perguntou se planejava em segredo até para si realizar aquela incursão, mas sentia que precisava fazê-la sem seu mestre e desnudar algo por conta própria. Entrou na Biblioteca, mas não foi longe. Leu livros que pareciam ter sido trazidos do *scriptorium*, e ainda não organizados. Observou atento suas iluminuras e sentiu novamente acender uma chama que não sabia mais se inquietude do espírito ou do corpo, sobre tantas heresias, santidades e suas zonas cinzentas ou sobre um estranho desejo que dominava sua carne. Decidiu que deveria descer da Biblioteca, que não estava bem, ali.

No filme, o jovem não entra sozinho no Edifício em nenhuma oportunidade, e, embora fique só na Biblioteca por instantes já mencionados previamente, não há nada relevante deste trecho que tenha sido introduzido no filme, ao contrário dos próximos acontecimentos.

Mas, para sua surpresa, ao descer, encontrou pessoas na cozinha. Apavorado, mas dominado pela própria imprudência que lhe havia levado à biblioteca, Adso se aproximou. Percebeu que alguém saiu correndo na forma de uma sombra negra, mas um outro ser ficou chorando à sua aproximação, em estado de pavor. Somente quando se aproximou, pôde perceber que era uma mulher, muito jovem, entre 16 e 18 anos, abraçada fortemente a um embrulho. Ao se dar conta de que ela está apavorada por ter sido descoberta, o jovem se entenece e decide que é seu papel acalmá-la, expressar que não é seu inimigo. Sem conseguir comunicação expressa, pois ela não entende o culto latim do mosteiro e se assusta com seu alemão de sons grosseiros para aquela italiana, por isso ele decide usar de linguagem não-verbal, para mostrar ser confiável, e sorri para ela. Ela responde retribuindo a gentileza em sua fala doce, no vulgar italiano, e toca-lhe a face.

Por páginas, é narrado um encontro cheio de energia sexual e espiritual ardente como o fogo da pira mais santa a dissipar em cinzas o corpo de um santo que morra pelo Senhor, e tão enlevado quanto o espírito deste santo. É coisa de atizar nossos próprios calores, como leitor, mas com muita poesia. Ao fim do encontro, ela ficou a acariciar o corpo suado do jovem, que permaneceu suspenso

no paraíso até cair no sono. Quando ele acordou e deu-se conta de que estava sozinho, caiu em si, apavorado pelo pecado que só então, agora com os pés de volta ao chão, atinou ter cometido. Para completar, Adso dá-se conta de que o pacote que a jovem tinha consigo permaneceu na despensa. Abre-o e vê sangue e vísceras, o que lhe faz desmaiar. Talvez, seja isso o que, no filme se quis demonstrar com sua reação de espanto ao abate do porco e de vomitar perante o corpo do Venâncio, pois ele aqui pensa serem vísceras humanas.

Esta é a cena do filme em que Adso, após fracassar na perseguição a Berengar, chega à despensa e tem seu segundo contato com a moça, diferente do romance em que é o primeiro e, por isso, ainda mais impactante. No filme, além de acontecer uma noite antes, tudo é muito mais rápido do que a leitura do romance, mas muito da mística é bem preservada. O medo, a volúpia, a paixão, tudo isso está lá, e não dá para dizer que o diretor se apressou, pois, por mais que a cena pareça menor a quem leu o romance, ela parece ter a duração que precisava ter no filme, a quem avalie o filme em separado. O que parece ser mudança realmente relevante, nesta cena, é que Adso não encontra a moça e mais alguém, que se evade assustado, e sim encontra a moça se escondendo de Remigio, que a procura ostensivamente e, não a encontrando, sai e fecha a porta. Ela estava escondida na despensa, logo atrás de Adso, e se revela não com medo do jovem, mas pedindo silêncio a ele, para que não sejam encontrados pelo despenseiro. O pacote que ela portava consigo, ela deixa no canto da parede, monta imediatamente no colo do jovem e, já com todas as intenções muito mais claras e diretas do que no romance, faz sexo com o assustado jovem.

Há de se admitir que é uma cena de fortíssimo impacto, e Valentina Vargas é um trunfo que se soube explorar nesta cena. No entanto, é estranho o modo como a jovem se porta no filme, se você observar atentamente. Ela age como se fosse uma selvagem



Fig 28 – O encontro entre Adso e a garota vivida por Valentina Vargas: "terrível que um exército pronto pra batalha"

estereotipada, incapaz de se expressar ou vocalizar qualquer palavra, o que contrasta bastante com o romance. Essa é uma cena em que não se furtou o cineasta a permitir a narração direta, lembrando-nos mais uma vez de que a

enunciação do filme é de Adso. Mas, mesmo com um texto muito bom e bem escrito, as reflexões do velho Adso são uma sombra da poesia do romance que elas representam no filme. Mas, preservam o impacto da frase mais destacada do capítulo, ao afirmar que ela era “terrível como um exército pronto para a batalha”. Vale mencionar que a narração desta cena é uma decisão do diretor, posto que não consta no roteiro. Isso pode tanto representar um passo atrás no processo de adaptação da linguagem literária à cinematográfica como servir de expressão da influência do *film noir* sobre este trabalho do diretor. Um último detalhe é que,



Fig 29 - Berengar esconde o livro, enquanto sente os efeitos do envenenamento.

enquanto Adso estava a desfrutar do fracasso de sua perseguição, Berengar estava em cenas entrecortadas sofrendo as vicissitudes de estar envenenado, escondendo o livro e derrubando os óculos de William no chão, bem com cenas de William, ainda perseguindo o ajudante de

bibliotecário, avista Salvatore pegando ratos no cemitério, e o aborda. Quanto a Berengar, isto representa uma simplificação da narrativa, dispensando o mistério que poderia se tornar surpresa com a revelação posterior estabelecendo em seu lugar um suspense²⁴⁷.

À noite, Adso foi acordado por Guilherme. Estava desmaiado e segurando o pacote de miúdos, com um grande coração. Questionado por Guilherme se estava a roubar miúdos, Adso afirma que acredita ter encontrado os restos de mais uma vítima, mas na verdade é um coração muito grande para um peito humano, certamente do boi abatido mais cedo. Guilherme questiona novamente o que houve, e Adso lhe conta tudo. Guilherme o perdoa pelo pecado e, para que a noite não seja em vão, chama-lhe a refletir sobre o que aconteceu. Conclui, de maneira

²⁴⁷ Em resumo, mistério é quando o público e os personagens desconhecem uma informação crucial, como a identidade do criminoso; surpresa é quando o público e os personagens são surpreendidos por um acontecimento ou revelação que não se havia anunciado previamente; suspense é quando o público sabe deste perigo iminente que os personagens ignoram, criando no público a tensão que não haveria se o público não soubesse do perigo. Alfred Hitchcock, cineasta a quem muitos chamam “Mestre do Suspense”, exemplificava com a cena em que há pessoas conversando diante de uma mesa e de repente ela explode. Se o público não sabia deste risco, temos uma surpresa, posto que uma cena banal tomou lugar, mas se o público já sabia da existência da bomba sob a mesa, todo o tempo da conversa será de tensão, provocada pelo suspense, em que o público irá se perguntar se ela vai explodir ou não, se os personagens irão escapar ou não.

irrepreensível e lógica, que o monge que estava com a moça era feio ou velho, ou ambos. E que a fealdade do monge é dedutível por precisar “comprar” os favores da moça por meio de sua miséria e fome, mas que ela, ao deixar os miúdos, demonstra que fez o que fez com Adso por gosto, posto que ele é jovem e belo. As suspeitas recaem sobre Remigio, por ter acesso à comunidade fora da Abadia para combinar com ela, conhecimento do que dispunha na despensa e do que teria menos valor ou procura pelos cozinheiros. Ou Salvatore, se não o próprio Despenseiro. Adso questiona-lhe qual a utilidade de sabê-lo, e Guilherme diz que isso pode ou não ter a ver com os acontecimentos criminosos ou, no mínimo, pelo visto, esses dois monges que se movimentam tão bem pela abadia, à noite, podem ser úteis se lhes tiverem nas mãos.

No filme, enquanto William está interrogando Salvatore sobre o que ele teria visto de Adelmo ou Venâncio, vemos a moça sair furtivamente da Abadia pela comporta de dejetos, por onde entrara, e, pouco depois, Adso a procurando, como quem



Fig 30 - William interroga Salvatore.

desperta e descobre que está sozinho. Adso olha o embrulho e vê o enorme coração, derramando sangue. Imediatamente, corre ao encontro de seu mestre, e comunica ter encontrado mais uma vítima. Recebe a mesma reprimenda que no romance: o coração não cabe no peito humano, é de um boi recém-abatido. Assim como no romance, ele deduz que seria entregue à camponesa que ele acabara de ver sair da despensa. É uma excelente oportunidade de presenciar a adaptação em processo, pois o roteiro retrata perfeitamente a etapa intermediária da metamorfose. No roteiro, Adso claramente adormecia, e a garota recolhia suas coisas, abandonando furtivamente a cozinha. Em seguida, Adso acordava, encontrava o embrulho, desmaiava, tudo como no romance, e era, por fim, encontrado desmaiado por William, de forma muito semelhante ao romance. No fazer do filme, esta cena foi simplificada, e foi adicionada a saída de Adso para buscar William, para mostrar sua descoberta.

Por fim, também no filme, William deduz, de forma mais breve, que o monge a ceder o embrulho seria feio, expondo rapidamente os mesmos motivos, mas, em vez de concluir sobre o possível responsável, decide que não é importante para a

investigação. Afirmar, por fim, que o segredo está no ajudante do bibliotecário, Berengar, que, no filme, não está ainda desaparecido por esse acontecimento ser ainda na noite do segundo dia.



Fig 31 - Adso tenta se confessar com William.

Ainda no filme, logo em seguida, na cela que é usada como seus aposentos, o jovem pede para se confessar, e William afirma preferir que se abra como amigo. Acontece o diálogo sobre o amor, já mencionado. E, embora não expresse qualquer aprovação,

também não censura o jovem. Fala sobre como acha que, apesar de todas as justas advertências dos doutores sobre os perigos da mulher, não crê que Deus fez um ser que seja tão-somente vil e terrível, sem ter-lhe dado virtude alguma, e que se assim não fosse não veria por que o Altíssimo teria escolhido ser gestado por uma, e não vindo formado pronto, como em sua onipotência lhe era possível. Esse diálogo do filme, sobre mulheres, é essencialmente semelhante ao romance, mas a cena não existe no roteiro. Em seu lugar, no roteiro, há uma cena em que conversam sobre possíveis desdobramentos da noite para as investigações e Adso “desafia” William por este querer afastá-lo da investigação, para sua segurança.

A cena seguinte, no filme, é a chegada da comitiva franciscana à Abadia, que comentaremos quando acontecer. É quando o filme entra no terceiro dia, que já estamos trabalhando no romance. A comitiva franciscana é tratada de forma mais econômica e razoável do que o roteiro, em que, por qualquer razão, se ajoelham em oração, de maneira que chega a ser caricata, assim como uma mania estranha de Ubertino de a todo tempo farejar o ar em busca do cheiro do demônio, ambos exageros sem correspondência com o romance.

De volta ao romance, para que Adso se sinta melhor, mesmo depois de ter sido absolvido de seus pecados, Guilherme recomenda que ele vá cuidar de sua inquietude espiritual na igreja, posto que somente na única hora que têm para repouso antes das matinas, não irá descansar. Lá, encontram o velho Alinardo, que, sem conseguir dormir, foi à igreja orar pelo jovem desaparecido. O ancião volta a mencionar o livro de apocalipse e a referência a ser a próxima vítima vinculada à água. Ao sair da igreja, Guilherme se pergunta se não poderia haver algo de verdade nessas alegações, e Adso questiona se não seria muito torpe quem

simule as condições de Apocalipse, forjando as cenas do crime na ordem, até porque Adelmo teria se matado. Guilherme retruca que, a partir da primeira morte, as demais podem estar sendo encaixadas na ordem de Apocalipse. Adso fala despretensiosamente que afinal só resta procurar por Berengário na Casa de Banhos. Guilherme gosta da ideia e lá, na última e mais escondida banheira, encontram sob a água o corpo inchado de Berengar, morto por afogamento. Logo, encontrar Berengário, no romance, é fruto de uma busca ativa, realizada durante o dia inteiro. No dia seguinte, realizarão a análise do corpo.

No filme, após o diálogo sobre amor, entre Adso e Guilherme, em seus aposentos, e após a chegada da delegação franciscana junto com o amanhecer, William e Adso procuram por Berengar em diversos lugares, como sua cela e o *scriptorium*, em uma versão simplificada da busca do romance. Não se encontra ou menciona o tecido com sangue, no entanto, que no romance será uma das evidências de sua participação colocando o corpo na tina de sangue. No *scriptorium*, filme aproveita para fazer mais uma vez a tentativa de acesso de William e Adso à biblioteca ser frustrada por Malachia. Adso chega a teorizar que podem encontrar Berengar na água, segundo o livro de Apocalipse, mas William somente diz que esse não é o livro que procuram, diferente do que acontece no romance, como veremos. Podemos ver que os demais monges notam a ausência de Berengar.

Ainda no filme, a delegação franciscana adentra o mosteiro da Abadia e é recepcionada pelo Abade, como acontecerá posteriormente no romance. O roteiro havia criado uma cena confusa para a chegada desta delegação, em que Remigio e Salvatore tentavam conter servos que tentavam fugir de algo, mas a cena foi substituída por uma em que os servos da Abadia estão pagando seus tributos, recebidos por Remigio e supervisionado por Salvatore, criando uma situação ligeiramente divertida em que Salvatore rechaça um dos membros da delegação, mandando-o ir para o fim da fila, por confundi-lo com um dos camponeses. É uma maneira de demonstrar que os franciscanos, andarilhos viajantes, frequentemente pareciam tão mendicantes como era natural em seu estilo de vida, não possuindo mais do que a roupa do corpo, nem sempre em seu melhor estado.



Fig 32 - William conversa com Franciscanos recém-chegados.

Em seguida, William conversa com os recém-chegados. William fala agora, no filme, o que, no romance, dissera dias antes ao Abade: que, às vezes, a única evidência de ação do diabo que ele encontra é o desejo de todos de vê-lo atuar. Eles já introduzem, direto e sem meias

palavras, o pensamento de que o debate é a prioridade e de que suspeitam de que o Papa apenas quer declará-los hereges, o que realmente será desenvolvido com pormenores no primeiro diálogo deles com Guilherme, quando, no romance, eles tiverem chegado. William está dizendo que só precisa de interrogar mais uma pessoa para encerrar a investigação, quando Severino vem com ele tratar com urgência.

O motivo é que, na casa de banho, foi encontrado Berengar, mergulhado na banheira, com ervas. No chão, os óculos de Guilherme, quebrados. William pergunta se Severino viu algum livro em grego, e, mesmo não tendo sido



Fig 33 - Plano-detalle da pegada (cenas atrás) e o calçado de Berengar, que as deixou, padrão reconhecido por William.

encontrado o livro, Guilherme reconhece o padrão da sola do sapato de Berengar (marcas feitas na neve, quando levando o corpo de Venâncio), e, pelo conjunto dos elementos, conclui que estava certo, ao que Adso retruca que também o Apocalipse. Abão chega, seguido pelo Venerável Jorge e o bibliotecário Malachia, e determina em tom grave que precisam conversar. William concorda, mas logo que tiverem feito a autópsia do cadáver. Os diálogos desta cena foram todos refeitos para a gravação, pois não estavam no roteiro. No roteiro, o único diálogo é uma versão diferente do diálogo entre o Abade e William, em que o Abade convoca William para conversar em privado, e seu interlocutor concorda, mas não o segue, só agora declarando que o fará após terminar de examinar o corpo. O filme não deixa claro se a análise do corpo é no dia seguinte, como no romance, mas ele é construído de modo que faz parecer que é imediatamente em seguida.

QUARTO DIA:

No quarto dia, a Abadia e arredores amanheceram de forma agitada e atípica.

Longe de toda a movimentação, nas laudes, Adso acompanhou Guilherme e Severino, analisando o corpo de Berengário. Após uma discussão sobre se o afogamento foi provocado por terceiro ou auto infligido, no qual Severino defendeu ardorosamente que nem um nem outro, posto que Berengário sofria de convulsões e que ele, mesmo, como herborista, recomendara banhos tépidos para aliviar os sintomas, razão pela qual não era de se espantar se, por acidente, o jovem auxiliar do bibliotecário tiver tido convulsões na banheira e acabado se afogando. O herborista observou, no entanto, que Berengário tem manchas nos dedos polegar e indicador, com mais intensidade na mão direita, mas também na esquerda. E que esse fenômeno também se observara no Venâncio.

Após algum debate sobre o que poderia provocar as manchas, e também após Severino examinar minuciosamente as manchas nos dedos, cheirando, lavando e raspando sem conseguir, no entanto, removê-la, Guilherme pediu que examinasse o interior da boca de Berengário. Severino identificou, não sem espanto, que a mesma mancha estava na língua do jovem. Mais um debate sobre se havia a possibilidade de que isso não fosse coincidência, e que a substância fosse um veneno que agisse com a ingestão. Mas, que substância seria? E também se perguntavam como seria ingerida voluntariamente, sem que os dois e, talvez, três membros da Abadia precisassem ser forçados, posto que se desconhecia qualquer tendência suicida, pelo menos nos dois últimos.

Acaba Severino por se lembrar de uma substância que recebera muitos anos antes, que não conhecia, mas que, ao recebê-la fora advertido de que, mesmo que em baixíssima dosagem, se fosse ingerida, em meia-hora sentir-se-ia um desfalecimento gradual e, com um pouco mais de tempo, a morte. Esta substância desaparecera, ou Severino dera-se conta de seu desaparecimento, por ocasião de uma ventania que teria derrubado tudo dentro do herbário, ocasião em que foi preciso um dia inteiro para colocar o herbário em ordem, tendo havido algumas perdas irremediáveis. Poucos sabiam daquela substância amarelada e pastosa, cuja ampola tinha desaparecido: o ajudante do herborista, já falecido havia um ano, o Abade e o bibliotecário. Talvez alguém próximo no círculo de poder a Abadia. Mas, a perspectiva de que alguém pudesse ter roubado tal artigo com tantos anos de antecedência causou arrepio nos presentes, pois seria um espírito muito mau

a praticar tamanha premeditação. Nada mais havia a se dizer, diante deste pensamento tão grave.

No filme, no entanto, William começa a examinar o corpo e já encontra rapidamente as manchas de tinta nos dedos (que ele mesmo havia identificado em Venâncio). Severino supõe que sejam manchas de tinta, mas William fácil e imediatamente abre a boca de Berengar, e vê a mancha na língua, retrucando que certamente ele não escrevia com a língua. No filme, as marcas estão apenas na mão esquerda, o que gera a oportunidade de Severino dizer que Berengar, canhoto, era invertido de muitas formas, completando o discurso da tentação contra a natureza, mas, principalmente estabelecendo ele como o único canhoto da Abadia. Isso é toda a cena, o que me faz refletir: se era para ser tão direto, que examinassem imediatamente Berengar quando encontrado, e que, com a chegada do Abade, William pedisse para ficar a sós com o Abade, quando poderia ter a conversa que acabará por ter, pelo menos no filme, logo em seguida.

A conversa entre William e o Abade, no filme, representa o *midpoint* (ponto de virada do meio do filme) momento em que William revela a solução do mistério, desvelando toda a trama que conseguira descobrir: primeiramente, o bilhete de Venâncio, com as anotações em grego mudando a caligrafia gradualmente, na medida em que ele está morrendo (em vez do texto mais extenso do livro, como veremos na terça deste mesmo dia), e, diante da observação do Abade de que isso em nada ajuda no mistério, William pede fogo a Adso, para reavivar as anotações feitas com sumo de limão. Exceto pelo fato de que este tipo de tinta invisível, uma vez avivada, não se apaga para ser avivada novamente, assumimos como aceitável a licença poética e deixamos prosseguir. O roteiro já prenuncia que esta cena deve apresentar um efeito de *chiaroscuro*, que frequentemente caracteriza filmes *noir* e *giallo*.

A partir daqui, o filme faz alterna o tempo atual e momentos de flashbacks ilustrando o que é revelado por William. Desta maneira, estabelece-se que as grafias ocultas na tinta invisível são características de canhotos (o que me custa visualizar, posto que são símbolos zodiacais, não uma escrita propriamente), e o único que teria aquele conhecimento e uso da mão canhota era o Berengar, se esforçando para ocultar algo que deveria ser só para acesso de alguém autorizado, pois se tratava da chave de acesso a livros proibidos, na Biblioteca. O abade está visivelmente desconfortável, e não fica melhor quando William diz que Berengar revelou o segredo em troca de carícias não naturais de Berengar, o que explica por que Berengar se autoflagelava na noite em que ele chegara, enquanto Venâncio

também procurava o livro, de posse do segredo. Que, ao manusear o livro, Venâncio morreu com a mancha nos dedos e na língua, e Berengar o jogou na tina de sangue para ocultar a razão de sua morte, deixando a marca de seu sapato mais fundo, na neve. Logo, sobre a mesa de Venâncio, Berengar leu o livro e, imediatamente, teve os mesmos sintomas que Venâncio e, antes dele, Adelmo, todos com a mancha nos dedos e na língua, pois os três foram vitimados por um livro que, de alguma maneira, mata. Por isso, Guilherme exige acesso à Biblioteca, mas é interrompido por Jorge de Burgos, que alega que seu orgulho o cega (Tirésias e Édipo?), seduzido pela razão.

É o momento em que, no filme, Malachia avisa ao Abade, ao seu ouvido, da chegada de Benedito Gui e, como já mencionado, o Abade parece aliviado e inclinado a transferir a investigação à Santa Inquisição, queimando o bilhete. Demonstrando que, provavelmente pelo rumo da apuração, não tem mais interesse que o mistério seja realmente solucionado, o Abade queima o bilhete que é uma excelente evidência. Diferente de no romance, em que a revelação de que Gui faz parte da delegação acontece em um momento de maior cumplicidade entre Guilherme e Abão e antes de sua chegada, no filme a notícia é dada já com o fato consumado, e William nesta versão não esboça reação clara à notícia, exceto um ar de apreensão.

Esta cena, no roteiro, tem um diálogo um pouco mais detalhado do que ficou na versão final do filme. Possivelmente, até foi gravado. O diálogo do roteiro detalha melhor como William chegou às conclusões, e a sequência de acontecimentos que se seguiram, de modo a permitir melhor que o público compreenda, bem didaticamente, tudo o que se passou na abadia até esse momento. O filme consegue fazer entender o básico, até porque mostra, não apenas conta, e compreendemos a sequência dos fatos, mas o discurso no roteiro liga os fatos com mais clareza. Por outro lado, as mais de sete laudas do roteiro remetem a uma duração maior do que os cinco minutos da cena no filme, o que é esperado quando se fala mais. No roteiro, não é Jorge de Burgos quem intervém, mas Malachi, já anunciando Benedito Gui. A mudança parece ter sido feita em função da coerência, e funcionou bem melhor no contexto.

Ainda no filme, os confrades franciscanos se reúnem novamente. Procuram aconselhar William a abandonar seu orgulho e não se indispor com Benedito Gui, mais uma vez, pois uma de segunda vez nem o imperador o salvará. O diálogo é mais detalhado no filme do que no roteiro, com boas adições como a fala em que se fala do orgulho de William, que precisa sempre provar que está certo, mas

também há trechos do roteiro que não são úteis ao desenvolvimento da história, e foram cortadas. Por exemplo, pela enésima vez no roteiro, Ubertino ficaria fungando o ar em busca de sentir o cheiro do demônio e os monges franciscanos mais uma vez iriam se lançar de joelhos ao chão, para orar, como no roteiro fazem em qualquer lugar, por qualquer motivo. O roteirista parece nunca ter convivido com monges, e criou verdadeira caricatura ao retratar os franciscanos.

No filme, após esta cena, Adso sai da Abadia pela porta dos dejetos, e vai à aldeia, mas isso será mencionado mais adiante, no relatório. Voltemos à linha do tempo do Romance.

Na prima, Guilherme e Adso saíam do herbário, e viram chegar Severino, que buscava o herborista e ficou constrangido em encontrá-los. O herborista pareceu preservar o segredo de Severino. Em seguida, Guilherme aproveitou o conhecimento do segredo da entrada da moça e o conhecimento do passado prévio de Salvatore para interrogá-lo. Salvatore, após chorar para não ser entregue à inquisição por seu passado, acabou entregando Remigio ao ser questionado quem iria ficar com a moça.

Seguiram a interrogar Remigio, que, quando percebeu que já se sabia demais sobre ele, acabou decidindo cooperar. Remigio fala das tendências homossexuais de Berengar (é de onde vem a fala sobre ser tentado a favor ou contra a carne, atribuída no filme a Severino), que ele tinha uma relação estranha com Adelmo, Venâncio e Bêncio. Recomenda que vigiem Bêncio. E que, na noite da morte de Venâncio, o vira morto na cozinha. Sabendo que não ajudaria em nada e ainda terminaria por entregar sua circulação irregular em horários inapropriados, decidiu fingir que não vira e saiu de fininho, esperando que alguém encontrasse o corpo ali. No dia seguinte, viu, surpreso, que ele não estava mais lá, e sim mergulhado no sangue do porco. Sem mais a se dizer, encerrou-se o interrogatório.

No filme a cena em que Salvatore não quer ser entregue à inquisição foi cortada, sobrando um trecho naquela cena em que ele encontra Adso pela primeira vez. Como mencionado, a fala sobre Berengar e sua tentação contra a natureza foi encaixada no filme de maneira que não soou forçada, fazendo de Berengário o único canhoto da Abadia, já que era uma pista e precisava aparecer. Mas, não ficou tão boa quanto poderia, já que no romance tem um contexto mais natural para isso.

Logo quando se despediram de Remigio, Severino chegou, com os óculos de Guilherme, que encontrara num bolso de Berengário. Imediatamente em seguida, Nicolau, o vidreiro, chegou orgulhoso de si com os novos, que acabara de fazer.

Guilherme poderia, agora, decifrar o texto em grego do pergaminho de Venâncio. No filme, como vimos, os óculos dele são encontrados antes, na casa de banhos, com uma das lentes quebrada, e não há reposição.

Na terça, Adso divagava entre seus pensamentos enquanto vagava pela Abadia. Em resumo, nesta primeira parte do capítulo, ele refletiu sobre amor, sentiu-se enlevado e concluiu que o amor em excesso é perigoso, mas não é mau em si, e no seu caso só se tornava mau pelo concurso com seus votos sacerdotais (ele não era, nesta fase, ainda um noviço? Já fizera algum voto?). Encontrando-o com espírito positivo, Guilherme trouxe as anotações de Venâncio traduzidas. Parecem inícios de frases, mas por si não são suficientes para se fazerem entender como um corpo. Guilherme as sentiu familiares, de algo que lera recentemente, e que fora debatido em algum momento, mas não conseguia saber ao certo o que. Acredita, no entanto, ser do livro oculto, e formula hipóteses coerentes com esse pensamento e com a investigação até aqui.



Fig 34 - Adso espreita os camponeses. A camponesa cata piolhos de uma cabeça e os come, como um macaco sou ou tro animal selvagem.

No filme, Adso sai não a andar pela Abadia, mas propriamente sai escondido do mosteiro, pela porta do despejo de dejetos, como já mencionado. Ele, na ocasião, espia na vila a casa da moça. Mais uma vez, o filme opta por tratar a jovem e os aldeãos de forma injustificadamente animalesca, inumana, presenciando não apenas a miséria sórdida dessa gente, mas coisas insólitas, assemelhadas ao comportamento de macacos, como a moça catar piolhos na cabeça de uma senhora e comê-los em seguida. Do ponto de vista visual, a cena me remete ao caos presente nos quadros de Bruegel. E, desprovida de alguns detalhes propostos pelo roteiro, é mais rápida e direta do que a proposta inicial. No entanto, há uma narração do velho Adso, novamente, mesmo não havendo no roteiro qualquer indicação neste sentido. Na narração, Adso

dá graças por ser franciscano, o que é próprio do filme (mais uma vez, sabemos, ele é beneditino no romance, diferente de seu mestre). No filme, logo depois desta

cena, acontece a cena em que Adso e William presenciam Malachi surgir dentre cortinas, num lugar que parece ser o acesso secreto à Biblioteca. A cena está idêntica ao roteiro, que revela que esta cena acontece já à noite. No roteiro, ela é seguida já pela entrada de Adso e William na Biblioteca, que trataremos mais adiante. Mas, no filme, entre uma e outra, há a despedida de Ubertino de Casale, que no roteiro permanece na Abadia, assim como no romance.

A segunda metade do capítulo da terça (ou seja, ainda de manhã) trata de um detalhe que foi deliberadamente ignorado no filme, já desde o roteiro, por explorar detalhes da investigação que foram excluídos na simplificação da narrativa para o ajuste na mídia, precisamente as anotações do bilhete de Venâncio, agora traduzidas por Guilherme, já que ele finalmente dispõe de seus preciosos óculos. Não que fossem inadaptáveis, mas optou-se por não descer a este nível de profundidade.

Na sexta, Guilherme ficou em repouso, refletindo. Em respeito ao seu momento de meditação, Adso voltou ao pátio, e ofereceu ajuda a Severino em suas buscas por trufas, um pouco até na esperança de, ao descer a colina poder avistar a moça. Era um dia cinzento, leitoso, e as duas delegações eram esperadas para aquele dia, tanto a dos frades menores como a dos representantes do Papa. Adso foi o primeiro a avistar a delegação dos menores, e correu a avisar Guilherme. Recebidos, os menores puderam se reunir para comer e conversar, apesar de ter passado a hora da refeição.

Na refeição, discutem sobre o Papa e o debate, escrito há mais de quatro décadas fez lembrar debates atuais sobre política, em que a tarefa de distinguir verdades e boatos já se mostra difícil como erigir um edifício sólido um terreno arenoso e traiçoeiro como dunas que se movem diariamente. Ainda assim, a argúcia de Guilherme lhe permitiu prever movimentos do xadrez político na igreja, que apenas se concretizariam anos depois, pois quem está bem-informado da verdade pode ter o pensamento mais claro. Por fim, Guilherme falou da convergência de Benedito Gui e Bertrando de Pouget rumo à Abadia para o debate, indicando que aquele Papa traiçoeiro e perjuro que foi o assunto de toda a conversa preparava para eles o argumento da heresia. Sobre este ponto, Guilherme propôs contra-atacar devolvendo a acusação de heresia, e Miguel de Cesana propôs que agissem com cautela, para não comprometer nenhum possível acordo. Guilherme sustentou que não se devia esperar desta organização a disposição papal por resultados positivos como acordos. Contrário à conclusão de Miguel, de que Guilherme teria trabalhado por algo que acreditava ser inútil, Guilherme

sustentou que o encontro serviria no mínimo para que pudessem conhecer melhor os inimigos. Chegou o aviso de que a delegação papal estava chegando, e os menorigas se levantaram para ir saudá-los em sua chegada.

Os frades menores não se reúnem à refeição, no filme. Eles haviam chegado antes de solucionado o mistério, como relatado, e sua conversa foi um compacto da ideia geral desta conversa, como já mencionado.

Na nona, finalmente, adentra na Abadia a delegação papal liderada pelo Cardeal Bertrando. O martelo dos hereges da Itália trata a todos com excessiva e falsa cortesia, aos olhos de Adso. Já Benedito Guido, que também chega como parte da delegação, chama a atenção de Adso por sua frieza e secura. O senhor de cerca de setenta anos troca farpas em uma educada, mas não discreta, hostilidade com Guilherme. Em seguida, Guilherme segue para o *scriptorium*, onde, para surpresa de Malaquias, pede para ler vários livros que, por uma aparente coincidência, estavam sobre a mesa de Venâncio. Adso percebe que, pelo contrário do que fizera Guilherme até então, Benedito Gui privilegiou abordar irmãos leigos ou camponeses.

