

**ALAN JONATHAN GREGGIO**

*O RISO E A IRONIA: A LEITURA DA HISTÓRIA EM O NOME DA ROSA*



ARARAQUARA – SÃO PAULO.  
2007

**ALAN JONATHAN GREGGIO**

***O RISO E A IRONIA: A LEITURA DA HISTÓRIA EM O NOME DA ROSA***

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi**

**Linha de Pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Bolsa: Capes**

ARARAQUARA – SÃO PAULO.  
2007

Greggio, Alan Jonathan

O riso e a ironia: a leitura da história em O Nome da Rosa /  
Alan Jonathan Greggio – 2007

148 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Eco, Umberto, 1932- . 2. Análise do discurso narrativo.  
3. Ficção italiana. 4. Intertextualidade. I. Título.

**ALAN JONATHAN GREGGIO**

***O RISO E A IRONIA: A LEITURA DA HISTÓRIA EM O NOME DA ROSA***

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Bolsa:** Capes

Data de aprovação: 23 / 02 / 2007

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Márcia Valéria Zamboni Gobbi - Unesp

---

**Presidente e Orientador: Nome e título**

Universidade.

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Gloria Cuzumano Mazzi - Unesp

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Universidade.

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Dóris Natia Cavalari - USP

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Universidade.

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

*Dedico este trabalho a todos aqueles que a mim dedicaram carinho e amizade, amor e compreensão, amparando-me e incentivando-me quando eu mais precisei. A meus queridos amigos, aqui inominados, que me acolheram, como um perfume de uma rosa, no aconchego de sua dedicação...*

## AGRADECIMENTOS

à professora Márcia Gobbi pela atenção, paciência, por sua especial amabilidade e criteriosa avaliação de meus trabalhos, demonstrando sempre companheirismo e profissionalismo, imprescindíveis à minha formação;

às professoras Sylvia Telarolli e Maria Gloria C. Mazzi pelas significativas contribuições na banca de qualificação e pela atenção especial dedicada durante o período de graduação me incentivando sempre;

à professora Edvanda Bonavina Rosa, tutora do PET-Letras, por ter sido a companheira fiel a me incentivar com suas orientações e amizade;

à todos os colegas da Pós-graduação que compartilharam dúvidas e trocaram opiniões, auxiliando em minhas reflexões;

à Capes pela bolsa de estudos que me deu a oportunidade de realizar esta pesquisa;

às funcionárias da Pós-graduação, em especial, à paciente e atenciosa Maria Clara;

aos funcionários da biblioteca pela amizade e companheirismo;

aos meus pais, por me ampararem desde a mais tenra idade e por presenciarem meu crescimento desde minha primeira palavra lida;

a todos os amigos do Grupo Espírita Emmanuel – GEEM que me proporcionaram momentos de real felicidade e segurança diante das intempéries que a vida nos proporciona, dando-me sustentação e apoio, perseverança e confiança de que conseguiria alcançar meus intentos.

*Rosa que al prado, encarnada,  
te ostentas presuntuosa  
de grana y carmín banada:  
campa lozana y gustosa;  
pero no, que siendo hermosa  
también serás desdichada*

*Juana Inés de la Cruz*

## RESUMO

### **O riso e a ironia: a leitura da história em *O nome da rosa***

As narrativas de ficção de caráter histórico tal como o romance *O Nome da Rosa* de Umberto Eco permitem uma vasta possibilidade de abordagem de estudos. Dentre estes, percebe-se a importância da ironia na construção do texto de Umberto Eco. Por meio dela, verifica-se como a obra ficcional em estudo abrange tanto a reflexão em torno do conceito de *mimesis*, quanto o uso reiterado da intertextualidade, elemento, aliás, constante dentro da ficção contemporânea. A ironia, recurso permanentemente presente na construção da narrativa, permite que se estabeleça um nicho entre aquilo que se espera de um texto histórico – a verdade – e aquilo que se espera de um texto ficcional – a invenção. Ela possibilita, portanto, um ponto de reflexão e questionamento das verdades históricas. Nota-se, assim, a capacidade que a narrativa de caráter histórico, em especial a obra *O Nome da Rosa*, apresenta de reavaliar o conceito mimético não como cópia da realidade, nem como o espaço de negação da condição referencial do texto literário. Ela, antes, possibilita uma reconsideração em torno do conceito aristotélico. Na construção da narrativa, observa-se ainda o quanto elementos, como o narrador, são fundamentais para a criação de uma mentalidade no leitor de que a verdade está sendo dita a todo instante, além de tantos outros elementos que têm a função de autenticação do discurso ficcional como expressão da realidade. Essa ambientação constante da verdade-realidade é a todo o momento desmantelada pela ação da ironia que desvela ao leitor não uma outra verdade, mas sim a possibilidade do questionamento constante do mero estabelecimento de uma verdade unilateral. Obra vasta em sua capacidade plurissignificativa, *O Nome da Rosa* apresenta, ainda, uma discussão de caráter filosófico em torno da proibição do riso na Idade Média demonstrando, assim, o quanto a Ficção e a História se coadunam como elementos da esfera do conhecimento humano e o quanto merecem estudo e aprofundamento para uma melhor compreensão das manifestações humanas no decorrer dos tempos.

**Palavras-chave:** Metaficção Historiográfica. Ironia. Paródia. Riso. Leitor. Leitura. História. Ficção

## ABSTRACT

### Laughter and Irony: the story's reading in *O Nome da Rosa*

Fiction narratives of historic character like Umberto Eco's novel *O Nome da Rosa* allow a wide possibility of studies. Among them the importance of irony in Umberto Eco's text construction is realized. Through this irony it is seen how this fiction has a reflection about the concept of mimesis, as the reiterated use of intertextuality, element this often used in contemporary fiction works. Irony, recourse permanently present in narratives construction allows a relation between what is expected from a historical text – the truth – and what is expected from a fictional text – the invention. It enables, therefore, a reflection and questioning point of historical truth. It is noticed, then, the capacity that historical narrative, especially *O Nome da Rosa*, presents to reevaluate the mimetic concept not as a copy from reality, neither as a negation space of literary text's referential condition. It enables just reconsideration on Aristotelian concept. In narrative construction it is visible how elements, like the narrator, are essential to the creation of a mentality in the reader that the truth is being told every instant, besides many other elements that have an authentication in the fictional discourse as a reality expression. This constant truth-reality environment is ruined every moment by the action of irony that reveals to the reader is not another truth, but a possibility of constant questioning of a simple act of instituting a unilateral truth. A wide work in its plurisignificant capacity, *O Nome da Rosa* presents, moreover, a philosophical discussion involving the laughter prohibition in Middle Ages, demonstrating, therefore, how Fiction and History match as elements of human knowledge boundaries and how they deserve to be studied and deepened for a better comprehension of human manifestations throughout times.

**Keywords:** Historiographic Metafiction. Irony. Parody. Laughter. Reader. Reading. History. Fiction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1:** Mosteiro de *O Nome da Rosa*..... p.21

**Figura 2 :** Quadro das vozes narrativas presentes em *O Nome da Rosa*:.....p. 26

**Figura 3:** Mapa da do labirinto da biblioteca de *O Nome da Rosa* de Umberto Eco..... p.82

## LISTA DE TABELAS

**Tabela 1:** Títulos dos Capítulos de *Dom Quixote de la Mancha* .....p. 47

**Tabela 2:** Títulos dos capítulos de *O Nome da Rosa* .....p. 48

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b> .....	p. 12
<b>2 Categorias narrativas, naturalmente...</b> .....	p. 17
<b>3 A ironia intertextual</b> .....	p. 35
3.1. Aspectos teóricos sobre a intertextualidade .....	p. 35
3.2. A ironia e a paródia da metaficção historiográfica .....	p. 40
3.3. Elementar, meu caro Wats... Adso .....	p. 48
3.3.1. O conceito de <i>Bildungsroman</i> e suas correspondências com a trajetória de Adso .....	p. 49
3.3.2. Os sete dias de uma trajetória de formação: Adso e o desvelamento da verdade.....	p. 55
3.3.3. O amor – semente de uma formação crítica.....	p. 58
3.3.4. O confronto de Adso com a realidade .....	p. 67
3.4. Guilherme de Baskerville: O empirismo, a razão e a ironia em plena Idade Média .....	p. 68
3.5. A divindade do espaço – A Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borg..., ou melhor, Jorge de Burgos .....	p. 74
3.5.1. O Gótico, o Fantástico, o Policial e a estrutura narrativa de <i>O Nome da Rosa</i> .....	p. 75
3.5.2. O medieval na construção da dúvida .....	p. 77
3.5.3. Intertextualidade: Os labirintos de Borges .....	p. 83

**4 O riso proibido e a imposição do medo.....p. 88**

4.1. O riso de zombaria da literatura .....p. 88

4.2. A discussão em torno do riso entre Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos .....p. 94

4.3. A ironia ácida e o riso destruidor dos discursos monolíticos .....p. 96

4.4. A ironia dismanteladora das aparências: o descortinar da verdade .....p. 98

4.5. O riso irônico de Jorge de Burgos .....p. 102

**5 O problema da referência: o real e o textual.....p. 105**

5.1. “Reconsideração” teórica da *mimesis* e o romance histórico .....p. 105

5.2. *Mimesis* e sua problematização conceitual .....p. 107

5.3. Hegel e a espiritualização da *mimesis* .....p. 110

5.4. A *mimesis* como construção do sujeito .....p. 113

5.5. A *mimesis* e o romance histórico – “O pano de fundo” de *O nome da rosa* .....p. 117

5.6. O processo de leitura das personagens como produtor/alterador de significados .....p. 121

5.7. A metaficção historiográfica e os seus “passeios inferenciais” .....p. 124

**6 Conclusão.....p. 135**

**REFERÊNCIAS .....p. 142**

## 1 - Introdução

Apresentar um estudo sobre uma obra enigmática e tão bem arquitetada como *O Nome da Rosa* de Umberto Eco é algo que se configura como um verdadeiro desafio ao estudante de literatura. Mas é justamente de desafios que se constitui uma pesquisa. Sem esse elemento basilar, não há desenvolvimento intelectual considerável à individualidade humana.

Professor da Universidade de Bologna (Itália), Umberto Eco já se tornara famoso no meio acadêmico por publicações como *Obra aberta* (1962), *Apocalípticos e Integrados* [1970?] e *Lector in fabula* (1979). Porém, tudo mudaria a partir de 1980, quando chegava às prateleiras das livrarias mais um romance - ou melhor, não um simples romance, mas um *best-seller* mundial, dono de uma vendagem de quinze milhões de cópias, que viria a ganhar, oito meses após o lançamento do livro, em nove de julho de 1981, o Prêmio Strega, principal prêmio para obras de ficção escritas por autor italiano. A fama de Umberto Eco ficcionista expande a fama do teórico e vice-versa. Entrevistado e aclamado, o autor italiano nascido em Alessandria via-se envolto por inúmeras cartas de leitores ansiosos por respostas quanto a várias passagens de seu romance. Críticas, dúvidas, sugestões. Umberto Eco viu-se em meio a um material escrito que o induzia à reflexão e que se traduziu em palavras em 1983, com a publicação do “Posfácio a *O Nome da Rosa*”.

Sem interpretar sua própria obra, Eco elucida nesse texto vários elementos constituintes do processo de elaboração e estruturação do romance. Eco dialoga com a crítica literária a seu romance, mas (como é seu hábito, aliás) dialoga também com seus leitores leigos em teoria e crítica literária. Explica o motivo do título, cujo significado foi tão amplamente buscado pelos leitores mais afoitos como se fosse uma necessidade única dentro do construto do romance. Umberto Eco consegue, com seu posfácio, demonstrar quanto o título não é tão importante quanto outros elementos constituintes da obra. Nele, Eco demonstra a importância, ingloriamente esquecida, da técnica utilizada por ele na construção de seu narrador, buscando manter coerência relativamente ao contexto medieval em que sua obra se inseria.

Mas qual motivo um professor que, até seus quarenta e oito anos, tinha somente publicado obra sobre teoria, teria para escrever uma obra de ficção? Talvez a tensão mundial em torno da bipolaridade entre capitalismo e comunismo? Outros fatores políticos, econômicos e sociais? Curiosamente, o mote inspirador de seu romance, segundo o próprio Umberto Eco, é que lhe havia, simplesmente, dado vontade de fazer um romance.

Segundo ele, em seu ensaio “Como escrevo” (2003), seus romances nascem de uma idéia seminal. No caso específico de *O Nome da Rosa*, ele tinha a vontade de matar envenenado (ficcionalmente falando) um monge. Portanto, dessa idéia seminal todo o restante do romance foi se moldando como numa cascata em que a água despenca de maneira encadeada e volumosa para engrossar aos seus pés o corpo sinuoso de um rio.

Como se vê, estudar *O Nome da Rosa*, é sim, um verdadeiro desafio, principalmente após a publicação de seu posfácio, que é reiteradamente utilizado nos estudos que são feitos em torno do romance. Discorrer páginas em torno das páginas de *O Nome da Rosa* pode levar o estudante de literatura a aventurar-se num mundo ficcional e teórico antes não imaginado.

Primeiramente, ele pode manter-se seguro, fazendo uma leitura do romance pautado nas indicações expostas por Eco em seu posfácio. Isso, sem dúvida, é o caminho mais costumeiramente usado. Por outro lado, ele pode buscar desenvolver sua leitura tendo em vista abordar o romance em busca de todos os nichos intertextuais por ele expressos, ou ainda pode manter-se (também como muitos) na simples exploração de sentido e símbolos expressos pelo título do romance.

Diferentemente dessas posições, buscou-se adotar, neste trabalho, uma postura conciliadora. Não se tomou o posfácio como única fonte indicadora da leitura a ser efetuada da obra, como também não se adotaram unicamente as intertextualidades como fonte inesgotável de referências a serem desmembradas do romance de Umberto Eco como se a obra fosse um jogo de palavras cruzadas a ser preenchido, ou, no caso do romance, esvaziado de suas intertextualidades. A discussão em torno do significado do título não foi, de certa forma, trabalhada com afinco, procurando desse modo se evitar a mera especulação interpretativa - o que, aliás, foge da finalidade da linha dos estudos literários na qual esse trabalho procura se inserir. O que afinal se buscou e isso, sim, com muito afinco, foi desnudar o mecanismo pelo qual o romance se constrói e como essa estrutura sustenta o campo de interpretações possíveis em torno da obra.