No filme, chegam duas delegações distintas, a primeira liderada por Benedito Gui, sem muita pompa, mas estruturada, e a segunda pelo Cardeal Bertrando, que só chega muito depois, carregada em liteira por servos e militares. Ambas chegam com o céu escuro, sendo que a primeira de noite, enquanto Guilherme está realizando sua primeira incursão na Biblioteca, recebida pelo Abade, e a segunda enquanto amanhecia.

Nas vésperas, Guilherme desce de bom humor do *scriptorium*, e com Adso encontram Alinando. O ancião, com seu jeito delirante, se queixa, pois deveria ter sido feito Bibliotecário, mas um outro indivíduo, estrangeiro, que falava a língua dos infiéis, trouxe muitos livros preciosos e ficou com o cargo. Reclama dos estrangeiros que vieram assumindo os cargos de comando na Abadia, e afirma que por isso a abadia está passando por castigos divinos.

Guilherme expressa a Adso que as informações são preciosas, mas Adso não consegue acompanhar, pois não há linearidade no raciocínio. Guilherme, decorrentemente, explica seu modo de raciocínio, que é uma versão rústica do que consideramos o método científico, ou mesmo o investigativo propriamente dito. Coleta-se informações, e, a partir delas, cria-se o máximo de hipóteses possíveis, para não se correr o risco de se deixar passar nenhuma das possibilidades. Testam-se, por conseguinte, as hipóteses, de modo a se encontrar novas informações que as invalide ou não, de modo a se ter novas informações que permitem desenvolver

as hipóteses aprovadas com novas hipóteses complementares ou, diferentemente, se criar novas que substituam as não aprovadas. É um caminho tortuoso, no qual se erra mais do que se acerta, mas não se fica escravo de nenhum dos erros e, ao fim, é mais provável que se encontre o acerto. Adso achou muito confuso, supôs pouco eficaz e chegou a torcer que a chegada da Santa Inquisição, com métodos mais objetivos e iluminados, pudesse solucionar o problema.

No filme, Alinardo não existe. A trama por ele ora alimentada não foi transferida para o filme, que mal menciona a questão da nacionalidade dos monges. Adso não chega a questionar os métodos e estilo de William, e, ironicamente, William quase se parece no filme com o filósofo iluminado que, no romance, Adso deseja que ele seja, tirando conclusões e encontrando certezas, em vez de divagar sobre todas as possíveis respostas.

Nas completas, Adso se admira com a soberba ceia, que fez feliz as delegações. Em seguida, Adso sai e encontra Salvatore, portando um gato preto e ovos de uma galinha preta. Pretendia com uma magia poderosíssima obter o amor de uma mulher, já que era rejeitado por ser feio e não ter poder. O jovem seminarista recomenda que Salvatore recolha tudo e vá dormir, pois há muitos arqueiros vigiando a Abadia, mas Salvatore diz que conhece melhor a Abadia, e ninguém verá nada na neblina. Adso trata Salvatore rudemente, se ausenta, indignado, e se junta a Guilherme, pois devem realizar nova incursão na Biblioteca. Esta cena não está no filme, mas é um prenúncio de algo que está para acontecer.

Em seguida, depois das completas, Adso e Guilherme finalmente voltam a adentrar a Biblioteca. Agora, com dois lumes, como na cena do filme, uma conseguida por Adso a pedido de Guilherme, que usaram outras vezes, e a outra fornecida por Salvatore. Mas, dessa vez, não se perdem, posto que têm o esboço do labirinto da biblioteca, que completam durante sua longa exploração, na qual são capazes de mapear todo o labirinto, identificar como ele reproduz todo o mundo conhecido em suas formas, e assim são distribuídas as obras, com base nas origens dos autores, como um recurso mnemônico, ajudando-os a localizar onde está cada obra. Chegam ao *finis africae*, e tentam decifrar o que pode significar o enigma cifrado em caracteres zodiacais, que Guilherme havia traduzido, mas não fazia ainda sentido. Mesmo assim, sabem que o livro procurado não está ainda lá, posto que não houve tempo para que Berengário o levasse de volta, e ele certamente estaria oculto em algum outro lugar da Abadia. Os dois se afastam, no retorno, já com a biblioteca quase completamente mapeada, e Adso detém-se

lendo o que distintos autores, cristãos e pagãos, têm a dizer sobre o amor, aquela doença do espírito que lhe acometia tão terrivelmente e, talvez, até, sem remédio.

Deste capítulo, para a incursão da dupla na biblioteca no filme, foram aproveitados o entusiasmo de Guilherme, já que, agora com os óculos, pôde identificar os livros e em vários deles se deteve, cada um por um distinto motivo. Também se aproveitou o fato de se separarem, e eles procurando a solução para o enigma do *finis africae*, que, no entanto, no filme é rapidamente decifrado (*"manus supra idolum, age primum et septimus de quatuor"*), ainda que, por enquanto, ainda não solucionado o enigma nele contido (algo como "com a mão sobre o ídolo, atua no primeiro e sétimo do quatro"). O filme não mostra toda a linha do raciocínio desenvolvido, mas faz um esforço de mostrar Guilherme dando a Adso participação ativa, o que, de certa forma, termina sendo imersivo, já que Adso é nosso representante em tela. Além de justo, já que, no romance, mais adiante, é Adso quem, mesmo sem querer, dá a chave para Guilherme solucionar o enigma, que está na declinação da expressão em latim. Por outro lado, as importantes mensagens sobre o portal de cada uma das portas do labirinto não são mencionadas, como no romance, em que são essenciais para se mapear o labirinto. No roteiro, ainda se dava a devida atenção à frase sobre o portal específico, onde está o quatro da charada (*"super thronos viginti quatuor"*).

Um dado interessante sobre a adaptação é que o roteiro propunha uma intensa alternância entre Adso e William, durante seu diálogo, mas a versão final do filme acompanhou Adso durante mais tempo, reforçando não apenas a sensação de confusão e de estarmos perdidos com Adso, mas também a de que ele é o nosso representante em tela, e o enunciador de todo o filme. O filme também explora mais as possibilidades de confusão do que o roteiro, alternando mais entre as salas, idênticas entre si.

Mais um detalhe relevante é que o texto lido por Adso fala de amor, a leitura que, no romance, ele teria encontrado quando se afasta de Guilherme, tendo havido o esforço de tradução no filme, onde ele lê em inglês, diferente do próprio guião, onde ele lê em latim. E, em vez de manter os desafios intelectuais mais próprios do texto original, a versão adaptada adiciona uma armadilha no chão, que se abre quando pisada por William. E, junto a ele, cai sua lâmpada, incendiando textos abaixo deles. Há uma falha de coerência, neste momento, posto que, pela quantidade de papéis encontrados lá embaixo, onde cai a lâmpada, a biblioteca seria incendiada durante essa visita, não resistindo até a próxima. Uma última

falha de coerência é que o fio de Ariadne de Adso somente os levaria até certa parte do labirinto, em que Adso já estava perdido.

A cena de William e Adso na Biblioteca, por fim, é entrecortada, no filme, com a chegada de Benedito Gui e sua delegação de militares, descritos no roteiro como guardas inquisitoriais e no romance como arqueiros do rei da França. De modo que, no filme, quando saem, veem a guarda inquisitorial descarregando instrumentos de tortura. No roteiro, mais coerente com o romance, toda a delegação chega junta, mas, de alguma maneira, Annaud entendeu ser melhor separar a chegada em duas.

Este era o momento de comparar a saída da biblioteca, mencionando primeiro o romance, depois o filme. Mas, entre um acontecimento e outro, o filme mostra explicitamente algo que foi apenas prenunciado no romance: mostra-se Salvatore realizando o feitiço que dissera a Adso no romance, na companhia da Garota. O objetivo de Salvatore, como fora mais claramente explicitado no romance, era obter o amor da Garota por quem Adso se apaixonara. O ritual lembra o proposto no romance, com algumas mudanças que em nada prejudicam a narrativa, exceto o uso da galinha ou galo preto, que no romance é evidente que foi usado para atrai-la para dentro do mosteiro. O gato não está em um saco, mas preso em uma gaiola, e um galo preto está sendo efetivamente usado para o ritual, dedicado por Salvatore nominalmente a Lúcifer. Quando, pensando ter concluído o ritual, Salvatore tenta se aproximar lascivamente da garota, esperando que ela corresponda o seu “amor”, ela resiste à sua investida, de modo que, acidentalmente, derruba fogo na palha seca, causando incêndio nos estábulos, onde estão, e chamando a atenção de toda a Abadia, inclusive o recém-chegado Benedito Gui. Prontamente, os arqueiros capturam a dupla e Benedito Gui declara ter encontrado a ação do demônio, que o Abade lhe pedira mais cedo para encontrar. Gui ordena que revistem a “criatura”, se referindo à moça, e no romance eles abrem o saco que está com ela, para encontrar uma galinha preta, mas, no filme, estranha e desnecessariamente, rasgam as vestes da moça, exibindo seus belos seios sem propósito algum além de explorar seu corpo (algo bem *giallo*, diga-se de passagem, mas que também poderia ser atribuído ao cinema nacional do diretor, que já explorava corpos e nudez feminina àquela época).

A garota esperneia e grita desesperadamente, no filme, sem ser capaz de articular algo coerente ou compreensível além de “*non ho furato*” (não roubei), significativamente menos que no roteiro, em que, ao ser encontrada a galinha preta



Fig 35 - Garota é capturada por Bernardo Gui.

dentro de sua bolsa, grita em italiano que não roubou nem fez nada de mal, mas também que a ave é para lhe servir de alimento. A fala de Gui, da forma como é dita no filme, inexistente no roteiro, e nos leva a crer que ele chegou à Abadia exclusivamente para investigar “a presença do mal” na Abadia, razão pela qual, podemos deduzir, o inquisidor e sua delegação são diferenciados e afastados da delegação papal, no filme. Esta inovação, reforço, é exclusiva do filme, posto que no roteiro, além de inquisidor, ele chega como membro da delegação papal, juntamente com os demais.

Parece justo comentar, sobre esta sequência de cenas a forma animalesca como a mulher se comporta, como já mencionei. O roteiro até lhe atribui uma fala bastante coerente, embora mencione que é incompreensível para os presentes (ora, ela fala um dialeto italiano, enquanto Gui é espanhol, William é inglês, Adso é alemão etc.). Mesmo assim, o próprio roteiro a descreve “lutando como uma besta capturada”²⁴⁸, visão que parece ter colonizado a mente do cineasta. A personagem e a belíssima Valentina merecem mais. E, no entanto, a própria Valentina Vargas declarou, décadas depois²⁴⁹, ao expressar seu entendimento sobre a jovem personagem, que embora ela tivesse necessidades a mais do que a de comer (reconhecendo uma dimensão humana, ao se referir indiretamente ao amor e outras necessidades), ela entendia a garota como um pequeno animal selvagem que tenta sobreviver a uma vida terrível.

No romance, agora sim, quando saíram da biblioteca na madrugada, a Abadia estava em polvorosa. Arqueiros da delegação papal, que vigiavam a Abadia à noite, haviam capturado um monge com uma mulher. Era Salvatore e, para a dor de Adso, era ela mesma, a Garota, mesmo Salvatore tendo prometido

²⁴⁸ “*she is struggling like a captured beast.*” (Birkin, Brach, Godard, & Franklin, 1984, p. 66)

²⁴⁹ Le nom de la rose: le documentaire, 2004.

anteriormente que não seria ela a mulher que levaria para seu ritual. Não demorou para que chegassem Benedito Gui e Abão, a quem o arqueiro atualizou sobre o que acontecera. Benedito exige saber o que está no saco em mãos de Salvatore, e vê o gato preto. Com a mulher, está uma galinha abatida, embora ainda não depenada, que àquela hora parece igualmente negra (aparentemente, dá a entender o autor, nem o era). Benedito ignora que possa a galinha ser um meio de Salvatore conseguir atrair a mulher para ali (o que, até pelo histórico pregresso, sabe-se ser o caso), e somente deduz que ela era uma bruxa, posto que usa de gato preto e galinha preta.

Gui destaca que quebra dos votos é caso para solução do Abade, mas feitiçaria é assunto para a Santa Inquisição. Logo, o abade disponibiliza as celas do calabouço abaixo da forja da Abadia, para que sejam feitos prisioneiros Salvatore e a garota. Benedito Gui tenta usar Guilherme para legitimar sua leitura da situação, e Guilherme não nega, buscando se livrar, escorregadio, procurando não se comprometer. Adso tem impulsos de defender a mulher, que ele sabe ser uma miserável vítima de Salvatore, mas é contido mais de uma vez por Guilherme (não adianta mais agir, pois ela já é “carne queimada”), cuja passividade é entendida por Adso como covardia. Ubertino nota a comoção de Adso, levando-o a sofrer ainda mais com comentários duros, e Guilherme intervém em defesa do jovem. Quando tudo dispersa, a delegação franciscana receia que aquilo contribua para o intento da delegação papal de acusá-los de heresia. Adso recordou que, como Ubertino introduzira Salvatore e Remigio na Abadia, se Salvatore revelasse seu passado como herege, isso poderia causar a condenação também de Ubertino, já há muito um objetivo de muitos conservadores da igreja, grupo facilmente representado por Gui.

De volta ao filme, o diálogo em que Gui tenta se apoiar em William é um exemplo do excelente poder de síntese da equipe de roteiristas, pois contém a essência do diálogo do romance, em muito menos palavras. Corta. Em uma cena adicional, na cela ocupada pela dupla como dormitório, os roteiristas colocam na boca de Adso os sentimentos e pensamentos que lhe indignaram neste capítulo, em uma discussão com Guilherme, e ainda a fala específica sobre a garota ser “carne queimada” e não haver mais nada que se possa fazer em favor dela. Solução elegante, pois é natural e plenamente possível, deu um contexto com ainda mais impacto para a afirmação sobre o destino inevitável da moça, e ainda criou ocasião favorável para apresentar um pouco do passado de Guilherme, que já fora explorado em distintos pontos do romance, mas ainda não no filme.



Fig 36 - William analisa anotações cifradas.

Um passado triste e sofrido, em que William, inquisidor, por defender a verdade, tornou-se alvo da inquisição, preso, torturado e, para sobreviver e parar de sofrer as torturas, retratou-se, sendo obrigado a partir da ocasião a viver com a culpa morte de um homem inocente pelo resto de sua vida. Esta é

mais uma das cenas que teria sido apoiada em flashbacks, segundo o roteiro, mas se conteve ao diálogo direto entre Adso e Guilherme. Mais uma vez, ousou teorizar que, para que o palácio do Bispo e outros cenários, além do próprio papa, fossem exibidos neste flashback, o filme teria um acréscimo muito significativo no custo, razão pela qual é possível afirmar que o custo é uma causa determinante para não se fazer os flashbacks. Um benefício colateral, no entanto, é obter-se um diálogo imersivo e objetivo, em um clima mais intimista que favorece a energia deste trecho do filme.

Ainda nessa noite, temos uma cena em que está para começar a tortura a Salvatore, que, no romance, mais restrito ao que Adso vê e experiencia, não é mostrada diretamente. E, finalmente, uma vez armado todo o circo da inquisição, somente agora chega à Abadia a opulenta delegação papal, forma da pelos Dominicanos, liderada por Bertrando de Poggetto, que deve se opor ao reconhecimento da demanda Franciscana na contenda que lá levou Guilherme e Adso. É. Como mencionado, esta delegação à parte é invenção para a filmagem, não do romance ou mesmo do roteiro, e, no entanto, não parece ter provocado mais custo do que se fosse feito junto, exceto pela película extra utilizada para a filmagem, pois os itens de cena utilizados foram essencialmente os mesmos. A depender, nada impediria que tenha sido gravado como uma coisa só e modificado na edição, embora as demais adições ao filme sugiram que não seja algo tão ao acaso, e sim planejado, deliberado.

QUINTO DIA:

Nas primas, Adso é acordado por Guilherme, pois já começarão os debates. Seguem juntos para um espaço que parece ter sido reconstruído recentemente de ruínas de uma antiga igreja. Relata Adso que vê bom presságio no tímpano desta igreja, cujas imagens sugerem a união de todos os povos, de forma mais ecumênica. No entanto, apesar dos esforços do Abade Abão, que inicia os trabalhos

com um discurso conciliador, os debates degradingolam rumo às ofensas pessoais e acusações de heresia que em nada contribuem para a paz e a resolução do conflito. Enquanto os membros das ordens franciscana e dominicana estão prestes a ir às vias de fato, sendo apartados pelos arqueiros presentes, apenas Guilherme, entre os menores, e Gui, entre os dominicanos, não se envolvem, o primeiro preocupado e o segundo aparentemente satisfeito. Sim, no romance, como sabemos, Gui faz parte da delegação papal para os debates. Como nêmeses de Guilherme, o clérigo é semelhante ao protagonista, cerebral, não dá um passo em falso e age sempre estrategicamente.

Já na terça, enquanto a contenda ainda está muito atizada, um noviço adentrou a sala para comunicar a Guilherme que Severino quer lhe falar com Urgência. Guilherme saiu ao encontro de Severino, em meio à multidão de monges que se formara do lado de fora, tentando compreender a gritaria lá de dentro. Que, esforçando-se para que ninguém na multidão lhe ouça, Severino informou a Guilherme que Berengário passou no hospital antes de ir à casa de banhos, e deixou o livro lá, entre os que lhe pertenciam, e portanto afirma ter encontrado o livro. Sob pressão para retornar à sala para o debate, Guilherme recomenda que ele retorne e se tranque, e pede a Adso que o siga para que não seja seguido por mais ninguém. Adso o segue, se certifica, mas esse movimento não passa despercebido por Bêncio que, curioso, o aborda, demonstrando compreender que se trata do livro outrora controlado por Berengário. Apesar da curiosidade, Bêncio promete não entrar no hospital, apenas espiar de fora. Sabendo que severino é adulto e arguto, Adso retorna à sala, para relatar o debate.

Lá chegando, Adso expõe a Guilherme o que acontecera, obtendo sua aprovação. Imediatamente, Guilherme é convocado a apresentar a teologia e a doutrina dos teólogos imperiais. A apresentação de Guilherme é irrepreensível, e não há quem possa contestá-la. Mas, claramente, ela desagrada a todos os presentes, de ambas as delegações e mesmo o Abade, que atua como mediador. Afinal, a conclusão inevitável de tal abordagem é a separação da igreja do poder secular, a ser deixado para os não clérigos. Cínico, Benedito Gui expressa que ficaria feliz que tão loquaz exposição fosse apresentada por Guilherme ao santo pontífice, ao que Guilherme responde que isso o convence a não ir.

Em resumo, as razões de desagrado tão generalizado são porque o discurso leva a conclusões inescapáveis de que, segundo a própria bíblia, tanto no antigo testamento como nos evangelhos, inclusive conforme o exemplo de Jesus, a Santa Igreja (e, trazendo para os dias atuais, a religião cristã como um todo) não deve

imiscuir-se dos assuntos mundanos, terrenos, seculares, e deve deixar isso ao arbítrio das pessoas. Mais que isso, não deve sequer punir aos que agem de modo a sair do corpo da Santa Madre Igreja, sob pena de estar ferindo o livre arbítrio concedido diretamente pelo próprio Senhor, e por isso deve apenas servir como dedicada guia. Para Guilherme, ele está dando testemunho da verdade, que a todos libertará. Para o dominicano João de Baune, é uma excessiva liberdade que quer se forçar verdadeira.

O debate está prestes a aquecer novamente, em meio a tantas insatisfações, mas o capitão dos arqueiros entra e sussurra algo ao ouvido de Benedito Gui, que informa a necessidade de suspender o debate, posto que acabou por descobrir o culpado dos muitos crimes dos dias passados, que, embora demasiado tarde, por ter agido novamente, está finalmente em suas mãos, preso. Guilherme receia que algo tenha acontecido a Severino.

No filme, como no romance, as discussões sobre a pobreza de Jesus são iniciadas, causando uma sensação estranha de que a comitiva mal chegou de uma longa viagem e já iniciou os trabalhos, sem qualquer descanso, o que é reforçado com uma cena de estabelecimento com a fala da cena acontecendo em *pre-lap*²⁵⁰



Fig 38 - Michel de Cesene abre os debates, com ar de lunático, possível herança do roteiro que o retratava como fanático.

do debate. Em vez de introduzidas pelo discurso do Abade, o debate parece começar com um dos franciscanos, confirmado no Roteiro como Michel de Cesene, que é prontamente retrucado por um dos dominicanos. Curiosamente, a fala do dominicano, no romance, é de Guilherme, privadamente a Adso, ao afirmar que o debate não é sobre se Jesus teve bens, mas se a Igreja deve tê-los. E essa parte do diálogo se difere bastante do roteiro, em que Michel fala mais demoradamente, e Ubertino também fala, antes de o cardeal Bertrand del Pogetto ter a fala. Muito rapidamente, o filme mostra Severino chamando William para avisar que

do debate. Em vez de introduzidas pelo discurso do Abade, o debate parece começar com um dos franciscanos, confirmado no Roteiro como Michel de Cesene, que é prontamente retrucado por um dos dominicanos. Curiosamente, a fala do dominicano, no romance, é de Guilherme, privadamente a Adso, ao afirmar que o



Fig 37 - Bertrand de Pogetto discursa, vestido ricamente.

²⁵⁰ “*pre-lap*”: é quando alguma fala ou som da próxima cena já começou a ser dita, enquanto ainda estão sendo exibidos takes da cena anterior.

encontrou o livro. Enquanto Severino fala, é observado por alguém que virá a ser revelado por indícios como Malachi.

Severino corre de maneira estranha²⁵¹ rumo a seu herbário, que encontra completamente revirado. Quando encontra o livro, sob a mesa, e se abaixa para tentar recuperá-lo, é golpeado fortemente com uma *esfera armilar* e cai, morto, vertendo sangue no ambiente. O assassino toma livro proibido para si, abençoa Severino e sai, levando o livro consigo. Malachi corre para alertar Remigio que Salvatore falou, e ele deve fugir, e revela-se o sapato de Malachi com o sangue de Severino, revelando-o como o responsável por essa morte. Em uma cena rápida, vê-se que os homens de Gui já estão perseguindo Remigio.

A discussão, no debate, já evoluiu para uma briga generalizada, e, antes de cair de vez o nível, há argumentos no romance que seria interessante ter encaixado no filme, até para melhor compreensão da razão de ser do debate, mas não foram. O roteiro chega a propor que, neste momento, os menoritas estariam já brigando fisicamente, mencionando que um dos delegados papais, gordo, estaria esganando um delegado franciscano igual a uma cena de Laurel e Hardy (O Gordo e o Magro), e fico feliz por não ter sido feito deste modo, pois sai do tom do filme. Aqui, diferente do romance, William tenta aproveitar a confusão para se evadir despercebido, mas se depara com Benedito Gui, que não fazia parte da delegação papal. Entrando, Gui interrompe a baixaria e comunica que há algo grave que merece a atenção de todos, convocando-os a acompanharem-no.

De volta ao romance, todos atravessam a esplanada em direção ao Hospital. Ocorre que, por conta das declarações de Salvatore, Benedito Gui mandara que os arqueiros encontrassem Remigio. Após longa busca, terminaram por encontrá-lo no hospital, revirando tudo, próximo do corpo de Severino. Malaquias surge, e Remigio agarra-o fala algo com ele, rosto a rosto. Tenta selar algum pacto, e obtém apenas a resposta de Malaquias, de que nada fará contra Remigio. Guilherme examina se Severino tinha manchas nos dedos, mas nota que ele usara luvas, provavelmente para manusear o livro. Gui determina que levem Remigio ao calabouço sem poder falar com Salvatore, e informa que após o almoço realizará no capítulo uma reunião para instruir o processo contra Remigio.

No filme, quando atravessam a esplanada, vê-se que Remigio já está preso, gritando sua inocência. O texto do roteiro era ainda mais próximo do romance,

²⁵¹ O modo como Severino desce as escadas e olha para trás, Guilherme veria posteriormente, lembra sobremaneira o modo como o protagonista do filme *noir* D.O.A. (1949), Frank Bigelow foge de um hospital, descendo as escadarias, pouco após a primeira meia-hora de filme.

pois ele chega a afirmar justamente que já encontrou Severino morto. Benedito Gui espera William examinar o corpo, em busca das manchas na mão de Severino. William pega para si a luva que estava sendo utilizada por Severino. Estranho que Benedito Gui tenha esperado William analisar Severino, já que, no filme, William foi dispensado de seus deveres como investigador, em favor de Gui. Esse tipo de incongruência costuma ser fruto de uma intervenção feita pelo diretor (ou, se fosse em Hollywood, pela produção), sem que seja passado ao roteirista para fazer os ajustes que garantiriam a coerência da narrativa.

Em seguida, Adso está impaciente, em sua cela, enquanto William lê com seu único óculo funcional e tenta refletir sobre as anotações em grego, de Venâncio. Essa cena não está no roteiro, nem no romance, mas resgata partes do romance que haviam sido ignoradas no roteiro, como a tentativa de William de compreender as anotações de Venâncio e a persistente incompreensão de Adso, que desejaria uma ação mais guiada pelo coração do que tanto uso da razão, pensando quando poderia estar também revoltado. Vale mencionar que há pelo menos um trecho do romance em que Adso chega a desejar que Guilherme fosse mais convicto e seguro, para que possa pensar menos e agir mais.

No romance, uma vez recolhido Remigio para responder por mais um crime, Bêncio surge e informa a Guilherme e Adso que Malaquias já estava lá dentro antes da entrada de Remigio, e se escondera atrás de uma cortina, razão pela qual era o culpado ou testemunha do crime, e misteriosamente nada dissera. Juntos, os três tentam localizar o livro dentro do hospital, mas não obtém sucesso na empreitada. Mais tarde, refletindo, concluem que provavelmente o livro em grego estava numa mesma encadernação que viram com textos em árabe (e por estar em árabe descartaram). Guilherme se sente humilhado por não ter percebido isso, na hora.

Na nona, iniciou-se a reunião para instruir a investigação e julgamento do pobre despenseiro, reduzido a um animal miserável, tomado pelo terror. Benedito Gui sabia transformar em pânico o medo de suas vítimas, e não foi diferente com o Despenseiro. Remigio mostrou-se escorregadio, dando respostas que não o comprometessem, e Gui fez a todos saber que suas espertas respostas eram típicas de hereges instruídos para escapar da inquisição. Perguntado, Remigio alegou não saber ao certo as acusações que pesavam contra ele, pedindo que fossem ditas por Guido, mais uma vez interpretado como uma evasiva de membro e seita. Em resumo, toda a sessão foi um grande jogo de gato e rato, em que Gui fazia perguntas para respostas que já conhecia, mas que Remigio não as dava. Em

seguida, Benedito finalmente proclamou conhecer as respostas, não apenas por testemunho de Salvatore, que entregara todo seu passado herético comum, como também por Malaquias de Hildesheim, o bibliotecário, que, a pedido de Remigio, guardava cartas de Dolcino com conteúdo herético (embora alegasse desconhecer do que se tratava), e se havia disposto abertamente a entregá-las ao inquisidor.

Encurralado e ciente de que tinha todas as provas contra si, Remigio decidiu assumir todo o seu passado herético, contando passagens em detalhes. Mas, permaneceu defendendo que nada tinha a ver com as mortes dentro da Abadia, inclusive a mais diretamente a ele relacionada, em cuja cena de crime foi encontrado. Confessou que ouvira Guilherme dizer que Severino guardasse papéis, e temeu que fossem as cartas de Dolcino, e foi tentar se livrar delas para evitar que fosse descoberto e incriminado. No entanto, encontrara o corpo já caído e Malaquias sabia que ele não havia feito mal a Severino.

No entanto, Benedito Gui o pressionou a perceber que já era considerado culpado, e que já iria à fogueira de uma maneira ou de outra, não adiantava negar os crimes. Mas, que, no entanto, se ele os assumisse logo, poderia ser poupado de sessões de tortura. Declarando-se covarde, Remigio prometeu entregar o que fosse pedido. Se para não ser torturado deveria assumir os crimes na Abadia, assumia a todos, e criou rapidamente um motivo para cada. Em toda a construção do interrogatório, Gui induziu a conversa de modo a tornar comprometido não apenas o herege julgado, mas as ideias heréticas a que ele teria se afiliado antes, fazendo-as se parecerem com as do imperador (chamando por vezes Remigio de menorita para destacar tal posição), e até mesmo chega a comprometer a Abadia, que acolheu hereges de tal natureza e lhes permitiu continuar a delinquir contra Deus, de modo que comprometia a condição de mediador do debate do Abade.

Remigio conclui a instrução orando apaixonadamente a diversos demônios, ainda dominado pelo ímpeto de satisfazer o inquisidor e se livrar da tortura. Gui declara que o acusado, réu confesso, será conduzido a Avinhão, sede do papado, para o processo definitivo. Faz um intenso discurso, declarando que herege não é só quem faz a heresia às claras, mas também quem os acolhe, quem os visita quando estão presos, os que choram sua captura, os amigos íntimos, pois se o são descobrem sua heresia e não fazem algo a respeito, os que criticam quem persegue os hereges e prega contra eles e os que guardam restos mortais dos hereges para fazer deles relíquias. Ao fim da lista canônica de sinais de heresia, Gui acrescenta um item pessoal: aqueles que escrevem coisas que permitem alimentar as heresias

por meio de silogismos. Falou isso olhando para Ubertino, e era evidente que era dele que falava.



Fig 39 - Bernardo Gui inicia a instrução da acusação.

No filme, Gui começa a instrução discursando que quem se recusa a colaborar com a Inquisição em sua luta contra a Heresia está sujeito a pena de excomunhão. Em seguida, convoca o Abade e William a compor com ele o tribunal da inquisição para aquele caso. Diferente

do romance, em que, na instrução, ele chega a fazer dobradinha com o outro inquisidor, em uma troca de olhares, no filme o Bertrando é ignorado para esse efeito. Não podendo se recusar, William se levanta, em meio a um burburinho. Remígio, Salvatore e a moça são arrastados com violência, acorrentados.

Gui, obtém de Salvatore uma confirmação da sua confissão da noite anterior, sem dificuldade. A Remígio, pede que ele confirme as confissões da noite anterior. Sem qualquer resistência ou negação, Remígio assume prontamente não só a culpa pelas acusações, como declara estar orgulhoso do que fez. Embora Adso esteja acompanhando o julgamento, esta cena entrecorta com outra em que ele está na igreja, orando a Maria que proteja a moça, por ser ela inocente.

No entanto, Gui declara a moça culpada de bruxaria e por seduzir monges; igualmente declara culpado Salvatore, pelos crimes que confessou e por ter sido pego em flagrante atuando com uma bruxa; e, por fim, declara Remígio culpado por tudo, sua vida pregressa e os crimes recentes da Abadia. Quanto a esses, Remígio nega tê-los cometido.

Mesmo assim, segue o julgamento, e Gui pergunta o parecer do Abade. Prudente e com claro pesar, o Abade declara não haver razão para discordar da sentença. Igualmente questionado, William concorda que ele é culpado, mas pelos crimes cometidos na juventude, e ainda afirma que eles estão relacionados a uma interpretação equivocada da premissa da pobreza, mas o declara inocente dos crimes cometidos no mosteiro da



Fig 40 - Os acusados estão perfilados diante da comunidade de monges.

Abadia, por as mortes estarem relacionadas a um livro em grego, idioma que Remigio não sabe ler.

Acontece que Remigio temia a tortura, mais do que qualquer outra coisa. Portanto, vendo-se sob ameaça, rapidamente declarou que iria assumir a culpa do que o inquisidor quisesse, inclusive dessas mortes. Perguntado sobre suas motivações, ele fica confuso, não sabe o que dizer, e Gui induz sua resposta a uma inspiração pelo demônio, que ele desenvolve por conta própria e consequentemente, por ordem de Gui o recolhem. Vale a pena mencionar que as motivações alegadas por ele no roteiro eram mais próximas das do romance, mas a ideia da inspiração pelo demônio caiu como uma luva, já que, além de simplificar imensamente, dá ao corpo monasterial exatamente o que tanto procuravam, desde o começo do filme: uma ação do demônio. Guilherme levanta a voz para anunciar que, enquanto não for pego o verdadeiro culpado, mais monges serão encontrado mortos com manchas no dedo e na língua. Gui declara que mais uma vez William incorre no pecado herético de que havia sido purgado (contrariar a Santa Inquisição), e deverá ir a Avignon com Gui para ter sua sentença confirmada pelo Papa. William é escoltado pelos cavaleiros de Gui, mas afirma aos irmãos menoritas que está certo.