Dessa maneira, buscou-se formular, antes do início do estudo propriamente dito, um campo de referências de estudos em torno de *O Nome da Rosa*. O artigo “O Nome da Rosa”, de Maria Eugênia Dias de Oliveira, foi uma das fontes a que se chegou a ter acesso em um primeiro momento. Publicado no caderno *Extensão* da Pró-Reitoria de extensão da PUC-Minas, o estudo traz vários pontos concernentes à ambientação medieval do romance, principiando pela análise do título e sua contextualização medieval, passando ao breve estudo de temas presentes no romance assim como a aspectos filosóficos presentes na construção de personagens como

Guilherme de Baskerville e sua influência de Guilherme de Ockham e Roger Bacon. Outro estudo encontrado, dessa vez por meio da *Internet*, foi o realizado pelo professor Orlando Fedeli, intitulado *Nos labirintos de Eco - Uma leitura de "O Nome da Rosa" de Umberto Eco*. Esse trabalho foi publicado no *site* da Associação Cultural Montfort (<http://www.montfort.org.br>). Trata-se de um estudo pautado na análise das categorias narrativas presentes no romance, dando muita ênfase a uma interpretação em torno do labirinto da biblioteca. Esse trabalho se mantém também um tanto quanto preso ao posfácio de Umberto Eco, não trazendo em si grandes contribuições a uma reflexão mais aprofundada em torno da construção do romance, a não ser por fazer uma leitura curiosa, comparando o velho cego Jorge de Burgos ao cego Tirésias da peça *Édipo Rei* de Sófocles.

Afora essas duas referências e além, claro, do posfácio ao romance, obra do próprio autor, também foram encontrados alguns outros estudos, como o feito por Enrique Montero Cartelle e Maria Cruz Herrero Ingelmo em seu livro *De Virgilo a Umberto Eco (La novela histórica contemporánea)*, publicado pelas Ediciones del Orto e da Universidad de Huelva (1994). Esse estudo traz um panorama breve das principais obras ficcionais de caráter histórico publicadas na contemporaneidade. O estudo feito pelos autores em torno de *O Nome da Rosa* não traz, entretanto, grandes contribuições do ponto de vista teórico quanto à elucidação em torno da estrutura do romance, uma vez que os autores fazem uma análise simplesmente a partir de sua leitura individual e das indicações contidas no posfácio de Umberto Eco, conforme eles mesmos informam. O único ponto relevante de seu trabalho encontra-se na leitura que os autores fazem das intertextualidades do romance, quando encontram uma relação de um episódio da narrativa de Eco com um episódio do conto *Zadig* de Voltaire e com o *Cântico dos Cânticos* do rei Salomão.

Outro estudo sobre *O Nome da Rosa* foi feito por Marco Testi em seu *Il romanzo al passato (Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei)*, publicado pela editora Bulzoni (1992). Consiste este em um estudo mais aprofundado sobre o romance, mas que ainda se mantém preso às indicações dadas por Eco em seu posfácio e discorrendo tradicionalmente em torno da análise das categorias narrativas.

Diferentemente dos trabalhos de Testi e Cartelle e Ingelmo, o único estudo encontrado e com um trabalho considerável em torno do romance foram os *Ensaio sobre O Nome da Rosa*, obra a que se teve acesso somente em italiano (*Saggi su Il nome della rosa*), organizada por Renato Giovannoli e publicada pela editora Bompiani (1985). Até mesmo Cartelle e Ingelmo, em seu breve estudo sobre *O Nome da Rosa*, chegam a citar os *Ensaio* organizados

por Giovannoli como referência de estudo a seu texto. Esses ensaios (ao todo, trinta e cinco) trazem uma variedade de abordagens em torno do romance, podendo ter-se, a partir deles, uma visão múltipla e diversificada dessa obra de Umberto Eco; porém, esses ensaios não permitem uma visão detalhada e convincente quanto ao que se refere à maneira pela qual o romance se constrói tendo em vista, por exemplo, a questão da ironia intertextual, tão referida por Umberto Eco no próprio posfácio e em seu ensaio “Ironia intertextual e níveis de leitura” (2003) em que ele tão bem explica o que é para ele a ironia intertextual e como ela se constrói em sua obra.

Tendo isso em vista, o aparato teórico buscado para o desenvolvimento deste trabalho foi encontrado em Linda Hutcheon (autora, aliás, com quem Eco dialoga em seus ensaios e de quem ele muito aprecia a capacidade arguta de análise), especialmente em seus livros que tratam da ironia, da paródia e daquilo que ela designa como metaficção historiográfica, termo com o qual o romance *O Nome da Rosa* pode muito bem ser designado.

Assim feito, o eixo de análise utilizado neste trabalho tem por ponto basilar considerar *O Nome da Rosa* uma obra inerente ao que Hutcheon (1991) designa por metaficção historiográfica. Dessa maneira, foi preciso abordar questões estruturais inerentes à obra como a ironia intertextual e, inclusive, foi preciso discutir os embates referentes à questão da *mimesis* (no capítulo quarto deste trabalho), propondo uma reconsideração em torno do conceito aristotélico, tendo em vista a forma como Umberto Eco constrói seu romance, e uma referência às reflexões de Luís Costa Lima em torno desse conceito tão fundamental aos estudos literários. Evidentemente, não se pôde deixar de fazer um levantamento das estruturas intertextuais existentes no romance, devido mesmo ao fato de que elas também se inserem no plano de compreensão do que vem a ser a ironia intertextual e a disposição do leitor de segundo nível tantas vezes conclamado por Eco em seus estudos teóricos.

Além dessas questões sobre as categorias estudadas neste trabalho, uma questão temática de suma importância arrolada a todo o momento no romance foi também considerada: o tema do riso na Idade Média. Discutido de maneira filosófica no romance, também foi aqui estudado buscando-se manter a discussão em torno desse eixo do conhecimento humano, procurando-se explorar em que esse tema contribui, no plano do significado, para a construção do romance e a maneira com que ele se inter-relaciona com a categoria da ironia intertextual.

## **2 – Categorias narrativas, naturalmente...**

Um frade franciscano inglês e um jovem noviço beneditino viajam pelos Alpes piemonteses até chegarem a um mosteiro que se elevava em construções portentosas no fim de uma alta escarpa. Guilherme de Baskerville, o franciscano, com uma cultura proveniente do contato com os pensadores de Oxford, como Roger Bacon, portava consigo vasta experiência de vida e cabedal intelectual para orientar Adso de Melk, o jovem beneditino, filho de um dos barões do séquito de Ludovico da Baviera. Guilherme estava encarregado de cuidar de um encontro que aconteceria naquele mosteiro beneditino entre duas delegações: a dos franciscanos, revestida pela representatividade imperial, e a dos dominicanos, representantes dos interesses

papais (vinda de Avignon). Guilherme deveria buscar uma mediação entre as duas partes em contenda. Entretanto, naquele novembro de 1327, Guilherme seria surpreendido pelo convite do abade do mosteiro para que investigasse a causa da morte estranha de um de seus monges. Após isso vários outros assassinios ocorrem e Guilherme é compelido, então, a encontrar o culpado de tais atos, pois com a vinda das delegações ao mosteiro, o abade temia que os representantes papais revogassem sua autoridade por causa dos delitos. Logo, Guilherme e Adso verificam que as mortes têm correspondência com as desgraças anunciadas para o soar das trombetas do Apocalipse. Após a falência dos intuitos apaziguadores do encontro entre as duas delegações, Bernardo Gui, famoso inquisidor, consegue condenar o monge Remigio de Varagine sob a acusação de heresia por ter pertencido aos discípulos de frei Dulcino. Além deste, ele condena uma pobre moça (com a qual Adso tivera um encontro sexual) sob a acusação de bruxaria.

Enfim, o segredo do mistério da causa das mortes dos monges está dentro da biblioteca labiríntica do mosteiro (considerada, no romance, a maior de toda a cristandade), numa sala secreta, o *finis Africae*, que escondia um livro proibido que alguém queria manter às escuras por medo de seu conteúdo. Guilherme descobre que Jorge de Burgos, monge cego e velho, muito conservador, era quem escondia o segundo livro da *Poética* de Aristóteles que todos já julgavam perdido. Volume a falar sobre a comédia e o riso, o livro do filósofo é considerado por Jorge como profano, porque ele via no riso a possibilidade de transgressão do sagrado. Portanto, considerava-se ele um defensor da verdade divina que jamais poderia ser conspurcada pelas palavras já demasiadamente ouvidas de Aristóteles.

Guilherme consegue decifrar os enigmas que lhe dariam acesso à sala proibida e, ao adentrá-la, ele e Adso encontram Jorge com o livro proibido nas mãos. Para que os dois “detetives” não se apoderassem do livro que ele defendera por tantos anos, ele começa a comer suas páginas (todas recamadas pelo veneno que ele mesmo colocara para que ninguém lesse a obra). Após isso, a biblioteca pega fogo quando o candeeiro de Adso cai na tentativa do jovem monge de impedir a mutilação do livro pelo velho Jorge de Burgos. Toda a biblioteca é destruída, assim como todos os outros prédios da abadia. Adso, para rememorar esses acontecimentos, escreve um livro, já em sua velhice, e reflete sobre como a leitura da verdade pode se dar por meio de signos, às vezes, não tão legíveis quanto se espera. Os sete dias desses acontecimentos vividos por Adso servem-lhe de base para toda sua reflexão em torno das ações humanas e do enigma da vida.

Essa é a seqüência de acontecimentos presente em *O Nome da Rosa*, à qual Umberto Eco denomina de fábula, diferente, portanto, daquilo que ele vem a chamar de enredo.

Após o estudo de algumas das categorias narrativas presentes no romance, ver-se-á em seguida o que Eco entende por enredo e como ele se configura em seu romance aqui estudado.

Em seus *Ensaaios sobre literatura* (2003) mais propriamente no ensaio “Ironia intertextual e níveis de leitura”, Umberto Eco explica sobre a “angústia da influência”, mais propriamente sobre a sua angústia particular. Todo escritor, segundo Eco, sofre a influência de outros escritores e, por consequência lógica, dos livros desses escritores, principalmente durante o processo de criação de seu próprio livro.

Umberto Eco, ao escrever *O Nome da Rosa*, naturalmente, como todo escritor, sofre essa “angústia da influência”. Essa influência se manifesta em sua obra na presença de uma espécie de “prefácio” que o autor cria antes do prólogo da narrativa. Esse prefácio se configura para a narrativa como uma espécie de contrato tácito pré-estabelecido com o leitor, sendo, portanto, um elemento modelador de sua consciência narrativa, pois estabelece, antes da leitura, o universo da dúvida e da ironia.

A dúvida surge quanto à origem da fonte de que a narrativa se apropria. Eco indica, nesse prefácio, a idéia de que toda a narrativa a ser lida em *O Nome da Rosa* está pautada na história de um manuscrito de um abade francês do século XVII chamado Vallet, que, por sua vez, a teria transcrito do manuscrito de Adso, monge que tinha vivenciado os acontecimentos por ele narrados em fins de novembro de 1327 no norte da Itália. Acontece que Eco afirma ter perdido o manuscrito do abade Vallet e que, percorrendo o mundo, nunca conseguira encontrar outro manuscrito com a história de Adso de Melk. Entretanto, ele diz manter sua narrativa apesar da falta do “original”, transmitindo ao leitor a história que tanto o impressionara.

Pode-se considerar esse “prefácio” como um procedimento narrativo inerente ao universo da ironia, sendo, por isso, de suma importância para *O Nome da Rosa*. Eco não constrói ingenuamente o intrincado enredo da existência desse manuscrito de Adso. Ele o constrói, sob a influência de uma das maiores obras da literatura italiana, *I Promessi Sposi* (Os Noivos) de Alessandro Manzoni. Deve-se lembrar, entretanto, que essa referência a Os Noivos é uma entre as possíveis, sendo esta a referência mais pertinente, devido ao fato de ser, Os Noivos, uma obra da literatura italiana, estando, portanto, mais próxima de Eco.

Manzoni inicia seu livro dizendo ter encontrado um manuscrito muito roto e fragmentado, repleto de lacunas, escrito numa linguagem arcaica e de difícil compreensão. Ele chega inclusive a incluir trechos do manuscrito para demonstrar quanto difícil era lê-lo para, enfim, justificar o porquê ele reescreveria aquela narrativa em uma linguagem mais moderna e atraente, complementando ao leitor as lacunas deixadas pelo manuscrito estragado. Dessa

maneira, Manzoni transmite ao leitor uma noção de que sua narrativa está historicamente comprovada devido à existência desse manuscrito que, porém, só ele disse existir e que, no entanto, deve ser respeitado como expressão máxima de comprovação da realidade.<sup>1</sup>

É dessa obra que Umberto Eco diz ter sofrido uma de suas angústias da influência. Seu prefácio intitula-se “Um manuscrito, naturalmente”. Eco explica, em seu ensaio já citado, que a palavra “naturalmente” pode ganhar uma dupla manifestação de sentido. Ela pode ser um *topos* literário ou uma referência irônica e intertextual ao prefácio de *I Promessi Sposi* de Manzoni.

Diante daquele “naturalmente”, quem entende a alusão estabelece uma relação privilegiada com o texto (ou a voz narradora), quem não entende segue adiante da mesma forma – e terá diante de si dois caminhos: ou entende por virtude própria que aquele manuscrito só pode ser um artifício literário (cuja argúcia começa a apreciar pela primeira vez, “crescendo”, portanto, como leitor competente) ou, como muitos fizeram, escreverá me perguntando se aquele manuscrito tão fascinante existe realmente. [...] o leitor que não percebe o meu “naturalmente” sabe apenas que está lendo um manuscrito, mas perde a remissão e a afetuosa ironia. (ECO, 2003, p.204).