Os monges menoritas saem como quem se desculpa perante os dominicanos da delegação papal, alegando que estão pasmos com o irmão William, e os dominicanos alegam que mais uma vez as teorias menoritas protegem os hereges, conduzindo-os ao crime, razão pela qual declaram encerrado o debate. A narração do velho Adso (de novo, sem ter sido proposta no roteiro) volta, novamente, alegando que o Anticristo venceu mais uma vez, e não havia como segurá-lo. As piras para queimar os hereges já são montadas, para o horror dos membros da delegação menorita que, diante do fracasso de sua empreitada, está partindo.

A delegação papal parte, mas, fica Gui, pois no filme elas continuam sendo coisas diferentes, distintamente do romance. As diferenças essenciais entre o romance e o filme, mais uma vez, têm a ver com aprofundamento e desenvolvimento de personagem. Certamente, só o julgamento de Remigio no romance, por si, poderia render todo um filme de tribunal, e não conteria todas as entrelinhas que há no romance sem mais apresentação de contextualização histórica.

Antes de continuar o romance, é válido mencionar algumas cenas que estão no roteiro, mas foram cortadas. Logo depois do julgamento, há momentos que mostram que, apesar de poder contar com a cela nos dormitórios, em vez do

calabouço, William segue sendo vigiado e escoltado pelos homens de Gui, enquanto a dupla conversaria o que já foi feito mais cedo no filme (a tentativa de confissão de Adso sobre seu pecado com a garota, mas William já havia notado tudo). Essa cena é bem dispensável, de qualquer forma. Outra chama mais a atenção, quando Adso se esgueira pela janela do calabouço e encontra a Garota. Adso tenta estabelecer uma comunicação com ela, mas ela não o entende e vice-versa. Ele tenta orientá-la de modo a salvar sua alma, e ela não para de comentar sobre a gentileza e atributos físicos de Adso, como se nada mais ela tivesse com que se preocupar. É uma cena ruim, foi bom terem cortado, mas, ainda assim, desperta alguma atenção por ser a única que não trata nem descrever a Garota como um bicho, uma besta ou algo assim.

Nas completas, os meninos conversam sobre o que já sabem: Benedito os derrotou, não há segurança alguma para Ubertino e o papa quer Miguel de Cesana na corte para condená-lo por heresia. Ubertino foge, por saber que sua condenação como herege é dada como certa, e Miguel decide que prefere perder a vida à alma, e por isso irá tentar ainda compor com o papa em Avinhão. Guilherme ainda tem interesse em continuar a investigação, e Adso está indignado, pois pensa na urgência de salvar a moça, inocente, e o debate entre o imperador e o papa. Guilherme alega que pode haver algo ainda mais relevante do que essa contenda, no que diz respeito a esse livro, e Adso só conseguiu pensar que seu mestre estava muito errado em suas prioridades.

Ainda, encontram-se com Bêncio, que revela que se tornou o novo ajudante do bibliotecário, que, como eles suspeitavam, encontrou o livro e que o livro já está em poder de Malaquias, na Biblioteca. É a hora em que Guilherme explica a Adso que sua sede pela verdade e pela ciência é pelo benefício comum, pela melhora das vidas das pessoas. No entanto, Bêncio é acometido de uma luxúria do saber, voltada para si, para o acúmulo pessoal do conhecimento, sem que isso precise significar benefício a mais ninguém, semelhante à luxúria de Gui, que se por justiça é tão deformada que é pelo poder, e semelhante à luxúria do santo pontífice por riqueza e poder, e a luxúria de Onan, cujo pecado maior ao espargir o sêmen na terra é fazer daquilo algo estéril, que nada tem a ver com amor, nem mesmo com o carnal. A biblioteca, que um dia serviu para salvar os livros que continha, tornou-se fonte de impiedade por ter passado a servir para sepultá-los.

No filme, Ubertino fugira quando se anunciou a chegada de Gui, sem que a fuga tenha tido as causas mais bem estabelecidas. Teve seu passado mencionado, e as acusações de heresia contra si, mas tão superficialmente que mal se pode

compreender algo, exceto que Gui é fonte de terror e risco para todos. Não deixa de ser uma verdade e serve para alimentar a trama de William e Gui, mas deixa a desejar na profundidade.

Nas completas, o Abade decidiu não falar como faria de costume. Disse que, por idade, quem teria preferência para fazê-lo em seu lugar seria Alinardo, mas, como sua saúde física e mental não está em seu melhor estado, convoca Jorge de Burgos para este mister. As palavras do ancião criticaram a soberba dos cristãos, duras, clara e declaradamente dirigidas a todos os presentes, inclusive às delegações, ainda presentes. Falou sobre a importância da biblioteca para preservar o conhecimento, não para perscrutá-lo (o que confirma o pensamento de Guilherme de que ela foi desvirtuada, servindo não mais de guardiã, mas como sepulcro do saber). Em meio às suas palavras, chegou a soltar uma indireta contra quem tentasse romper o selo, o segredo dos livros proibidos da biblioteca ou da própria biblioteca, e ameaçou quem o fizesse com castigo divino, fazendo Guilherme notar que ele sabia mais do que afirmava saber, sobre o que vinha acontecendo na Abadia. Disse, ainda, que o anticristo, quando vem, vem em todos e para todos, em vez de ser um só homem, que cada um o personalizaria na figura de seu inimigo pessoal, mas isso era um erro. Jorge de Burgos seguiu fazendo seu sermão baseado no Apocalipse que deixou muitos dos presentes, inclusive Adso, horrorizados. Quando o sermão foi concluído, Guilherme chamou Adso para dormir, pois não era dia de se arriscar em meio a tantos arqueiros vigiando a abadia. Gui só queria uma movimentação atípica para acusá-los de qualquer coisa.

Ainda neste capítulo, Guilherme fala o que é esperado para cada um dos acusados: a moça é “carne queimada”, e certamente será feita de exemplo em alguma aldeota onde possa fazer aumentar o capital político de seu captor e aliados; Salvatore irá a Avinhão, para testemunhar contra o despenseiro, mas não é o perfil que atrai Gui e deve ser liberto, podendo encontrar a morte por uma ordem de Gui ou degolado em algum bosque qualquer de Languedoque; Remigio, esse certamente será a tocha que irá iluminar o encontro de Miguel com o Papa, como recado claro e meio de dominar a situação. Adso questiona se não há nada que alguém possa fazer, como o Abade, e Guilherme reforça que a autoridade dele já está demasiado desgastada para que ele possa se aventurar a defender quem já está previamente condenado. Adso protesta, pois o Abade facilitou a fuga de Ubertino, mas Guilherme lembra-lhe que Ubertino não estava sendo acusado de nada, e é monge, combinação que nem a moça nem os ex-menoritas soubessem. Como sempre, os mais fracos pagarão pelos maiores, e a moça pagaria pelos erros

de Salvatore e Remigio, e até pela doutrina de Ubertino, tão-somente por ela ser mais fraca e indefesa. E certamente o papa e o imperador não hesitarão em pisar seu corpo para compor, e dos corpos dos demais, se preciso for, se isso for caminho para satisfazer suas necessidades e interesses.

Sobre o filme, antes de prosseguir, há uma cena no roteiro que não é contemplada na obra final, mas parece que seria útil, principalmente tendo-se em vista as cenas cortadas antes mencionadas. Nesta cena, Adso e William estão sendo seguidos de perto por homens de Gui, e passando pelo portal da igreja para ouvir o sermão. É quando Guilherme cochicha que resolveu o criptograma, e fala que desconfia que Adso precisará entrar no labirinto sozinho. Bem, excetuado que, no filme, nem mesmo o próprio Guilherme parece ter aprendido a navegar no labirinto da Biblioteca, não parece prudente mandar seu aprendiz. Mas, é uma forma eficiente de deixar claro que ele finalmente entendeu o que quer dizer o primeiro e o sétimo do *quatour*, e mostrar claramente que ele continua sendo seguido pelos homens da guarda de Gui, o que, no filme, só é mostrado na hora que Gui decide mandá-lo a Avignon. Isso é relevante para o filme mais adiante, e a cena não duraria nem mesmo um minuto. Em vez disso, o filme mostra William olhando para trás e vendo o guarda à porta, durante a fala de Jorge de Burgos, na cena que se segue. Na igreja, o discurso de Jorge de Burgos contido no romance é recortado e trazido à cena, dando-se ênfase à parte em que ele fala de preservar e não procurar conhecimento na Biblioteca. Mas, no filme sucede algo que não acontece, ainda, nesta noite: Malachia parece ter cedido ao sono, razão por que o responsável pela vigília se aproxima para chamá-lo, e ele cai duro no chão, citando o Apocalipse, sobre o poder de mil escorpiões que tem a quinta trombeta. Seus dedos e língua estavam manchados, como William previra que continuaria a acontecer.

Assim que ouviram isso, William e Adso aproveitam o tumulto que se instala e fogem da vigilância cerrada do guarda, para a passagem secreta dentro da própria igreja, que leva à biblioteca. Tantas vezes vi o filme e o guarda só me parecia um curioso tentando entender a situação, e só pude compreender de fato o que mostra a cena agora, nesta análise, com ajuda do roteiro. O filme deveria se bastar em si.

Um jovem monge comunica a Jorge que é Malachia, a que o venerável lamenta, “Malachia, não”, e se queixa que “isso nunca acabará?”. Gui é chamado e chega rapidamente. Monges mencionam que, assim como William previra, aconteceu novamente, e Gui respondeu



Fig 41 - Jorge de Burgos lamenta-se "Isso nunca acabará?"

prontamente que sim, William soubera, como ele saberia se fosse o assassino. E ordena que encontrem William of Baskerville. O fato de, diferente do livro, William e Adso terem buscado abrigo na Biblioteca, em vez de se ausentar, é claramente um recurso para organizar a narrativa, encurtando a série de acontecimentos, assim como a antecipação da morte do bibliotecário, que no romance irá acontecer na manhã do dia seguinte, e o conjunto de antecipações resolve o problema que se havia criado com a sentença de Gui, no filme, que fez William estar sempre escoltado. E é justamente por isso que é importante deixar claro o quanto ele está sendo vigiado de perto.

Guilherme parou, respirou fundo, percebeu que entrara pela noite sem parar para comer, e que sentia muita fome. Sentou-se à mesa com um pedaço de pão e pôs-se a analisar o enigma, tentando decifrá-lo. Cansado, não pôde evitar dormir sobre a mesa tão logo acabara seu pão, e neste estado de torpor, entre o sono leve e o pesado, entrou em uma espécie de transe em que teve um sonho. Sonhou com pastores neopentecostais realizando discursos inflamados contra o estado laico, declarando o Brasil um país cristão. Em seus púlpitos, transformam fiéis em ouro, usando uma obscura alquimia com frases em um hebraico macarrônico, e atraem mais e mais vítimas para suas igrejas com mentiras cada vez maiores! Uma líder declara que a igreja errou em deixar os cientistas dominarem a ciência, e conclama os fiéis a reformarem-na, a tornar o Brasil o último bastião de defesa da “verdade, a única verdade, que é a Bíblia. Com a Bíblia, a palavra de Deus, nenhum outro conhecimento é necessário, pois, se com ela concorda, é redundante e, se dela discorda, está errado! Viu um ex-presidente declarar em um púlpito, nas Nações Unidas, que “o estado é laico, mas o Brasil é cristão”, enquanto ostentava orelhas de burro e era ovacionado por centenas de milhares de bois vestidos de verde-e-amarelo com bíblias sob suas axilas. E os pastores continuavam a enfileirar aquele gado, transformado em ouro, como os guerreiros de terracota chineses, pois aquilo era um verdadeiro “negócio-da-China”. Em algum lugar, ouvia Jesus se revoltar contra tais vendilhões do templo, mas os

pastores, espertamente, gritavam “é comunista”, e os fiéis sabiam exatamente o que fazer. A agitação era tamanha que os badalos em seus pescoços produzia um barulho irritante, e Guilherme sabia que eles apedrejavam Jesus, enquanto mugiam contra ele palavras duras. O sacrifício de Jesus não abalava os pastores, e seus fiéis continuavam a se aproximar, transformando-se em um exército de ouro e engrossando as fileiras, até que o templo parecesse tão grande e Universal que dominasse todo o Brasil e alcançasse territórios de além-mar. Apavorado com aquela visão atordoante, Guilherme acordou como se estivesse tropeçando, e pôs-se de pé com um salto!

Guilherme sabia que o seu subconsciente estava brincando com as informações a que ele tinha acesso durante seu tempo acordado, e se perguntou quais seriam as conexões que ela havia feito, e ele não fizera em vigília. Olhou para o enigma, começou a testar algumas substituições e identificou que o padrão permitia a palavra “laico” na segunda e na terceira mensagem. A palavra mais lógica, antes, seria estado, e, ao substituir os símbolos já conhecidos pelas letras “a” e “o”, a palavra anterior a laico as encaixava onde seria esperado. O padrão permitia completar a palavra como “estado”. Guilherme já tinha distinguido 9 de 19 caracteres, utilizados para escrever as frases, e podia começar a formar partes das demais palavras, substituindo-os um a um.

Em outro lado da cidade, eu estava voltando para casa, após passar horas revirando o lixo. Não como um famélico, mas investigando. É que eu soube que a esposa do Prof. Tiago estava recebendo amigos em casa, com o objetivo de se desfazer de bens diversos do falecido marido, distribuindo-os entre amigos, e já havia doado alguns livros para bibliotecas. Acontece que ela, por alguma razão, culpava a polícia com muita veemência pela morte do marido, e não acreditava que iríamos, ou mesmo que tínhamos interesse em solucionar o caso. Por isso, ela não vinha cooperando com a investigação. Recusou-se a testemunhar, e não nos deu acesso a nada que pertencera ao Prof. Tiago. Mas, eu fiz a minha última tentativa para pedir acesso aos bens dele, antes que fossem dispersos, e ela deles se desfizesse, pelo que fui, novamente rechaçado. Só que, antes de sair, ouvi ela dizer a alguém que o que ninguém quisesse iria para o lixo, e não imaginei que alguém fosse querer cadernos velhos e anotações em geral. Era o que eu mais queria encontrar. E, conforme o esperado, não tendo o que fazer com cadernos e outras anotações, jogou-os fora. Eu ficara vigiando, até que ela o fizesse, e pude finalmente colher meu prêmio. Seleccionei o que tinha potencial e joguei no carro.

Em casa, pois não ousei levar tanta tralha para a delegacia, eu empilhei os cadernos e os papéis em um canto e pretendia ir dormir. Mas, era impossível pregar os olhos, com tantas

possibilidades ali, tão perto. Eu tinha certeza de que aquela pilha de papéis podia ser quase em sua totalidade inútil. Mas, tinha certeza de que só precisava achar uma pista, fosse qual fosse, e teria mais do que tinha naquele momento.

Levantei da cama, e não perdi tempo: comecei a identificar quais os cadernos e papéis que eram datados, e consegui identificar dois que tinham sido usados nos últimos meses. Peguei o primeiro para folhear, procurando a partir da primeira folha até a última folha anotada.

Guilherme já havia substituído os caracteres de “estado laico” no resto das mensagens. De cara, apareceram inteiras as palavras “tese” e “na” na primeira fase, e várias outras estavam fácil de identificar, como “te _ cei _ a”, já que as duas letras faltando eram iguais e ele deduziu serem “r”, formando “terceira”. A primeira palavra “co _ _ira”, não era difícil imaginar que fosse “confira”, que permitiu deduzir em “_ _ into” que fosse “quinto” e, lá embaixo, pôde deduzir “quer” na última frase. “_ _ rasil” na última frase era óbvio: “Brasil”. Guilherme estava triunfante!

Eu terminei de verificar os dois últimos cadernos. Nada encontrara. Talvez, devesse ver os demais. Ou, talvez, não tivesse nada, ali. Havia muitas folhas soltas, também, mas, depois da adrenalina que me deu ao começar a analisar, o que eu sentia era um misto de frustração com irritação. Atirei o caderno de desenho, cheio de diagramas e outras anotações, para o lado, e, na última folha, que não conferira (havia checado até a última anotada, não até a última do caderno), havia algo que me chamou a atenção imediatamente. Era algo mais ou menos assim:

A: Δ (Ar)	N: ⦿ (Cobre)
B: Δ (Fogo)	O: ⦿ (Antimônio)
C: ∇ (Água)	P: ⦿ (Arsênico)
D: ∇ (Terra)	Q: Θ (Bismuto)
E: ∇ (Espírito)	R: ⦿ (Platina)
F: ⦿ (Sal)	S: ⦿ (Fósforo)
G: ⦿ (Enxofre)	T: ⦿ (Sódio)
H: ⦿ (Mercúrio)	U: ⦿ (Magnésio)
I: ⦿ (Chumbo)	V: ⦿ (Potássio)
J: ⦿ (Estanho)	W: ⦿ (Cálcio)
K: ⦿ (Ferro)	X: ⦿ (Zinco)
L: ⦿ (Ouro)	Y: ⦿ (Carbono)
M: ⦿ (Prata)	Z: ⦿ (Hidrogênio)

Com o coração disparado, peguei o telefone e liguei para Guilherme. Caí na caixa postal. Tentei novamente, e novamente o mesmo resultado. Desisti do telefone, decidi ir para a casa dele com o caderno, mas o telefone tocou, e era Guilherme!

— Alô! Guilherme, tenho uma novidade urgente para você!

— Eu também!

E dissemos, ao mesmo tempo:

— Tenho a chave para decodificar as mensagens!

— Acabei de decodificar as mensagens!

Ele prontamente respondeu:

— Traz, pra a gente conferir.

Estávamos em um estado intenso de euforia, e concordamos que eu devia ir para a casa dele, imediatamente.

Capítulo 16 - NARRATIVA COMPARADA – PARTE 3

Em que Guilherme conclui a análise do plano do enunciado e identifica semelhanças e distinções entre as narrativas do romance O nome da rosa e sua adaptação, e o que isso pode dizer sobre o modus operandi do assassino ao matar as vítimas. As peças do quebra-cabeça começam a se encaixar.

De posse das anotações do Prof. Tiago, pudemos conferir as descobertas de Guilherme. Eu fiquei impressionado com sua precisão! Em seguida, passamos a noite em claro, lendo e relendo as frases:

- “confirma tese imperial na terceira do quinto”
- “milícia + neopentecostal + teologia da dominação = fim do estado laico”
- “neopentecostal quer reverter estado laico no Brasil”

Não conseguimos, no entanto, chegar a um acordo sobre o que podiam significar. “Terceira do quinto”? O que o neopentecostalismo tinha a ver? E o que era a Teologia da Dominação?

Após o efeito da adrenalina ser mais uma vez vencido pelo da frustração, o cansaço nos abateu. Anotamos o que eu precisava pesquisar e investigar, já que ele iria focar na análise comparativa. Guilherme cedeu travesseiro e lençol para eu dormir no sofá. Eu me deitei e dormi pesadamente.

No dia seguinte, após seguir toda a sua nova rotina matinal, Guilherme comeu e se exercitou, e só depois disso eu acordei, quando ele chegava da caminhada. Tomei o café da manhã que ele havia deixado, para não soar ingrato, enquanto ele tomava banho. Ao lado do café da manhã, ele deixara os livros contábeis, com um bilhete dizendo que deveria levar à delegacia, e eu os folheei, enquanto comia, por curiosidade. Mas, como não havíamos registrado essa prova na documentação do inquérito, considereei que não os deveria levar, para evitar comprometimentos desnecessários. Por isso, somente os deixei, e saí correndo pro trabalho, para não atrasar.

Quando voltou à sala, Guilherme me ligou. Atendi.

— Diz, Guilherme!

— Você esqueceu os livros contábeis, aqui em casa.

— Deixei. Nossa investigação agora é informal, lembra? Por sinal, hoje devo receber outros casos, e vou ter dificuldades de te acompanhar, mas vou fazer o melhor pra não te deixar sozinho.

— Tudo bem. — resignou-se — Dá-se um jeito.

— A propósito, você viu como entra e sai dinheiro de igreja? O negócio perfeito para lavar dinheiro! Impressionante! — fez-se silêncio — Guilherme? Você tá aí?

Após um tempo, pensei que a linha tinha caído. Quando eu ia desligar, ele respondeu.

— Caralho, Edson, você é um gênio!

— Eu sei. Mas, por que tu tá dizendo isso, mesmo?

— Olha, vou lá. Tenho aula e prova, hoje, mas vou conferir isso na primeira oportunidade.

— Isso o quê? — Perguntei. Mas, ele não ouviu, pois já tinha desligado o telefone.

Guilherme cuidou de assistir sua aula, e fez também a prova, sem muita concentração, pois não parava de pensar nos livros contábeis. Pelo menos, foi essa a sua desculpa para um desempenho abaixo do esperado para o seu potencial... Pois bem. Assim que terminou a prova, agarrou-se a eles. Devia encontrar algum padrão. Tinha certeza de que encontraria. Começou nas folhas de datas recentes. Pegou o celular e abriu a calculadora, para ajudar. Foi uma análise cuidadosa, somando valores que pareciam não fazer sentido, de entrada e saída, e anotando os resultados em uma folha à parte.

As principais entradas do mosteiro e da outra igreja eram doações e contribuições de fiéis. Era de se espantar que tais comunidades fossem tão engajadas, por maiores que fossem, porque era uma movimentação bem significativa. E olhe que o mosteiro contava com outras receitas, como instituições de ensino mantidas pela congregação. Guilherme pôde notar que havia em cada um dos livros duas entradas distintas para essas contribuições, como se fosse uma anotação feita com a maior parte, e a seguinte com o vestígio não anotado anteriormente. E, se ignorado o valor vestigial, os valores dos dois livros eram muito próximos, com diferenças de poucas centenas de reais. Apesar de improvável, essa coincidência não dizia nada, sozinha.

Foi quando Guilherme se debruçou sobre o terceiro livro. Pelo volume de entradas e saídas, a empresa era um gigante, mas ele nunca ouvira falar nela. Talvez, por atuar com os bastidores, como saber? Mas, eram muitas movimentações, desde pequenas movimentações, até transações gigantescas. Pelas rubricas das movimentações, eles negociavam com todo tipo de empreiteiros, desde pessoas físicas a grandes construtoras, com obras milionárias.

Conforme cruzava os dados, Guilherme encontrou o que procurava: as rubricas referentes a “Compra de Materiais para Revenda” equivaliam ao valor grande das doações ao

mosteiro. Conferiu os meses anteriores. Exultante, ele cruzou os dados da fornecedora com o que havia obtido de resultados nos livros da igreja evangélica, e a soma de “Pagamento a Fornecedores” com “Despesas Operacionais 2” também era consistente com “Ofertas Voluntárias” do mês seguinte, do livro da igreja por meses. Encontrou um padrão que podia revelar uma lavagem de dinheiro. Com seu olho atento, ele não demorou muito em toda essa análise, e logo ligou para mim

— Edson, achei os indícios de lavagem.

— Manda pra mim.

— Acabei de mandar. Fotografei minhas anotações, aqui. Vê só... a tal empresa de insumos, manda dinheiro para as igrejas, registrando essa saída como se fossem custos fixos. Todo mês. As igrejas registram esses valores como doações, no mês seguinte, como se doação fosse, esquentando o dinheiro.

— Pera, eu tô botando no viva-voz, pra poder ler enquanto você fala. — abri as fotos que ele me mandou — Certo, estou vendo, aqui. E pra onde vai esse dinheiro? Não estou vendo, aqui...

— Essa é a sacada. Eu fui vendo no mês a mês, e não estava encontrando nenhum valor correspondente. Mas, vê na última foto, os valores consolidados do ano passado.

— Caralho! — espantei-me — Espera aí. Eu conheço essa empresa. Eles prestam serviços de limpeza e de manutenção predial também... Estão em toda parte!

— Sim, prestam serviços como terceirizados. Eles mudam de nome de tempos em tempos e recontratam os funcionários por valores mais baixos com a nova empresa, e ficam devendo INSS e outros valores trabalhistas pela empresa anterior. Já precisamos investigar a morte de um trabalhador que os havia denunciado. E, adivinha: Foi arquivado!

Eu lembrava de ter visto esse caso, também, quando estava revirando os arquivos da delegacia.

— Mas, peraí! O valor não é igual.

— Não, ficam dez por cento para as igrejas.

Eu estava espantado. A conta era muito exata, para ser mera coincidência, mas, dentro do livro, estava dissimulada em movimentações distintas, com valores irregulares, o que disfarçava muito bem a movimentação.

— E a empresa atende a ambas igrejas?

— Sim. Trabalha para as duas. O dinheiro sai da empresa de insumos, vai para as igrejas e volta para a empresa de manutenção, completamente limpo. Engraçado que eu não vi ninguém prestando serviço no mosteiro, nem na Celestial...

— Peraí. A Celestial não é a igreja que a gente foi falar com Abelardo?

— Exatamente.

— Será que ele não consegue nos ajudar nisso?

— Do jeito que ele está cada dia mais fanático, acho difícil que aceite colaborar. Capaz de fazer acelerar o arquivamento do caso. Por falar nisso, você já terminou o relatório? Te deram as diretrizes?

— Me fizeram assinar um relatório que já veio pronto. O Falcão trouxe pra mim, disse que já veio de cima...

— E você assinou, criatura?

— Que opção eu tinha? Tô em estágio probatório, não posso contrariar chefia, assim... Eu sei que se der merda cai nas minhas costas, mas eu estava entre a cruz e a espada.

— Talvez, literalmente demais.

Sim, a expressão “entre a cruz e a espada” é uma expressão que remete a ter que escolher entre se ferrar perante a religião ou perante o poder do Estado. E estávamos entre o poder corrompido do Estado e igrejas corrompidas, completamente sem saída aparente, tendo que nos virar como pudéssemos para sair dessa encruzilhada.

— Que cruzeta, meu amigo! — eu comentei — Como você conseguiu chegar a tudo isso, tão rapidamente? Só de olhar para esses livros, eu provavelmente não teria chegado a lugar nenhum...

— Os livros contábeis, a seu modo, contam histórias. Pense em cada entrada ou saída como uma ação, um *beat*²⁵² narrativo. Isoladamente, elas podem parecer dados sem conexão, não significam muito. Mas, quando você começa a comparar os dados e procurar padrões, é como montar um grande quebra-cabeças, mas com peças obtidas de lugares diferentes... como um álbum de figurinhas...

Vendo no meu olhar a minha confusão, Guilherme retomou.

— Você descobre uma relação de Paratextualidade entre os textos dos livros, como Brás Cubas e Quincas Borba...

Eu acho que fiz uma careta, porque ele expirou, impaciente.

— Como o Universo Compartilhado da Marvel...

— Ah! — entendi — Tá. Na prática, como é que funciona isso?

²⁵² Menor unidade dramática a compor uma narrativa, movendo-a adiante, o *beat* é definido por McKee (2006, p. 49) como “uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação. Beat a Beat, esse comportamento em transformação molda o ponto de virada da cena.”

— Você vê de onde o dinheiro vem, segue ele e descobre para onde vai... e não é só isso. O livro contábil revela não só movimentação de caixa e dados bancários, mas identifica clientes, quem o escreveu ou anotou, datas e assinaturas, às vezes até o quadro societário! Ou parte relevante dele. As peças começam a se encaixar, e a formar uma imagem mais clara.

— Acho que eu saquei.

— Pronto. Diante dessas informações, eu só precisei comparar...

— As narrativas! — completei

— Identificar paralelismos...

— Intersecções...

— Relações em geral. Quando eu comecei a comparar os livros, identifiquei que certos valores, que saíam como despesas operacionais ou pagamentos a fornecedores no livro da fornecedora, apareciam como doações nas igrejas. Essas correspondências são as conexões que revelam a verdadeira narrativa por trás dos números.

— Já saquei. — eu estava impressionado — Genial!

— Ao analisar as datas, rubricas e valores, consegui ver um padrão. As movimentações financeiras coincidiam de forma precisa, revelando o esquema de lavagem de dinheiro que estava disfarçado nas narrativas contábeis de cada livro. Ou seja, os livros têm direito a tudo o que uma narrativa precisa ter: personagens, tempo, espaço, narradores, eventos...

— Ok, entendi. — respondi — Foi tudo um exercício de comparação de narrativas, e a reconstituição revelou uma história mais ampla, que pode ser narrada de forma mais completa. E agora, o que fazemos?

— Aproveita o acesso que você tem, da polícia, para investigar essas empresas. A de manutenção e a de insumos. Vamos seguir o dinheiro, que assim chegaremos a quem está por trás de tudo isso. Enquanto isso, vou terminar de comparar outra história, aqui.

Despedimo-nos. Guilherme almoçou e, finalmente, no início da tarde, retomou o estudo comparativo entre o romance e o filme, pelo qual vinha ansioso durante quase todo o dia.

SEXTO DIA:

Durante as Matinas do sexto dia, o lugar de Malaquias está vazio por tempo demais, inquietando muitos dos presentes, que presumem o pior. No entanto, em dado momento, o bibliotecário retorna. Pouco tempo depois, o vigilante percebe que Malaquias parece estar com sono, e se aproxima, iluminando seu rosto, mas ele não reagiu. O vigilante mal toca o bibliotecário, e este tomba. Murmura, em sofrimento, que alguém teria avisado algo sobre “o poder de mil escorpiões”, e, em

convulsões, morre com a língua e os dedos marcados pela mancha escura que todos os mortos anteriores também ostentaram. Guilherme ousa questionar Benedito Gui sobre como os culpados, presos, poderiam ter causado mais uma morte. Gui apenas reafirma ter acertado, negando ter alegado em algum momento ter aprisionado todos os culpados, e transferindo ao Abade a responsabilidade por cuidar dos demais culpados. Jorge de Burgos lamenta que não terminará, nunca.

Com ajustes que dizem respeito justamente às mudanças na trama, como o fato de William ter sido (mais ou menos) preso por Gui, a cena do filme basicamente condensa os dois momentos do romance em um só. A principal adaptação é que, no filme, William alerta sobre as mortes futuras, em seu discurso imprudente e desaforado que lhe rende a prisão, e agora outros monges da abadia precisam declará-lo. Também mais dramático é o filme, por Gui imediatamente acusar William e ordenar sua prisão. No filme, o alvorecer chega com a execução dos condenados, o que deixaremos para comentar no momento com culminância comum, que só acontecerá nesta noite, com a derradeira incursão na Biblioteca de William e Adso.

Nas Laudes, o Abade distribui as tarefas para as exéquias, e alguns deveres que garantam que a Abadia continue a funcionar, agora que está sem despenseiro nem bibliotecário. Ele sai, evitando Guilherme e Adso, que terminam ficando para presenciar queixas de Alinardo sobre as injustiças nas prováveis futuras escolhas de Bibliotecário, a necessidade de se escolher um novo Abade e necessidade de se deter alguém. Percebendo o interesse de Guilherme, outros monges o afastam e explicam que Alinardo é querido e representa os melhores tempos de glória da Abadia, mas já está muito idoso e não fala sempre coisa com coisa. Para Bibliotecário, basta que seja alguém maduro e digno, que entenda grego e árabe, e há muitos com essas qualidades em seu meio. Guilherme quer saber quem sabe grego, posto que são os que correm o risco de ler o livro, e obtém tais referências. Adso quer alertar ao Abade, mas Guilherme considera que não têm nada concreto a dizer.