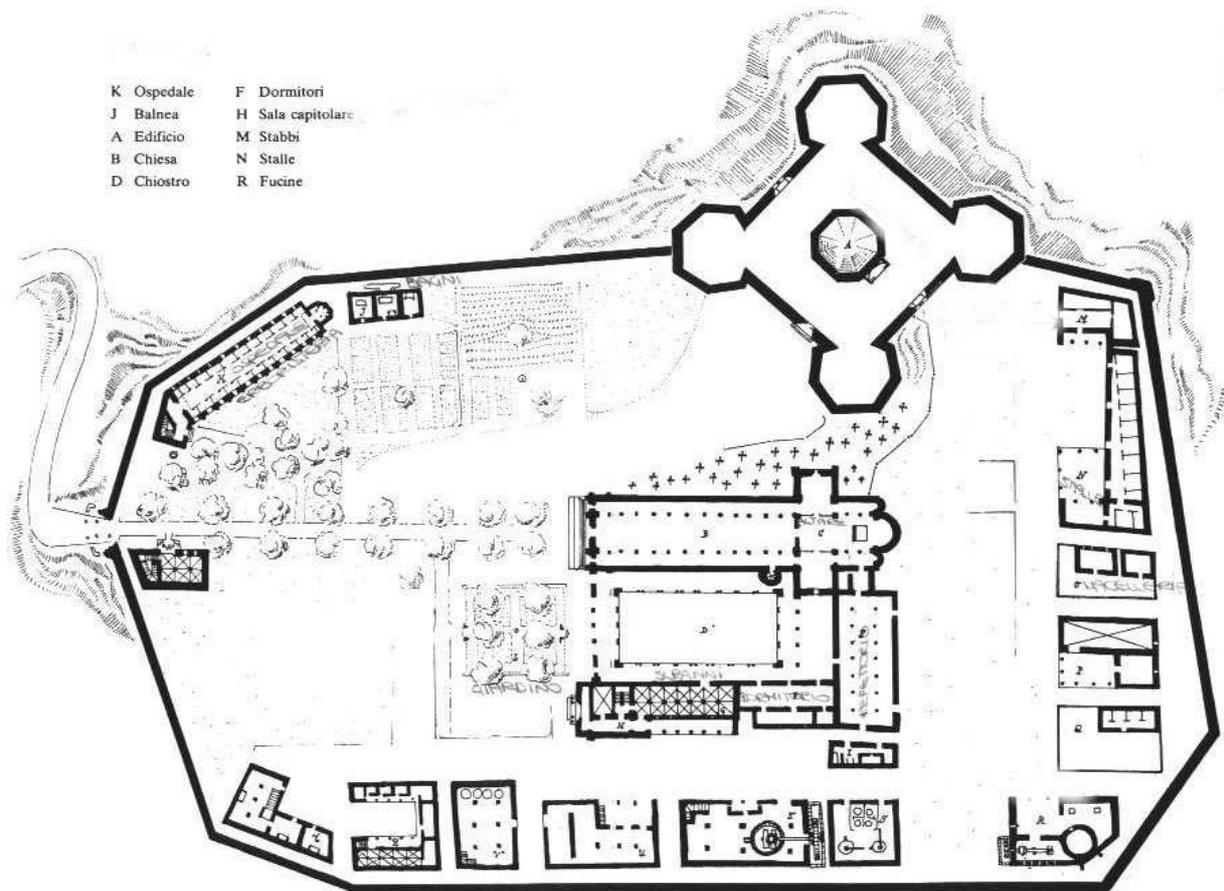
Isso evidencia a estratégia da ironia intertextual utilizada por Umberto Eco como princípio estrutural de toda a sua narrativa. Mas, além dessa função estrutural importantíssima, outra também se manifesta nesse prefácio, ou seja, a organização espaço-temporal da narrativa, além da “voz” narrativa que a conduzirá.

A descrição do espaço de *O Nome da Rosa* dar-se-á de maneira constante durante toda a narrativa seja por meio de longas descrições de Adso (narrador) sobre como eram os edifícios da abadia, seja por meio dos mapas da biblioteca e da própria abadia, norteando o leitor dentro daquele espaço ficcional que, com a presença de tantos paratextos, é elevado à categoria de espaço existente no plano da realidade. Tudo isso seria concludente se não fosse a existência do “prefácio” da narrativa. Nele, Eco diz que Adso silencia quanto à localização da abadia em que a história se passa e diz que “[...] as conjecturas permitem desenhar uma zona imprecisa entre Pomposa e Conques, com razoáveis probabilidades de que o lugar surgisse ao longo da encosta

---

<sup>1</sup> Infelizmente, há edições brasileiras de *Os Noivos* de Manzoni que não contêm o famoso prefácio. A primeira edição, de 1971, da editora Abril Cultural, com Tradução de Marina Guaspari é um exemplo disso. Esse erro editorial ou do tradutor produz obviamente uma mutilação do campo interpretativo da obra de maneira extremamente significativa. O mesmo dar-se-ia com *O Nome da Rosa* se não tivesse seu prefácio publicado em alguma edição.

apenina, entre o Piemonte, a Liguria e a França (como dizer entre Lerici e Turbia). [...]” (ECO, 1986, p.14). Como se vê, o espaço, no plano do mundo real, não é determinado, demonstrando tratar-se de um espaço fictício a ser tratado como se existisse no plano da realidade para transmitir ao leitor uma espécie de ilusão do real. Essa ilusão é perpetuada pela presença do mapa do mosteiro com o edifício da biblioteca à beira de um abismo. Observe-se a planta cruciforme da igreja e do edifício da biblioteca, logo abaixo:



**Figura 1:** mosteiro de *O Nome da Rosa*.

O tempo, outro fator importantíssimo para *O Nome da Rosa*, está presente em uma nota deixada por Eco após o prefácio. A narrativa se desenvolve sob um esquema rígido pautado na divisão das horas monásticas da abadia. São ao todo oito marcações temporais nomeadas em latim:

*Matinas* – (que às vezes Adso chama também pela antiga expressão *Vigiliae*). Entre 2h 30min e as 3h da madrugada.

*Laudes* - (que na tradição antiga era chamada *matutinos*). Entre as 5 e as 6 horas da manhã, de modo a terminar quando clareia o dia.

*Primeira* - Em torno de 7h 30min, pouco antes da aurora.

*Terceira* - Por volta das 9 horas.

*Sexta* - Meio-dia (num mosteiro onde os monges não trabalhavam nos campos, no inverno, era também a hora da refeição).

*Nona* - Entre 2 e 3 horas da tarde.

*Vésperas* - Em torno das 4h 30min, ao pôr-do-sol (a regra prescreve que se faça a ceia quando ainda não desceu a escuridão).

*Compleatas* - Em torno das 6 horas (até as 7 os monges se recolhem).

O cômputo se baseia no fato de que na Itália setentrional, em fins de novembro, o sol se levanta em torno das 7h 30min e se põe em torno das 4h 40min da tarde. (ECO, 1986, p.17)

Esse padrão rígido quanto ao tempo se deve primeiro ao fato de que a história só se passa dentro do mosteiro, cujo universo foi criado dentro da narrativa para ambientar o leitor num mundo ficcional próprio. O leitor, preso nesse sistema rígido de horas, mantém-se mais preso ao universo ficcional sem, no entanto, notar isso, pois as horas também significam uma maneira de o homem representar o mundo à sua forma. No ensaio “Borges e a minha angústia da influência” (2003), Eco diz que faz o oposto da técnica de estranhamento, buscando familiarizar o leitor com aquilo que ele ainda não conhecia. A nota, portanto, antes do início da narrativa, vem corroborar essa sua afirmação.

Tanto o prefácio, como a nota e o prólogo se configuram como elementos de preparação do campo de leitura dentro da estrutura narrativa. Eles vêm familiarizar o leitor quanto ao espaço, ao tempo, ao narrador, ao enredo e à linguagem.

A escolha do tempo em *O Nome da Rosa* vem demonstrar também outros elementos importantes para a compreensão da obra. A história se passa em fins de novembro de 1327, durante exatamente sete dias, assim como sete são as trombetas do Apocalipse e sete são os dias da criação e sete são os dias pelos quais Dante passa em *A Divina Comédia*. Pode-se perceber que as horas se coadunam com outros elementos de interpretação e com a ambientação de suspense da narrativa.

No quinto e no sexto dias, quando o enredo se encaminha para o clímax, uma névoa extremamente densa se faz presente no mosteiro. O frio invernal (de fins de novembro) se intensifica, enregelando os corações de todos com a presença constante da morte, da dúvida e do medo. Em que época do ano na Itália setentrional, senão em fins de novembro, se encontrariam essas situações climáticas propícias para ambientar a narrativa dos tristes acontecimentos no

mosteiro? Esse ano e esse mês também correspondem às necessidades históricas da narrativa. Nessa data, Eco pode fazer transcorrer os acontecimentos de maneira que eles se interligassem com os acontecimentos históricos anteriores e posteriores, como a polêmica sobre a pobreza do Cristo entre os franciscanos e a corte papal que acarretou no encontro de Michele de Cesena com o papa João XXII em Avignon, justamente em dezembro de 1327. Antes desse encontro, Michele se reúne com representantes do papa no mosteiro beneditino em que se desenvolve a narrativa de *O Nome da Rosa*. É dessa maneira que Eco faz o mundo real coincidir com o mundo da ficção.

Como se vê, tempo e espaço se entrecruzam e são indissociáveis, assim como deles é indissociável a construção do narrador do romance. O prefácio estabelece, de princípio, não a presença de uma única voz narrativa, mas sim uma multiplicidade de vozes a criarem um campo de narrações sobre narrações, não permitindo ao certo definir qual seria a narrativa primeira ou qual a real e/ou verdadeira.

Deve-se primeiro lembrar a diferença entre autor e narrador. Primeiramente, Umberto Eco, autor empírico, existente no plano real, cria um Umberto Eco, narrador ficcional que diz ter encontrado um manuscrito de um certo abade Vallet que, na verdade, tinha transcrito simplesmente o manuscrito de um monge alemão do fim do século XIV. Dessa maneira, percebe-se que, após a existência de um Umberto Eco narrador ficcional, há a existência de uma tradução para o francês, ou seja, o abade Vallet que, ao realizar sua tarefa, introduziu subtítulos aos capítulos para que melhor fossem compreendidos pelo leitor. Isso demonstra que há também presente uma outra voz narrativa: a do abade Vallet. Deve-se também lembrar que a versão francesa do manuscrito foi traduzida ao italiano pelo Umberto Eco ficcional, tornando o texto de Adso uma tradução da tradução.

Além desse primeiro jogo de vozes entre Vallet e Eco (ficcional), há um segundo jogo de vozes. Segundo o “prefácio”, Vallet traduziu o manuscrito de Adso de uma edição latina seiscentista. Ou seja, se Adso escreveu seu texto em fins do século XIV, logo houve, então, uma outra voz narrativa entre a de Adso e a de Vallet. Deve-se lembrar ainda que Adso era alemão e que escrevera sua narrativa em latim.

O terceiro jogo de vozes se processa, durante a narrativa, entre aquilo que se pode chamar de relação Adso-velho e Adso-noviço. Adso narra experiências por ele vividas durante sua juventude, quando ainda era um noviço beneditino. Dessa maneira, a narração transcorre entre a perplexidade das impressões de um monge jovem, inexperiente e ingênuo, e as reflexões de um monge velho e experiente. É possível reconhecer em momentos da narrativa essa diferença de vozes existente.

No segundo dia no mosteiro, Adso reza tentando se aliviar das tensões do primeiro dia, quando expressa uma sua impressão:

Também eu louvei o Senhor porque me libertara de minhas dúvidas e da sensação de mal-estar que o primeiro dia na abadia me deixara. Somos seres frágeis, disse a mim mesmo, e mesmo entre esses monges instruídos e devotos o maligno faz circular pequenas invejas, sutis inimizades, mas trata-se de fumaça que se dispersa ao vento impetuoso da fé, [...] (ECO, 1986, p.126)

Em outro momento da narrativa, Adso-noviço continua com suas impressões e reflexões adolescentes:

[...] A impressão que eu tirava disso é que ele era diferente justamente porque era dos que sabiam ver a diferença. Guilherme subtraía-se aos deveres da inquisição porque não sabia vê-la, essa diferença. Por isso não conseguia falar-me daquele misterioso frei Dulcino. Mas então, evidentemente (eu me dizia), Guilherme perdeu a assistência do Senhor, que não só ensina a ver a diferença, mas, por assim dizer, investe os seus eleitos desta capacidade de discernimento. Ubertino e Clara de Montefalco (que no entanto estava rodeada de pecadores) tinham-se tornados santos justamente porque sabiam discriminar. Isso e não mais é a santidade. (ECO, 1986, p.149, grifo nosso)

Deve-se prestar atenção, no trecho acima, quanto ao uso do pretérito imperfeito do indicativo no trecho grifado e entre parênteses “(eu me dizia)”, indeterminando a ação passada e demonstrando tratar-se de uma reflexão de Adso-noviço lembrada por Adso-velho. O uso do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo ocorre em outros momentos da narrativa para expressarem a voz de Adso-noviço:

Depois mandou-me ir descansar. Enquanto me deitava cheguei à conclusão de que meu pai não deveria ter-me mandado pelo mundo, que era mais complicado do que pensava. Estava aprendendo coisas demais.

“Salva me ab ore leonis”, rezei, adormecendo. (ECO, 1986, p.184, grifo nosso)

A expressão “enquanto me deitava” expressa que a reflexão feita por Adso, narrador velho e experiente, ocorreu quando ele era Adso-noviço e não em sua velhice ou no momento de sua escrita. Assim, por muitas vezes, a alternância entre Adso-noviço e Adso-velho se produz por meio da alternância dos tempos verbais: pretérito perfeito e pretérito imperfeito do indicativo para as impressões de Adso-noviço e presente do indicativo para as de Adso-velho: “Enquanto escrevo sinto-me cansado como me sentia aquela noite, ou melhor, aquela manhã. [...]” (ECO, 1986, p.213, grifo nosso). Em outros momentos, é o uso dos advérbios de tempo

“hoje” e “agora” que explicitam a voz de Adso-velho sobreposta a de Adso-noviço, assim como o uso gráfico dos parênteses: “[...] E não se apercebiam, intuí confusamente naquele momento (e sei bem hoje, já encanecido em anos de experiência), que assim procedendo eles promulgavam a ruína de sua excelência. [...]” (ECO, 1986, p.217, grifo nosso); “[...] O pudor, a dignidade do meu estado (agora velho monge neste belo mosteiro de Melk, lugar de paz e serena meditação) me aconselhariam piedosíssimos cuidados.[...]” (ECO, 1986, p.282, grifo nosso).

Em outros momentos, porém, de maneira explícita, apresentam-se reflexões diretas de Adso-velho, deixando claro qual a voz narrativa a imperar a todo o momento:

Mas prometi a mim mesmo contar, sobre aqueles fatos distantes, toda a verdade, e a verdade é indivisa, brilha por sua própria perspicuidade, e não consente ser reduzida à metade por nossos interesses e por nossa vergonha. O problema, aliás, é dizer o que aconteceu não como o vejo e o recorde agora (mesmo se ainda recorde tudo com impiedosa vivacidade, nem sei se é o arrependimento que se seguiu que fixou de modo tão vívido casos e pensamentos na minha memória, ou a falta daquele mesmo arrependimento que ainda me atormenta dando vida, na minha mente entristecida, a cada mínimo matiz da minha vergonha), mas tal como o vi e o senti outrora. E posso fazê-lo com fidelidade de cronista, porque se fecho os olhos consigo repetir tudo quanto não só fiz, mas também pensei naqueles instantes, como se copiasse um pergaminho então escrito. Devo, por isso, proceder desse modo, e São Miguel Arcaño me proteja: porque para a edificação dos leitores vindouros e a expiação da minha culpa, quero agora contar como um jovem pode se embaraçar nas tramas do demônio, para que elas venham a ser conhecidas e evidentes, e para que, quem ainda nelas se embarace, possa derrotá-las. [...] (ECO, 1986, p.283, grifo nosso).

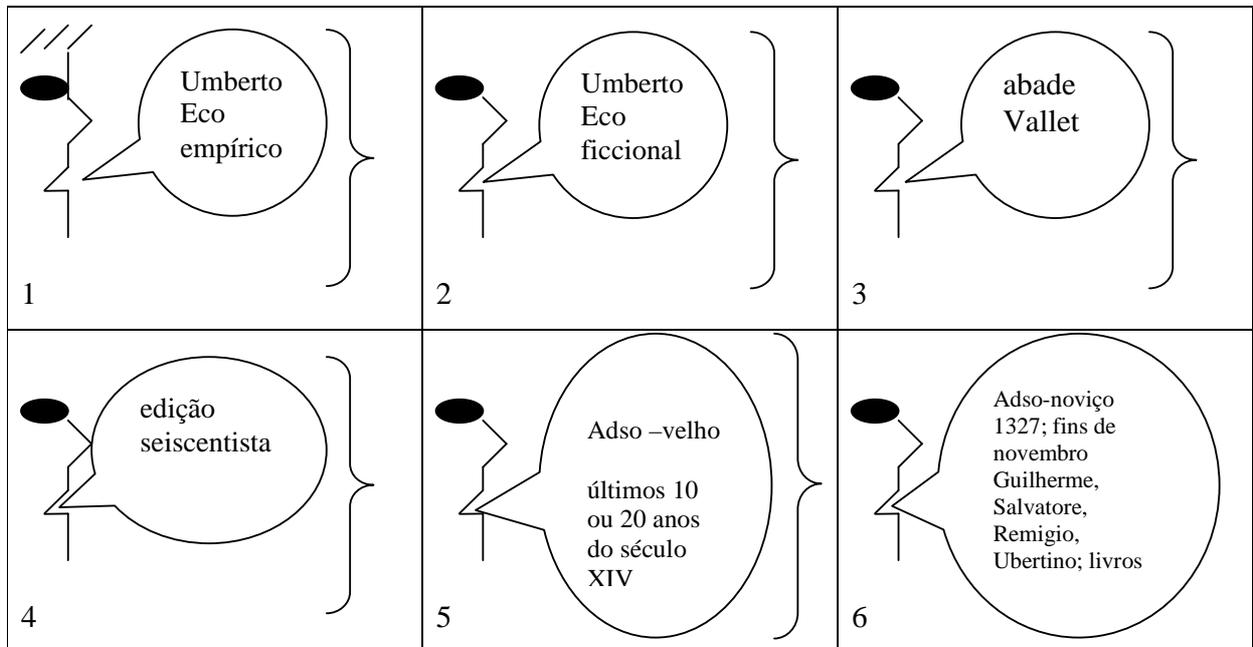
Apesar de poder-se verificar a presença das impressões de Adso-noviço e de Adso-velho querer dar a elas a fidedignidade das impressões no momento em que elas ocorreram, deve-se lembrar que essas impressões, por mais autênticas que pareçam ser, sempre serão as impressões “filtradas” por uma mente já madura, ou seja, a de Adso já experiente e velho.

Adso (velho) também faz intromissões na narrativa para fazer referências a acontecimentos, preparando o leitor para futuros eventos, dando-lhe dicas sobre alguns fatos ou preparando o clímax narrativo: “A biblioteca é testemunho da verdade e do erro, disse então uma voz às nossas costas. Era Jorge. Uma vez mais fiquei assombrado (e deveria ficar muito mais nos dias seguintes) pelo modo inopinado com que o velho aparecia de improviso, [...]” (ECO, 1986, p.156, grifo nosso). Em outro momento:

Se a delegação chegava à abadia enquanto era ignorado o autor dos dois crimes (no dia seguinte as preocupações do Abade deveriam aumentar, porque os

crimes seriam três), seria preciso admitir que estava circulando entre aqueles muros alguém capaz de influenciar, com atos violentos, o julgamento dos legados pontifícios. (ECO, 1986, p.175-176, grifo nosso).

Além dessa relação entre Adso-noviço e Adso-velho, há uma outra relação de vozes ainda mais intensa, que é aquela presente na reconstituição dos fatos históricos por Adso. Enquanto vai participando dos diálogos entre Guilherme e os outros personagens, Adso vai reconstruindo os acontecimentos históricos por ele (e talvez pelo leitor) desconhecidos. Adso-noviço ouve Guilherme, que lhe explica as idéias de Roger Bacon e de Guilherme de Ockham, além de ouvir seu testemunho de ex-inquisidor. Adso ouve a narrativa de Salvatore, personagem totalmente diferente de Guilherme em cultura e inteligência, sobre os *minoritas* e a miserabilidade do povo. Ele pede para Ubertino de Casale (personagem histórico) lhe contar sobre frei Dulcino e os frades-apóstolo, assim como ouve, em pleno momento de dor e desespero, Remigio contar sobre sua vida como um dos seguidores de Dulcino. Além de tantas vozes presentes contando-lhe tanto sobre a História, Adso não poderia deixar de ouvir as vozes incessantes dos livros. Ele vai ao *scriptorium* do mosteiro e lê sobre os acontecimentos que o envolviam e até mesmo em suas dúvidas de amor foram os livros e Guilherme que lhe trouxeram reflexões sobre o que para ele era desconhecido. É por meio desse narrador jovem e imberbe, desprovido de experiência e maturidade, que o leitor passa a ser envolvido pelas vozes das personagens que lhe revelam sobre a História.



**Figura 2 :** Quadro das vozes narrativas presentes em *O Nome da Rosa*:

Isso demonstra que, até chegar na versão italiana de Umberto Eco-ficcional, o “texto de Adso” passou por várias vozes narrativas, assim como por várias línguas e vários contextos históricos diferentes, trazendo uma grande dúvida quanto à natureza verídica dos fatos relatados, uma vez que não se pode ter tamanha fidelidade à realidade requisitada pela narrativa, demonstrando, portanto, desde o início (ou seja, desde o “prefácio”), o quanto é difícil definir e/ou distinguir o que é o real. Portanto, a narrativa apresenta três eixos interligados e inseparáveis: a narração dos fatos históricos intrincados nos acontecimentos fictícios, as impressões de Adso-noviço e as reflexões de Adso-velho. E é nesse jogo de vozes, nessas lacunas entre uma e outra que a ironia intertextual se manifesta de maneira concludente, criando ambigüidades ou remissões capazes de surpreender o leitor.

Além de todas essas vozes presentes na narrativa, a presença de micro-narrativas é marcante. Elas se encontram na figura dos subtítulos que antecipam ao leitor os acontecimentos principais a serem tratados no capítulo aos quais se referem. Além dessa função de sinopse, eles contribuem com o fôlego que o leitor deve tomar com a narrativa, permitindo um melhor desenvolvimento do enredo e criando momentos de suspensão, disseminação e recolha de informações. Além dessa função, os subtítulos dos capítulos exercem uma função estrutural importante no que concerne à ironia intertextual, como será visto adiante.

Diante de tantos elementos presentes na construção do foco narrativo, não poderia faltar a questão do discurso. Umberto Eco, devido à extensão da narrativa, escolhe o discurso direto como sendo a melhor maneira para que o enredo se desenvolvesse, uma vez que seu narrador, por estar rememorando acontecimentos de sua juventude, não poderia centralizar tudo em torno de si, o que tornaria o texto cansativo e menos fluente; além disso, a presença constante de diálogos permite maior adequação ao gênero policial adotado por Eco, em que perguntas e respostas são a base de uma investigação. Além disso, estando em um ambiente e em uma situação totalmente desconhecidos, torna-se mais justificada a necessidade do diálogo uma vez que Adso é obrigado a reconstruir os fatos para si e, conseqüentemente, para o leitor. É, pois, a presença constante desses diálogos que permite a presença dessa multiplicidade de vozes. É a presença dessa multiplicidade de vozes que permite que o leitor entenda tudo, mesmo diante de um narrador (seja Adso-noviço, seja Adso-velho) que, na essência, não tenha entendido nada do que aconteceu naqueles sete dias.

Quanto à linguagem, Umberto Eco (1986, p.14), no prefácio, diz que “Adso pensa e escreve como um monge que permaneceu impermeável à revolução do vulgar, [...] sua história poderia ter sido escrita, quanto à língua e a citações eruditas, no século XII ou XIII”; Adso

escreve em latim e “sua cultura ou a cultura da abadia que tão nitidamente o influencia é muito mais datada”. Ele também cita acontecimentos do século XIV sempre por ter ouvido dizer, em meio a mil perplexidades.

Umberto Eco (ficcional) diz que manterá em sua versão “as passagens em latim que o próprio abade Vallet não achou oportuno traduzir” (ECO, 1986, p.15). Ele diz ter eliminado o excesso, deixando alguma coisa. Essas passagens em latim intimidaram muitos leitores causando também muita polêmica em torno de *O Nome da Rosa*. Para o leitor de primeiro nível, que não entende essa língua, os trechos em latim são desconsiderados, ou, antes, considerados inúteis. Para o leitor de segundo nível, que entende o latim, há uma espécie de ironia aí inserida, pois ler essas citações propicia um maior conhecimento e amplitude relativamente aos acontecimentos. Não quer dizer que o leitor de primeiro nível não entenda a narrativa por não entender os termos em latim. Antes, e tão somente, ele deixa de participar de uma segunda narrativa, espécie de narrativa paralela em que figuram os trechos em latim. Mesmo um bom leitor de segundo nível que não conheça o latim profundamente não deixa de “caminhar” pelo bosque da narrativa. Apenas naquele campo ele deixará de fazer remissões. É simples o exemplo da singela frase que Adso escreve (em latim, como já foi dito) e que é assim mantida por Vallet e Eco - portanto, sem tradução - sobre a tristeza que o acomete após ter mantido relação sexual com uma jovem desconhecida na cozinha do mosteiro: “A ausência do objeto que tinha desencadeado o meu desejo e saciado a minha sede fez-me perceber de repente seja a vanidade daquele desejo, seja a perversidade daquela sede. Omne animal triste post coitum. Tomei consciência do fato de que havia pecado. [...]”. (ECO, 1986, p.290)

Para o leitor de segundo nível que entende a frase, amplia-se-lhe o sentido do trecho lido, enquanto que para o leitor de primeiro nível nada se lhe altera, não lhe produzindo nada de diferente a leitura de que “todo animal fica triste após o coito”.

A linguagem, por meio do uso dos tempos verbais, pode suscitar também sutilezas para o campo da interpretação. No capítulo “Onde Guilherme e Adso gozam da alegre hospitalidade do Abade e da conversa ressentida de Jorge”, no primeiro dia, às completas, há o seguinte trecho narrado por Adso: “À mesa do Abade sentavam conosco Malaquias, o despenseiro e dois monges mais velhos, Jorge de Burgos, o ancião cego que já conhecera no *scriptorium* e o venerando Alinardo de Grottaferrata (...)” (ECO, 1986, p.117, grifo nosso). Como se pode ver, o verbo conhecer foi usado no pretérito mais-que-perfeito do indicativo. Entretanto, o verbo foi utilizado sem a presença do seu sujeito, produzindo uma certa ambigüidade. Afinal, a quem Adso se refere? A ele mesmo? (que eu, Adso, já conhecera); a Guilherme? (que ele,

Guilherme, já conhecera) ou, ainda, ao leitor? (que você, leitor, já conhecera). Visto dessa maneira, o uso do pretérito mais-que-perfeito na tradução em língua portuguesa pode suscitar, por exemplo, que Adso se refere de maneira generalizada a ele, a Guilherme e, conseqüentemente, ao leitor, que conheceram Jorge de Burgos no mesmo momento na narrativa, ou ainda pode-se pensar que Adso pode estar se referindo sutilmente ao leitor, como tantas vezes faz em sua narrativa.

Essa leitura, embora plausível, não pode, entretanto, ser realizada quando se lê o original em italiano: “*Alla tavola dell’Abate sedevano con noi Malachia, il cellario e i due monaci più anziani, Jorge de Burgos, il vegliardo cieco che avevo già conosciuto nello scriptorium e il vecchissimo Alinardo da Grotaferrata (...)*” (ECO, 1996, p.102, grifo nosso). Como se vê, em italiano a ambigüidade não existe porque o verbo *avere* (ter) conjugado no *trapassato prossimo* (o equivalente em português ao pretérito mais-que-perfeito) deixa claro qual é o seu sujeito por causa da desinência de primeira pessoa do verbo, indicando ser o sujeito, especificamente, Adso, não podendo, portanto, considerar que Umberto Eco tenha feito uma referência sutil ao leitor. O “problema” na tradução provavelmente ocorreu devido ao fato de que a desinência verbal em italiano permitia a supressão do sujeito, quando em português “conhecera” pede a presença de seu sujeito, pois sua desinência de pessoa pode indicar várias pessoas ao mesmo tempo.