Na prima, Nicolau de Morimondo, agora despenseiro está muito ocupado se informando sobre as minúcias de seu novo ofício, e dando as devidas ordens aos cozinheiros. Guilherme quer lhe falar, mas ele não está disponível. No entanto, conforme ele mesmo lhe dissera, terá alguma disponibilidade quando for cuidar do tesouro da Abadia, e nesta ocasião ele chama Guilherme. Lá, diante de imensa variedade de relíquias e joias que retratam a história e dignidade abacial, ele explica a Guilherme da história e a política da Abadia o que sabe. Das relações não

naturais de alguns membros, da tradição de que o Bibliotecário deve se tornar o Abade, e como isso não se deu como deveria, causando indignação e murmúrios entre os italianos, herdeiros naturais destas dignidades, e como as mortes recentes, de bibliotecário e ajudante de bibliotecário estrangeiros, em condições suspeitas, talvez poderia ser um meio de evitar que ascendam ao magnífico cargo.

Na terça, Adso vai à igreja orar pela alma de Malaquias, e termina dormindo, e tendo um sonho que mistura e recapitula os acontecimentos, combinando-os às ilustrações de Adelmo. Em seguida, Adso se levanta e sai da igreja, atordoado, quando encontra a delegação franciscana se despedindo e partindo e se junta às despedidas. Fica sabendo que a delegação papal já havia partido, levando consigo os prisioneiros que Gui fizera em seu simulacro de investigação e julgamento. Em seguida, conta a Guilherme o sonho, que é por ele decifrado como um texto satírico que Adso já lera muitos anos antes, o *coena cypriani*, incorporando pessoas que ele efetivamente conhecera naqueles dias. Mas, segundo Guilherme, há algo que se possa aproveitar do sonho.

Em comparação com o filme, destacamos que Gui, no filme, executa imediatamente os julgados, ali, mesmo, na Abadia, na mesma noite, quando, no romance, ele leva os condenados para serem executados em contextos mais estratégicos para seus propósitos inquisitoriais e políticos, amplificando seu poder ao fazer daqueles pobres desafortunados exemplo.



Fig 42 - Condenados sendo presos às piras, para execução.

Na Sexta, Guilherme e Adso calculam e descobrem que há um furo na cronologia: não sabem todos os bibliotecários que a Abadia teve. Ligando as informações sobre a história da Abadia, obtidas em suas indagações e arguições aos monges, Guilherme teoriza sobre a existência de um bibliotecário não identificado que terminou não virando abade. Com base em deduções que vem realizando e no sonho de Adso que parece confirmar suas hipóteses, decide conferir com Adso o catálogo de aquisições da biblioteca, e obtém uma vaga confirmação de sua hipótese por meio das caligrafias dos bibliotecários que registraram as entradas.

Em seguida, verificam que o *coena cypriani* é o livro que consta no *finis africae*, no catálogo, certamente um dos que está dentro da encadernação do livro que procuram. Descobre-se por Bêncio que o *coena cypriani* era justamente o livro citado por Venâncio, no debate, e que sua leitura havia sido terminantemente proibida pelo próprio Abade. Bêncio, antes sentindo-se dono do mundo por se tornar ajudante do Bibliotecário, agora teme por sua vida, pois não é bem-quisto entre os italianos, que não querem um novo bibliotecário estrangeiro, e mataram Malaquias. É repreendido por Guilherme, pois se tivesse cooperado este último crime teria sido evitado. Bêncio relata que o livro era estranho (adjetivo usado por Severino para descrevê-lo) e, na parte em grego, tinha uma consistência fofa, folhas coladas, úmidas, escamando. Guilherme conclui que é de um pergaminho de tecido fino, e tranquiliza Bêncio dizendo que ele não corre perigo, se ficar quieto, sem criar mais confusão. Guilherme e Adso deixam Bêncio mais aliviado e vão ter com Abão, a quem Guilherme demanda uma reunião, sem deixar ao Abade a opção de recusar a intimação.

Mas, este não apenas se recusa a cooperar, como tira a autorização de Guilherme para inquirir os demais monges dentro da Abadia e o convida a se retirar dela até o dia seguinte. Naturalmente, como as investigações desenham possíveis causas políticas para os crimes, a recusa do abade reforça suas hipóteses, posto que as descobertas recentes revelaram como atípica sua condução ao cargo. A atípica ausência de Jorge de Burgos na refeição noturna preocupa a todos, prenunciando mais uma possível morte.

Entre as vésperas e as completas, sente-se ainda a falta de Jorge. Em meio a tantas mortes, o desaparecimento do ancião preocupa a todos, e, em particular, ao Abade, que chega a retardar o início das atividades na igreja para esperá-lo, mas depois determina sua continuação. Adso vai chamar Guilherme para a refeição. Guilherme tenta se inteirar da situação, mas é repreendido pelo Abade por estar inquirindo.

Após as completas, Guilherme e Adso esperam que o Abade o Abade saia do Edifício, onde entrou Edifício para fechá-lo. Mas, não o veem saindo. Enquanto isso, Guilherme reflete sobre como solucionar o enigma do *finis africae*, posto que somente tem aquela noite para solucionar o mistério. Com uma breve conversa sobre latim motivada por uma das suas conversas com Salvatore, Adso ajuda sem saber Guilherme a entender o enigma por trás do maior obstáculo entre ele e o acesso ao *finis africae*.

SÉTIMO DIA:

Ao entrar no Edifício pela passagem secreta, Guilherme e Adso ouvem um ruído surdo através das paredes, como se alguém preso nelas se debatesse, procurando ser ouvido ou até salvo, o que se descobriria mais adiante que era o caso, e que não era mais possível. Utilizando a solução do enigma anotado por Venâncio, Guilherme e Adso abrem a porta oculta atrás do espelho, conseguindo acesso ao *finis africae*. Lá, encontram Jorge de Burgos, que termina por revelar que acaba de prender o Abade rompendo um mecanismo da passagem secreta da Biblioteca por onde ele costumava entrar, e que está, portanto, preso e em breve ficará sem ar. Restam os três (Jorge, Guilherme e Adso) no labirinto e mesmo em todo o edifício. Por outro lado, fica subentendido que a passagem secreta por onde Jorge sairia está agora bloqueada, sobrando a que é utilizada por Guilherme e Adso.

Durante o diálogo que se desenvolve, os crimes e as respectivas motivações são reveladas, bem como Jorge oferece o livro pelo (e por meio do) qual tanto se matou, à guisa de prêmio, o que, claramente, é uma armadilha, buscando induzir Guilherme e Adso à morte por envenenamento. Mas, arguto, Guilherme usa as luvas de Severino, e não umedece os dedos levando-os à língua, como os que o precederam. Guilherme exclama como Jorge provavelmente não o considera tão esperto como diz. Descobre-se em um longo debate que não havia uma mente criminosa genial por trás das mortes, mas uma certa dose de acaso auxiliada por Jorge, que adequara as mortes ou as cenas dos crimes à linha investigativa de Guilherme, e, de resto, podemos dizer que houve forte viés de confirmação da parte da dupla de investigadores. Então, durante a madrugada, desenvolve-se uma intensa e profunda discussão, em que Jorge alega preferir Guilherme convencido a morto, e de fato tenta convencê-lo. Guilherme, no entanto, somente se convence de que aquele ancião é o diabo agindo na terra.



Fig 43 - William e Adso na escuridão da biblioteca.

No filme, William já tinha decifrado o enigma para abrir a porta secreta do *finis africae*, quando rumaram a caminho da biblioteca. Abriu a porta secreta e adentra, encontrando lá dentro o Venerável Jorge. Demanda o segundo livro da Poética de Aristóteles, e, Jorge entrega-lhe o livro, dando-se por

vencido. Como no romance, William põe as luvas de Severino para ler sem o risco. Enquanto no romance o velho Jorge percebe a presença do jovem, e informa que poderá, também, ler, ao que Guilherme responde que não irá expor o seu pupilo ao veneno, no filme, Jorge estimula que William leia mais, e já recomenda que, se a luz não for suficiente para seus olhos, passe o livro para que seu noviço leia por ele. Muito mais direto, posto que filmes não têm minutos a perder com longos debates, Guilherme comete a ingenuidade de dizer que não entregará para que seu pupilo leia o livro com páginas envenenadas, não sem as luvas que ele mesmo está usando.

No romance, após o acalorado debate, com direito a troca de críticas, acusações e outros impropérios, Jorge de Burgos começa a arrancar as folhas do livro e tentar engoli-las, para que ninguém mais tenha ciência do conhecimento que elas abrigam, mesmo sabendo que ele mesmo as havia envenenado. Ironicamente, neste momento Jorge ri, satisfeito com sua vitória. Guilherme tenta tomar o livro, sem sucesso, e, ironia das ironias, Jorge gargalha, triunfante. Sem temer a dor da queimadura, Jorge faz apagar a chama do lume com a própria mão, pois assim, na escuridão absoluta da biblioteca, é ele quem “vê melhor”. Aproveitando-se da vantagem, o velho saiu do *finis africae*, enquanto Guilherme e Adso esbarravam em objetos, tentando capturar o ancião.

No filme, Jorge, percebendo que não irá se livrar deles dois pela via que vinha adotando, toma o livro e sai, tentando trancar a passagem secreta por detrás de si, mas William consegue interromper a porta e ele e Adso conseguem sair.

Adso e Guilherme percebem, no romance, que Jorge os está trancando no *finis africae*, de onde não conseguirão encontrar como sair, no escuro. Em outras palavras, após se matar, o nada venerável idoso pretendia fazer-lhes o mesmo que fizera ao Abade, irremediavelmente preso em lugar de acesso secreto e impossível e, àquela altura, certamente, já morto. A muito custo reacendem o lume, mas ainda tentam localizar o ancião, buscando se guiar sem sucesso pelos poucos ruídos ele fazia. Mas, Guilherme anuncia casualmente em voz alta que agora podem encontrar o idoso, porque recuperaram a luz, o que faz Jorge se agitar e eles o encontram, finalmente, já com as feições distorcidas pelo efeito do veneno que ingerira. Na ânsia de capturá-lo, Guilherme e Adso se lançam sobre o senhor, e terminam derrubando o lume, cujo óleo derrama para todos os lados da sala, e cuja chama lambe os pergaminhos e papéis secos do ambiente, que queimam como

se estivessem há séculos ansiosos por serem devorados pelas chamas. O velho sentiu o fogo e atirou o livro às chamas.

Adso e William encontram Jorge, comendo as folhas envenenadas do livro para levar com ele ao túmulo aquele conhecimento. Porém, na escuridão, Jorge leva vantagem, e toma a lamparina das mãos de Adso, atirando-a contra uma pilha de pergaminhos que são



Fig 44 - Close up em Jorge, iluminado pelas chamas.

instantaneamente incendiados. Jorge se assegura de que o livro seja queimado, atirando-o ao fogo, e é incendiado também.

Notando a impossibilidade de apagar sozinho o incêndio, Guilherme ordena que Adso soe os alarmes, pois precisarão de muita ajuda. Adso o faz. Nicolau se dedica a organizar os esforços, mas a ausência das autoridades a que estavam acostumados (Abade, Despenseiro e Bibliotecário, a quem obedeciam havia tantos anos) fazia com que qualquer palavra em contrário, por melhor que fosse a intenção, provocasse mais desordem e caos, desestabilizando as estratégias escolhidas.

William, aparentemente sem saída, ordena Adso que se salve, e chora diante de alguns livros. Adso consegue sair, e vê o edifício queimando mais intensamente do que uma tocha.



Fig 45 - Bernardo Gui inicia a execução dos condenados.

A cena da perseguição na Abadia é entrecortada com a da execução dos condenados, que, diferente do romance, não partiram para Avignon e, enquanto o sol ainda promete nascer, seguem

para suas piras, acompanhados por dezenas de monges com tochas e em oração. Os condenados são presos à fogueira, cobertos de óleo, é-lhes perguntado se renunciam ao demônio. Salvatore cantarola, Remigio profere palavras de ódio e a moça não se vê reação. Camponeses se aproximam da fogueira, com ar de espanto, consternados.



Fig 46 - A abadia arde em chamas e os monges tentam combater o incêndio.

Enquanto isso, em volta da fogueira, os monges veem o edifício da abadia pegar fogo, e correm para tentar combater o incêndio, abandonando o ritual e Benedito Gui à própria sorte. O que soa estranho, porque, de repente, parece não haver mais os soldados franceses que estavam a seu serviço e sob suas ordens.

O roteiro termina por esclarecer que são Gui, seu Executor (carrasco) e dois soldados contra o que seria uma multidão de dezenas de camponeses. Os populares se aproximam ameaçadores de Gui, pegam pedras, pensando proteger sua amiga, talvez parente. Acuado, Gui chama sua equipe, e deixa apenas o que parece ser dois soldados, tentando lidar com uma pequena multidão (certamente não mais do que duas dezenas de camponeses famintos, aparentemente), contando apenas com tochas nas mãos. Mas, alguns deles conseguem passar e segui-lo para dentro da fortificação. Enquanto isso, o fogo queima Salvatore, que é incentivado por Remigio a suportar, lembrar de Dolcino.

A impenetrabilidade da biblioteca a condena, perfazendo o romance a metáfora do que nos mostra repetidas vezes: assim como ninguém conhece completamente todos os segredos da Biblioteca e todas as passagens secretas, e nenhum vidreiro sabe mais completar os grandes vitrais, o labirinto e as estreitas passagens que o compõem não permitem que os que tentam preservar a biblioteca consigam realizar seu intento. O conhecimento só encontra razão de ser quando compartilhado, acessível, disponível para que possa ser utilizado e aperfeiçoado. Na prática, o resultado de sua hermeticidade é a completa destruição e perda do conhecimento que portava a Biblioteca, com seus indizíveis tesouros.

Fora, o caos. Até os cavalos estão em chamas, àquela altura, contribuindo também eles para espalhá-las por onde elas não chegaram ainda. O magnífico Brunello derruba Alinardo, que passa, desorientado. O fogo já havia se propagado do terceiro andar, onde ficava a biblioteca, para o segundo, do *scriptorium*, e já começava a dominar as cozinhas. Guilherme sai, aturdido, lamentando a perda da maior biblioteca da cristandade.

No filme, os monges tentam arrombar a entrada do Edifício para proceder o socorro. Adso vê Benedito Gui fugindo da abadia, e tenta avisar que seu mestre descobriu o assassino. Gui consegue sair da fortaleza, mas fica com o carro preso do lado de fora da fortaleza da Abadia, e os populares arremessam o veículo

desfiladeiro abaixo, e Benedito Gui encontra sua morte, cravado por grandes espetos de algo que parece ser um de seus instrumentos de tortura que, assim como Gui, havia caído o veículo.

Adso está observando a Abadia arder em chamas, como uma grande tocha, quando vê



Fig 47 - Adso assiste, atônito, ao incêndio do Edifício.

William sair da passagem secreta, com uma porção de livros sob o hábito. Eles se dão um longo e afetuoso abraço.

ÚLTIMO FÓLIO:

A Abadia ardeu por três dias e três noites, apesar dos esforços para conter o incêndio, e ao fim deste período os sobreviventes dispersaram desconsolados. Adso e Guilherme tomaram como montaria animais fugidos que conseguiram recuperar.

No filme, ao amanhecer, camponeses reviram objetos, em busca de algo. Um foge da abadia com uma caixa, que parece ter algo de valor. Adso vê que, das três fogueiras, uma não queimou. Em seguida, encontra a mulher sem nome, no caminho da saída. Ela se aproxima dele, eles choram, mas ele parte.

Segundo o romance, muitos anos depois, Adso teve oportunidade de visitar o local onde houvera uma abadia e encontrou apenas ruínas tomadas por hera, e as comunidades em redor desérticas, as terras incultas. Adso passa a explanar o que se passou após tudo previamente relatado, como a expansão do Sacro Império Romano-Germânico, titulação de um “antipapa”, as derrotas do império e o recuo do imperador, com o consequente triunfo do papa, a despedida entre ele e Guilherme para sua segurança (o futuro do mestre era incerto), a possível morte de Guilherme em uma peste no meio do século, o próprio envelhecimento entre outros acontecimentos.

No filme, Adso diz que nunca se arrependeu de sua decisão, de seguir com seu mestre, que foi sábio, bom e verdadeiro, e com quem aprendeu muito. Assim como no romance, conta que, quando se despediram, William, seu mestre, presenteou-lhe com os óculos, o abraçou como um pai, e o fez seguir seu caminho, e nunca mais teve notícias dele.

O filme aposta no paralelo entre a queima dos supostos hereges e a destruição da abadia, quase como se fosse o caso de uma purificação às avessas, uma metáfora de como a sede de dominação destruiu a igreja de dentro para fora, tanto na conduta de Gui como na superproteção de Jorge contra o conhecimento da verdade. A escolha do roteirista, de queimar imediatamente os condenados, na própria Abadia, rendeu a possibilidade de a jovem escapar da fogueira e da morte certa, algo que infelizmente não costumava acontecer na Idade Média, e por uma revolta de populares contra um inquisidor, o que suponho não ter sido, também, algo comum. Ainda, como outro fruto, o jovem Adso teve a oportunidade de um último vislumbre da sua amada sem nome, uma última vez a vendo, tocando-a, antes de partir para nunca mais saber dela. Pessoalmente, parece-me mais romântico, um fim um tanto agri-doce, mas talvez ainda mais trágico, se considerarmos o destino da abadia e das comunidades dos arredores, condenadas à dispersão, possivelmente causadas por fome e miséria.

Guilherme estava atônito, embevecido por todo aquele intenso e emocionante livro. Termina de forma triste, amarga, encerra a história de forma clara e definitiva, mas, mesmo assim, deixa uma sede insaciável por uma continuação que não há, ou por outras obras semelhantes. Existem? Não seria maravilhoso expandir aquele universo, como se tem feito ultimamente? Ou poderia acabar cansando o público? Bem, até por não ser comum naquele tempo realizar essas expansões de universo, Eco encerrou as apostas quando estava ganhando. Seus outros romances, sobre outros temas, com outras abordagens e estilos, jamais fizeram o mesmo sucesso.

Voltou-se, novamente, para a reflexão sobre as obras. Percebeu como é forte a mão do diretor, que interveio em diversos momentos, adicionando e excluindo cenas que não estavam no roteiro, na maior parte das vezes aproximando o filme do romance que o originou, mas sem que isso refletisse, necessariamente, numa ótica de fidelidade, já que se permitiu alterações substanciais.

Um bom exemplo de alteração é o fim, quando Annaud dá a Adso de Melk a oportunidade de viver um amor, uma oportunidade que não há no romance, uma chance que não lhe é dada na obra de Eco e, na película de Annaud, não obstante lhe seja oportunizada, não é aproveitada. O moço sem nome sobrevive, no filme, onde sua execução é um espetáculo presenciado pelos seus amigos e familiares, que terminam por se rebelar, quando na obra literária sua morte é dada como consumada, mas acontece longe, não se sabe quando nem onde. Ela é simplesmente levada para longe. Essa é uma das sacadas mais sutis da adaptação de

Annaud, porque o tema do amor recebe uma atenção especial, que rende leituras e debates na obra de Eco, mas não são explicitadas de forma clara no filme. Logo, astutamente, Annaud ajustou do roteiro um diálogo de Adso com William, para se lhe caracterizar um amor puro e verdadeiro, e parte da leitura feita por Adso quando adentra só na biblioteca é feita em tela, e não em latim, mas em língua comum, em um momento em que a maioria das pessoas não vai prestar atenção no que ele está lendo, posto que o dilema é Adso e William se encontrarem na biblioteca, mas quem prestar a atenção irá encontrar mais uma indicação de que o amor é um tema importante, por mais que tenha sido tratado como trama secundária.

E, de fato, depois de ter visto Ubertino falar de como a mulher é de “natureza tão perversa”, de ouvir William destacar os alertas bíblicos sobre os perigos da mulher, mas duvidar que “Deus tenha criado um ser tão nocivo sem lhe conceder virtudes”, Adso arremata, ao final, declarando que nunca se arrependeu de ter escolhido a vida monástica e os aprendizados oportunizados por seu mestre. Nas palavras de Annaud, a experiência de Adso, de ter amado uma vez na vida, é um amor para toda vida, e ao mesmo tempo uma desolação, e que ao final de sua vida, Adso há de pensar que “a coisa mais linda que ele conheceu foi o coração de uma mulher” (Diaz, 2004). É um arco sutil, uma recriação assumida por Annaud, um ajuste muito particular feito por ele, declaradamente em favor de sua visão como ator, apresentando sua visão de mundo.

Atentaria o nosso adaptador, um *serial killer*, para a trama sobre o amor, ou se limitaria à trama sobre as mortes? Qual a sua visão de mundo? Qual outra trama ele poderia eleger como relevante, seja presente na obra original ou criada no contexto da própria obra derivada? Segundo as dicas dadas pelo Prof. Tiago, o debate sobre a laicidade do Estado poderia ser uma delas.

Guilherme também refletiu sobre as estratégias de adaptação presentes. O apuro de Eco em pesquisar e conhecer o máximo não apenas sobre as ideias da época retratada, mas como em aprender a escrever em estilo aproximado ao estilo da época, por exemplo, reflete na escrita literária, que tende a se perder no cinema. No entanto, o caráter imersivo se dá no campo das imagens, que cumprem papel similar de submergir o espectador. Enquanto o foco de Eco era voltado para apresentação de elementos complexos e detalhados para produzir essa imersão, Annaud investe em imprimir um mundo visualmente coerente e verossímil. Além de refletir a natureza de suas respectivas artes, isso reflete também as influências dos artistas, vindo Eco de um contexto mais forte da filosofia, religião e da história medieval, ao passo que pesa mais sobre Annaud a Nouvelle Vague e o filme *noir* americano.

Enquanto o ritmo do romance é mais compassado, prolongado e flexível à necessidade de expandir ou contrair conforme se faça necessário para a narrativa e as reflexões filosóficas, o filme tem um ritmo mais linear e com maior rigidez, para melhor adequação ao tempo de duração de duas horas. Não obstante, Annaud nos presenteia com alguns momentos mais compassados, como na introdução, permitindo-nos sentir que aqueles tempos retratados não eram de correria, e a montagem favorece a agilidade dos momentos mais frenéticos. Em outras palavras, a significativa alteração no ritmo narrativo não implicou em prejuízo significativo da percepção do tempo no filme.

Guilherme lembrou do começo de suas anotações, especialmente sobre a figura do narrador. Revendo o filme, percebe que a figura do narrador é menos importante, sendo a narrativa mais objetiva e visual. Enquanto no romance o personagem-narrador Adso, intradieético e homodieético, tem total controle sobre a narrativa, no filme esse controle narrativo é exercido pela focalização externa, mudando frequentemente o ponto de vista da história para fortalecer o suspense e o drama visual. Essa visão se mostrou coerente com o trabalho de Radic, que chegou à mesma conclusão (Radić, 2017).

Ousou escrever mais um trecho do relatório, listando os personagens, um a um.

PERSONAGENS

- ***Guilherme de Baskerville (William of Baskerville)***

Frei franciscano, o protagonista do romance é um inglês afeito às ideias de Roger Bacon e Guilherme de Ockham, frades britânicos, também franciscanos, de quem foi amigo ou aluno, em Oxford. Bacon é referenciado não apenas nas ideias filosóficas de Guilherme, mas também por seus estudos de Óptica terem favorecido a criação dos óculos que permitem ao protagonista ler e causam tanto alvoroço (e insinuações de bruxaria, em reforço à percepção de que Guilherme está muito à frente do tempo da abadia e seus residentes). Outra referência que contribui à construção deste personagem é Sherlock Holmes, do A. C. Doyle. Não à toa, sua origem apontada é Baskerville, família que é o centro das investigações de Holmes no livro *O Cão dos Baskervilles*, e seu método dedutivo de investigação é deveras semelhante ao do homenageado, além de a descrição física de Guilherme (Eco, *O Nome da Rosa*, 2019, p. 46) ser essencialmente a mesma de Holmes em Doyle (Fedeli, 2020, pp. 57-58). Deste modo, Guilherme se mostra um homem astuto, observador, e dotado de excelente capacidade de abstração.

No filme, William é um inglês afeito à lógica e ao conhecimento do que se tornaria ciência, Isto fica estabelecido não apenas pelas escolhas realizadas por ele, como também pelo uso de instrumentos, como astrolábio, quadrante e um par de óculos, este último, em particular, que ele usa em público e causam certo estranhamento. O personagem do filme é mais direto e ousado, e menos introspectivo.

- ***Adso de Melk (Adso von Melk)***

Noviço Beneditino de origem nobre, filho do Barão de Melk (hoje, na Áustria), sua cidade natal em cujo mosteiro vivia como noviço. Seu pai, liderança dentre as hostes de Ludovico da Bavária na invasão à Itália, retira-o do mosteiro, com intuito de levá-lo a conhecer o país invadido. Mas o cerco a Pisa consome seu pai, e Adso, não envolvido com a guerra, sai a vagar sem destino. Considerando seu pai que tal condição é inapropriada para um jovem dedicado a uma vida contemplativa, põe Adso sob a tutela do douto monge franciscano de origem britânica (Frei Guilherme de Baskerville), a quem o jovem acaba acompanhando por ocasião da contenda sobre a pobreza de Jesus, questão do interesse do imperador que podem ter consequências intensas para a cristandade, se levadas a todo o corpo monástico.. Vive a história e posteriormente as narra, sendo dele os olhos e ouvidos que nos são emprestados ao lermos o livro.

No filme, entretanto, Adso é um Noviço Franciscano, mencionado rapidamente como filho do Barão de Melk, informação a que não se dá grande relevância. A contenda parece vital para os franciscanos, no filme, mas não um problema teológico vital para a cristandade ou de interesse do Imperador, como fica claro no romance.

- ***Adelmo de Otranto – Miniaturista***

Ilustrador de olhar sagaz, traço firme e alguma acidez, sua fama ultrapassa os limites da Abadia. É o primeiro a morrer, antes do início da história, poucos dias antes da chegada de Guilherme e Adso. No romance, fica evidente que seu suicídio se deu por ele ter sofrido reprimendas do Venerável Jorge, e precede o envenenamento do livro, dando causa a esta medida drástica por parte de Jorge de Burgos.

- ***Abão – Abade***

Abade da abadia beneditina em que se passa a história, é brevemente descrito como um homem de “olhar severo e faces pálidas”, mas dotado de excelentes habilidades diplomáticas. Proveniente de família nobre, talvez

bastardo, conta-se que seu único mérito foi participar dos ritos funerários de Tomás de Aquino, e foi afinal nomeado abade tendo pulado a etapa de exercer a função de bibliotecário, em um período em que quem deveria assumir esta função era o Venerável Jorge, que, cego, ficou incapacitado de exercer uma e outra atividade. Mostra-se receoso e indeciso durante boa parte do tempo, mas com interesse real de que Guilherme solucione o problema. Mas, por mais que tenha aparentado alguma preocupação real com os monges e suas respectivas mortes, parece mais preocupado com a perda de seu título e posição, como seria de se esperar de quem ascendeu do nada e não tem perspectiva se cair do posto alcançado. Sustenta a confiança nas capacidades de Guilherme, até que finalmente compreende que a causa dos problemas é o Venerável Jorge. Por esta conclusão, para não expor mais a Abadia, acaba por revogar os poderes investigativos que havia concedido a Guilherme e tenta tratar diretamente com Jorge de Burgos, sem saber que este iria matá-lo sem titubear.

No filme, demonstra-se preocupado com “desconforto espiritual” causado pela morte de Adelmo, e decide pedir ajuda a Guilherme, apesar de isso contrariar o conselho do bibliotecário. No entanto, perde nele a confiança e termina por revogar a atribuição de investigação sem causa aparente, exceto a chegada do inquisidor Benedito Gui. Diferente do romance, o parvo Abade não parece compreender de fato o que acontece, e acaba sendo esquecido pela trama, não havendo menção alguma à sua morte.

- ***Jorge de Burgos***

O Venerável Jorge é um ancião cego. Declaradamente inspirado em Jorge Luis Borges, escritor conservador e amigo pessoal de Eco, este ancião é uma figura fundamental no romance, posto que é o grande responsável por todas as mortes. Diferentemente do pensado por Guilherme, no entanto, Jorge não age como um gênio do crime, premeditando tudo com um propósito. Antes, tem o objetivo claro de impedir que determinados conhecimentos contrários às suas convicções cheguem aos demais monges, sentindo-se guardião deste conhecimento, e suas ações repercutem em mortes, nem sempre intencionais. Com o passar da história, ele adequa suas ações à linha investigativa de Guilherme, usando a própria capacidade dedutiva do frei franciscano contra a investigação. Foi assistente de bibliotecário e depois bibliotecário, causando muitos ciúmes entre os italianos, inclusive no Alinardo, que deveria ter alcançado esses postos, por idade e precedência. Cego, no entanto, perdeu os cargos, embora tenha permanecido como eminência parda, controlando ocultamente a Abadia e a Biblioteca.

No filme, o ancião cego é respeitadíssimo na Abadia, mas, não tem grande profundidade. Figura como um velho amargo contrário ao riso, disposto a matar para que as pessoas não possam ter o direito a rir, para assim não rirem de Deus.

- ***Alinardo de Grotaferrata***

Ancião mais velho entre os residentes da abadia. Ressente-se por não ter sido nomeado bibliotecário, preterido por Jorge de Burgos, um estrangeiro (espanhol), e mais ainda por consequentemente não ser o Abade, reservado tal cargo a um abade estrangeiro (não italiano) nomeado por ser oriundo da nobreza (possivelmente, bastardo), que não fora bibliotecário, o que quebra duas tradições da abadia. Durante a trama do romance, apesar de senil e quase delirante, ele é o responsável pela percepção apocalíptica da sequência de crimes, influenciando as investigações e, em consequência, as ações de Jorge de Burgos. É também ele quem revela a Guilherme e Adso a passagem secreta por onde se entra na Biblioteca, e como é possível acionar o mecanismo para abri-la.

Porém, vale mencionar, ele não existe no filme, e toda a trama a ele relacionada não existe, eliminando-se diversos passos da investigação. Algumas de suas falas são distribuídas entre outros personagens, e algumas informações que ele dá são “adivinhadadas” ou ignoradas.

- ***Ubertino de Casale***

Frei, ex-menorita, foi acolhido pela ordem Beneditina cluniacense a que pertence a abadia, e passa a nela residir. Considerado pelos semelhantes um homem douto e santo, é mais voltado à espiritualidade do que ao conhecimento filosófico ou científico, passa os dias inteiros na igreja da abadia, em oração e meditação. A chegada de Benedito Gui, claramente disposto a perseguir qualquer um envolvido nas teses da pobreza, faz Ubertino fugir da abadia, pois seus escritos previamente publicados alimentam a tese que Gui, a mando do papa, quer fazer considerar heréticas. Somente após alguns anos Adso volta a ter notícias sobre ele, ao saber de sua morte.

No filme, no entanto, ele continua frei menorita, e é o primeiro membro da delegação franciscana a chegar, recebido na abadia como membro da comitiva em defesa dos interesses da ordem Franciscana. Considerado pelos semelhantes um homem santo, mostra-se mais voltado à superstição do que ao conhecimento filosófico ou científico, e passa os dias inteiros em oração e meditação, na igreja da abadia. A chegada de Benedito Gui faz Ubertino fugir da abadia, sem muitas explicações.

- ***Venâncio de Salvemec – Tradutor de Grego***

Tradutor de grego, tem dedicado na maior parte do tempo recente a Aristóteles e, sabendo que Adelmo pode ter tido acesso a uma obra rara do autor, proibida, realiza uma troca de favores indecente com Berengário, sem saber que isso selaria sua morte por envenenamento, na cozinha. Sua morte deixa rastro: o livro proibido permanece sobre sua mesa e seu corpo na cozinha, onde chega a ser visto pelo Despenseiro Remigio. É, no entanto, encontrado, na manhã seguinte, na tina de sangue de porco, arruinando o plano do Abade de se fazer o prato favorito do líder da delegação papal.