Isso, no entanto, não desqualifica a tradução de Aurora Fornoni Bernardini e de Homero Freitas de Andrade, justamente por ter sido o próprio Umberto Eco a abonar interpretações surgidas em determinadas traduções de sua obra. Eco explica, em seu ensaio “Ironia intertextual e níveis de leitura”, que Linda Hutcheon fez uma interpretação sobre um trecho de seu livro *O Pêndulo de Foucault* baseada no jogo de palavras que a tradução em inglês fazia. Eco admite que a tradução apresenta, sim, a interpretação proposta pela arguta leitora, apesar desse jogo de palavras não existir na obra escrita em italiano:

[...] Sempre Linda Hutcheon descobre na página 378 da edição americana do *Pêndulo*: “*The Rule is simple: Suspect, only suspect*”, e distingue uma referência intertextual a “*Connect, only connect*” de E.M. Forster. Aguda como é, tem a prudência de dizer que este “*ironic play*” dá-se em inglês; de fato, o texto italiano (e não fica claro se ao escrever o tivesse presente) não contém tal referência intertextual, pois recita “*sospettare, sospettare sempre*”. A referência, certamente consciente, foi inserida pelo tradutor, Bill Weaver. Nada a dizer, o texto em inglês contém a referência, o que significa que a tradução pode não somente alterar o jogo da ironia intertextual, mas também enriquecê-lo. (ECO, 2003, p.216)

Quanto ao enredo, Umberto Eco, em seu artigo “Como escrevo”, também presente em seus *Ensaio sobre literatura* (2003), faz diferença entre este conceito e o de fábula, explicando que a fábula seria uma pura seqüência de ações, cronologicamente ordenada, enquanto que o enredo seria as várias maneiras de se ordenar essas ações. O enredo de *O Nome da Rosa* segue a fábula (já descrita no início deste capítulo) menos nos momentos em que, para reconstruir os acontecimentos históricos, Adso-noviço é obrigado a fazer constantes *flash-backs* por meio de outras vozes narrativas (outros personagens). Assim, sabe-se de acontecimentos de fins do século XIII e do início do século XIV, como a nomeação de De Cahors como papa João XXII, a vitória de Ludovico, o bávaro, sobre seu rival Frederico, em 1322, assim como o Capítulo de Perúgia, no mesmo ano, em que Michele de Cesena, em nome dos franciscanos, acolheu as instâncias dos espirituais, proclamando como verdade de fé a pobreza de Cristo. João XXII, não gostando desse ato de Cesena, condenou os franciscanos em 1327. Essa série de acontecimentos históricos, anteriores ao momento da narrativa, é narrada no prólogo, preparando o leitor para que ele se oriente no momento em que as duas delegações, a papal e a dos franciscanos, representando esta última também os interesses do imperador Ludovico, se encontram no mosteiro em que Adso e Guilherme de Baskerville estão. Além desses *flash-backs* históricos, outros também são realizados quando Guilherme de Baskerville faz perguntas aos monges tentando reconstituir os últimos acontecimentos do mosteiro para descortinar as causas dos assassinatos dos monges. Nessa reconstituição da história daquela abadia, Guilherme consegue remontar a quase setenta anos atrás as sucessões de abades, bibliotecários e ajudantes-bibliotecário daquele mosteiro, conseguindo, assim, descortinar as causas passadas dos acontecimentos presentes.

Assim como o passado é conclamado a dar suas contribuições, o futuro também é requisitado no enredo de *O Nome da Rosa*. Adso antecipa acontecimentos com suas inferências, como quando ele demonstra (no trecho transcrito a página 25) que, no dia seguinte, o abade deveria se preocupar ainda mais porque, no lugar de duas, haveria três mortes. Adso também prenuncia o futuro histórico quando ele diz que Michele de Cesena iria ao encontro do papa João XXII tendo que fugir depois para não ser morto pelo sumo pontífice. Além de Michele, ele fala do futuro de Ubertino de Casale, que morreria misteriosamente dois anos depois dos acontecimentos naquela abadia.

Desse modo, o enredo de *O Nome da Rosa* segue a fábula à medida que esta o prende por causa da rigorosidade das horas monásticas e da seqüência de sete dias imposta pela conformação do sentido alegórico com o número sete. Fora desse sistema pré-estabelecido na

nota introdutória de Eco narrador, o enredo segue uma seqüência de voltas ao passado, conclamando o leitor a um constante trabalho de reconstrução histórica e narrativa, nunca se perdendo, porém, devido à instância rigorosa das horas e dos dias já citada. Essa característica marcante de *O Nome da Rosa* é algo reconhecido por Eco como um seu costume narrativo em seu ensaio “Como escrevo”: “Vamos por ordem, ou seja, como é meu costume narrativo, dando um passo atrás.” (2003).

Diante do intrincado jogo das categorias narrativas até agora estudadas, uma, de suma importância ao romance, falta ser lembrada: o personagem. Em seu mundo ficcional ricamente construído em detalhes, não poderiam faltar a *O Nome da Rosa* personagens que correspondessem à altura da obra. A variedade quanto à origem dos monges constitui um elemento que se interliga ao espaço. Sendo a biblioteca do mosteiro uma verdadeira babel de livros, os monges que deles usufruem também convivem numa espécie de vida babélica, uma vez que cada um veio de um ponto diferente da Europa, falantes de línguas e portadores de culturas distintas. Seu ponto de convergência? Somente o latim clássico. Desse modo, Eco constrói dois planos de atuação dos personagens. O primeiro, em que se movimentam os personagens principais: Guilherme de Baskerville e Adso de Melk (narrador-testemunha), e o segundo, em que todos os personagens secundários passam a ser conhecidos e a terem maior ou menor participação no enredo dependendo de suas funções e ocupações e/ou interligação à história do livro proibido pelo qual aparentemente se mata dentro daquela abadia. O antagonista, Jorge de Burgos, somente se apresenta em grau de certeza como tal quase no fim do enredo. Aliados a ele, Bernardo Gui e a delegação papal, assim como o papa João XXII (que apenas é citado na história), se configuram como antagonistas secundários no enredo de *O Nome da Rosa*.

Guilherme de Baskerville, Adso de Melk e Jorge de Burgos serão estudados em maior profundidade no capítulo seguinte. Já os outros personagens passarão por uma breve descrição neste momento.

Ubertino de Casale é um personagem histórico a participar do enredo ficcional não apenas como uma referência, mas por meio de suas próprias palavras. Ele é um velho frade franciscano, pregador febricitante da visão dos espirituais, que está escondido no mosteiro beneditino de *O Nome da Rosa* para não ser morto pelas forças papais. Remigio de Varagine, o despenseiro do mosteiro, assim como seu ajudante, o grotesco Salvatore, eram seguidores de frei Dulcino e estão no mosteiro como monges beneditinos para fugirem da força da Inquisição. Remigio era, inclusive, muito próximo de frei Dulcino recebendo dele cartas a serem entregues a outros de sua seita. Remigio, na verdade, é um traidor e é considerado herege por Bernardo Gui.

O abade Abbone busca exercer seu poder, mas se vê diminuído perante os monges de seu mosteiro, que têm uma vida não muito edificante. Sua falta de ação e acovardamento perante a força de Jorge de Burgos, durante anos, permite que se possa aproximá-lo do personagem Dom Abbondio de *I Promessi Sposi* de Manzoni. Dom Abbondio é um padre que, convidado a fazer o casamento de Renzo e Lucia, é ameaçado por homens enviados por Dom Rodrigo, homem rico e poderoso, apaixonado por Lucia, a não realizá-lo. Dom Abbondio representa a apatia moral e intelectual da Igreja assim como Abbone que, em realidade, não conhece nada profundamente os segredos da biblioteca.

Adelmo de Otranto é um monge jovem e famoso como grande mestre miniaturista. Ele se suicida, apesar de acharem que ele tinha sido morto. É a partir de sua morte que a trama de assassinatos dos monges começa. Venâncio de Salvemec é tradutor de grego e de árabe, devoto de Aristóteles. Ele é o segundo a morrer no mosteiro, sendo encontrado com as pernas para cima dentro de um tonel cheio de sangue de porco. Berengário de Arúndel, ajudante-bibliotecário, é homossexual e convence Adelmo a ter relações sexuais com ele em troca de um livro proibido da biblioteca. Ele é encontrado morto na casa de banhos, afogado numa banheira. Severino de Sant’Emmerano é o monge herborista do mosteiro. De bom caráter e muitos conhecimentos em ervas e medicina, faz as “autópsias” nos corpos dos monges com Guilherme. Ele é morto por Malaquias de Hildesheim (sendo, portanto, a quarta morte), que bate em sua cabeça com uma “esfera armilar duas vezes maior do que a cabeça de um homem”. Malaquias era o bibliotecário do mosteiro, também homossexual, e recebia favores de Remigio, que lhe levava os noviços do mosteiro para entrarem em conúbio amoroso com ele. Ele era muito pouco inteligente ao se levar em consideração o cargo de alta importância que ocupava. Ele também morre sob o impacto do veneno contido no livro proibido, caindo exânime, durante as orações na Igreja. Ele é, portanto, o quinto a morrer.

Além dos monges envolvidos na trama dos assassinatos, outros também participam ativamente no desenrolar dos acontecimentos, ora dando seu testemunho, ora interferindo na ação de outros personagens, como é o caso de Bêncio de Upsala, jovem monge escandinavo que se ocupava de retórica e que entrega o livro proibido a Malaquias quando tem a oportunidade de tê-lo em mãos em troca de ser nomeado ajudante-bibliotecário. Sua atitude atrapalha muito os planos de Guilherme, que poderia ter tido o livro em mãos e impossibilitado a tragédia final da abadia. Bêncio, transtornado por ver a biblioteca, fruto de sua soberba intelectual, despencar-se em chamas, ocorre para salvar os “seus livros”, sendo crepitado pelas chamas. Além de Bêncio, havia Aymaro de Alexandria (em italiano, Alessandria, cidade natal de

Umberto Eco), que estava copiando obras que somente por poucos meses estavam emprestadas à biblioteca; Alinardo de Grottaferrata era o monge mais velho do mosteiro, que não gostava de Jorge de Burgos por ter sido preterido por ele na nomeação para o cargo de monge bibliotecário. Havia também o grupo de miniaturistas de vários países: Patrício de Clommacnois, Rabán de Toledo, Magnus de Iona, Waldo de Hereford, além do mestre vidreiro da abadia, Nicola de Moribondo, que ajudou Guilherme na confecção de óculos (algo extraordinário para a época).

Junto a esses personagens fictícios, alguns personagens históricos são apenas citados ou têm alguma participação no enredo. Conforme Adso narra, alguns dos frades participantes do Capítulo de Perúgia fazem parte da delegação dos franciscanos a se reunir com a delegação papal no mosteiro. Dentre os frades estão: Michele de Cesena, Arnaldo de Aquitânia, Hugo de Newcastle (Novocastro), Girolamo, o bobo de Caffa, Berengario Talloni e Bonagrazia Bérghamo.

Além de todos esse personagens, um de grande importância, mas de presença ínfima nas ações é a “fanciulla” de Adso, ou seja, a jovem de aproximadamente vinte anos com quem ele tem um ato sexual na cozinha do mosteiro. Ela, que tanto o impressionara, gera no jovem monge, pela primeira vez, indignação diante do poder intolerante da Igreja, ao vê-la ser acusada de bruxaria e condenada à fogueira injustamente. Ela, que tanto se lhe fixou à mente e aos sentidos, é a única, justamente, que não tem nome. Adso ama alguém a quem ele não pode nomear.

Afora todos esses personagens, vários outros filósofos, teólogos, pagãos ou cristãos, nobres e santos são citados durante a narrativa, principalmente nos diálogos entre Guilherme e Jorge de Burgos, em que o vasto conhecimento de ambos entra em divergência. Assim, as categorias narrativas, naturalmente, estruturam-se, como foi visto, numa espécie de amálgama constante, pronto a envolver o leitor nesse inextricável jogo ficcional em que se configura *O Nome da Rosa*.

### **3 – A ironia intertextual**

Inicialmente, este capítulo trará ao leitor uma breve discussão teórica em torno do conceito de intertextualidade e sua importância para a metaficção historiográfica *O Nome da Rosa*. Após essa incursão em torno da intertextualidade, serão abordadas as questões concernentes à ironia, para em seguida se explicar de maneira clara e objetiva o que Umberto Eco entende por ironia intertextual. Logo após essa discussão, serão estudados, em maior profundidade, sobre o universo intertextual que os envolve, os três personagens mais importantes da narrativa: Adso de Melk, Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos.

A trajetória de formação de Adso será abordada, ou seja, sua ligação alusiva aos romances de formação (*Bildungsroman*), assim como sua direta referência ao fiel amigo de Sherlock Holmes, o “caro” Watson. Além disso, a voz narrativa de Adso se configura de extrema importância também para o campo das intertextualidades, ironias e conseqüentes interpretações de *O Nome da Rosa*.

O personagem Guilherme de Baskerville será estudado logo em seguida, não só em seu contexto de detetive (Sherlock Holmes), mas também no que se refere às outras

intertextualidades que o envolvem, como o empirismo de Roger Bacon (1219-1292d.c.) e a filosofia de Guilherme de Ockham (1280?-1349?d.c.).

Já Jorge de Burgos terá um aprofundamento maior devido ao campo intertextual extremamente importante que o envolve, ou seja, a Biblioteca, um dos principais motes da interpretação deste trabalho.

### **3.1. Aspectos teóricos sobre a intertextualidade**

A intertextualidade se configura como um dos principais elementos pelos quais se efetiva a metaficção historiográfica. Diante disso é que se pode constatar a importância de se estudá-la, ainda mais em um livro como *O Nome da Rosa*, que se constrói e se propaga ao seu público leitor como essencialmente intertextual.

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Não é uma tentativa de esvaziar e ou de evitar a história. [...] Ele usa e abusa desses ecos intertextuais inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUCTHEON, 1991, p.157)

Conforme pôde ser visto no trecho acima, a intertextualidade trabalha junto à ironia, subvertendo o passado para problematizá-lo e para auxiliar a metaficção historiográfica naquilo que ela tem de fundamental, ou seja, o exercício auto-reflexivo de questionar-se e revelar-se como obra ficcional ao leitor, destruindo, durante o momento da leitura, a noção de real factual que uma obra de caráter histórico costuma dar aos seus leitores.

Ainda é interessante notar que as intertextualidades de *O Nome da Rosa* têm um valor extremamente importante, pois elas atuam de maneira dialógica dentro do texto, isto é, ao mesmo tempo em que é construído ao leitor um referente no mundo por meio dos paratextos, como a planta do mosteiro, o mapa da biblioteca, a apresentação das horas monásticas e o prefácio que conta a história de um manuscrito “real” de onde nasce a trama da obra, as intertextualidades destroem essas referências. Isso ocorre quando, por exemplo, o leitor reconhece que o prefácio “Um manuscrito, naturalmente” constitui-se numa paródia do prefácio de Alessandro Manzoni a seu livro *I Promessi Sposi (Os Noivos)*; o mapa da biblioteca constitui-

se numa referência ao conto “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges e o último capítulo, “Último folio”, constitui-se numa referência à estrutura do romance *O cão dos Baskerville* de Arthur Conan Doyle, cujo último capítulo, “Um breve retrospecto”, tem a mesma estrutura. Há, portanto, um jogo interno, uma espécie de luta entre o mundo da literatura e o mundo real em *O Nome da Rosa*, problematizando ainda mais aquilo que será discutido no quarto capítulo deste trabalho sobre a *mimesis* e o referente para a literatura.

A partir disso, pode-se buscar uma definição de intertextualidade com Laurent Jenny:

[...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformações e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição que adota face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, 1979, p.14)

Mas, qual seria o texto centralizador da narrativa de Eco? A série de assassinatos? A discussão em torno dos *minoritas*? A questão do riso e do livro desaparecido de Aristóteles a falar sobre a comédia? Curiosamente, o que poderia ser considerado como o texto centralizador de *O Nome da Rosa* seria o fato de esse ser um livro a, simplesmente, falar de livros, ou seja, a própria intertextualidade, e isso se configuraria como sendo mais um elemento metaficcional presente em *O Nome da Rosa*, como uma ironia desconcertante. Como se vê, em busca do texto centralizador das intertextualidades, encontrou-se a própria intertextualidade como tema.

Dessa maneira, buscar-se-á uma visão mais crítica do que viria a ser a intertextualidade. Jenny apresenta uma definição baseada em Borges, que parece plausível ao contexto das intertextualidades de *O Nome da Rosa*: “As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar textual é então um olhar crítico: é isso que o define.” (JENNY, 1979, p.10).

“Olhar crítico”. Essa é a definição que mais se enquadra a *O Nome da Rosa*, pois essa é a finalidade da metaficção historiográfica. Curiosamente, vem de Borges a melhor definição de intertextualidade para *O Nome da Rosa*, justamente o autor responsável talvez pela maior referência intertextual de toda a narrativa – a Biblioteca.

Continuando, Jenny busca delimitar de maneira mais profficua a palavra intertextualidade, o que consegue no seguinte trecho:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em um simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p.21).

A intertextualidade, portanto, estaria ligada à *semiosis* a que Compagnon se refere, ou seja, ao sentido, à possibilidade interpretativa da obra. *O Nome da Rosa*, como obra aberta, permite que o espaço das interpretações entre os textos internalizados na narrativa de Adso, tanto temática quanto estruturalmente, potencializem um campo de conexões interpretativas, permitindo que o leitor faça os seus passeios inferenciais e penetre no campo de ação da *mimesis* como processo construtor de novos conhecimentos.

O trabalho intertextual pode recuperar, adaptar, perverter e contradizer o texto origem: “A remodelar a representação a seu bel-prazer como um material transformável, a intertextualidade segue vias que evocam por vezes o trabalho do sonho sobre representações – lembranças.” (JENNY, 1979, p.16) E pelo uso da palavra “remodelar”, percebe-se que ela serve como um molde (maleável) à vontade do escritor. Dessa maneira, verifica-se que o intertexto deixa o seu sentido “original” num texto, para ser redimensionado em um outro recorte, adquirindo valores diferentes ou ampliados num novo “sistema de signos”, o qual o leitor é convidado a decodificar (de maneira ativa).

Nota-se, pois, que a intertextualidade leva, de maneira bem direta, o leitor como eixo dinâmico do processo de significação. O trabalho intertextual “esquece” o que de fato pertence ao “texto-origem-transposto”, o que depende estritamente do plano do conteúdo do texto que “copia”.

A intertextualidade é, portanto, um trabalho de transformação. Ela é interpretada como processo, mudança, transformação, no leitor, das visões de mundo que ele tem: “[...] as transformações intertextuais comportam sempre uma modificação de conteúdo. Esta noção de trabalho intertextual como transformação parece dever estar na base de qualquer reflexão sobre o problema, [...]” (JENNY, 1979, p.31).

Interligada a esse processo de transformação, a intertextualidade consegue que ele se execute por meio de sua postura crítica e, por muitas vezes, metatextual:

Há determinações ideológicas que resultam do próprio funcionamento dos textos. A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que este trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. Isto, quer a intencionalidade seja explicitamente crítica (...), ou não. Se o vanguardismo intertextual é freqüentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. (JENNY, 1979, p.44)

A intertextualidade se faz crítica e “consciente do objeto sobre o qual trabalha”. Ela é capaz de subverter o discurso sobre o qual atua:

Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injectam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão. (JENNY, 1979, p.45)

O universo das palavras novas e seus vários significados, dentro do contexto de *O Nome da Rosa*, ocorre por meio das intertextualidades, que são as responsáveis pelo processo de criação de novos sentidos às palavras e, conseqüentemente, de novas implicações interpretativas que, inseridas num contexto metaficcional, criam, em amplitude, a capacidade múltipla de sentenciar novas leituras a partir de uma espécie de mosaico, enxerto de textos repletos de significados a deslocar, durante o processo de leitura, a capacidade de reflexão dos leitores, propiciando-lhes uma inversão na maneira de ler e entender a narrativa e suas diversas implicações ideológicas. Dessa maneira, pode-se dizer que o sentido do processo intertextual é “(...) pôr em relevo os sintagmas empedernidos (as mitologias), anquilosados nas frases, distanciar-se relativamente à sua banalidade, exagerando-os, e finalmente livrar o significante de sua ganga, para o situar num novo processo de significação.” (JENNY, 1979, p.45)

A intertextualidade ganha um campo muito vasto de atuação, portanto, dentro do universo da metaficção historiográfica *O Nome da Rosa*, pois a capacidade de significação que ela cria amplia a discussão em torno das verdades estabelecidas. O que seria a verdade em meio a tantos recortes reformulados e transformados por um novo universo textual? Ela se apresenta como um dos grandes mecanismos da metaficção historiográfica para atuar contra os discursos das “verdades” pré-estabelecidas. Ela é a responsável pela destruição dos discursos monolíticos opressores, pois ela altera, interfere e se intromete entre esses textos, possibilitando alternativas de leitura da história e da própria ficção, gerando um processo reflexivo por meio de sua

intromissão como agente construtor textual a modificar o sentido das palavras estanques, conotando-as em novos “ambientes” textuais.

Se o sujeito é esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos? A intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da mistura: e estende-se para fora do livro, a todo o discurso social. Trata-se de construir à pressa técnicas de destruição para responder à onnipresença dos emissores que nos alimentam com o seu discurso morto (*mass media*, publicidade, etc.) (JENNY, 1979, p.48-49)

A intertextualidade é, portanto, elemento extremamente crítico que oferece uma abordagem exploradora de diferentes pontos de vista para se observar o mundo empírico. Tem-se, então, um mecanismo textual-discursivo de reflexão que altera e transforma a noção de mundo dos leitores

(...) a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora. O que faz dela o instrumento de palavra privilegiado das épocas de desagregação e de renascimento culturais. (JENNY, 1979, p.49)

Dentro desse processo textual complexo, vê-se que “(...) o livro não é senão um sistema de variantes, e nunca podemos apoiar-nos numa versão autêntica da história narrada.” (JENNY, 1979, p.48-49). A reflexão é, pois, o processo adequado de conhecimento da história. Somente ela, exercício da razão, é que pode revelar ao homem a sua realidade profunda – a essência de seu próprio Eu. A verdade só pode surgir, pois, da multiplicidade de visões: “A verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” (JENNY, 1979, p.47)

### **3.2. A ironia e a paródia da metaficção historiográfica**

A metaficção historiográfica consegue problematizar a referencialidade do texto por meio de um recurso de linguagem: a ironia, a qual é um dos elementos construtores do texto que estão na base do desenvolvimento da narrativa de *O Nome da Rosa*. É ela a responsável pelos

questionamentos em torno do real, além de ser também responsável pelo questionamento em torno das verdades estabelecidas de maneira dogmática. Por meio dela se pode revisitar o passado adotando-se a perspectiva benjaminiana de se avaliar os acontecimentos históricos. Articulada em torno dos textos históricos, ela desarticula a verdade única e factual que esses textos querem exprimir, para, em seguida, recompor a história não simplesmente de um outro modo, mas a partir da égide do questionamento. Linda Hutcheon informa, em seu livro *Teoria e Política da ironia*, que:

A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida; (...) é mais freqüentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente. (HUTCHEON, 2000, p.30)

A ironia atua no processo de interpretação fazendo os sentidos interagirem numa rede em que o leitor é propelido a também agir de maneira plurisseletiva e intertextual, ora lançando hipóteses de decodificação dos signos expostos, ora destruindo certezas anteriormente cristalizadas em sua “enciclopédia”. A ironia é, pois, um processo de re-significação do texto literário por meio da re-contextualização que o leitor tem que fazer a cada momento em que ela aparece, exigindo dele uma atitude extremamente ativa e consciente. Dessa maneira, o leitor da metaficção historiográfica deve estar a todo o momento atento às inferências a que a ironia pode lançá-lo.

Atuante dentro do processo de interpretação, a ironia, às vezes, pode agir acompanhada pela presença paródica dos textos, sejam eles históricos ou ficcionais:

Hoje em dia existe um retorno à idéia de uma “propriedade” discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcionais sobre a história e a literatura como construtos humanos. De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado que só pode ser conhecido a partir de textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p.164)

A paródia, agindo como estratégia textual, alcança, desse modo, a dimensão humana, re-significando o mundo ao leitor por meio da presença transformada de textos que ele conhecia, mas dos quais não percebia os valores positivos ou negativos.

Segundo Linda Hutcheon, Newman tem uma visão da paródia pós-moderna como uma forma de irônica ruptura com o passado: “(...) a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermenêuticamente – o vínculo com o passado.” (HUTCHEON, 1991, p.146)

Como pôde ser observado, a ironia, a paródia e a intertextualidade caminham juntas dentro do processo de construção textual da metaficção historiográfica. Elas conseguem antecipar leituras e conjecturas jamais vistas e imaginadas pelos leitores incautos, desavisados de que a história e a ficção podem andar juntas de maneira auto-reflexiva e recriadora do mundo no qual eles vivem. O processo de metaficção acaba inferindo descobertas, caminhos, entradas em bosques ficcionais, tais como Eco diz em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994). O leitor é convidado a fazer escolhas interpretativas, a ver-se ludibriado e tentado, às vezes, enganado por paratextos que dizem que a história que ele lê é real e que se buscará sempre, durante a narração, a maior fidelidade possível aos acontecimentos, tal como Manzoni faz em *I Promessi Sposi*. Esse processo metaficcional exige do leitor a mesma capacidade de discernimento que um viajante precisa ao se deparar com uma bifurcação em seu caminho. A escolha por um ou outro caminho depende de sua experiência como viajante, mas inegavelmente de uma capacidade intuitiva aguçada, pois, por mais que se pense em qual caminho tomar, por vezes, se torna inevitável o erro. Assim são os caminhos interpretativos oferecidos pela metaficção historiográfica quando a ironia aparece em meio à leitura, bifurcando o texto em mais de duas sendas e exigindo do leitor atenção e astúcia, mais do que o próprio conhecimento. Isso porque o caminho tomado pode ser repleto de marcas já conhecidas, mas, mesmo assim, permanecer incógnito. A paródia consegue oferecer essa espécie de “*dejá vu*” interpretativo, pois, o leitor é conclamado a notar que aquilo que ele lê tem a aparência de algo novo, mas que muitas vezes não passa de algo “novo” não por causa de sua total originalidade, mas porque foi transformado.

Assim, chamar o texto de paródico não consiste em classificá-lo pejorativamente como destruidor, mas sim em considerá-lo como questionador e problematizador do passado. “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, p.165)

A paródia, junto da ironia, estabelece a contradição no desenrolar da narrativa. Ela retoma os textos do passado e reintegra-os num universo diferenciado, num contexto diverso e, muitas vezes, repleto de possibilidades de interpretação, mas que, paradoxalmente, ao oferecer tantas opções ao leitor, acaba por levá-lo a optar por não fazer uma escolha. Ele resolve aguardar a presença de mais signos que lhe possam clarear a leitura, mas a intertextualidade, implacável,

resolve aumentar-lhe ainda mais as dificuldades de decifração. A metaficção historiográfica acaba se tornando, por sua vez, uma espécie de caleidoscópio de interpretações, possibilitando uma reelaboração do passado a partir de vários pontos de vista:

(...) é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade (...) (HUTCHEON, 1991, p.163)

O texto em que a paródia atua torna-se, desse modo, um campo vasto de possibilidades, estabelecendo um diálogo constante entre o leitor e os diversos textos que se emolduram e se refazem cada vez que ela surge na narrativa: “(...) a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado.” (HUTCHEON, 1991, p.166).

A metaficção historiográfica se estabelece, assim, como o universo da obra aberta, tal como Umberto Eco propaga em *O Nome da Rosa*. Um romance que se faz aberto desde o título. Uma obra que cria uma verdadeira rede de signos a se intercomunicarem; uma espécie de constelação em que o signo maior e mais abstrato depende de pequenos signos quase que insignificantes dentro do conjunto da obra.