- ***Berengário de Arundel (Berengar) – Auxiliar do Bibliotecário***

Auxiliar do Bibliotecário, Berengário é um homem de jeitos delicados e aparentemente dado ao pecado da sodomia, supostamente escolhido por Malaquias para o cargo por terem relações inapropriadas, caindo em tentação “contra sua natureza”. Entra em pânico com o comportamento arrependido de Adelmo, a quem seduzira, mas cede o livro a Venâncio, mesmo assim, em busca de favores carnavais. Percebendo que o livro parece causar mortes, e pode incriminá-lo, esforça-se para ocultá-lo, mas não resiste à curiosidade e folheia-o, abraçando a própria morte que, apesar de precipitada pelo veneno, acaba sendo causada de fato por afogamento, na casa de banho.

No filme, é retratado como dedicado e extremamente protetor no exercício de sua função, impedindo que os estranhos que investigam as mortes tenham acesso ao livro, já que todas as nuances de sua história não existem no livro. Também é quem transporta e deposita na Tigela o corpo de Venâncio. No entanto, não resiste à curiosidade e sucumbe ao veneno. Durante o filme, é visto algumas vezes se autoflagelando.

- ***Malaquias de Hildesheim (Malachia) – Bibliotecário***

Malquisto pelos italianos por não ter essa nacionalidade, Malaquias é o bibliotecário e, se a tradição retornar, é o próximo na sucessão para o cargo de Abade. O romance revela o caráter multifacetado de sua personalidade reprimida, evidenciada em seu amor proibido por homens e os ciúmes que parecia ter de Berengário. Cegamente obediente ao Venerável Jorge de Burgos, mantém os segredos da Biblioteca rigorosamente, não cedendo a ninguém, mesmo não os compreendendo ao certo. Movido por sua obediência e paixões, mostra-se disposto a matar, sendo o responsável direto pela morte do herborista Severino, e a mentir, contribuindo para incriminar o despenseiro perante o inquisidor. Comete apenas

um desliz, um ato de desobediência, e desse escorregão resulta sua morte, por um veneno “mais forte do que mil escorpiões”, que alimenta as suspeitas de que os acontecimentos da abadia são apocalípticos.

No filme, o bibliotecário é um personagem mais plano e unidimensional, que permanece cegamente obediente ao Venerável Jorge de Burgos, e mantém a Biblioteca rigorosamente fechada, não cedendo a ninguém. Disposto a proteger o segredo da Biblioteca, está disposto a matar, como mata o Herborista Severino, mas não entrega Remigio, a quem alerta para que fuja. Comete apenas um desliz fatal, o mesmo que, no romance, resulta sua morte.

- ***Remigio de Varagine – Despenseiro***

Ex-membro menorita e dulciniano, e, portanto, com passado herético, tem em seu histórico a fuga de uma condenação por heresia, conquistada por traição ao próprio Dolcino. Guardou consigo, no entanto, cartas de Dolcino a outros seguidores, em vez de entregá-las aos inquisidores ou destruí-las. Entregou estas cartas, para que fossem mantidas seguras dentro da biblioteca, e são essas cartas que Malaquias entrega à inquisição, provocando sua culpabilidade imediata e condenação. Na abadia, mostrou-se útil e relativamente competente, sendo acolhido a despeito de seu passado herético, por ser um menorita confrade de Ubertino quando de sua acolhida, e por isso por ele indicado. De qualquer forma, revela-se rapidamente um homem corrupto, fazendo uso de seu acesso à despensa para, com recursos da abadia, obter favores sexuais de mulheres muito pobres das comunidades em derredor da abadia. Entre elas, a jovem que termina se entregando voluntária e gratuitamente para Adso. Ao final, encurralado por ter seu passado entregue por Salvatore e Malaquias, termina por confessar crimes que cometera e até os que não cometeu, e se entrega de boa vontade à punição.

No filme, não sofreu muitas alterações. Parece mais cúmplice de Salvatore, por quem chega a interceder, mas isso é praticamente um desenvolvimento alternativo para o que já é apresentado no romance. Mesmo simplificado e sem a subtrama das cartas, permanece quase igual no filme ao romance.

- ***Salvatore***

Simplório e aparentemente desprovido de um nível de compreensão que lhe permita ser considerado “normal”, Salvatore é um homem deformado, física e mentalmente, embora muito forte e observador. Supersticioso, realiza rituais, pelo que termina sendo descoberto e aprisionado pelos soldados sob comando de

Benedito Gui. Como vem acompanhando Remigio desde seu passado herético, termina por entregá-lo, quando sob tortura.

Apresentado de maneira mais simples, no filme, chega a ter uma conduta que não realiza no romance: em ato desesperado, tenta matar Guilherme com uma grande pedra, dando razão à intervenção de Remigio em seu favor. Tal conduta, incoerente com seu presente, é coerente com o passado que é apresentado no romance, mas não no filme. De resto, mesmo raso, seu desenvolvimento no filme é similar nas entrelinhas ao romance.

- ***Nicolau de Morimondo – Mestre-Vidreiro e, depois, Despenseiro***

Monge esforçado, dedicado à vidraria e à forja, mas distante das tramas políticas da abadia, coopera com Guilherme de maneira neutra e até simpática. Com a perda do despenseiro para a inquisição, é nomeado para o posto por ser, àquela ocasião, um dos que melhor conhece a Abadia, e um dos únicos que tenha já exercido alguma função de liderança.

Mas, não existe nem aparece no filme.

- ***Bêncio de Upsala – Ajudante do Bibliotecário***

Estudioso de retórica, mostra-se aliado de Guilherme e Adso, por desejar desvelar todo e qualquer segredo, demonstrando-se um idealista pela liberdade de conhecimento. Entretanto, revela-se um traidor, quando, em barganha com Malaquias para recuperar o livro proibido, é alçado à função/encargo de Ajudante do Bibliotecário após a morte de Berengário. Depois, mais uma vez preocupado com as mortes, volta a se aproximar de Guilherme e Adso, temendo ser o próximo. Mesmo ficando interinamente como ajudante de bibliotecário, sua juventude e seu caráter duvidoso e suspeito é suficiente para ser descartado pelo abade como futuro bibliotecário.

Não existe nem aparece no filme.

- ***Severino – Herborista***

Severino é um monge com alguma afinidade com Guilherme, precisamente no conhecimento de ervas e substâncias, por ser herborista. Também por natureza da sua atividade, é o responsável pelo hospital da abadia, onde usa suas ervas e outros recursos para tratar os doentes. Também por isso, é quem examina os corpos, e o primeiro a identificar manchas nos dedos das vítimas. É, também, peça chave para se desvendar que as vítimas são mortas por envenenamento, mas reconhece que a substância lhe é desconhecida e temida, chegou à abadia por presente e ele julgara perdida para um vendaval, mas podia ter sido roubada.

Termina morto por Malaquias, após encontrar o livro proibido no hospital, onde fora deixado por acidente por Berengário. Também é ele quem encontra os óculos de Guilherme, nas roupas de Berengário, que ficaram na casa de banhos, que ele gerencia por usar no tratamento de alguns males que possam acometer aos membros da comunidade.

No filme, ele está com Guilherme quando este examina o corpo de Venâncio e o de Berengário, e termina sendo o principal colaborador voluntário (até entusiasmado) de sua investigação, mas, em essência, o personagem e seu desenvolvimento não diferem significativamente de uma obra para a outra.

- ***Benedito Gui – Inquisidor***

Benedito Gui, Benedito Guido ou Bernardus Guidonis é adversário de longa data de Guilherme, com quem já teve contenda em sua atuação conjunta como inquisidores. Desta contenda anterior, Benedito saiu vitorioso, com a execução de um inocente, e Guilherme terminou afastado, buscando uma espécie de auto-ostracismo. Um dos Personagens históricos reais do romance, Benedito Gui foi um clérigo dominicano da corte do Papa João, inquisidor renomado conhecido como “martelo dos hereges de Tolosa”, na Espanha, e autor de livros importantes sobre a Santa Inquisição. No romance, é resgatado por Eco de forma rica e complexa, como um homem astuto com seus setenta e poucos anos, mas dedicado a usar suas qualidades em favor dos interesses do papa, conforme suas convicções morais e religiosas, e não para a obtenção do resultado mais verdadeiro dos mistérios que investiga. Estratégico, ele encurrala os menoritas de modo que inviabiliza a reunião, fazendo os franciscanos recuarem, temerosos da acusação de heresia.

No filme, em que é retratado bem mais jovem do que no romance, é claramente empenhado em encerrar a investigação o mais rápido possível, seja por convicção de seu próprio engano, seja porque é sádico e perverso, hipótese que fica ainda mais provável, após a leitura do roteiro, mas o filme não é conclusivo quanto a isso, posto que a obra não se detém em suas nuances psicológicas e ele é apresentado como um vilão raso e superficial. Ainda assim, temível e efetivo, além de muito bem atuado. Antes do término da obra, morre devido à revolta dos populares que vivem na parte não fortificada da abadia, por ele ter pretendido queimar um membro inocente de sua comunidade, a garota sem nome identificado. Vale mencionar que o Benedito Gui real morreu idoso, e não por violência, pelo que tal aspecto da adaptação é uma liberdade criativa importante para a própria compreensão da obra.

- ***Bertrando de Pouget – Inquisidor***

Cardeal dominicano francês, abade na Itália, onde tornou-se famoso inquisidor também como “martelo dos hereges da Itália”. Embora tenha menos destaque do que Benedito Gui no romance, ele é uma peça fundamental para os objetivos do Papa, contribuindo para a sua estratégia de inviabilizar o debate. Cínico, ele trata os franciscanos com uma excessiva cordialidade, chegando a usar a expressão a eles muito cara “paz e bem” nos cordiais cumprimentos.

No filme, não tenha seu nome referido em momento algum, e somente com a leitura do roteiro se vê que é um dos membros da delegação papal que mais fala, personificando a delegação.

- ***A Garota***

Personagem por quem o jovem noviço se apaixona, descrita por ele como mais terrível do que um exército pronto para a batalha, é uma personagem considerada enigmática no romance. Ela entra na Abadia para conseguir alimentos, fornecidos pelo despenseiro em troca de favores pecaminosos, em negociações realizadas por Salvatore. Em dado momento, Salvatore espera realizar um feitiço para conquistar seu amor, já que, aparentemente, ela não o quer nem mesmo em troca de comida, e esta situação se converte numa acusação de bruxaria não contra ele, mas contra ela. No romance, ela é “carne queimada” desde este momento, e é levada por Benedito Gui e sua comitiva rumo a Avinhão, na expectativa de ter sua sentença executada em algum lugar estratégico, para causar efeito sobre alguma população local.

No filme, entretanto, a garota perde parte de sua humanidade, agindo como se fosse personagem de outro filme do mesmo diretor, Guerra do Fogo (1981), que se passa numa imaginária pré-história, quando proto-humanos brigam pelo domínio do fogo, que não sabem produzir. A Garota mal fala em todo filme, não se articula, sequer age como agiria uma humana, principalmente naqueles tempos. Não emite uma só palavra quando está a sós com Adso; Procura piolho em uma idosa e o come ao encontrar, como um macaco; Durante o ritual de Salvatore, age como um animal acuado, gritando apenas a expressão “lasciami” (deixe-me ou solte-me) três vezes, tudo o que diz em todo o filme; quando descoberta, grita “ah!”, sem nada articular. O romance menciona que ela fala algo no latim vulgar do local (algum dialeto italiano), que ele não compreende, mas ela claramente articula algo. Isso foi respeitado no roteiro, pois ela ao ser capturada argumenta no roteiro (em italiano) que não roubou nada, e o frango é para alimentar-se,

também fala com Adso quando ele a visita na cela o calabouço onde ela está presa, dizendo-lhe que ele é cortês, gentil, chega a compará-lo com uma maçã na primavera. Uma pessoa normal, que pensa e se articula.

No filme, também é diferente seu destino, pois, com a decisão de executar os julgados já na Abadia, Gui promove as circunstâncias que permitem o seu resgate pelos membros de sua comunidade, e isso lhe permite sobreviver ao fim do filme, tendo ainda um último encontro com o jovem Adso (em que, mais uma vez, ela não diz uma só palavra).

Guilherme observou as inúmeras supressões realizadas na adaptação. Em geral, elas pareceram-lhe razoáveis, com exceção para poucos momentos que ajudariam a deixar o filme mais compreensível e claro. Tanto na quantidade de personagens como em seu aprofundamento, tudo foi feito cadenciado com as simplificações das tramas e supressões das subtramas. Assim, com a eliminação de metanarrativa e supressão de reflexões filosóficas e teológicas que demandariam muito espaço do filme para serem desenvolvidas, Annaud reduziu os níveis narrativos e priorizou a trama principal. Isso, de modo geral, não só era esperado como, teve de admitir, o que foi cortado não comprometeu a compreensão da mensagem que se pretendia passar com o filme.

Mas, conforme sua compreensão, Guilherme concluiu que o romance fez-lhe identificar um ponto negativo do filme: excessiva simplificação da investigação, a despeito de ter adicionado uma cena exclusiva do filme dedicada a ela, quando vão apurar a morte de Adelmo ao pé da muralha. Acontece que essa é a trama principal. Deve ser difícil achar um meio termo, pensou, e teve dúvidas sobre se pensar isso não lhe ocorria por ele estar comparando as obras. Mas, pensando direitinho, concluiu que a investigação no filme é apenas uma sequência de acontecimentos e deduções muito simples e fáceis em cadeia, de modo que, como filme do gênero policial, isso o empobrecia, independente da comparação como romance. Isso talvez se explique e justifique pela visão de Annaud (Diaz, 2004), quando ele afirma que a diferença entre cinema e literatura é que a literatura dirige palavras à inteligência, que vai reconstituir um universo e esse universo pode vir a provocar emoções, ao passo que o cinema mergulha você numa emoção que talvez, no final, poderá induzir você a pensar. No entanto, na mesma fala, Annaud diz que o uso da narração, precipuamente literário, recurso utilizado no filme, permite adicionar ao apelo emocional do cinema o acesso mais direto à razão do espectador.

Guilherme lembrou-se dos modos de engajamento, do contar e do mostrar, e entendeu que Annaud abriu mão de um engajamento que privilegiasse o modo interativo (dando ao

espectador as ferramentas para investigar e realizar deduções por conta própria), privilegiando o modo de engajamento do mostrar e preservou, do texto literário o modo de engajamento do contar, em momentos estratégicos. Este recurso, embora não se restrinja a filmes com histórias policiais, tornou-se uma marca especialmente característica destes, que precisam frequentemente acessar o cérebro do espectador nas tramas mais investigativas, com especial destaque à contribuição do cinema *noir* na normalização desta abordagem.

Mas, seria por conta do domínio dos modos de engajamento que o filme tinha ficado tão bom? Por certo que isto contribuiria, tanto que é um tema que recebe especial atenção de Hutcheon, mas não é, sozinho, argumento suficiente para definir o sucesso da adaptação. Por que caiu no seu gosto, no gosto do público e no gosto da crítica, majoritariamente positivo? O roteiro talvez fosse a chave. Algo que os roteiristas miraram com bastante intensidade foi o foco na inquisição e, mesmo isso sendo em grande parte suprimido ou simplificado pelo diretor, o direcionamento que isso deu na gênese pode ter sido uma razão para a investigação ter sido simplificada no roteiro. Talvez fosse por isso, que ela, no filme, não provocava-lhe a sensação engajadora de imersão proporcionada pelo romance, quando surgiam as pistas e os personagens descobriam coisas novas, e ele pôde, por conta própria, tentar deduzir a solução do mistério. Mas, essa simplificação permite alto desempenho no modo de engajamento do mostrar, cadenciando os passos da investigação de forma ritmada, orgânica e regular. O que sobrou da inquisição, tema intrigante com forte apelo, bem como toda a aura da Abadia medieval e a reconstrução de toda a ambientação também constituem elementos bastante hipnotizantes, e, por fim, o espírito conspiratório que o filme preservou muito bem também são uma aposta bem-sucedida no engajamento do espectador.

Então, seria isso? O filme ganhou por acertar na reconstituição de época e por não tentar ser tão cabeçudo como o romance? Considerando o alto investimento do filme, incomum em filmes europeus daquela época, e a necessidade de se obter dele um retorno igualmente incomum, mencionada no *making off*, não seria de se espantar que isso tivesse sido considerado, tal qual gravaram em inglês para assegurar um alcance maior com esse exato propósito.

O roteiro conta com um prólogo de 3 minutos (três laudas) que terminou por ser completamente desprezado na edição final do filme. Não obtivemos informação sobre se foram filmadas, mas, independentemente disso, o que pode ser observado é era tal prólogo significativamente distinto do contido no romance, mal lhe arranhando a superfície no que diz respeito à contextualização histórica e levando o foco já em direção à Santa Inquisição, a mudança terminou por representar um retorno ou reaproximação com a obra original. A página 2 do roteiro foi extraviada, não tendo sido possível durante nossa pesquisa encontrar qualquer

versão do roteiro original em que ela estivesse presente. No entanto, foi possível analisar que, entre o contido na página 1 do roteiro, terminando na aproximação de Guilherme e Adso da Abadia, e a retomada na página 3, abrindo a cena em que o abade conversa com o bibliotecário e o Venerável Jorge, o filme exhibe a recepção dos monges na Abadia, um breve texto de narração que continua o que não estava no roteiro e vislumbres da rotina na Abadia (ferreiro martelando algo, o herborista colhendo alguma planta, um monge varrendo escadarias etc.), e que o próprio texto da narração mais se assemelha ao que consta no romance do que o que já fora apresentado no roteiro, tanto aí como em outros momentos do filme em que sequer ela foi proposta no roteiro. A fala final do filme, também narrada, é a reunião de trechos do último fólio, e a narração do roteiro foi desprezada. Isto posto, arriscaria dizer que parece ter havido uma escolha deliberada do diretor em retornar ao conteúdo do romance, em vez de se ater somente ao roteiro. Também há cenas que podem ter sido reestruturadas durante as filmagens ou mesmo na etapa da pós-produção, cortando-se trechos de diálogos como quando Guilherme está falando com Salvatore e, segundo o *making of*, foi gravado todo o diálogo, mas ele é interrompido no filme, ou alterando a ordem de takes ou cenas, o que não é raro no cinema.

Certa vez, questionado pelo *The Guardian* (Moss, 2011), em uma entrevista que Guilherme achou bastante divertida, Eco falou sobre a adaptação do romance para o filme: “Um livro é como um sanduíche de clube, com peru, salame, tomate, queijo, alface. E o filme é obrigado a escolher apenas a alface ou o queijo, eliminando todo o resto – o lado teológico, o lado político. É um bom filme. Disseram-me que uma garota entrou em uma livraria e vendo os livros disse: ‘Oh, eles já fizeram um livro do filme.’” (livre tradução nossa)²⁵³ (Moss, 2011). De fato, se você pensar nos ingredientes como tramas, o pão (trama principal, de natureza policial/investigativa) está preservado, e a alface, talvez até o queijo (a trama que levou Guilherme à abadia e sua relação com Benedito Gui) estão presentes. Mas, muitas subtramas e questões precisaram ser descartadas. Se você pensar nos ingredientes como outros elementos, pode pensar como personagens do romance foram omitidos, alguns tiveram seus papéis na trama condensados em um apenas, e mesmo este teve menor participação do que qualquer um dos que o compuseram.

Tomemos o exemplo de como Salvatore é menos presente no filme, por mais que assuma funções que eram de outros personagens, como Bêncio, que não existe no filme. Já o

²⁵³ “A book like this is a club sandwich, with turkey, salami, tomato, cheese, lettuce. And the movie is obliged to choose only the lettuce or the cheese, eliminating everything else – the theological side, the political side. It’s a nice movie. I was told that a girl entered a bookstore and seeing the books said: ‘Oh, they have already made a book out of it.’”

Herborista Severino é um aliado muito importante no filme e assume falas de Remigio, que é reduzido, mas assume o papel de revelar parte do que teria sido revelado pelo ancião Alinardo, que não existe no filme. E, principalmente, o Nicolau de Morimondo, que tem uma interação tão significativa, por vezes decisiva, e até assume o muito relevante cargo de Despenseiro, mas sequer existe no filme.

A discussão sobre os personagens, refletiu Guilherme, é no mínimo fundamental. Ora, o próprio Annaud já revelara que, no processo de adaptação, a primeira coisa que ele fez foi tomar nota sobre os personagens, começando com as perguntas “*Qui est qui? Qui veut quoi? Qui croit qui? Qui croit quoi? Qui fait quoi?*”²⁵⁴ e em seguida fichou os personagens, um a um (Diaz, 2004). Ao fim, as atuações e a caracterização visual desempenharam um papel crucial na construção desses personagens, no filme. Tenha-se em vista que, em um meio em que as indumentárias, cortes de cabelo e tanto mais procurava igualar as pessoas ao máximo, a competência em diferenciá-las aos olhos do público nos ajuda bastante a evitar que se confunda uns com os outros, prejudicando a experiência e, mesmo, a compreensão da obra. Essa pode ser, também, em último caso, mais uma das razões para a supressão de personagens como Alinardo, cujo papel na trama foi tão habilmente distribuído entre os demais personagens.

No texto introdutório do romance, intitulado “Notas”, entre muitas informações preciosas à compreensão do romance, Adso descreve Guilherme de Baskerville, e menciona suas máquinas e instrumentos científicos, que ele manuseava delicadamente, como o relógio, o astrolábio e o ímã. O filme não conta com este trecho, mas em dois momentos em que tais instrumentos não são mencionados no romance o houve o cuidado de se lhes exhibir, primeiro na cena em que o Abade cumprimenta Guilherme pela sua chegada e em seguida, oportunamente, mostra-o manuseando um dos instrumentos, ambos momentos em sua cela, no dormitório.

Em se tratando da narratologia, pensou Guilherme, ambas obras têm o mesmo enredo principal, mesmo que a cronologia, tão relevante no romance, se perca um pouco na adaptação. Os pontos de virada são em geral muito semelhantes, respeitando a estrutura geral de uma história policial, como por exemplo a revelação pelo abade da ocorrência da morte inicial (o início convencional é um corpo sendo encontrado), do Irmão Adelmo (histórias policiais, por convenção, começam com um corpo encontrado) ser o incidente incitante. A supressão de subtramas e metanarrativas permitiu, no entanto, que o filme apresentasse uma narrativa mais

²⁵⁴ “Quem é quem? Quem quer o quê? Quem acredita em quem? Quem acredita no quê? Quem faz o que?”

linear e direta, escolha que também pode ter sido motivada pela necessidade de manter a atenção do público.

Guilherme, com a cabeça cheia de informações, tentou traçar paralelos entre os casos de *O nome da rosa* e seu próprio inquérito. “Assim como Annaud decupou o romance para decifrar como fazer o filme”, pensou, “os crimes podem ter sido construídos por meio de um processo semelhante”. Seu instinto dizia que esse caminho ainda tinha algo a revelar, mas Guilherme não sabia por onde começar a assentar todos aqueles dados.

Mais tarde, quando Guilherme estava dormindo, abriu os olhos, assustado. “A terceira do quinto”, pensou. Pegou o exemplar mais antigo do *O nome da rosa* (1983), e conferiu que os horários do dia tiveram uma tradução ligeiramente diferente. A “terça” da versão que ele leu e releu, nesta obra, é “terceira”! É precisamente quando acontece a parte do debate entre as delegações imperial e papal, quando Guilherme defende a tese dos teólogos imperiais, em defesa de um Estado laico e, ainda que de forma sutil e indireta, o fim da intervenção da inquisição nas vidas das pessoas. Em último caso, que a igreja deve apenas guiar os fiéis, não interferir em suas vidas e livre-arbítrio. Isso é tão óbvio que lhe era vergonhoso não ter entendido antes. E, isto dito, por que mais o Prof. Tiago cifraria esta mensagem, específica sobre *O nome da rosa*, se não fosse algo relativo ao caso investigado?

O mistério, agora, seria tentar entender o que milícia e neopentecostalismo teriam a ver com o seu caso. Que membros da assim conhecida “Bancada da Bíblia” têm defendido ideias contrárias ao Estado Laico, isso é sabido: declarações de que o Brasil seria um “Estado Cristão”, esforços para fazer regramentos conforme seus preceitos religiosos (restringindo conceito de família, mantendo e asseverando proibição de aborto etc.). Isso é tão anticiência, tão anticonhecimento quanto o que Jorge de Burgos e seus comparsas promovem no *O nome da rosa*. Seria a Milícia o braço “Gui”, inquisitorial? Tudo isso levaria a investigação a rumos muito diferentes, muito distantes do atual, se fosse confirmado, e tirava completamente o chão de Guilherme. Ele não podia guardar isso para si, e me ligou, novamente, para que nos reuníssemos em sua casa, longe de possíveis ouvidos, mas logo de manhã, pois estava evidente como não produzíamos adequadamente, com sono. Ainda pelo telefone, mencionei que havia terminado o levantamento que ele me pedira: a empresa de fornecimento de insumos para construção civil não existia, e que a outra empresa, de serviços de manutenção, estava em nome de uma tal de Manuela, que, pela idade, devia ser laranja.

— Vamos interrogá-la, mesmo assim.

— Mas, laranjas muitas vezes nem sabem que seus nomes estão sendo utilizados.

— E outras vezes sabem. Ou podem nos dar alguma pista.

— Eu estava pensando, aqui, Guilherme...

— O que foi?

— O que você está achando — perguntei — da correspondência na sequência das mortes?

— O que quer dizer com isso?

— Eu não sei. — respondi, confuso — No livro, ainda há mortes, correto? Tipo, o bibliotecário já morreu, mas ainda tem algumas mortes... — comecei a listar — O Abade, tentando impedir Jorge... Jorge, por suicídio e, se considerar o filme, tem o Gui, o despenseiro e o Salvatore. Quer dizer... já tivemos o suicídio, mas Benedito não era o Jorge, e, a bem da verdade, sua morte parece ter sido totalmente acidental...

— Entendi. Tudo isso está muito turvo, ainda. Na nossa adaptação, a bibliotecária morreu com a pancada na cabeça, o que a faz corresponder à morte de Severino, e eu acho que isso não está fazendo sentido.

— Por outro lado, ele misturou duas mortes e reequilibrou o número de mortes, já que tinha dividido uma em duas, antes. Até o Benedito confundir tudo, novamente.

Isso fazia sentido. Separar eventos em momentos distintos e unir eventos em um só é um recurso comum em adaptações, inclusive do qual o filme *O nome da rosa* fez uso diversas vezes. Talvez, as coisas tenham saído do planejamento uma vez, e o criminoso tenha procurado ajustar a rota em seguida.

— Isso é uma forma de pensar, meu caro, uma forma que não podemos ignorar, ou descartar.

Eu estava orgulhoso, do lado de cá da linha. Mas, o silêncio que me deu espaço para sentir o orgulho foi seguido de mais uma frase, esta muito preocupante, de Guilherme.

— Mas, nesse caso, se você estiver certo... considerando que o Abade é quem convida Guilherme a investigar, a próxima vítima... o nosso abade é Abelardo. Preso ou Sufocado... ou ambos. Precisamos avisá-lo, imediatamente!

Capítulo 17 - EPIFANIAS

A conclusão da investigação traz à tona uma epifania que conecta todos os pontos, levando à revelação final, à qual se sucedem tragédias que seriam evitáveis se todos tivessem bom-senso.

Eu e Guilherme concluímos que não daria para esperar até o dia seguinte. A qualquer momento, poderia acontecer a próxima morte, e esperar pode ser irreversível. Guilherme tentou ligar para ele, insistentemente, mas tocava até cair na caixa postal. Enquanto isso, eu tentava encontrar a agenda oficial dele, no site do governo do estado, para tentarmos intervir. No site, constava que ele deveria falar na igreja, e por isso decidimos voltar à Celestial da Graça Divina. Em poucos instantes, estávamos enfrentando o engarrafamento na Rua do Príncipe, onde os centenas, talvez milhares de estudantes largavam quase ao mesmo tempo, ansiosos por ir para casa dormir.

— Por que a gente veio por aqui?

— Porque Recife não nos dá muita alternativa. A gente só tem que escolher o engarrafamento menos penoso...

— Precisamente. — Guilherme estava impaciente, por termos andado menos de dez metros em mais de meia-hora — Quem disse que aqui está menos ruim?

— O GPS. — eu não me sentia especialmente esperto, nesse momento — Olha, a gente já está aqui, e nós não temos como fugir disso. Que tal a gente recapitular o que tem, enquanto não chega?

— Que seja! — aceitou, impaciente.

— Certo. Por onde começamos? Ordem cronológica? Primeira vítima: Adelmo.

— Vamos tentar narrar como um romance policial. — Guilherme propôs — Tentar achar a adaptação, talvez.

— Ok. — concordei — Começou com a descoberta de um corpo. O grande detetive Guilherme Villa Nova é chamado a investigar...

— Mas, sem gracinhas. Esse nem é o meu nome...

— Ah, não faz assim. Deixa de ser chato! Achei melhor do que chamar “Guilherme da Vila dos Bascos”. O Detetive Guilherme de Biscaia (ficou melhor?), é chamado a investigar a morte do monge...

— Eu já me arrependi de sugerir...

— Cala a boca, deixa eu continuar. O arguto e sagaz investigador particular identifica que não era este o corpo, e sim o outro. — eu falava como um narrador de filme *noir*, embora nem percebesse a referência — O corpo que não era o corpo havia sido de um monge, morto por envenenamento.

— Prossiga. — rendeu-se, ligeiramente aborrecido.

— O caso é sério, e um caso de polícia. A polícia designa para o a investigação o novato Edson, um escrivão de polícia que se torna o aprendiz e fiel escudeiro de Guilherme. Mas isso não intimida o nosso malfeitor, pois, poucos dias depois, um segundo monge, no mesmo mosteiro, é morto com o mesmo *modus operandi*: envenenado. O modesto, mas inteligente Edson percebe que a substância utilizada para o envenenamento é provavelmente o Oxalato de Cálcio, obtido no próprio jardim do mosteiro.

— “Modesto, mas inteligente”? — Guilherme sorriu — Certo. Disse o modesto.

— Se achar que conta melhor, conta. — e virei à esquerda, tirando o carro de um engarrafamento e o colocando em outro — Segue daí de onde eu parei.

— O assassino quer nos convencer de que os seus crimes têm a ver com o estudo do primeiro monge sobre a adaptação do romance *O nome da rosa* para o filme. Para isso, deixa junto ao primeiro corpo uma declaração sobre querer provar que há algo errado com a obra.

— Peraí. Foi o assassino? Por que não Adelmo?

— Estou guardando esta revelação para adiante. Posso continuar?

— Ora, vejamos só! Temos um Narratólogo controlando a narrativa. Fiquei até curioso. — e o imitei — Prossiga.

— Pela mesma razão, deixa os livros da primeira vítima com o segundo, reforçando que o primeiro era, na verdade, o outro corpo, como dizia o recado do outro lado da mesma folha...

— Genial!

— E elementar. — completou — Mas, de alguma forma, o caso se torna público e um professor universitário descobre algo. Estimulado sabe-se lá como por sua orientanda, ele decide colaborar com a investigação. Mas, ele cai na mira do assassino, e é, também, envenenado com Oxalato de Cálcio. Deixa, no entanto, um diagrama sobre tradução intersemiótica e uma aluna *nerd* que o incentivou a procurar a polícia, além de mensagens cifradas em seu bloquinho de anotações.

— Ainda espero a explicação sobre a autoria do bilhete.

— Explicarei oportunamente. Além do professor universitário, encontra-se o segurança, potencial testemunha, morto, também envenenado, no banheiro da Faculdade de Direito. Os

detetives são convocados por uma denúncia anônima para dentro da biblioteca frequentada por eles, onde devem evitar que se faça uma nova vítima, mas Guilherme...

— Detetive Guilherme!

— Detetive Guilherme é acertado por uma pancada da jovem bibliotecária, que ouvia passos e decidiu se defender...

— Eu continuo, aqui, porque você apagou e perdeu a ação. Ouve-se um grito. O intrépido Edson...

— “Intrépido...”?

— Cala a boca e escuta. O intrépido Edson ouve a bibliotecária gritar, e corre em seu socorro, encontrando-a desfalecida com uma forte pancada na cabeça. Em sua perseguição, ele apenas encontra vestígios da passagem do assassino, mas ele escapa-lhe entre os dedos. — ri, empolgado — Ah-há! Eu também sei falar bonito, meu camarada!

— Tá, foca na história... Acamado, o detetive Guilherme pôde focar na investigação que acreditava que iria levá-lo ao criminoso: a adaptação do romance ao filme O nome da rosa.

— É a segunda vez que você fala como se estivesse descartado. Está descartado?

— Não. Mas, já não tenho tanta certeza se é a chave para a solução.

— Mas, e a correspondência entre as mortes e o romance? O detetive Guilherme, o monge Adelmo, o monge Inácio, que rima com Venâncio... Ah! Tem também o envenenamento...

— Sim, eu não disse que descartei. — ele retrucou — Disse que acreditei ser a pista que nos levaria à solução do crime, porque acreditei. Mas, tivemos outras pistas mais produtivas, depois. Acho que tudo se soma, e a imagem maior será formada com todas as evidências. Posso continuar a distribuir os pontos na folha, para ligarmos um a um até formar um desenho?

— Ok, prossiga. — respondi, procurando uma vaga no já movimentado estacionamento do templo.

— Agora, não. Estaciona, logo esse carro, que já estão deixando a igreja. É capaz de Abelardo já ter saído, também.

Como sempre, o flanelinha quis cobrar antecipado. Somente alegamos, correndo, que estávamos atrasados e pagaríamos na volta. Entramos correndo no meio da multidão que conversava no pós-culto, e ele nos perdeu de vista.

— Oi, pastor, boa noite! — Guilherme o cumprimentou primeiro.

— Na paz do Senhor, irmão!

— Preciso urgentemente falar com o irmão Abelardo, você poderia me dizer onde ele está?

— Ah, infelizmente, ele não veio, hoje. Tinha uma bela palavra para ministrar, mas sequer apareceu...

— Como assim? — interrompi — O senhor tá dizendo que ele não apareceu nem avisou nada?

— Sim, isso é tão atípico. Ele é sempre muito responsável. Estamos preocupados...

— E nós, também, pastor. — disse Guilherme — Mas, certamente, não há de ser nada.

— Assim espero! — contemporizou o pastor.

— Muito obrigado, pastor. Vamos, Edson, precisamos ser rápidos!

Enquanto nos afastávamos, segurei Guilherme pelo braço. E, discretamente, indiquei na direção de uma jovem com um andador diante de si. Ela estava encostada contra uma coluna larga e de base quadrada, que ajudava a deixar a parte externa do templo tão imponente. Ela estava impaciente, levando o telefone ao ouvido e desligando-o após alguns instantes. Era Manu, claramente tentando ligar para alguém. Guilherme também a reconheceu. Eu quis ir ao encontro dela, mas ele me conteve. Por sua indicação, fizemos a volta e nos aproximamos, como se Guilherme previsse que algo produtivo sairia dali. E saiu. De trás da coluna, ouvimos a voz do pastor.

— Manu, você conseguiu falar com seu pai?

— Não, pastor, ele não atende. Estou tão preocupada...

— Vieram uns homens procurar por ele...

— Quem?

— Uns que vieram há um tempo atrás, seu pai pediu uma sala reservada para falar de algum caso da polícia...

— Ah! Um cinquentão com ar bem sério e um novinho bem bonitinho com carinha de bebê?

Eu não sabia se gostava da descrição, mas não pude evitar o sorriso. Guilherme também teve vontade de rir, mas manteve a concentração.

— Esses, mesmos...

— São detetives da delegacia onde ele trabalhava. O senhor conhece, estão no caso dos monges...

— Ah. — ele falou, pensativo — Deve ser sobre isso, então...

Mas, neste momento, tivemos um revés inesperado. Por mais que estivéssemos sendo eficazes em nos esconder de Manu e do pastor atrás da larga coluna, havia muita gente do outro lado. Entre elas, a viúva do Prof. Tiago, que me reconheceu imediatamente quando passou e me viu de longe. Ela veio em nossa direção, aos brados, indignada.

— O que vocês estão fazendo aqui? Não sabem respeitar nem a Casa do Senhor?!

— Oi, dona Sandra, boa noite...

— Não ouse falar o meu nome! E caiam fora daqui, já!

— Na verdade, — Guilherme tentou falar com ela — se a senhora pudess...

— Você também é da polícia?

Ao mesmo tempo, eu e ele respondemos:

— Sou!

— Não!

— E, ainda por cima, — protestou ela — profanam o Templo com mentiras!

À nossa volta, já se havia reunido uma multidão. Manu havia feito a volta na coluna, com o pastor, e ambos entrevistaram. O pastor afastou Sandra, que ainda bradava palavras duras contra nós, e Manu tentou nos conduzir para outro espaço.

— O pastor disse que os viu, por aqui, perguntando pelo Dr. Abelardo... — ela comentou — Vocês não são os policiais que estão investigando a morte do Prof. Tiago? Têm alguma novidade sobre o caso? Pegaram os culpados? Desculpem a Irmã Sandra, por favor. Desde que ela ficou viúva, ela culpa a polícia pela morte, ninguém entende bem o porquê...

— Na verdade, não temos uma solução, ainda, para o caso. Mas, queríamos muito falar com o... Dr. Abelardo. Precisamos de uma contribuição da secretaria, para prosseguir, entende?

— Ele não é seu... — tentei perguntar sobre Abelardo.

— Orientador? O professor Tiago? — me interrompeu.

— Sim, era meu orientador. Quando eu precisei escolher um, aproveitei que ele é daqui da igreja e o chamei aqui. Ele era muito disputado, mas me viu crescer, não foi difícil convencer ele. Por isso, eu fiquei tão triste, também. Para mim, ele foi Tio Tiago até eu conseguir me acostumar a chamar ele de Professor...

— E qual a sua relação com o Dr. Abelardo? — perguntei, e Guilherme me fitou duramente.

Manu tampouco me pareceu confortável.

— Olha. O meu pai nem sempre foi da igreja. Ele era católico... não praticante, né? Como todo católico, eu acho... E traía muito a esposa dele. Mas, quando eu era criança e entrei para a igreja, eu convenci ele a vir, e ele levantou as mãos e encontrou o caminho dele.

— Tocante... — disse Guilherme.

— Na verdade, é, sim. — ela respondeu como se não tivesse notado a ironia em sua voz — Deus tem um plano para cada um de nós. Eu sou fruto de um erro dele, e, no entanto, não nasci por acaso. Comigo, ele encontrou o caminho de Deus e é hoje um homem sério e reto.

“E morto”, pensei. Precisávamos sair daquele lenga-lenga, e procurá-lo, o quanto antes, se é que ainda havia tempo para isso. Mas, Guilherme continuou.

— E, me permita perguntar, mas... Você tem essa deficiência de nascença?

— Ah, tudo bem perguntar. — ela contemporizou, mais confortável com essa pergunta do que com a anterior — Todo mundo sempre quer saber.

— Naturalmente...

— Como eu disse, meu pai nem sempre foi um homem do Senhor...

— O que quer dizer? — interessou-se, Guilherme.

— Eu não quero comprometer ele... ele já se arrependeu, já é um homem melhor...

— Eu também jamais o comprometeria. — disse Guilherme — Eu sou amigo dele, lembra? Ele quem me ensinou a investigar, quando entramos na polícia, antes de se converter, inclusive. Quando foi promovido a delegado, quando isso ainda era possível subir sem novo concurso, fui um dos que indicaram seu nome, e ele se tornou então o meu delegado. Não vejo por que comprometê-lo. E, a julgar pela sua idade e pelo que você disse, o possível crime já deve ter prescrito...

— Tá... — ela falou, desconfiada — Ele não queria um filho fora do casamento, e tentou fazer minha mãe me abortar tomando uns remédios... Não gosto de comentar, porque ele hoje em dia é um ótimo pai, sempre amoroso e não me deixa faltar nada. Não merece os julgamentos que fazem quando sabem. Somente digo que foi má-formação.

— Melhor. Mas, como eu imaginei, está prescrito. Esse crime prescreve em oito anos...

Eu pedi licença e me afastei. Precisava ligar para o delegado Falcão. Não entendia por que Guilherme estava se detendo em uma conversa inútil, trocando figurinhas como se não houvesse uma vida em jogo. Será que achava que era um caso perdido? Ou será que ele esperava que ela recebesse um contato de Abelardo antes que ele nos respondesse as chamadas e mensagens?

Alguns minutos depois, no entanto, retornei. Precisei interromper a conversa.

— Guilherme... Com licença, Manu. Guilherme, a gente tem que ir.

— O que houve? — ele quis saber.

— O delegado Falcão... Eu estava tentando ligar para ele, e não consegui. Então... — eu estava tentando encontrar um jeito de falar sem envolver Manu.

— O que houve, criatura? — Guilherme me apressou — Fala logo!

— Podemos nos falar a sós, um instante?

Guilherme pediu licença, e que Manu esperasse um momento, e veio falar comigo.

— O que houve?

— A família dele pediu que ele fosse declarado desaparecido. Ele não aparece em casa desde ontem, nem aparece na delegacia desde anteontem. Nem atende ligação. Tentei bastante.

Guilherme ficou sério, pensativo, por um instante.

— São dois, agora... Isso sai muito do padrão do O nome da rosa. — e concluiu, resolutivo
— Ou não... Vamos, Edson. Precisamos fazer algo a respeito, se é que ainda dá tempo.

Guilherme se aproximou de Manu, a tempo de vê-la dispensar o flanelinha, a quem parecia dar ordens em voz baixa. Logo em seguida, pudemos ouvir o telefone dela badalar um sininho suave, e vê-la olhar apressadamente para o celular. Ela sorriu discretamente, visivelmente aliviada.

— Boas notícias? — questionou Guilherme.

— Sim... O Dr... — e baixou a guarda — Papai respondeu minha mensagem. Finalmente!

— Está bem, então?

— Está, graças ao bom Deus!

— Fico feliz. Se puder, avise-o que eu preciso falar com ele urgentemente. Agora temos que ir...

— Avisarei, sim. — disse, satisfeita — Agora, mesmo.

Despedimo-nos, e saímos. Boa parte dos fiéis já havia dispersado.

Chegando ao estacionamento, já praticamente vazio, os carros não estavam mais presentes, nem o flanelinha. O meu carro tinha um risco enorme na lateral.

— Isso é uma porra! — exclamei — Flanelinha filho da puta!

— Odeio esses caras!

— Mas, agora, esquece. O que precisamos fazer, para resolver o caso? Se Abelardo está bem, e o delegado é quem desapareceu, onde estamos errados?

— Não sei, Edson, mas acho que estou perto disso. Vamos retomar a história

— Onde paramos? — liguei o carro e saímos.

— Eu estava fazendo a análise comparativa dos O nome da rosa.

— Certo. E quais foram suas conclusões?

— Aconteceu muita coisa. Eu decifrei o recado do Prof. Tiago, ou pelo menos o código, porque o enigma ainda está parcialmente em aberto. Já entendi a tese imperial, em favor do estado laico e de a religião não coagir ninguém, não se meter na vida das pessoas. E já compreendi que a igreja neopentecostal quer reverter o estado laico no Brasil. Lembra da nossa vinda a essa igreja, da outra vez?

— Eu sabia! — reagi como a um choque, por lembrar de algo — Eu sei quando a vi, pela primeira vez!

— Quem?

— Manu! Nós não a conhecemos na FDR. Eu tropecei no andador dela, quando viemos aqui, pela primeira vez!

— Isso poderia ter sido algo relevante, antes. Ligaria ela ao Prof. Tiago, e ambos ao Abelardo... e ambos a Sandra, que eu não conhecia, ainda.

— Como assim? — perguntei.

— Vamos lá. O nome dela está no Livro Contábil da Celestial... Ela consta como a contadora da Regional e frequenta o Templo Central, de onde a Regional é gerenciada.

— Por essa eu não esperava. Mas, o contador não é Benedito?

— O livro é preenchido com caligrafias distintas. As folhas mais antigas tinham só a caligrafia de Sandra. Depois, a de Benedito vai sendo inserida em apenas algumas anotações. Desde um mês antes da morte de Adelmo, só temos a letra de Benedito. E, meu caro, o bilhete foi escrito com a caligrafia de Benedito.

— Qual bilhete? O do...

— O bilhete atribuído ao serial killer. Isso, mesmo.

— Isso é pior do que eu pensava... Ou não. Não sei o que pensar.

— Ah, mas isso não é tudo, meu caro Edson... Calma, que piora.

— Minha nossa senhora... desembucha logo, criatura!

Mas o telefone de Guilherme vibrou. Ele pegou e olhou para ele.

— Edson, encosta o carro.

— O que houve?

Encostei o carro, e ele me mostrou o telefone. Era uma mensagem que só constava um “s” e um “w”.

— O que é isso?

— Coordenadas geográficas.

— Um “s” e um “w” são coordenadas geográficas onde, Guilherme?

— Olha pro número que mandou a mensagem, criatura!

— Mas coordenadas precisas têm 12 dígitos. Já tentou ligar de volta?

— Sim, têm 12 ou mais, se quiser ser ainda mais preciso. Mas, ignore o 9, que é obrigatório para celulares, e você tem coordenadas que estão localizadas no Recife. E não adianta ligar para esse número. Mande mensagem respondendo e a operadora diz que o número não existe.

— Então põe no GPS do celular, pra a gente achar.

— Por que você acha que eu te pedi para parar? Eu não sei mexer nessa porcaria. Bota aí.

Eu digitei as coordenadas no meu celular, e o mapa nos indicou para uma Travessa no bairro do Bongi, perto da Abdias de Carvalho e da Estrada do Bongi.

— Isso é na Mustardinha... — eu disse, preocupado — e está muito tarde pra entrar lá...

— O que a gente tem a perder?

— A vida, por exemplo?

— Larga de ser frouxo e vamos! Escolhe esse trajeto pela Visconde de Suassuna.

Dei partida, contrariado.

— Mas, você dizia... — comentei, tentando me acalmar — que piora.

— Sim, piora. — e olhou para mim — Você nem desconfia? Foi você quem me deu a informação.

— Para de suspense e fala logo!

— Qual é o nome do proprietário da empresa de manutenção?

— M... peraí! — eu não podia acreditar — Manuela?

— Não parece uma coincidência muito conveniente?

— E é uma coincidência?

— Não. É a nossa Manuela, ela confirmou. Ela é sócia, na verdade, e o quadro societário é bem grande. Ela confirmou agora, na igreja, que o quadro societário é todo da igreja, e que só contratam evangélicos, aquela coisa toda, que você já deve imaginar...

— Típico! Mas, cara! Eu não acredito. Será que ela está envolvida?

— Ela falou muito e disse nada. Segundo ela, foi um jeito do pai dela de compensar a pensão que passou anos sem pagar. É sócia majoritária, presente do pai dela, que investiu e deu a parte dele para ela, mas tem todo jeito de quem não se envolve muito, pelo que percebi. Mesmo assim, ela nos prometeu dar acesso a toda e qualquer documentação da empresa, amanhã, no horário comercial. Peguei o número do telefone dela.

— Se houver algo errado, lá, ela não parece estar muito envolvida...

— Não estou certo disso. — ele respondeu — Mas, é bem verdade que ela se mostrou bastante cooperativa, para alguém que estivesse devendo.

— E aí?

— E aí que, em meio a tantas evidências, onde entra a milícia que o Prof. Tiago prometeu?

Ele perguntou, esperando que eu respondesse algo, como costumava ser, para que ele pudesse desenvolver o raciocínio, mas a conversa foi interrompida pela voz feminina do

aplicativo de GPS, dizendo que chegamos ao local de destino. Mas, a localização exata da coordenada dava num terreno murado, sem entrada à vista.

— Guilherme, vamos embora. Essa área é esquisita, e eu acho pouco provável que seja algo neste terreno.

— Isso aí são os fundos de uma propriedade maior. Vamos fazer a volta no quarteirão.

De fato, do outro lado do quarteirão, havia um edifício em construção. Na fachada, informando que ali, em breve, seria a nova sede da empresa de manutenção de Manuela.

— Bem, ela vai dar acesso à empresa, amanhã. — eu disse — Vamos embora.

Mas, com Guilherme, nada era tão simples, assim.

— Deixe o carro destravado, pois podemos precisar entrar nele correndo.

— Não quer que eu fique aqui, cuidando dele? Ainda tô pagando ele?

— Não tem seguro, não? Dois em ação é mais seguro que um. Polícia é número, vem!

— Então pedimos mais reforços. Posso entrar em contato com...

— Tenho motivos para acreditar que isso seria suicídio. Vamos ou não?

Eu estava muito contrariado, mas abri a porta do carro e saí. Guilherme empurrou o portão no meio do tapume, que parecia ter sido deixado aberto para nós (o que achei no mínimo perturbador), e entramos antes que alguém pudesse nos ver.

A obra tinha a fundação e as paredes. Nada mais. Entramos no que parecia ser a futura recepção, e Guilherme olhou em volta.

— O que foi? — cochichei.

— Estou procurando acesso a algo que remeta à passagem secreta, ou que represente uma ameaça para a gente. — falou também muito baixo — Podem querer nos matar sufocados.

— Esse prédio parece terminar muito antes do fim do terreno. Não dava para ver ele lá de trás.

— Magnífico, Edson! Realmente, lá de trás a gente via apenas a copa de uma árvore. E o quarteirão é grande. Deve haver algo atrás desse prédio!

Sáímos e fizemos a volta. De fato, havia uma casinha, com cara de residência, mas com uma fachada identificando-a como a sede da empresa. Guilherme abriu a porta, destrancada, e entramos. Tanta facilidade não era natural. Guilherme se movia com cautela e sem gerar ruído algum, e achei estranho que ele retirou a chave da porta de entrada e a guardou no bolso. Eu o seguia dando o meu melhor para fazer o mesmo, lembrando da barra de ferro na Biblioteca.

Passamos por uma recepção pequena, que deve ter sido uma sala de visitas um dia, e entramos no corredor que, supostamente, levaria aos antigos quartos. Observei que no corredor, à minha direita, havia uma rachadura acompanhando o que deve ter sido um portal.

Possivelmente, após secar o cimento, ele encolheu e ficou a rachadura. Logo em seguida, havia uma porta aberta. Era um escritório, à direita, se via uma escrivaninha com um computador no canto, e gavetas. Em cima da escrivaninha, havia uma pesada lamparina antiga a combustão, que incensava o ambiente com um forte cheiro de querosene que me remeteu à infância, na casa de meus avós, no interior. E, atrás dela, havia um guarda-roupa com espelhos nas portas. Guilherme abriu as portas, uma a uma, encontrando pilhas e mais pilhas de papéis, caixas de arquivo, e muitos documentos de todo tipo. Na última porta, no entanto, tivemos uma surpresa. Ela dava para uma porta de metal, esta bem mais larga, entreaberta, que nos conduzia a outro cômodo. Certamente, aquele cujo portal estava fechado. Senti-me orgulhoso por ter deduzido aquilo sozinho.

Entrei no corredor estreito formado pelas paredes do guarda-roupa e Empurrei a pesada porta de metal, que se abria à minha direita, ocultando metade do cômodo.

— Um quarto do pânico? — perguntei, vendo na meia-luz que todas as paredes eram de metal.

— Não, Edson. — Guilherme tentava olhar por cima do meu ombro — Isso é um cofre.

— Mas, desse tamanho? — coloquei a cabeça para dentro e ouvi minha voz ecoar — É maior do que o meu quarto. Olha aí, cabe minha cama e meu armário... — parei subitamente.

— Que foi?

Apontei para a minha esquerda e saí do guarda-roupa, pois só se passava um por vez.

Guilherme entrou e viu o Delegado Falcão caído, encostado na parede à esquerda da porta. Entrei atrás de Guilherme, enquanto ele verificava os sinais vitais do delegado, iluminando-o com o celular na mão. Ele estava frio e não respirava.

O problema é que nossa preocupação com o delegado, por mais nobre que pudesse ser, nos fez negligenciar algo importante. A porta do cofre foi fechada, e pude ver de relance que era empurrada por um vulto ligeiramente familiar, um homem sentado à beira de uma mesa de escritório que ficava atrás da porta do cofre. Estávamos, todos, no escuro.

— Sabem que não podem entrar num ambiente assim, sem conferir se há mais alguém, não é? — disse o homem à mesa — Isso é um erro básico, que pode lhes custar a vida.

Não podíamos enxergar nada àquela altura, mas eu reconheci a voz. Ele retomou.

— O delegado cometeu o mesmo erro. Ficou preso aqui dentro até acabar o oxigênio. Na verdade, eu dei uma mãozinha, claro. O oxigênio aqui demora um pouco a acabar, então deixei ele com uma lamparina para ele iluminar o ambiente, e a anta não considerou apagar.

Ele falava suavemente, mas, mesmo assim, sua voz parecia ecoar de forma ensurdecedora dentro daquele cubo metálico.

— Abelardo... — Guilherme queria dizer algo, mas foi interrompido.

— Eu sabia que você iria saber interpretar minhas coordenadas, Guilherme. Eu te ensinei a pensar como um investigador, e você me superou em questão de meses. Caí de melhor detetive da polícia do estado para segundo, superado por meu aprendiz.

— Foi um bom professor, Abelardo, deveria se orgulhar disso. — disse Guilherme com autoridade quase paternal.

— Ah, mas eu me orgulho. Claro que me orgulho. Mas, não sou de ferro. Quando a gente chega no topo, não gosta de cair, entende? E você me derrubou muito rápido...

— E por isso me impediu de resolver os casos?

— Não, não foi por isso. Mas, saber como você pensa me ajudou bastante... e me proporcionou momentos de uma inesperada diversão.

— Pelo menos, você não irá mentir, dessa vez. Vamos lá, diga o que eu não sei.

Eu me sentia como no meio de uma briga de namorados: não sabia se estava entendendo o que acontecia à minha volta, estava constrangido, mas havia um prazer estranho em matar a curiosidade, ouvindo à discussão.

— Soube que você andou inquirindo minha filha. Vamos lá, Guilherme, sei que você já matou tudo. Fale do jeitinho que eu gosto de ouvir.

— Nunca gostei dessa sua mania de me fazer explicar meus raciocínios... Quando me ensinava a investigar, fazia sentido, mas depois disso...

— Depois disso, saber como você pensava e o que havia descoberto me permitia embaralhar as cartas e confundir você. — havia divertimento na voz de Abelardo — Sua confusão mental era uma coisa linda de se ver! Precisava ver sua cara!

— Eu confiava em você cegamente. — protestou Guilherme — Trabalhávamos juntos. Há quanto tempo você está empenhado em impedir a solução de crimes? Com o que está envolvido?

Eu estava incomodado, porque não importava o quanto os olhos se acostumassem com o escuro. Não havia uma só luz, e não havia diferença entre estar com os olhos abertos ou fechados. Mas, o ambiente estava abafado, e esquentava. Eu começava a suar.

— Vamos, Guilherme, você é melhor do que isso. Solucione o caso! Se demorarmos muito aqui dentro, os três, teremos o mesmo destino que o delegado.

— Você é narcisista demais pra correr esse risco, Abelardo.

— Sou? — divertiu-se Abelardo — Talvez, eu seja. Mas, pouco importa. Eu tenho uma missão importante, e prefiro ter vocês do meu lado a contra mim, ou mortos. Guilherme, eu me diverti muito brincando de gato e rato com você, mas tenho agora outras preocupações. Sua

inteligência pode me ser útil, e tenho um papel importante pra você, se você se juntar a mim. E estendo o convite ao Edson. Você sabe, Guilherme, que eu tenho um bom faro para jovens talentos, e me parece que ele é um jovem bastante promissor. — e exortou — Mas, vamos, Guilherme. Sei que você tem o mistério resolvido. Se tiver alguma lacuna, não vai demorar a encontrar a peça que a preenche.

— Sim, de fato, há lacunas.

— Vamos. Conte-me o que você sabe.

— Você lava dinheiro para sua filha, ou faz dela sua laranja. Ela e outros membros da sua igreja. Benedito era o seu contador, cooptado possivelmente à força, e cuidava da operação.

— Uma grande perda! — lamentou Abelardo — Vai ser difícil de substituir.

— Mas, ele se confessou para o seu irmão Inácio, e você determinou que Benedito o matasse, pois ninguém podia saber do esquema. De alguma maneira, ele sabia ou aprendeu a extrair oxalato de cálcio das comigo-ninguém-pode do próprio mosteiro, e obteve a vidraria separada para descarte, no laboratório de química da escola do mosteiro, onde ele tinha seu escritório. Mas, na hora de servir o lanche para Inácio, o amigo mais íntimo de Benedito, o irmão Adelmo, acabou comendo o que quer que estivesse envenenado, e morreu no lugar do irmão confessor.

— Muito bom, muito bom! — Abelardo parecia sincero — Prossiga, por favor!

— O acaso favoreceu. Ou não só o acaso, como poderemos ver. Você ordenou que Benedito escamoteasse tudo. Ordenou que ele escrevesse o bilhete sobre revelar uma suposta farsa de O nome da rosa. E, quando o fez cometer mais um homicídio cruel, por envenenamento, você também o obrigou a montar o cenário, usando os livros do pobre Adelmo para simular com se Inácio também o tivesse feito. Benedito entrou com o peso dos livros, carregando-os cuidadosamente e, apesar de cuidadoso, deixou suas pegadas no caminho. Mesmo as pegadas não chegaram a ser um completo acaso, posto que você mesmo havia realizado uma doação numerosa de tênis, obtidos em uma operação do grupo de extermínio com que se relaciona. Recordo-me que, quando comentei sobre as pegadas e a grande quantidade de monges que usavam o mesmo modelo, você pareceu se divertir demais com a situação.

— Brilhante! — Abelardo realmente parecia se regozijar — Esse foi um acaso muito prodigioso. O Senhor faz prodígios, eu sempre digo. Mas, prossiga, prossiga!

— Todas as pistas plantadas conseguiram, de fato, desviar minha atenção. Eu estava cansado de trabalhar com investigação de homicídios, e a curiosidade acadêmica me trouxe algo diferente e interessante sobre o que investigar, um aprendizado que me fazia sentir melhor, ao contrário de ficar vendo cadáveres. Mas, quando eu estava pensando em abandonar essa

linha investigativa, você providenciou que fosse trocado o livro, reforçando-a com um bilhete que me induziu a me dedicar mais a estudar a Teoria da Adaptação.

Abelardo gargalhou.

— Fiquei surpreso que você caiu nisso, Guilherme. Que bom que voltou a si, e agora percebe tudo! Mas, a investigação não acabou por aí, acabou?

— Eu caí na sua armadilha, e estava perdendo o sono porque sabia que estava caindo em uma armadilha. Mas, você havia feito mudar todas as cenas de crime, para que as evidências não apontassem no sentido correto, e eu estava sem outra linha investigativa em que investir.

— Bingo! Ai, Guilherme, eu me divirto com você... Mas, conte o que mais descobriu. Não me faça ficar pedindo, isso é muito chato!

— Sandra, a esposa do Prof. Tiago, era a contadora da sua igreja, e foi sendo, aos poucos, excluída dessa função. Vocês tentaram impedi-la de saber dos crimes, mas ela é uma mulher inteligente, e descobriu. Ela falou com o marido, que disse que procuraria alguém de confiança para resolver o crime. E, de fato, ele procurou você, e soube que você estava envolvido. Decidiu recorrer a mim, mas, ele foi descoberto em sua intenção. Para minha sorte, ele temia não conseguir me dizer nada e me deixou uma mensagem cifrada...

— Maldito seja! — Abelardo disse para si.

— Em que dizia que o neopentecostalismo estava agindo contra o estado laico, o que eu atestei na política nacional e nos seus discursos, “irmão Abelardo”, e que o movimento pentecostal estava se unindo a milícia para isso. Apesar de a mensagem cifrada ter me alcançado, ele morreu por causa disso, e sua esposa, sabendo que você está à frente da segurança pública, não confia em policial nenhum, desde então, e culpa a segurança pública pela morte do marido.

— Deus permita que você se junte a mim, Guilherme. Seria um desperdício, se não, como foi com Tiago. — senti o peso de uma ameaça, nessa afirmação, mas Abelardo prosseguiu, com uma voz muito natural, como se não dissesse nada demais — E o que mais você apurou, Guilherme?

— Quando foram desovar o corpo do professor, iriam deixá-lo na biblioteca. Deixá-lo na FDR foi muito engenhoso, de fato, pois manteve o elo com o mosteiro, mas acharam que levar o corpo a alguma posição relativa à biblioteca seria uma boa ideia, e isso foi só uma exposição desnecessária. O segurança viu, e quem quer que tenha levado o corpo teve que deixar no jardim do pavilhão e ainda comprar o silêncio dele. Você não gostou do risco e mandou se livrarem dele.

— Muito bem. Foi exatamente isso.

— E eu passei o dia inteiro, hoje, pensando que você não tem inteligência suficiente para isso...

— O que é isso, Guilherme? — havia uma dissimulação na voz de Abelardo — Assim você me ofende...

— Ora, sejamos honestos, Abelardo! Você é um cara articulado, carismático, e um excelente investigador, até. Mas, quem, próximo a você, e da sua confiança, entende de adaptação, de O nome da rosa e de todos os assuntos relativos a isso? O gênio por trás de você e disso tudo, a iminência parda dessa história toda é a sua filha Manuela!

— Eu não disse, filha? — falou Abelardo — O filho da puta é um gênio!

— Você não exagerou em nada, pai.

— Manuela? — perguntei, abismado — Como chegou tão rápido?

— Saí antes de vocês, porque você parou pra se lamentar do risco que mandei fazer no seu carro. E vim direto pra cá. Imagino que tenham perdido algum tempo para identificar a localização, né? Eu sabia exatamente aonde vinha.

— Mas, não vamos perder mais tempo com conversa mole. Preciso que Guilherme esteja completamente por dentro do esquema, para aceitar e não dar para trás, depois. Pelo menos, sei que ele tem palavra.

— Não me vejo participando de esquemas como o que eu tenho observado, Abelardo.

— Por favor, revele-me mais suas descobertas. Prometo que fará sentido, no fim.

— Creio que quem cuidou de envenenar o segurança foi a própria Manuela, que você enviou como alguém de confiança.

— Eu me ofereci. — ela respondeu — Se quer bem-feito, faça você mesmo!

— Certo, Manu se ofereceu, e já ficou por perto, para nos abordar e dirigir novamente a investigação para outro lado. Cuidou, inclusive, de colocar um diagrama, provavelmente desenhado por ambos, enquanto ele explicava-lhe o assunto.

— Caramba, pai! — ela estava impressionada — Até isso, ele percebeu?

— Elementar, minha cara. Você desenhou o triângulo no verso, e vi que a caligrafia é dele, mas o traço do desenho é mais delicado, justamente como o seu. Ela nos desviou da investigação, mais uma vez, claro, de volta à adaptação. Mas a bibliotecária me ajudou a compreender o que havia para entender, acelerando minha chegada no fim do desvio e estragando o seu plano, então a mentora desse plano de desvio, Manuela, mandou matar a bibliotecária envenenada. Para mantê-la fora do escritório vocês fizeram ecoar os passos pela biblioteca. Mas, o assassino não teve tempo de colocar o veneno e, ao ser encontrado por ela em seu escritório, a matou, golpeando-a com o objeto mais próximo, o que fez confundir a

morte de Malaquias, envenenado, com a de Severino, que havia sido pulado por causa do corpo extra. Por alguma razão, chamaram-me para ir à biblioteca, e só posso crer que tenha sido para que eu distraísse a bibliotecária...

— Na verdade, era para você só decifrar a gravação após a morte daquela vaca...

— Isso não funcionou, Manu. E ainda me rendeu uma concussão que até hoje me dá dores de cabeça. Mas, isso foi bom. Se estudar a adaptação não me levou aonde deveria por suas pistas, me permitiu decifrar a mensagem do prof. Tiago. Diga-me, Manuela, de quem foi a ideia de o bilhete ser justamente no papel com a anotação do *ecce corpus*?

— De ninguém. Na verdade, eu acho que foi do Benedito. Ele provavelmente estava tentando te avisar. Não era a primeira vez que ele dava com a língua nos dentes, e, por mim, ele já estaria morto há muito tempo!