A paródia, como “transgressão autorizada”, pode ser considerada conservadora e revolucionária (HUTCHEON, 1991, p.169), porque, ao mesmo tempo em que reafirma o texto parodiado, o subverte, transformando-o numa espécie de agente duplo de significados. Esse mecanismo é o que permite uma postura crítica diante dos textos da rede intertextual na qual trabalha:

Metaficções historiográficas (...) utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história do esquecimento” (...), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. (HUTCHEON, 1991, p.169)

A paródia, assim vista, articula-se sobremaneira com a ironia, criando um mundo interacional em que a ironia não se emoldura simplesmente *entre o dito e o não dito*, mas no

*outro do dito e mais que ele.* (HUTCHEON, 2000, p. 30). Ela é o além da palavra meramente isolada na sua ilha de denotação. Ela transporta a palavra para o oceano de significados que os textos podem ter. É processo de criação que exige um exercício de razão reflexiva em torno dos conteúdos que lhe aparecem como frutos de uma cápsula hermeticamente fechada. A ironia é a força renovadora a romper os limites do circunscrito e unívoco para atingir as adjacências do inimaginável. Ela explode de maneira atômica o sentido do texto, duplicando e reduplicando as possibilidades de interpretação, ora depreciando o discurso pré-estabelecido pelas leis do dogmatismo, ora hostilizando a defesa desse mesmo dogmatismo. A ironia é sempre polêmica e trabalha no campo da controvérsia, criando outros dizeres, ou simplesmente reafirmando alguns, interessando-lhe não a posição ideologicamente marcada diante de um deles, mas a instauração de uma nada pacífica convivência entre os diversos discursos presentes em uma metaficção historiográfica, tal como ocorre em *O Nome da Rosa* quando Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos discorrem sobre o riso, em diálogos intensos.

Assim vista, a ironia apresenta uma capacidade de comunicação pouco comum. Ela é capaz de reforçar ou refutar, questionar e ampliar sentidos. Ela consegue abordar e problematizar a própria linguagem e, dessa maneira, problematizar a capacidade de conhecer do homem.

Umberto Eco, em seu ensaio “Ironia intertextual e níveis de leitura” (2003), revela o que seria aquilo que ele chama de ironia intertextual. Para ele, a ironia do texto surge quando a leitura intertextual é executada pelo leitor de segundo nível. Desse modo, a biblioteca do mosteiro de *O Nome da Rosa* é uma estrutura irônica porque se constrói de maneira intertextual em relação ao conto “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luís Borges. Os nomes dos personagens são estruturalmente irônicos quando remetem a outros personagens da literatura, como Jorge de Burgos, que se refere a Jorge Luís Borges, Guilherme de Baskerville a Sherlock Holmes e Adso a Watson. Também pertencem a essa rede irônica os títulos dos capítulos que intertextualmente referem-se aos títulos dos capítulos do *Dom Quixote* de Cervantes. O prefácio também constitui-se em mais um elemento dessa estrutura irônica em que a intertextualidade remete o leitor a referenciá-lo ao prefácio de *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni. Esses e tantos outros trechos em que a ironia intertextual se constrói vêm demonstrar que a técnica utilizada por Umberto Eco, entretanto, não funciona simplesmente como um elemento seletor “classista” em que apenas o leitor de segundo nível estaria capacitado para prosseguir no processo de leitura. A ironia intertextual é, antes, um elemento provocador, um convite à inserção do leitor em um mundo desconhecido - portanto, passível de ser questionado para que passe a ser conhecido. É

durante esse processo de questionamento e conhecimento que se dá o plano de revisitação em torno do que seria a realidade.

Portanto, deve-se deixar clara a diferença que há entre a ironia, enquanto figura de linguagem, e a ironia intertextual enquanto estrutura textual. A primeira necessita que o interlocutor a perceba para que ela funcione. Se alguém diz ironicamente que outra pessoa é inteligente, ele o diz pura e simplesmente por esperar que seu interlocutor entenda o oposto ao que ele enunciou.

Já a ironia intertextual é diferente justamente no que concerne ao entendimento do interlocutor sobre o enunciado a ele propeliado. Quando Adso tem seu encontro sexual com a pobre jovem na cozinha do mosteiro e encerra o capítulo citando o Canto V do Inferno de *A Divina Comédia* de Dante : “Dei um grito e caí como cai um corpo morto”, a ironia se constrói no momento em que o leitor de segundo nível consegue fazer a associação intertextual entre a fala de Adso e a de Dante. Mesmo que o leitor de primeiro nível não consiga estabelecer essa relação, a ironia intertextual continua a existir, pois ela aflora no momento em que o Leitor Modelo faz a associação intertextual esperada. A ironia intertextual mesmo não compreendida pelo leitor de primeiro nível, não impede que este mesmo leitor continue a entender a obra, conforme Umberto Eco explica: “[...] Venho teorizando repetidamente o fato de que um texto (e mais que todos um texto com finalidade estética e, no caso do presente discurso, um texto narrativo) tende a construir um duplo Leitor Modelo.” (ECO, 2003, p.208).

Desse modo, a ironia intertextual de *O Nome da Rosa* se apresenta como um elemento chave para a compreensão da estrutura desse romance, que se apresenta múltiplo em sua construção de sentidos porque apresenta uma técnica “aberta” na multiplicidade de possibilidades de leituras.

Tendo em vista o já exposto sobre a paródia e a ironia, pode-se agora observar como os títulos de *O Nome da Rosa* agem parodicamente com os títulos dos capítulos do livro *Dom Quixote de la Mancha* (2003) de Miguel de Cervantes.

O universo metatextual e irônico também pode ser observado em ambos os casos. Os títulos dos capítulos de ambos os livros, além de funcionarem como uma espécie de breviário do que virá a ser narrado em cada capítulo, atuam também de maneira metatextual, deixando claro ao leitor que a narrativa que ele lê é uma obra ficcional, construído de um sujeito.

Além do cunho metaficcional, há um aspecto irônico nesses títulos. O capítulo “Depois das Vésperas” do Segundo Dia de *O Nome da Rosa*, intitulado, “Onde, malgrado a brevidade do capítulo, o ancião Alinardo conta coisas bastante interessantes sobre o labirinto e

sobre o modo de nele penetrar”, mostra, pois, como coisas importantes podem ser narradas de modo rápido e direto, enquanto que coisas menos importantes podem tomar um considerável espaço narrativo. Isso demonstra como ocorrem as inversões de valores da sociedade. Dá-se mais importância àquele discurso que apresenta maior extensão, como se isso fosse sinônimo de profundidade e rigor intelectual, sempre se menosprezando os discursos mais objetivos por transmitirem a idéia de não terem muita profundidade. É o que acontece, de modo similar, com o capítulo LXII de Dom Quixote: “Que trata da aventura da cabeça encantada, com outras ninharias que não podem deixar de se contar”. Se os acontecimentos narrados são ninharias, por que, então, merecem ser contados? A ironia se estabelece no campo da contradição nesse caso, exigindo do leitor, de ambos os títulos mencionados, atenção e reflexão diante de pedaços textuais que não querem simplesmente pertencer ao campo da ordenação da narrativa, mas também co-participam do plano da interpretação de maneira dinâmica, evidenciando em todos os aspectos as características metaficcionalis de suas histórias.

Outra ironia importante é a presente no capítulo “primeira” do quinto dia, intitulado, “Onde tem lugar uma fraterna discussão sobre a pobreza de Jesus” A ironia se constrói em torno da palavra “fraterna”. A discussão sobre a pobreza de Jesus, neste capítulo, não se configura como algo fraterno, uma vez que levava a uma discussão dois lados antagônicos. Essa ironia, desde o título, prepara o leitor para os acontecimentos nada pacíficos desse capítulo, em que a discussão deixa rapidamente o tom fraternal para se tornar uma disputa vociferante de argumentos a favor ou contra a pobreza de Jesus.

O aspecto metaficcional do Quixote se encontra em títulos como o do capítulo LXIX – “Do mais raro e mais novo sucesso que em todo o decurso desta grande história aconteceu a Dom Quixote” e com o capítulo seguinte: LXX, “Que se segue ao sessenta e nove e trata de coisas que não são escusadas para a clareza desta história”, vê-se, com esses exemplos, que além do fator metatextual, há também uma função dialógica interna entre os próprios títulos, criando uma espécie de micro-narrativa paralela à principal. Outros títulos enaltecem o valor da história de Quixote, como o do capítulo XL: “Das coisas que dizem respeito a esta aventura e a esta memorável história”, enquanto outros se referem à provável originalidade da sua história, como o do capítulo LIV: “Que trata de coisas tocantes a esta história, e a nenhuma outra”.

*O Nome da Rosa*, seguindo este caráter metatextual, parodia então os títulos de *Dom Quixote*, criando um universo de ironias a envolver o leitor em remissões constantes. O título do sexto dia, entre vésperas e completas, “Onde brevemente se narra sobre longas horas de confusão”, já prepara o leitor para a brevidade do capítulo e para a criação de um clímax na

história. Ao contrário desse capítulo, em que a brevidade na narração é ressaltada, outro já prepara para a extensão da narrativa que o leitor terá pela frente, fazendo inclusive uma reflexão metatextual interna sobre a estrutura do próprio título; trata-se do capítulo noite, do sétimo dia, intitulado “Onde, para resumir as revelações prodigiosas de que se fala aqui, o título deveria ser longo como o capítulo, o que é contrário aos costumes”. Como se vê, a paródia é algo inerente à estrutura de *O Nome da Rosa* e atua na execução de uma constante construção de significados e remissões aos leitores.

Seguem abaixo os quadros com os títulos dos capítulos do *Dom Quixote* e de *O Nome da Rosa* discutidos neste estudo:

<p><b>Capítulo IX</b> – Onde se conta o que nele se verá</p> <p><b>Capítulo XL</b> – Das coisas que dizem respeito a esta aventura e a esta memorável história.</p> <p><b>Capítulo LIV</b> – Que trata de coisas tocantes a esta história, e a nenhuma outra</p> <p><b>Capítulo LXII</b> – Que trata da aventura da cabeça encantada, com outras ninharias que não podem deixar de se contar</p> <p><b>Capítulo LXVI</b> – Que trata do que verá quem o ler, ou do que ouvirá quem o ouvir ler</p> <p><b>Capítulo LXIX</b> - Do mais raro e mais novo sucesso que em todo o decurso desta grande história aconteceu a Dom Quixote</p> <p><b>Capítulo LXX</b> – Que se segue ao sessenta e nove e trata de coisas que não são escusadas para a clareza desta história.</p>
---

**Tabela 1:** Títulos dos Capítulos de *Dom Quixote de la Mancha*

<p><b><u>Segundo dia</u></b></p> <p><i>Depois das vésperas.</i> Onde, malgrado a brevidade do capítulo, o ancião Alinardo conta coisas bastante interessantes sobre o labirinto e sobre o modo de nele penetrar.</p> <p><i>Completas.</i> Onde se entra no Edifício, se descobre um visitante misterioso, se encontra uma mensagem secreta com signos de nicromante, e desaparece, mal encontrado, um livro que será procurado, em seguida, por muitos capítulos, nem será a última vicissitude o furto das preciosas lentes de Guilherme.</p> <p><b><u>Quinto Dia</u></b></p> <p><i>Primeira.</i> Onde tem lugar uma fraterna discussão sobre a pobreza de Jesus</p> <p><i>Nona.</i> Onde se aplica a justiça e tem-se a embaraçosa impressão de que todos estejam errados</p>
---

**Sexto dia**

*Entre vésperas e completas.* Onde brevemente se narra sobre longas horas de confusão.

**Sétimo dia**

*Noite.* Onde, para resumir as revelações prodigiosas de que se fala aqui, o título deveria ser longo como o capítulo, o que é contrário aos costumes

**Tabela 2:** Títulos dos capítulos de *O Nome da Rosa*

### 3.3. Elementar meu caro Wats... Adso

Uma trajetória de formação. Essa seria a condição de personagens como Wilhelm Meister, de Goethe, em seu livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796). A partir dessa obra canônica do chamado *Bildungsroman*, muitas outras obras se construíram, seja com a finalidade de simplesmente remeter ao cânone, seja para subvertê-lo, ou, até mesmo, fazer as duas coisas, como a obra *Confissões do impostor Felix Krull* (1954) de Thomas Mann, evidenciando, assim, a continuidade do *Bildungsroman* no século XX.

Centrada na trajetória de aprendizado do personagem, o *Bildungsroman* é um gênero típico da literatura alemã, assim como a picaresca o é da literatura espanhola. Observa-se, porém, que alguns elementos desses gêneros podem ser retomados em outras épocas por outras literaturas, demonstrando seu caráter dinâmico. Dentro desse processo, este tópico aborda a presença de alguns elementos do *Bildungsroman* no romance *O Nome da Rosa* de Umberto Eco.

Tal abordagem pode ser considerada relevante devido ao caráter estrutural que perpassa a obra de Eco. Predominantemente baseada na ironia intertextual. *O Nome da Rosa* efetiva um processo significativo de interpretações e relações com outras obras literárias, muitas vezes até se apropriando da estrutura dessas obras como elemento constituinte de sua própria estrutura. Tendo isso em vista, é notável como os nomes de vários personagens remontam a personagens de outras obras, evidenciando como o livro é constituído sob a força da decifração enigmática por parte do leitor.

Apesar de todos esses elementos, o que interessa a este tópico é a construção de um único personagem do romance *O Nome da Rosa*: Adso, um velho monge que narra acontecimentos importantes de sua juventude, passados durante sete dias num mosteiro beneditino muito pouco conhecido no norte da Itália.

A hipótese levantada é a de que o personagem Adso figuraria como mais um elemento intertextual a evidenciar, dessa vez, características do *Bildungsroman* presentes em *O Nome da Rosa*. Isso pode ser considerado como possível devido a outros elementos desse romance que oferecem guarida para tal conjectura, como a preocupação com o leitor e com a decifração de sinais que podem mudar positivamente ou negativamente a visão de mundo das personagens e do leitor.

Devido à extensão do romance, a análise comprobatória da trajetória de formação do personagem Adso correria o risco de ficar improfícua. Por isso, foram escolhidos dois elementos considerados essenciais de sua formação (o conhecimento e o amor) e que permitissem uma demonstração mais equânime com o trabalho aqui apresentado.

Desse modo, serão vistos, neste tópico, dois momentos pré-estabelecidos: primeiramente uma breve informação teórica do conceito de *Bildungsroman* e, em seguida, uma análise de trechos de *O Nome da Rosa* a evidenciar o processo de formação da personagem Adso.