— Você se refere ao jornalista que morreu antes? — perguntei — e ao investigador que morreu quando estava prestes a decifrar o caso do jornalista?

— Como ele já sabe de tudo isso, Guilherme? Você contou a ele?

— Ele não precisa me contar tudo, Abelardo. Sou iniciante, mas não sou um idiota. Vocês também mataram o Sepulcro Caiado quando ele cansou de cooperar? O apartamento milionário não foi suficiente para comprar seu silêncio?

Abelardo não esperava que eu estivesse sabendo de tudo aquilo. E, provavelmente, não era o único. Não sei quanto tempo durou o silêncio, mas foi o suficiente para sentir que estavam todos surpresos, ou medindo os próximos passos.

— O que está aprontando, Abelardo? — questionou Guilherme.

Abelardo não respondeu de pronto, mas, em seguida, ouvimos sua voz atrás de mim.

— Só procurando um jeito de acomodá-los.

Ele se aproveitou do nosso susto por ele ter feito a volta tão silenciosamente, e nos empurrou suave e firmemente para a mesa, antes que pudéssemos oferecer resistência.

— O que está fazendo? — perguntei.

— Sentem-se, por favor.

Estendemos os braços para frente, tentando não esbarrar em nada no escuro, mas, mesmo assim, eu bati a canela na cadeira pesada, Guilherme o osso do ílio direito na mesa. A dor nos distraiu por um instante, e Abelardo se aproveitou.

— Guilherme, veja bem. A milícia era um fato estabelecido. Eles chegaram com sede de poder, e começaram a disputar espaço com os grupos de extermínio. Ia começar uma guerra, um morticínio, em nosso estado

— E então veio Abelardo, o salvador, para salvar o mundo!

— O mundo, não. Mas, eu me uni a eles em mandato divino. Guilherme, Deus tem um plano para cada um de nós. Uma missão, asseguro, pelo menos no meu caso.

— E qual é a sua? Pacificar a guerra entre os criminosos?

— Eu promovi a união. Propus sociedade aos líderes dos principais grupos de extermínio, eles têm seus próprios territórios, e suas organizações, em vez de disputar espaço com a gente, viraram nosso braço armado. É assim que se governa.

— Aproveitou pra catequizar eles, também? — Guilherme ironizou.

— Eu não chamaria de catequizar... mas, boa parte deles tem frequentado nossos cultos, sim. É parte do acordo que cada um tem que arranjar um lugar em seu território para uma nova unidade da Celestial e tirar os cultos a satanás...

— Cultos a satanás? — surpreendi-me.

— Sim, estamos eliminando os terreiros, um a um. O Brasil é de Deus! E já estou organizando um pessoal para construir umas igrejas nossas na África, aquela terra esquecida por Deus, cheia de pagãos... mas, isso é outro assunto. Eu estava te dizendo, Guilherme, que estou colocando as coisas em ordem.

— Tenho visto. Pela quantidade de corpos no caminho...

— Toda guerra deixa corpos no caminho. — Abelardo o interrompe — Mas, acredite, eu reduzi muito os corpos.

— Isso não justifica tantas mortes!

— Toda guerra tem seu preço, Guilherme! O Falcão não entendeu isso, e teve que se juntar aos que tombaram... Quando Davi liderou Israel contra outros povos, ele não deixou corpos no caminho? Não alcançou sua primeira glória matando Golias, o gigante?

— Ah, então é, de fato, uma guerra santa, contra os infiéis? — Guilherme fingiu concordar — Mas, está certo seguir esse caminho tão tortuoso? Por que não seguir as vias institucionais?

— Claro! Partilho de sua aflição, Guilherme. E é por isso que eu irei sair candidato. Mas, não dá para esperar. Deus não pode ficar esperando por toda a eternidade! — eu ouvia sinceridade, um verdadeiro fervor messiânico em sua voz — Davi também cometeu seus erros, Guilherme. Ele foi adúltero, e foi mesquinho ao mandar o marido da mulher desejada para a morte em batalha, só para poder desposá-la. Mas, Deus era com ele, e o perdoou.

— E você se crê comparável a Davi...

— E por que não, Guilherme? Tenho prosperado, não tenho? Devagar e sempre... às vezes nem tão devagar... Sou um ungido, não tenho dúvida, e está claro para mim o que é

preciso fazer. Ainda esse ano, serei eleito deputado, em dois, saio a prefeito, e o céu é o limite. Melhor: o céu é o objetivo! Não há preço caro, se o que faço é em nome de Deus!

— Sabe o que é engraçado, Abelardo? — disse Guilherme.

— O que?

— Saul também foi ungido por Deus, mas abusou tanto de sua condição que foi abandonado. Deus não esperou nem sua morte, provocou sua derrocada ainda em vida e ungiu Davi...

— Assim como — intervim, finalmente — Guilherme se tornou imediatamente o melhor investigador em seu lugar, não?

Abelardo demorou a reagir. Meu intuito de deixá-lo perturbado funcionou, e eu quase sentia a aprovação de Guilherme, que com certeza queria dizer aquilo, mas sua falsa modéstia não o permitiria. Quando, finalmente, Abelardo reagiu, deu uma gargalhada forçada, fria e cortante, ferindo nossos ouvidos na escuridão.

— Guilherme, Guilherme... seu pupilo é muito esperto... Parece que você me superou também como professor...

— O mérito é todo dele. — ponderou Guilherme.

— Você não é tão modesto, assim. Agora, pode desligar o gravador do seu celular. Esquece que eu conheço seus métodos?

— Não adianta desligar...

— Não adianta gravar, é o que eu lhe digo. Seu telefone não irá sair inteiro deste terreno, isso eu lhe asseguro.

— Mas, eu estou fazendo o streaming ao vivo, da nossa conversa. — respondeu Guilherme, calmamente — Acho pouco provável que tenhamos muito público, mas as suas revelações irão ficar salvas e disponíveis, não vai ser difícil que a imprensa ajude a viralizar...

Essa me pegou de surpresa. Guilherme não era dos maiores experts que eu conhecia quando se falava de tecnologia. Mas, sua afirmação parece ter acertado Abelardo em cheio.

— Me dá esta porcaria, aqui!

Abelardo tentou avançar sobre Guilherme, sem sucesso, pois Guilherme havia escorregado para trás da mesa, e o homem acertou também seu ílio direto na mesa pesada. Ao seu avanço, também recuei para trás da mesa, assustado, e Abelardo avançou rápido para a porta, abrindo-a.

— Vamos, Manu. Cuidaremos disso antes que se torne público, quando eles estiverem mortos!

Mas, como a saída pelo guarda-roupa era estreita, Manu se apoiou no pai, e arrastou o andador desmontado, atrás de si. Como num reflexo, avancei para a porta, esbarrando na mesa, no caminho, e consegui agarrar o pé do andador, no preciso momento em que Abelardo ou Manu (não sei bem) estava tentando fechar a porta metálica, com a força da pressa. O bater dos metais gerou um estampido ensurdecedor, e inutilizou o andador, mas a minha intenção se fez valer: impedi que a porta fosse fechada. Ignorando a dor, levantei-me, e, já com a ajuda de Guilherme, abri a porta, a tempo de ver Manu caída no chão, e Abelardo acendendo a lamparina de querosene. Não sei de onde veio o reflexo, mas fiz da porta de escudo, quando ele jogou a lamparina acesa contra nós. Ele, certamente, queria que o fogo se espalhasse dentro do cofre, junto com a querosene, mas ao fazer esbarrar na porta, pouco do combustível em chamas respingou em mim, queimando meu braço, e todo o resto fez um fogo faminto no guarda-roupa.

Abri, novamente, a porta, e vi o olhar de pavor de Abelardo, levantando Manuela com dificuldade. Ele, mancando mais do que Manuela, dava-lhe apoio para que pudessem fugir. Mas, eles correram para a porta da entrada, e a encontraram trancada.

— É isso, o que estão procurando? — Guilherme tirava a chave do bolso.

— Guilherme, seu estúpido! Trancou a única saída!

— É, eu sei.

A fumaça do quarto estava espalhando o cheiro insalubre de papel, aglomerado velho e querosene queimando.

— E quer morrer aqui dentro, com a gente?

Guilherme tirou algemas que carregava consigo.

— Pegue as suas, também, Edson.

Eu apenas olhei para Guilherme, surpreso.

— Como assim? — ele estava indignado — Não trouxe?

— Eu não sabia que a gente ia prender alguém.

— Caralho! Abelardo, Manuela, Vocês têm um escritório e uma obra. Deve ter enforcagato em algum lugar. Onde está?

— Não temos. — ela respondeu prontamente.

— Estão de brincadeira! Edson, saca a arma, aponta pra esses dois...

Pus a mão na cintura, e me dei conta de que havia deixado no carro. Guilherme não podia acreditar no que via. Pegou a dele, me entregou. Apontei para os dois, de longe apenas o suficiente para que eles não pudessem me alcançar nem Guilherme ficar entre eu e eles.

— Vê se não perde a minha arma. Vai acabar nas mãos de lunáticos, dispostos a fazer o crime para combater o crime em nome de deus...

Guilherme, com agilidade, prendeu uma canela de Abelardo com a algema, e outra na canela de Manu. Não havia chance alguma de fugirem, nesse estado, pensou.

— Guilherme, por favor. — disse Abelardo — Preciso que pegue uma coisa, lá dentro.

— Não.

— Então, deixe-me ir buscar...

— Para quem há poucos minutos estava louvando minha inteligência, você a subestima muito bem.

Enquanto Guilherme abria a porta, viu que Abelardo cochichou algo no ouvido de Manu, e ela logo se apoiou nele.

Antes que pudessemos fazer algo, a respeito, Abelardo mostrou um vigor extraordinário para sua idade, praticamente carregando Manu para o meio da fumaça. Claro que havia outra porta nos fundos! Eu e Guilherme corremos atrás, mas, do corredor, nada se via. Guilherme me puxou de volta para a porta.

— Vamos sair daqui!

Ouvimos um tiro. Outros dois tiros se seguiram, da voz de Manuela dando um grito horrível de dor.

Sáímos, e Guilherme trancou a porta da frente. Corremos em volta do imóvel, cada um por um lado, para cercar os fugitivos na saída do imóvel. Na medida em que nos aproximávamos da porta dos fundos, eu ouvia mais claramente o choro de Manu, e a voz de Abelardo

— Não, filha, não! — Abelardo, desesperado, tentava tranquilizá-la — Calma, a gente vai... a gente vai sair daqui e vamos cuidar disso...

E, então, mais um tiro, dessa vez na fechadura da porta dos fundos, que ao atravessá-la quase me atingiu.

Guilherme, imediatamente, me puxou para trás. Não por causa do tiro, mas, por algo muito mais grave. Ele olhava para o portal da porta, e eu olhei também. A estrutura precária do imóvel antigo começava a ruir, e aparentemente era a porta, o que segurava a parede em pé. O tiro abalara a estrutura, e em seguida Abelardo chutou a porta com o pé livre, uma, duas, três vezes... e, a cada chute, a parede parecia balançar, e não era a fechadura, mas o peso da parede quem impedia a porta de se abrir.

— Abelardo! — gritou Guilherme, e vimos mais um chute — A estrutura está abalada. Venha com a gente, de volta para a porta da frente...

Mas, antes que ele pudesse dizer algo mais, um novo chute de Abelardo abriu a porta, fazendo desabar o teto em chamas sobre Abelardo e sua filha. Mais próximo da porta, Abelardo suportou tijolos sobre a cabeça, mas, mesmo tonto, permaneceu consciente. Mas, sobre

Manuela caiu a grossa viga central de madeira, que sustentava o telhado, e podíamos ver a terrível pasta vermelha escura que saía de dentro de sua cabeça. Eu e Guilherme fizemos um esforço de puxá-los para fora, mas o peso da viga sobre ela nos atrapalhava. Percebemos que os dois primeiros tiros haviam sido contra a corrente das algemas, e que uma ricocheteara contra a perna de Manu. Um elo da corrente estava parcialmente partido, por isso peguei um tijolo e o soltei com uma pancada forte.

Guilherme empregou toda sua força para tirar Abelardo de lá, mas ele se recusava a sair de perto da filha. Mesmo assim, o arrastamos à força, conscientes de que ainda havia o que cair, e que as chamas lá dentro se intensificavam.

— Vocês não entendem. Ela é a minha família! — Abelardo tentava se esquivar — É o que restou!

— Sinto muito, Abelardo, é muito arriscado!

— Deus me protegerá! Sou Seu servo!

Tudo foi muito rápido, e nem eu nem Guilherme conseguimos nos recordar exatamente como aconteceu. Mas, quando conseguimos afastá-lo, e Abelardo parecia ter-se acalmado, paramos para respirar. Neste momento, ele em um conseguiu se desvencilhar e se lançou de volta, para tentar tirar a filha, desaparecendo em meio a uma fumaça. Eu cheguei a dar um impulso para correr atrás dele, mas Guilherme me segurou.

— Vamos sair daqui!

— Mas... — eu apontava para a fumaça, de onde ouvia Abelardo tossir.

— Esquece. Sente esse cheiro? Essa fumaça é tóxica. Soda cáustica, água sanitária, desinfetantes... — Guilherme tirou o celular do bolso — Temos que alertar as autoridades, isolar o perímetro, socorrer quem inalar a fumaça... — ele discou um número.

— E Abelardo? — eu quis saber, enquanto ouvíamos sua tosse se intensificar.

— Não vai durar muito... — alguém atendeu o telefone do outro lado — Alô, temos um incêndio em um estoque de produtos químicos...

Guilherme explicou o incêndio e a propagação da fumaça tóxica que, de noite, não subia muito e, provavelmente, causaria prejuízos à saúde de muita gente nos arredores. Foi uma noite longa. Com máscaras, os bombeiros evacuaram um perímetro significativo, mais estendido na direção do vento, mas muita gente resistia a sair de casa no meio da madrugada, dificultando o trabalho dos agentes públicos. Ambulâncias chegaram, e até o governador e o prefeito apareceram para acompanhar as operações (ou capitalizar em cima da tragédia), quando se tornou público que o secretário morrera tentando salvar a vida da filha em um incêndio na empresa em que ela trabalhava.

Parte 6 - CONCLUSÃO

Capítulo 18 - FECHAMENTO²⁵⁵

A resolução do mistério e o desfecho que a acompanhou deixam uma marca indelével em todos os envolvidos, redefinindo suas vidas.

Após uma noite longa, nós finalmente pudemos sair dos arredores do incêndio para ir descansar em nossos lares. Levei Guilherme para casa, e fomos conversando até chegarmos ao nosso destino.

— Você transmitiu a confissão de Abelardo em que rede?

— Nenhuma! — Guilherme gargalhou.

— Eu não acredito!

— Só queria deixar Abelardo em pânico, para desfazer a vantagem que ele tinha sobre nós...

— Você me enganou direitinho...

— Porque é besta. Eu lá sei mexer nessas coisas...

— Mas, gravou alguma coisa, mesmo?

— Isso eu fiz. Quando ouvi a voz de Abelardo, estava examinando o corpo de Falcão com o telefone na mão. Liguei o gravador e coloquei no bolso.

— Podemos ouvir?

Guilherme pegou o telefone, abriu o aplicativo de gravação de voz e iniciou a execução do arquivo gravado.

“... sem conferir se há mais alguém, não é? Isso é um erro básico, que pode lhes custar a vida. (pausa) O delegado cometeu o mesmo erro. Ficou...”

A gravação parou assim, abruptamente.

— Ué, por que você pausou? — perguntei.

— Não pausei. Acabou.

— Como assim?

— Não sei! Encosta, aí.

Encostei o carro e peguei o telefone. De fato, havia aquele arquivo de poucos segundos, e nada mais.

²⁵⁵ Em que são apresentadas as Conclusões do estudo e as Considerações Finais.

— Peraí... — eu disse — Deixa eu testar uma coisa.

Toquei no botão com o círculo vermelho, para iniciar uma gravação, a imediatamente surgiu uma mensagem:

“NÃO É POSSÍVEL INICIAR GRAVAÇÃO. ARMAZENAMENTO CHEIO.”

— Guilherme, nada foi gravado...

Ele gritou um sonoro “Put a que pariu!”, que fez o carro vibrar. Tomou o telefone de minha mão, e tive certeza de que ele o atiraria pela janela do carro, mas ele somente o guardou de volta no bolso.

— Tá esperando o quê? Bora pra casa, que a noite foi cansativa, e eu já tô com dor de cabeça. Preciso dormir.

Não havia o que dizer. Somente segui adiante, em silêncio.

Guilherme desceu em frente à sua casa, queixando-se de intensa dor de cabeça, e, quando ia arrancar com o carro, ele cambaleou e caiu. Entendi imediatamente que aquilo não era somente cansaço: era uma complicação daquela concussão.

Coloquei Guilherme de volta no carro, e fomos para o hospital, onde ele foi atendido com urgência. Ali, estávamos nós, novamente. Após um tempo de espera angustiante, já que cada minuto contava, fomos finalmente atendidos pelo médico plantonista, um senhor de meia-idade com a clara expressão de cansaço esperada de quem também passou a noite em claro e está prestes a concluir o plantão, contando os minutos para ir dormir.

— Você fez bem em trazê-lo imediatamente. — disse-me, após os procedimentos de exame e providências iniciais — O senhor Guilherme deve a vida a você.

Respirei fundo, aliviado, e olhei para Guilherme. Ele estava consciente, mas não conseguiu se comunicar com o médico, tendo restado a mim a função de passar o seu quadro.

— Ele vai ficar bem?

— O Sr. Guilherme teve um AVC. — respondeu, quase protocolar, olhando de quando em quando o prontuário — Pelo que eu recuperei no histórico dele, ele já esteve aqui com uma concussão, correto?

— Sim...

— E, pelo que você diz, ele teve uma noite estressante, não dormiu, empregou um esforço extraordinário e ainda inalou vapores tóxicos, confere? Isso é um combo de tudo o que ele não poderia ter feito...

— Digamos que isso não era exatamente o planejado, doutor, mas a pergunta é sobre o prognóstico dele. Qual é a perspectiva para ele?

— Bem, felizmente, vocês chegaram a tempo de evitar que a situação se agravasse. Isso fez toda a diferença. Mas, neste momento, o futuro é incerto. O quadro pode melhorar ou piorar.

Guilherme tentou novamente falar algo, mas parecia precisar de muito esforço e, mesmo assim, os sons arrastados eram incompreensíveis. O médico colocou a mão no seu ombro.

— A perspectiva é positiva, Sr. Guilherme. — disse o médico com firmeza, olhando Guilherme nos olhos — Mas, será preciso paciência e disciplina. Você deve se recuperar, mas será um processo gradual. Você perdeu parte da capacidade motora, e isso afetou sua fala. Pelos exames, sua capacidade de compreensão não está comprometida, o que é ótimo, mas não sabemos ainda se houve comprometimentos outros no processamento da linguagem. Teremos que acompanhar o seu quadro com consultas regulares, terapia ocupacional e fisioterapia. Pode parecer duro ou pesado demais, em alguns momentos, e sei que isso é desanimador, mas não desista. Persista até o fim, e, quiçá, poderá até voltar a ter uma vida normal.

Com um grande esforço, Guilherme assentiu, lentamente.

— E sem bancar o Tintim, como na última noite. — advertiu — Isso pode ser fatal! Agora, descanse. Ficará por aqui, conosco, em observação, por mais algum tempo, então terá alta por outro plantonista. Ele ou ela virá se apresentar em algum momento, e acompanhá-lo. Precisam de alguma coisa?

“Sim, de uma cama”, pensei.

— Por ora, não. Obrigado. — foi o que eu realmente falei.

E me contentei em cochilar na poltrona, em meio à agitada enfermaria.

E eu realmente não demorei a cair no sono, exausto física e emocionalmente. Apesar de tudo, no entanto, Guilherme não conseguia dormir, pois enquanto a medicação começava a fazer efeito, estava dominado por um intenso fluxo de pensamento, sobre tudo o que lhe acontecera nos últimos meses, e de algum modo tudo aquilo se misturava com o romance e o filme, como se fizessem parte de sua própria realidade.

Por que tudo aquilo lhe acontecera? Ora, ele precisava analisar a adaptação do romance O nome da rosa para o filme. Os crimes eram um pretexto. Não de Guilherme, ou de Manu, ou de Abelardo... eram um pretexto de alguém que não estava ali, alguém que manipulou tudo para que as coisas acontecessem e o levassem até ali. E esse alguém conseguira. Bem ou mal, levava-o a analisar coisas que, sem essa influência, ele jamais teria estudado. Nesse estudo inesperado, entendera como era importante que aquele tipo de estudo fosse empreendido, como meio de compreender e otimizar a realização de adaptações, uma forma legítima de se explorar artisticamente e até mesmo expandir universos previamente concebidos. Ora, qualquer

adaptação, inclusive aquela cujo estudo ele realizara, media a relação entre diferentes manifestações da criatividade humana, em suas distintas formas de expressão artística, de modo que o exercício criativo dos autores e a experiência de fruição dos espectadores se diversifique, se enriqueça, se amplie.

Guilherme já se via, num futuro próximo, adaptando obras, com o conhecimento adquirido, ajudando outras pessoas a aprenderem a adaptar. Ou melhor. Ele esbarrava em um limite: pensar em termos práticos o levou a ver que seu estudo era uma compreensão teórica do processo, não um manual prático. Ele precisaria estudar, portanto, como se procede, qual o passo a passo da adaptação, um outro estudo, agora focado, dirigido, sobre o aspecto operacional da adaptação, apoiado na teoria que ele aprendeu. Isso seria incrível! Era algo a se fazer, agora que não poderia mais ser um Tintim... ah, o Tintim... o médico certamente era tão velho quanto ele...

Uma enfermeira chegou para verificar o soro com medicação. Estava descendo. Guilherme teve certeza de que ela tinha o rosto de Stella, mas não conseguiu dizer isso para mim, ou para ela. Ela sorriu, pensando que ele tentava dizer amenidades, pediu licença, tomou-lhe gentilmente o outro braço, e conferiu sua pressão. Estava ligeiramente alterada, mas nada grave. Repassaria ao médico.

Guilherme pensou em como o filme *O nome da rosa* preserva suas raízes firmes no romance. Jean-Jacques Annaud parece ter tido mais preocupação em manter um elo forte com a obra de referência do que os seus roteiristas. E, no entanto, não se há que falar em fidelidade, e sim em algo como uma recriação espelhada. As transformações podem ter sido significativas em certos pontos, e sutis em outros, mas, estão presentes na obra, revelando o olhar do cineasta, em detrimento da visão original de Eco. Guilherme vê o romance como um solo fértil, de onde os roteiristas do filme tiraram os nutrientes, os sais, a água, e transformaram-nos em seiva bruta. Annaud, à luz de suas referências prévias, processou sua leitura do romance, oxigenou a seiva bruta como uma folha proficiente, e suas ideias transformaram-na em uma seiva elaborada e nutritiva, glicose para alimentar e dirigir o crescimento da árvore, seu filme... dentro de cada galho, um trabalhador, um braço da produção, direção de arte, elenco... formava-se a imagem final, uma árvore sombria, mas frondosa, adorada. Mas, sua raiz bebe do romance como uma árvore o faz, não como um parasita (como recorrentemente já se disse de adaptações), e sim em uma relação de troca. O filme devolveu ao romance ainda mais interesse do público, como a árvore que enche o solo com suas folhas, a adubá-lo, e esparge suas sementes. A árvore não limita o solo. A árvore não se limita ao solo. A árvore bebe do solo e o transforma em algo novo, e devolve-lhe o que tira do solo e do ar, renovando seu potencial. Sim, a adaptação tem

um significativo potencial de valorizar a obra adaptada, alcançando novos públicos, e inclusive despertando o interesse do público e de outros artistas, que podem nela se inspirar, referenciá-la ou, quem sabe, tentar novas adaptações. Lembrou-se de que não tinha ainda visto a série *O Nome da Rosa*²⁵⁶. Será que é boa?

A variação da pressão de Guilherme preocupou o médico, que, desconhecendo sua causa (era Stella! Guilherme tinha certeza!), receou que fosse capaz de ocasionar pioras no sensível quadro de AVC. A enfermeira retornou com a medicação. Quando o remédio começou a fazer efeito, Guilherme sentiu os olhos pesarem e se entregou ao sono.

Guilherme sonha discutindo com Jorge de Burgos.

— Fidelidade? — pergunta Guilherme — Você está falando de arte ou de matrimônio?

— O filme *O nome da rosa* desfigura o romance como o sorriso desfigura um rosto humano. Não posso crer que ache normal terem simplificado tão ridiculamente minhas motivações, a ponto de eu parecer um vilão sem propósito, como no filme...

— Ora, nada venerável Jorge. Você é, *ab ovo*²⁵⁷, uma caricatura de Jorge Luis Borges... um homem culto, mas conservador.

— *Sed complexus, et cum bonis arumentis. Melius meritum sum tractatum*²⁵⁸!

— O tempo do romance não é o tempo do cinema... A adaptação exige transformação. A imagem que se vê na pintura não tem as três dimensões do espaço, então precisa emular a nossa percepção de espaço dentro de uma tela plana.

— Se não cabe no filme, que não faça a maldita adaptação! *Desinit in piscem*²⁵⁹!

— A questão não é tão simples, Jorge.

— *Melius est ergo non videre mente id quod est, et tamen a Christi cruce non recedere, quam videre illud mente, et crucem Christi contemnere*²⁶⁰. — Jorge responde, incisivo — Quando Eco escreveu o romance, ele estruturou uma narrativa profunda, cheia de simbolismo e

²⁵⁶ *O Nome da Rosa* (The Name of The Rose, 2019), minissérie criada e dirigida por Giacomo Battiato, encomendada pelo canal de TV Rai 1.

²⁵⁷ *ab ovo*, latim, literalmente “desde o ovo”, significando “desde o princípio”.

²⁵⁸ Mas complexo e com bons argumentos. Eu mereço um tratamento melhor.

²⁵⁹ *Desinit in piscem*, latim, Termina em peixe. Alusão de Horácio às obras de arte sem unidade, que ele compara a um belo busto de mulher terminado em cauda de peixe. (Arte Poética, 4).

²⁶⁰ É melhor, portanto, não ver com a mente o que é, e ainda assim não se afastar da cruz de Cristo, do que ver com a mente e desprezar a cruz de Cristo.

complexidade filosófica. *Adnotationes sancti Benedicti: “Nihil operi Dei praeponatur”. Quid est opus Dei nisi veritas et sapientia?*²⁶¹

— Equívoco-me em perceber que acaba de se comparar a Jesus, ou Eco a Deus? — respondeu Guilherme, arguto.

Jorge apenas torceu sua expressão, pois sabia que era capaz de argumento melhor, e fora pego com um argumento banal. Era o Jorge de Burgos de Guilherme, um palimpsesto do Jorge de Eco.

— Por que não tiramos da discussão a lógica dessa tal “fidelidade”, que nada tem de útil à criação artística? Que tal colocar, em seu lugar, “aproveitamento”? Ninguém pretenderia, em sua consciência, uma transcrição do romance para o filme. Não funcionaria. Mas, o filme obteve um excelente aproveitamento do romance, não acha? A trama principal foi preservada conforme os objetivos do adaptador. Não seria essa a chave da adaptação? No *making of* do filme²⁶², constante do DVD, Umberto Eco afirma que o filme não é filho seu, e sim do Annaud. Annaud, por sua vez, assevera claramente que não afirmaria de forma alguma que *O nome da rosa* é o livro de Eco em uma película, e sim que é uma obra baseada no livro, sua interpretação dele, o que sentia pessoalmente a partir do romance. Se, narratologicamente, o objetivo de Annaud era destacar a série de crimes e a investigação, e um filme não tem o tempo necessário para aprofundar outras tramas paralelas e subtramas, ele fez bem em remover o que não estava a serviço de seus objetivos, simplificando os níveis narrativos para melhor servir à trama principal. Por isso, ao realizar uma adaptação, o autor deve tomar para si o elemento que ele quer trazer para a obra derivada e, mantendo o objetivo em foco, construir todo o restante da obra como se criasse uma obra totalmente nova. Essa é a verdade.

— Ah, é de verdade que falas? — Jorge ironiza — *Aegrotat animus et nihil recte videre potest*²⁶³. Adaptar é trair a pureza da obra original!

— Você fala de pureza, mas a arte é dinâmica. Transformar é parte do processo criativo. “*Reinventio*”, Jorge, “*ressignificatio*”. No filme, as discussões filosóficas e teológicas foram simplificadas, é verdade, mas isso foi necessário para tornar a narrativa acessível a uma audiência mais ampla. Fizeram isso ao escolher a língua inglesa, a razão de aspecto...

— A simplificação leva à banalização. — protestou Jorge — Como podem entender a profundidade do embate entre fé e razão? O problema do riso é algo muito sério, e até a

²⁶¹ Notas de São Bento: “Nada é superior à obra de Deus”. O que é a obra de Deus senão a verdade e a sabedoria?

²⁶² Die Abtei des Verbrechens - Umberto Eco's "Der Name der Rose" wird verfilmt, 1986.

²⁶³ A mente está doente e não consegue ver nada direito.

importância que teve para a igreja aquele debate perdido sobre a pobreza de cristo ficou em segundo plano! O que estava acontecendo com a Santa Madre Igreja, dividida entre apóstatas, hereges por dentro e por fora, um retrato do próprio apocalipse vindouro. E a biblioteca? Um labirinto tão bem engendrado, o mapa do mundo traduzido em formas áureas dentro de um edifício, protegendo o conhecimento... no filme, se tornou um emaranhado terrível de escadas apodrecidas... — e arrematou — “*Bene docet, qui bene distinguit*”²⁶⁴. A fidelidade ao texto é essencial para preservar a integridade da mensagem.

— Não entenderão. — admitiu Guilherme — Não em detalhes, se não decidirem ler o romance, ou se não dedicarem horas sobre horas para aprender tudo isso por outras fontes. Mas, a mensagem principal está lá, foi transmitida. Todas mídias têm suas limitações, Jorge, mas todas têm sua força. A atmosfera do mosteiro, o ambiente medieval recriado de maneira tão obscura e vívida, a trilha sonora bem aplicada, criando uma atmosfera que nos penetra a mente... E o filme arrebanha novos públicos, Jorge, sua linguagem simples permite que as pessoas acompanhem a história sem dificuldade, e o fato de ser um bom filme convida quem não leu o romance a fazê-lo. E a experiência de ler o livro e ver o filme pode ser uma oportunidade de ouro, uma convergência midiática, uma expansão do universo apresentado pelo filme... Há tantas formas de ver, além da visão tacanha de obrigar uma obra a ser um espelho puro, refletindo a obra original em cada vírgula. Além do que, se for para fazer algo igual, para que serve fazer de novo?

— Tolice!

— E a diversidade de experiências contribui para a memória cultural. Você talvez fosse esquecido mais cedo, ou sequer fosse conhecido por tantos, se não fosse a apresentação do filme para tantos novos públicos. O nome da rosa marcou gerações, como romance, mas, o filme alcançou um público ainda mais numeroso!

— Você é teimoso, mas daria um ótimo bibliotecário... — lamentou-se Jorge — Ainda preferia tê-lo ao meu lado, em vez de contra mim...

E nesse instante Guilherme viu que não era Jorge o seu interlocutor, mas Abelardo.

— Abelardo? Nem morto, você me deixa em paz?

— *Non ergo exstingui animus potest, nisi a ratione separatus; separari autem non potest, ut supra ratiocinati sumus: non potest igitur interire.*²⁶⁵

²⁶⁴ “Quem distingue bem ensina bem”, frase atribuída a São Thomás de Aquino.

²⁶⁵ “Portanto a mente não pode ser extinta a menos que seja separada da razão; mas não pode ser separado, como raciocinamos acima: portanto, não pode perecer”. Santo Agostinho

— Chega de latinório, — reclamou Guilherme — você não é mais um monge.

E subitamente ele era Manuela.

— Annaud traduziu a trama principal à imagem e semelhança do romance. Tradução icônica! Remete de formas diversas ideias constantes no romance, como o banheiro substituindo Brunello. Tradução indicial! São as traduções predominantes.

— Mas, o filme não se limita a traduzir o romance...

— Não, claro que não. Os roteiristas promoveram uma grande recriação interpretativa, achando maneiras de criar coisas do nada, conforme seu entendimento, e Annaud também se permitiu não se prender. É uma adaptação genuína, e não é à toa que foi tão premiado...

— Sim, o filme é de uma qualidade extraordinária! E envelheceu bem. Quarenta anos, e não parece um filme tão antigo.

— Sucesso de público e de crítica.

— E de escolas. Professores de História adoram usá-lo. — Guilherme e Manu sorriram

— Mas, o mais importante nesse sucesso talvez seja que, como obra individual, ele é integral, e responde por si. Por mais que o romance permita maior aprofundamento, ele é um filme que se basta.

— Esse provavelmente é o segredo de uma boa adaptação. — Manu respondeu — As escolhas do adaptador devem se preocupar com a integralidade da obra final, não com sua relação com a original.

— Muito embora que, se diferenciar demais deixa de ser adaptação...

— Para se tornar em “inspirada em”. — ela completou — Justamente. Adeus Hipertextualidade, pois passa a ser apenas uma Intertextualidade.

— Mas, você não acha que o filme pode ser uma intertextualidade do romance? — refletiu Guilherme — Nem todas as tramas do romance estão ali, então teríamos uma parte de um texto dentro de outro, no todo ou em parte...

— Seria uma hipótese interessante, mas houve mais do que mera tradução, para se falar de um texto dentro do outro. E toda a identidade que ele construiu?

— Faz sentido. O filme foi uma reinterpretação criativa, declarada e extensiva do romance, por mais que no processo se tenha escolhido cortar trechos. No processo, decisões foram tomadas para garantir a integridade e a coerência da obra final, e assim a adaptação como processo resultou em uma adaptação como produto, uma obra completa e original, com méritos próprios. Definitivamente uma adaptação, por excelência. — Guilherme, feliz por concluir, parou para respirar e, finalmente, perguntou — Por que vocês me enfiaram nesse trabalho?

— Porque era preciso. Deus tem um...

— Propósito, plano, objetivo para minha vida. — completou, impaciente — Eu sei. Mas, não creio que isso seja obra de Deus...

— Talvez, seja de um acadêmico entediado com as formalidades, querendo inovar...

— Seria um cretino, por fazer a gente passar por tudo isso por um capricho tão fútil.

— Mas, é possível. — argumentou, Manu — E não funcionou?

De fato, refletiu Guilherme. Havia aprendido o que não sonhava que aprenderia um dia. Leu dezenas de livros, e outras dezenas de artigos científicos, conheceu a fundo uma das obras literárias mais bem feitas da humanidade e ainda pôde conhecer a fundo a sua adaptação para o cinema. Encantador. Foi quando pensou em uma hipótese que não havia considerado.

— E se... — hesitou.

— Diga?

— E se o acadêmico queria, assim como um filme faz com o romance, deixar todos aqueles aspectos teóricos e técnicos um pouco mais palatáveis para o público? Seria uma razão interessante... menos egoísta, pelo menos.

— E você acha que alguém vai aproveitar?

— Acho provável...

— Vê? Começou a acreditar em um propósito.

— E como poderíamos dizer se a adaptação de texto acadêmico para série... ou para romance, quem sabe... como saberíamos se deu certo?

— Isso iria depender dos objetivos. Se o que ele queria era tornar a teoria palatável, precisaríamos ver se ele conseguiu alcançar esse objetivo. E, claro, se a teoria que ele supostamente tornou palatável conseguiu sobreviver ao processo de adaptação ao formato em que foi apresentada.

— Só isso?

— Nunca é “só isso”. — ela respondeu — Pensa, Guilherme. Pensa com sua cabeça. O que é objetivo seu, exclusivo do caso, e que outro objetivo resta, para instrumentalizar o seu objetivo?

— O meu objetivo era prender você e seu pai, no que fracassei fragorosamente, e fazer parar os seus crimes, o que foi um relativo sucesso...

— E...?

— E o objetivo que pode ser instrumentalizado na investigação é entender a adaptação de O nome da rosa. — concluiu. O problema central desta pesquisa foi compreender como as decisões narrativas, semióticas e estéticas na adaptação de O Nome da Rosa para o cinema resultaram em uma obra autônoma e bem-sucedida.

— Bingo! E aí? Acha que conseguiu realizar cada um dos objetivos?

— Entender o romance, sim. Compreender o filme, também. Compreender a adaptação como processo e como produto, perfeitamente. Transmitir isso tudo...

— Quanto a isso, vamos depender de quem consumir essa nossa história. E então? Quais decisões narrativas, semióticas e estéticas foram tomadas no processo de adaptação de *O Nome da Rosa* para o cinema? E como essas escolhas contribuíram para a criação de uma obra bem-sucedida?

— As decisões tomadas por Annaud e sua equipe foram muitas e variadas, como a supressão de tramas secundárias e de alguns personagens, simplificação da trama principal, a recriação da atmosfera medieval e a reinterpretação criativa dos elementos narrativos, resultaram em uma obra autônoma que, embora derivada do romance, é uma experiência cinematográfica que se sustenta como uma experiência artística única.

— Pergunta respondida!

— E será que tudo isso contribuiu de alguma maneira para a Teoria da Adaptação?

— Você leu muito sobre o tema, mas não tudo...

— Sim, seria impossível. — ponderou Guilherme.

— Mas, não encontrou nenhuma abordagem da Teoria da Adaptação com todas as faces que você investigou...

— Definitivamente.

— De nada, por isso, tá?

— Mas a nossa contribuição para a teoria é só uma revisão de literatura?

— A revisão, o cruzamento de teorias que não costumam ser concomitantemente abordadas... sim, essa é uma contribuição. Mas, lembre-se de que tudo isso é um instrumento para a investigação maior. *See the big Picture*. Suas conclusões são ainda mais importantes. Por exemplo, a de que uma adaptação não depende de fidelidade ao texto original para ser boa, e sim da capacidade do adaptador de criar uma obra autônoma e coesa, que dialogue com a obra fonte sem se limitar a ela.

— Mas... E se não tiver história nenhuma, não tivermos espectadores, nem leitores, nem...

— Aí, você me matou à toa. — Manu lhe dirigiu um olhar terrível e apavorante.

Guilherme se lembrou da última vez que a vira. Não era uma boa lembrança.

— Eu não matei ninguém! — esbravejou.

— Você devia ter se juntado a nós. Ou morrido de uma vez!

— Eu não queria nem ter que voltar à polícia. As manipulações de seu pai me enlouqueceram, fizeram-me perder o gosto pelo trabalho investigativo...

— Tínhamos planos muito generosos para você. Mesmo assim, você escolheu se opor à vontade de Deus! E sim, você nos matou!

— EU NÃO MATEI NINGUÉM!

E em meio a um ataque de fúria, Guilherme acordou desse estranho sonho, ou pesadelo.

Os gritos desarticulados e incompreensíveis de Guilherme me acordaram, e demorei a ter certeza de que ele estava, mesmo, dormindo. Devia estar tendo um pesadelo muito ruim. Por outro lado, quando sua voz subiu em meio à enfermaria, acabou por acordar, suando mais do que uma garrafa de cerveja gelada na praia. Claro que, imediatamente, enfermeiros vieram conferir o que o fazia gritar, e rapidamente ele foi estabilizado.

Pelo menos, o estado débil e alucinatório em que se encontrava antes parecia ter passado por completo. Estava perfeitamente sóbrio. Fiz o último teste, para ter certeza:

— A bela adormecida acordou!

O resmungo que ele proferiu nesse momento não era lá muito compreensível, mas entendi que ele estava tentando me mandar fazer coisas impublicáveis que não me apraz fazer ou mencionar. Eu tive um pouco mais de certeza, nesse momento, de que o nosso bom e velho Guilherme estava de volta.

— Olha, você vai precisar de cuidados mais permanentes, e, sem o cargo na polícia nem a contratação de consultor, você parece estar sem renda estável para pagar uma equipe, que se alterne para cuidar de você. Já vi que você não tem família na cidade ou arredores. Mas, goste ou não, você tem um amigo. Você vai ficar comigo, lá em casa.

Guilherme não pôde evitar que lhe escorresse uma lágrima.

— Calma, companheiro, não estou te sequestrando. — brinquei.

Ele riu.

EPÍLOGO

Um olhar para o futuro e as consequências das descobertas, enquanto começamos a reconstruir nossas vidas com as cicatrizes que ficaram.

Quando Guilherme teve alta, passamos em sua casa, juntos, para que ele pegasse o que considerava importante. Apesar da sua mobilidade estar bem comprometida, descobrimos que o lado *direito* ainda preserva alguma *destreza*. Esse trocadilho lhe fez rir, por algum tempo, vai entender! Com essa habilidade, as dificuldades de comunicação foram muito mitigadas. A caligrafia dele está muito comprometida, mas ele está ficando craque em escrever no celular.

E foi com essa habilidade especial que ele me ajudou, pacientemente, a preencher todas as lacunas, e trazer algumas coisas para essa história que eu jamais teria como redigir. Por outro lado, eu me aproveitei da incapacidade dele de protestar contra algumas liberdades poéticas que fiz, porque a literatura não tem nenhum compromisso com a reprodução literal dos fatos, confere? Adaptação, que se chama.

Por fim, Guilherme vem se recuperando bem, isso é um fato. Aqui em casa, ele ficou hospedado em meu quarto, e organizei minhas coisas no quarto dos fundos, costumeiramente chamados de dependência de empregada. Tem sido muitíssimo disciplinado com a Terapia Ocupacional e a Fisioterapia, o que tem contribuído muito para uma recuperação incrível, mas acho que tem um outro ingrediente secreto nessa recuperação.

Minha mãe, que é divorciada desde a minha infância, sempre disse que não queria mais nenhum homem em casa. Mas, percebi que ela anda demonstrando um interesse muito peculiar e cada vez menos disfarçado pelo Guilherme. E ele nega, mas parece retribuir o interesse, e até já aconteceu de eu chegar silencioso do trabalho e ela pular para longe da cama dele quando eu entrei no quarto, o que é um comportamento muito suspeito.

Penso que, assim como Adso relatou que Guilherme o abraçou como um pai, se eu demorasse mais a escrever esse livro, eu teria que dizer que Guilherme se tornou o meu. Nunca pensei que diria isso, mas eu até aprovo. Disse-lhe, já, que tem que cuidar bem da minha mãe, pois ela é dois anos mais nova que ele. Ele só revirou os olhos.

Sobre as milícias, as notícias não são as melhores. Depois que tivemos quatro anos de milicianos no comando do país contribuíram para sua expansão, assim como a expansão da

Teologia do Domínio que muitos deles empunham como um meio de ascender e se estabelecer no poder. Lamentável, mas a gente tem que fazer a limonada com os limões que tem.

A milícia liderada por Abelardo, em particular, sentiu os baques seguidos de perder seu contador e a sua mais iminente liderança, e uma milícia concorrente aproveitou para lhe tomar alguns espaços, após algumas trocas de tiros e disputas por territórios em diversos lugares do estado. Mas, eles se revelaram uma organização bastante profissionalizada, que rapidamente se reorganizou e está crescendo. Como o Capitão Nascimento²⁶⁶ já dizia, “o sistema é foda”. Enquanto não desbaratarmos toda a organização, a velha regra segue a mesma: rei morto, rei posto. E, às vezes, tenho a tristeza de concluir que poucos comprem a briga. Tampouco eu pude fazer muito a respeito, sozinho e sem provas. O caso dos monges continua fechado e arquivado. Mais que isso, segue intocável.

Eu, da minha parte, sigo secretamente acompanhando as milícias de perto, esperando uma oportunidade de dar o meu bote, mas o entranhamento crescente delas nas instituições é algo assustador. Não sei a quem recorrer. De resto, com o que aprendi com Guilherme, sigo como escrivão da Polícia Civil, envolvido em investigações diversas e com um índice de casos solucionados próximo de cem por cento. Mas, já pedi para sair de homicídios, estou ficando sem estômago para aquilo, lá. Mas, estou aproveitando tudo o que aprendi e minhas experiências para escrever romances policiais inteiramente ficcionais, inspirados em casos reais. Quem sabe não publico alguns, em breve?

Quem sabe elas não são adaptadas para o cinema? Dizem que é o sonho da maioria dos escritores! O que passaria por essa adaptação para a obra final? Vou perguntar a Guilherme, qualquer dia desses.

Hoje, estávamos na praia, para onde temos levado Guilherme todo fim de semana, para curtir a paz e a mansidão do mar. Ele estava reflexivo, pensando que outras fronteiras desbravar. Falou-me diversas de suas ideias: Quer fazer uma análise intersemiótica aprofundada da adaptação do romance para o filme; aprofundar o estudo da semiótica e ler mais o pensamento acadêmico de Eco; analisar a série televisiva *O nome da rosa* (2019); estudar os usos possíveis de *O nome da rosa*, romance e filme, no ambiente escolar (talvez, elaborar um projeto com abordagem multidisciplinar, incluindo não só história, mas química, geografia, literatura, atualidades e outras matérias, mais); estudar mais sobre as formas de representação da Idade Média no cinema, para além de *O nome da rosa*, e o quanto isso pode ser utilizado para fins

²⁶⁶ Protagonista de *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010).

educacionais; discutir sobre o paralelo entre, de um lado a discussão de pobreza de Cristo e da igreja contra a riqueza e opulência da instituição religiosa e, do outro, o forte embate entre socialismo e capitalismo, e como a importância desse assunto pode ter sido uma marca fundamental do *Zeitgeist*²⁶⁷ sobre Eco ao redigir o romance... são mais ideias do que ele teria como dar conta, por isso ele tem pensado, com especial atenção, em aprender procedimentos.

Procedimentos de como elaborar um roteiro cinematográfico de uma história adaptada, por exemplo. Isso explica a coleção de contos que descobri outro dia que ele anda reunindo. E ele espera, ao recuperar sua mobilidade e habilidade de fala, ir além, fechando o ciclo e dirigindo uma obra adaptada: um filme de ficção.

Como bom filho, apoio integralmente.

E, embora eu não vá obedecer, ele vai me mandar apagar o parágrafo anterior. Certeza.

²⁶⁷ *Zeitgeist*, do alemão, espírito do tempo, refere-se a um conjunto de ideias, o clima intelectual e cultural de um momento histórico, de uma época, que propiciou o surgimento de algo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

- AMORIM, M. Á. D. *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação: uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakespearianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2018. ISBN 978-85-7283-759-0.
- AUSTIN, W.; PARK, C.; GOBLE, E. From Interdisciplinary to Transdisciplinary Research: A Case Study. *Qualitative Health Research*, v. 18, n. 4, p. 557-564, 2008.
- BOHN, R.; MÜLLER, E.; RUPPERT, R. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin, v. 5, n. 2, p. 7-27, 1988. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315912401_Die_Wirklichkeit_im_Zeitalter_ihrer_technischen_Fingierbarkeit. Acesso em: 1 ago. 2020.
- BOOKER, C. *The Seven Basic Plots*. Londres: Bloomsbury, 2004.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A Arte do Cinema: uma introdução*. Campinas: UNICAMP, 2013.
- BURCH, N. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. ISBN 978-85-209-2508-9.
- CLÜVER, C. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- COLLIN, A. Multidisciplinary, interdisciplinary, and transdisciplinary collaboration: implications for vocational psychology. *International Journal for Educational and Vocational Guidance*, v. 9, n. 2, p. 101-110, 2009.

- COUTO, G.; GERBASE, C. Todas as cores da escuridão - por um Giallo tenebrista. *Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, v. 5, n. 3, p. 292-321, set. 2020.
- D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- ECO, U. How I wrote 'The name of the rose'. *The New York Times*, New York, sec. 7, p. 1, 14 out. 1984. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/10/14/books/how-i-wrote-the-name-of-the-rose.html>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, U. *Mouse or Rat: Translation as Negotiation*. London: Orion Books, 2003. ISBN 978-1-7802-2627-9.
- ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 284 p. ISBN 85-273-0121-0.
- ECO, U. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, U. *O Fascismo Eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- ECO, U. *O Nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. 590 p.
- FAISON, S. E. *Existentialism, film noir, and hard-boiled fiction*. Amherst: Cambria Press, 2008. ISBN 978-1-60497-573-4.
- FEDELI, O. *Nos labirintos de Eco - Um guia de leitura para "O Nome da Rosa"*. 1. ed. São Paulo: Flos Carmeli Edições, 2020.
- FO, D.; RAME, F. *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GENETTE, G. *Figuras III*. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HARARI, Y. N. *Sapiens - Uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: L&PM, 2019. ISBN 978-85-254-3218-6.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- IRWIN, J. T. *Unless the Threat of Death Is Behind Them: Hard Boiled Fiction and Film Noir*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

- JAKOBSON, R. *Linguística, poética, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JEHA, J. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, 2011.
- KARRAS, R. M. *Sexuality in Medieval Europe: Doing Unto Others*. 3. ed. London; New York: Routledge, 2017. ISBN 978-1-1388-6088-9.
- MACHADO, E. A. Quando a Literatura Encontra o Cinema: um estudo sobre a intermedialidade. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 276-285, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-4355-6071>.
- MANZINI, I. *Concentração intensa: conheça o hiperfoco e como ele pode ser regulado*. Drauzio Varella, 2022. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/psiquiatria/concentracao-intensa-conheca-o-hiperfoco-e-como-ele-pode-ser-regulado/#:~:text=%E2%80%9CHiperfoco%20%C3%A9%20o%20termo%20usado,s%C3%A3o%20relevantes%20para%20a%20tarefa.%E2%80%9D>. Acesso em: dez. 2023.
- MASSI, F. *De O Nome da Rosa a O Código da Vinci: a vertente mística e religiosa do romance policial*. *Revista Inventário*, Salvador, v. 10, n. 2, 2009.
- MCFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996. ISBN 0-19-871151-4.
- MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding Media)*. Tradução de Décio Pignatari. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. ISBN 978-85-316-0258-0.
- MESQUITA, A. S. M. D. *Uma estética do fracasso: quando o Synthwave encontra o Neo-noir*. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 42-65, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358/1455>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- MOSS, S. Umberto Eco: 'People are tired of simple things. They want to be challenged'. *The Guardian*, 27 nov. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/nov/27/umberto-eco-people-tired-simple-things>. Acesso em: 27 jan. 2023.

- MURDOCK, M. *A jornada da heroína*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2022. ISBN 978-65-5564-332-9.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PELEGRINI, C. H.; SCHWARTZ, M. L. Estética noir na primeira temporada de "True detective". *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, 2020.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RADIĆ, B. *Analisi intersemiotica dell romanzo e del film "Il Nome della Rosa"*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Universidade de Zadar, Riva, 2017.
- ROQUETE, F. F.; et al. Multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade: em busca de diálogo entre saberes no campo da saúde coletiva. *Revista de Enfermagem do Centro Oeste Mineiro*, Divinópolis, v. 2, p. 463-474, 25 jan. 2013. Disponível em: <http://seer.ufsj.edu.br/recom/article/view/245>. Acesso em: 1 jan. 2024.
- SANT'ANA, A. R. D. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SAUSSURE, F. D. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SEGER, L. *A Arte da Adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução de Andrea Netto Mariz. 1. ed. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STORCH, J. "Cidade de Deus" é o 2º filme de língua estrangeira mais assistido no mundo; veja lista. *Exame*, 9 ago. 2022. Disponível em: <https://exame.com/casual/cidade-de-deus-e-o-2o-filme-de-lingua-estrangeira-mais-assistido-no-mundo-veja-lista/>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- SÜSKIND, Patrick. *O Perfume: história de um assassino*. Tradução de Lia Wyler. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VOGLER, C. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015. ISBN 978-85-7657-217-6.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

FILMES E SÉRIES

Die Abtei des Verbrechens - Umberto Ecos “Der Name der Rose” wird verfilmt. Direção: Sylvia Strasser e Wolfgang Würker. Produção: Strasser Würker. [S.l.]: PAOLO-Film, ZDF, 1986.

Almas Perversas. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea. [S.l.]: [s.n.], 1945.

O Amante (L'Amant). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Jane March, Tony Leung Ka-Fai. [S.l.]: Pathé Entertainment, 1992.

Anos Incríveis (The Wonder Years). Direção: Carol Black e Neal Marlens. Produção: Bob Brush e Caroline Baron, et al. Intérpretes: Michael Dinner, Ken Topolsky, Peter Baldwin, Daniel Stern, Steve Miner, Nick Marck, David Greenwalt, Arthur Albert, Jeffrey D. Brown, Matia Karrell, e outros. [S.l.]: New World Television; The Black / Marlens Company, 1988-1993.

Bohemian Rhapsody. Direção: Bryan Singer. Produção: Jim Beach, Dexter Fletcher, et al. Intérpretes: Rami Malek, Lucy Boynton, Gwilym Lee, Ben Hardy, Joseph Mazzello, et al. [S.l.]: Twentieth Century Fox, Regency Enterprises, 2018.

Cats. Direção: Tom Hooper. Intérpretes: James Corden, Judi Dench, Jason Derulo. [S.l.]: [s.n.], 2019.

A Cicatriz. Direção: Steve Sekely e Paul Henreid. Intérpretes: Paul Henreid, Joan Bennett, Eduard Franz. [S.l.]: [s.n.], 1948.

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Matheus Nachtergaele, et al. [S.l.]: O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, et al., 2002.

A Guerra do Fogo (La guerre du feu). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Everett McGill, Ron Perlman, Nicholas Kadi. [S.l.]: [s.n.], 1981.

A Lista de Schindler (Schindler's List). Direção: Steven Spielberg. Intérpretes: Liam Neeson, Ralph Fiennes, Ben Kingsley. [S.l.]: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993.

Cinzas do Passado (Ashes of the Past). Direção: Steve Sekely. [S.l.]: [s.n.], 1948.

Círculo de Fogo (Enemy at the Gates). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Jude Law, Ed Harris, Joseph Fiennes. [S.l.]: [s.n.], 2001.

Cliente Morto Não Paga (Dead Men Don't Wear Plaid). Direção: Carl Reiner. Intérpretes: Steve Martin, Rachel Ward, Alan Ladd, et al. [S.l.]: Aspen Film Society, Universal Pictures, 1982.

Em Ritmo de Fuga (Baby Driver). Direção: Edgar Wright. Intérpretes: Ansel Elgort, Kevin Spacey, Lily James. [S.l.]: TriStar Pictures, Media Rights Capital, 2017.

Green Book: O Guia (Green Book). Direção: Peter Farrelly. Intérpretes: Viggo Mortensen, Mahershala Ali, Linda Cardellini. [S.l.]: Participant Media, DreamWorks Pictures, 2018.

Harry Potter e a Câmara Secreta (Harry Potter and the Chamber of Secrets). Direção: Chris Columbus. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2002.

Harry Potter e a Ordem da Fênix (Harry Potter and the Order of the Phoenix). Direção: David Yates. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2007.

Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the Sorcerer's Stone). Direção: Chris Columbus. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2001.

Harry Potter e as Relíquias da Morte - Parte 1 (Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 1). Direção: David Yates. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2010.

Harry Potter e as Relíquias da Morte - Parte 2 (Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2). Direção: David Yates. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2011.

Harry Potter e o Cálice de Fogo (Harry Potter and the Goblet of Fire). Direção: Mike Newell. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 2005.

Harry Potter e o Enigma do Príncipe (Harry Potter and the Half-Blood Prince). Direção: David Yates. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2009.

Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban). Direção: Alfonso Cuarón. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. [S.l.]: Warner Bros, Heyday Films, 1492 Pictures, 2004.

Hereditário (Hereditary). Direção: Ari Aster. Intérpretes: Toni Collette, Milly Shapiro, Gabriel Byrne. [S.l.]: A24, PalmStar Media, 2018.

Le nom de la rose: le documentaire. Direção: Jean-Jacques Annaud. [S.l.]: [s.n.], 2004.

O Nome da Rosa (The Name of the Rose). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Sean Connery, Christian Slater. [S.l.]: ZDF Enterprises, 1986.

Notre-Dame: Desastre em Paris (Notre-Dame brûle). Direção: Jean-Jacques Annaud. [S.l.]: Pathé, TF1 Films Production, 2022.

PERFUME: A história de um assassino (Perfume: The Story of a Murderer). Direção: Tom Tykwer. Produção: Bernd Eichinger. Intérpretes: Ben Whishaw, Dustin Hoffman, Alan Rickman, Rachel Hurd-Wood. Alemanha; França; Espanha, Constantin Film, DreamWorks Pictures, 2006.

Preto e Branco em Cores (La Victoire en Chantant). Direção: Jean-Jacques Annaud. [S.l.]: Les Films Ariane, 1976.

Procurando Nemo (Finding Nemo). Direção: Andrew Stanton. [S.l.]: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, 2003.

Resident Evil 2: Apocalypse (Resident Evil: Apocalypse). Direção: Alexander Witt. Intérpretes: Milla Jovovich, Sienna Guillory. [S.l.]: Constantin Film, 2004.

Resident Evil 3: A Extinção (Resident Evil: Extinction). Direção: Russell Mulcahy. Intérpretes: Milla Jovovich, Ali Larter. [S.l.]: Constantin Film, 2007.

Resident Evil 4: Recomeço (Resident Evil: Afterlife). Direção: Paul W.S. Anderson. Intérpretes: Milla Jovovich, Ali Larter. [S.l.]: Constantin Film, 2010.

Resident Evil 5: Retribuição (Resident Evil: Retribution). Direção: Paul W.S. Anderson. Intérpretes: Milla Jovovich, Michelle Rodriguez. [S.l.]: Constantin Film, 2012.

Resident Evil 6: O Capítulo Final (Resident Evil: The Final Chapter). Direção: Paul W.S. Anderson. Intérpretes: Milla Jovovich, Ali Larter. [S.l.]: Constantin Film, 2016.

Resident Evil: Bem-vindo a Raccoon City (Resident Evil: Welcome to Raccoon City). Direção: Johannes Roberts. Intérpretes: Kaya Scodelario, Robbie Amell. [S.l.]: Constantin Film, 2021.

Resident Evil: O Hóspede Maldito (Resident Evil). Direção: Paul W.S. Anderson. Intérpretes: Milla Jovovich, Michelle Rodriguez. [S.l.]: Constantin Film, 2002.

O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring). Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen. [S.l.]: New Line Cinema, WingNut Films, 2001.

O Senhor dos Anéis: As Duas Torres (The Lord of the Rings: The Two Towers). Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen. [S.l.]: New Line Cinema, WingNut Films, 2002.

O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei (The Lord of the Rings: The Return of the King). Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen. [S.l.]: New Line Cinema, WingNut Films, 2003.

Sete Anos no Tibet (Seven Years in Tibet). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Brad Pitt, David Thewlis, BD Wong. [S.l.]: [s.n.], 1997.

Seven: Os Sete Crimes Capitais (Seven). Direção: David Fincher. Intérpretes: Morgan Freeman, Brad Pitt, Kevin Spacey. [S.l.]: Cecchi Gori Pictures, Juno Pix, New Line Cinema, 1995.

O Silêncio (The Silence). Direção: John R. Leonetti. Intérpretes: Kiernan Shipka, Stanley Tucci. [S.l.]: Constantin Film, EMJAG Productions, 2019.

Tropa de Elite. Direção: José Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira, et al. [S.l.]: Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, et al., 2007.

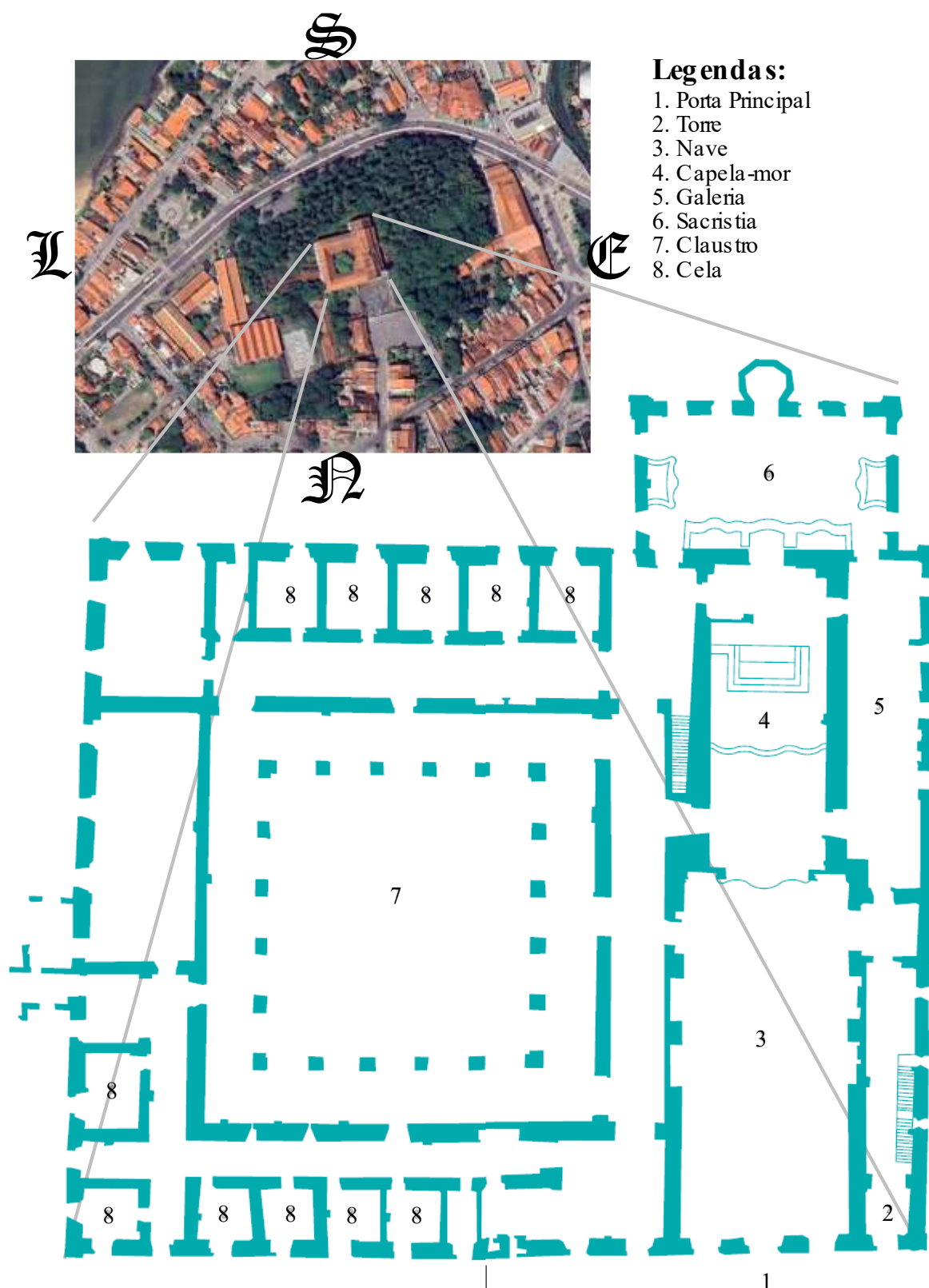
Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro. Direção: José Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, Iranhir Santos, André Ramiro. [S.l.]: Globo Filmes, Feijão Filmes, Riofilme, 2010.

Um Lugar Silencioso (A Quiet Place). Direção: John Krasinski. Intérpretes: Emily Blunt, John Krasinski, Millicent Simmonds, et al. [S.l.]: Paramount Pictures, Platinum Dunes, Sunday Night, et al., 2018.

O Urso (L'Ours). Direção: Jean-Jacques Annaud. Intérpretes: Tchéky Karyo, Jack Wallace, André Lacombe. [S.l.]: Renn Productions, 1988.

ANEXOS

MOSTEIRO DE SÃO BENTO



FACULDADE DE DIREITO DO RECIFE



MOSTEIRO, FDR E MUSTARDINHA - MAPA