### **3.3.1. O conceito de *Bildungsroman* e suas correspondências com a trajetória de Adso**

Segundo Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, em seu livro *O cânone mínimo: o “Bildungsroman” na História da Literatura* (2000, p.21), o *Bildungsroman*, traduzido como romance de formação para o português, é um fenômeno tipicamente alemão e que tem como paradigma o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe. A autora elucida que a origem do gênero remete-se a circunstâncias bastante específicas da constituição do mundo burguês na Alemanha.

De maneira geral, o *Bildungsroman* “representa a formação do protagonista em seu início até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MAAS, 2000, p.19) Essa representação “deverá promover também a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MAAS, 2000, p.19). Percebe-se, pois, o estabelecimento de um conceito centrado em uma das categorias da narrativa, ou seja, o personagem - mais propriamente, o protagonista. Vê-se, assim, a marca da individualização burguesa presente na estruturação do romance de formação.

É o interesse burguês pela formação universal a retirar-lhe das amarras de uma educação para o trabalho e para a perpetuação de um capital herdado que emoldura a *busca* do

protagonista. É uma espécie de *busca* pela legitimação e reconhecimento político que deve ser realizada por essa burguesia incipiente.

Para a melhor compreensão do romance de formação, é necessário entender a noção de processo: “Processo, [...], é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo” (MAAS, 2000, p.27). Vista dessa maneira, a formação de um indivíduo, então, depende de uma real busca pelo amadurecimento interno – uma busca pelo aperfeiçoamento pessoal.

Esse aperfeiçoamento pode ser atingido por meio da experiência pessoal do indivíduo e não deixa de ser fruto de um começo de conscientização de si mesmo como um sujeito histórico a influenciar a sociedade, a ser responsável pelo seu melhor desenvolvimento. Wilhelm Meister “deve descobrir suas reais aptidões naturais, para utilizá-las em proveito da sociedade e das instituições” (MAAS, 2000, p.69). Essa concepção é proveniente do conceito rousseauiano de que a natureza humana pode ser educada para a civilização e a cultura a partir de suas disposições inatas.

A demonstração desse conceito rousseauiano presente em Wilhelm Meister de Goethe demonstra a busca da autora de *O cânone mínimo* por uma genealogia do *Bildungsroman*. Ela observa que as obras *As Confissões* (1791) e *Emílio ou da Educação* (1762) de Jean-Jacques Rousseau prenunciam o fenômeno essencialmente burguês do *Bildungsroman*. Essas obras, nas palavras da autora:

[...] podem ser considerados antecessores genealógicos bastante próximos do *Bildungsroman*, na medida em que antecipam a preocupação do indivíduo consigo mesmo, com sua personalidade e formação, constituindo assim um pressuposto fundamental para o desenvolvimento da literatura realista burguesa da formação e do desenvolvimento. (MAAS, 2000, p.70)

Ainda nessa busca genealógica, encontram-se o romance picaresco, a literatura pietista e o romance de aventura e de viagens. Este último tem, como principal fonte fundadora, o romance *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe. Após a sua publicação, na Alemanha, vários autores alemães escrevem obras sob os mesmos moldes do *Robinson*, criando, na literatura alemã, aquilo que viria ser chamado de *Robinsonaden* (*Robinsoníadas*). Maas conclui que:

A interpretação do *Robinson Crusoe* pelos seus imitadores alemães coincide e prepara alguns dos pressupostos histórico-literários que deram origem ao *Bildungsroman*, como a necessidade da construção de um caráter burguês

individual e de sua inserção na sociedade constituída por seus pares. (MAAS, 2000, p.80)

Os elementos históricos propiciadores do surgimento do *Bildungsroman* na Alemanha, principalmente no que concerne à burguesia incipiente em busca de uma espécie de aceitação na sociedade, são fatores que deverão entrar na discussão acerca da aplicabilidade do conceito de formação em *O Nome da Rosa*. A partir do que foi visto, é que se poderá refletir sobre os elementos que se enquadram e os que não têm total correspondência com o romance de Eco.

Conforme foi visto sobre a influência de *As confissões* de Rousseau, pode-se observar que algumas formas do *Bildungsroman* possuem um caráter autobiográfico, de rememoração do passado pessoal e também histórico. Esse é um dos aspectos que permitem a interpretação de *O Nome da Rosa* como um romance dotado de elementos de *Bildungsroman*. Adso, o narrador, conta, na verdade, suas experiências vividas na juventude, fazendo de toda a narrativa uma espécie de “memórias”. A consciência da importância histórica do momento vivido por ele na juventude (provavelmente só adquirida na velhice) é que o leva a fazer um amálgama entre os acontecimentos históricos e o seu desenvolvimento individual. Ao tentar entender o mundo a sua volta é que Adso passa a ter mais elementos para se compreender.

Resumindo em si as características do protagonista de um romance de formação, como o distanciamento da casa paterna (em Melk) e a presença de uma espécie de preceptor, o franciscano inglês Guilherme de Baskerville, Adso passa por uma série de eventos que o levam a uma nova interpretação da realidade. Acontecimentos que o tiram da ingenuidade adolescente para o começo de uma maturação sobre a essência do homem. O que difere Adso de um Wilhelm Meister é que ele não tem plena consciência de sua busca durante os sete dias que passa no mosteiro e em que se dão os assassinatos e o encontro entre os membros da Igreja e os franciscanos “reformistas”. Adso está em busca de um aprendizado espiritual, mas não acreditava poder encontrá-lo tão inesperadamente durante a ida a um convento perdido no norte da Itália e muito menos mediante acontecimentos nada comuns na vida de um simples monge, como assassinatos e até mesmo o contato carnal com uma bela jovem. Adso, ao ir à busca de seu aprendizado espiritual, da verdade divina, acaba se encontrando com o questionamento dessa verdade e de tudo aquilo que ele pensava ser o correto. É o surgimento da dúvida irônica, diante dos acontecimentos e de si mesmo. Assim, Adso aprende a duvidar por meio de um processo

investigativo que se dá ao lado de seu mestre, Guilherme, *buscando* a verdade sobre as mortes misteriosas dos monges naquele recôndito mosteiro.

O que interessa, entretanto, não é partir para a análise imediata do *corpus*, mas sim estabelecer um ponto crítico capaz de delimitar as fronteiras das interpretações que serão arroladas.

Durante o tópico do desenvolvimento deste trabalho foi evidenciado o caráter histórico da origem do *Bildungsroman*. Viu-se ser ele fruto de um momento específico da história alemã e da necessidade de emancipação de uma classe incipiente como a burguesa. Pretende-se chamar a atenção para o fato de que o romance aqui analisado, *O Nome da Rosa*, ao ser publicado em 1980, na Itália, surge em condições histórico-sociais bem diferentes das do *Bildungsroman*. Além disso, *O Nome da Rosa* possui características fortemente marcantes da metaficção historiográfica, o que impediria a interpretação linear da trajetória de formação do personagem Adso. No entanto, essa hipótese de interpretação ganha guarida quando se observa esse romance de Eco por meio de um de seus principais elementos constitutivos, ou seja, a intertextualidade - a capacidade que a arte tem de falar de si mesma.

Acredita-se que, por meio desse elemento, há como inserir a trajetória de formação de Adso como em uma espécie de *Bildungsroman*. O que se quer, então, mostrar não é pois uma interpretação única da obra, mas sim a de que *O Nome da Rosa* tem elementos do *Bildungsroman*, assim como tem características do romance policial e do gótico e de tantos outros universos da literatura.

Dessa maneira, pode-se dizer que são estes os dois elementos responsáveis pelo aperfeiçoamento individual de Adso: a verdade e o amor. Também, é importante ressaltar que Eco busca a todo momento dialogar com o leitor por meio da intertextualidade e da metafictionalização. Conforme foi visto, o *Bildungsroman* promove também a formação do leitor, à medida que o protagonista também aprende.

Em seu “Posfácio a *O Nome da Rosa*”, Eco deixa claro que a escolha pelo tipo de narrador e pela faixa etária do mesmo foi feita com o objetivo de tornar os fatos históricos (e por isso mais densos) mais acessíveis aos leitores. Ao passo que Adso, ainda muito jovem, vai descobrindo o que os homens fizeram, o leitor, concomitantemente, toma parte dos acontecimentos, se situando melhor na história. Adso, por força de sua juventude e ingenuidade, permite uma reconstrução histórica não tão permeada pelos preconceitos e artimanhas dos mais velhos. Ele permite uma reconstrução mais livre do que deve ter sido a verdade, pois ele ouve, de várias pessoas, várias opiniões sobre os mesmos acontecimentos.

Pode-se dizer que o leitor se informa e se forma com Adso, pois além de conseguir reconstruir os fatos históricos por meio da reconstrução de Adso, o leitor é levado também a participar das experiências pessoais do personagem, como sonhos, deduções, falsas impressões, perigos e até do amor, podendo se identificar (por meio de um processo mimético) com o personagem em suas ansiedades, conflitos e conclusões.

O que porém denota um caráter específico de *O Nome da Rosa* é que Adso, apesar de tudo, não é o protagonista da história. Apesar de narrar em primeira pessoa, assim como acontece nos livros de Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle, Adso faz o mesmo papel de Watson, narrando os prodígios de seu mestre Sherlock (ou Guilherme, no caso do romance de Umberto Eco). O nome Adso é, claramente, a corruptela do nome Watson, e o sobrenome de Guilherme, Baskerville, pertence ao título de um dos maiores livros em que Sherlock é o detetive-protagonista, *O cão dos Baskervilles* (2002). Observa-se que, nessas inferências intertextuais, o processo de leitura se altera para um determinado nível de leitor capaz de ver, por entre os signos, **a ironia**. Uns lêem os nomes desses personagens e nada vêem de diferente, outros conseguem ver essas inferências. Isso permite verificar que nem todos conseguem ver a essência das coisas e que por isso ninguém se pode dizer capaz de ter interpretado um signo (ou uma situação) em sua total inteireza. Esse será o maior ensinamento que Adso terá no decorrer de seus sete dias no mosteiro beneditino. Justamente num mosteiro, cuja Ordem é conhecida por manter o saber e a interpretação da palavra divina, é que Adso descobrirá que nenhuma interpretação é completa e que ninguém é possuidor único de uma verdade.

Isso também elucida o modo narrativo adotado por Adso no que se refere, agora, ao universo da metaficção historiográfica. Linda Hutcheon diz que:

Em primeiro lugar, as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente [...]. No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. (HUTCHEON, 1991, p.156)

Adso narra a história a partir de retalhos discursivos que ele recolhe durante diálogos com os monges e durante suas rápidas leituras na biblioteca, conhecendo os fatos a partir de vários pontos de vista; entretanto, ele sempre demonstra não ter o conhecimento certo de nada. O leitor, assim, é levado a não confiar nas informações obtidas por Adso em meio a suas

leituras e diálogos, mas a questionar como e onde se encontra o princípio da verdade em meio a tantos discursos diferentes que pedem para si o signo da veracidade.

Adso explicita suas inseguranças e incertezas quando faz referências ao seu próprio texto, a suas memórias, que constituem a narrativa de *O Nome da Rosa*. Adso informa a sua busca pela fidelidade à veracidade, à verdade, apesar do tempo; ou seja, mesmo após a maturidade, Adso continua só tendo incertezas, mesmo que queira deixar transparecer ao seu leitor total conhecimento dos acontecimentos passados no mosteiro:

Prometi a mim mesmo (velho amanuense de um texto nunca escrito antes de agora, mas que durante longos decênios falou em minha mente) ser cronista fiel, e não só por amor à verdade, nem pelo desejo aliás digníssimo de amestrar os meus leitores futuros; mas também para libertar a minha memória sem viço e cansada de visões que a inquietaram durante a vida inteira. E assim mesmo devo dizer tudo, com decência mas sem vergonha. E devo dizer, agora, em letras redondas, o que pensei então e quase tentei esconder de mim mesmo, passeando pela esplanada, pondo-me às vezes a correr para poder atribuir ao movimento do corpo as batidas repentinas do meu coração, detendo-me para admirar o trabalho dos aldeões e iludindo-me que me distraía na sua contemplação, aspirando o ar frio a plenos pulmões, como faz quem bebe vinho para esquecer o temor ou a dor. (ECO, 1986, p.321)

Já quanto ao fato de Adso não ser propriamente o protagonista do romance, evidencia-se um primeiro ponto de não coincidência com o paradigma do *Bildungsroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Isso, no entanto, não se configura num real problema, pois compreendendo *O Nome da Rosa* como uma obra estruturalmente construída sob a dinâmica da intertextualidade, pode-se verificar que, ao remontar uma obra ou um gênero, como o *Bildungsroman*, ela não precisa retomar todas as suas características, mas sim reconfigurar esse paradigma de uma outra forma sem, no entanto, desnaturalizá-la de suas características. Pelo que se pode constatar, nem mesmo Guilherme de Baskerville seria o protagonista da história. O personagem central seria, de maneira muito requintada, um livro; mais propriamente, o segundo livro da *Poética* de Aristóteles, aquele em que ele falaria sobre a *Comédia*. A tentativa de manter esse livro em segredo e a busca por identificá-lo e decifrá-lo é o que teria levado os monges à morte e Guilherme e Adso a um conhecimento do mundo que antes não tinham. Curiosamente, o nome do mestre de Adso é Guilherme, ou seja, Wilhelm, em alemão. Guilherme e Adso representam, os dois juntos, uma trajetória de formação: Guilherme de Baskerville, o homem maduro, na função de mestre, a constatar suas hipóteses de maneira peremptória; e Adso de

Melk, jovem inexperiente, na função de aprendiz, a descobrir, quase de maneira epifânica, a verdade sobre o homem, isto é, que o homem não conhece a verdade.

### 3.3.2. Os sete dias de uma trajetória de formação: Adso e o desvelamento da verdade

No prólogo de *O Nome da Rosa*, Adso deixa implícito ao leitor qual será o mote a percorrer toda a obra: a verdade e como seus signos podem ser, muitas vezes, indecifráveis. Esse prólogo deixa claro qual era o destino de todo monge, ou seja, nunca questionar a verdade, que era única e imutável e que estava fundamentada na frase de abertura (intertextualidade com o Evangelho segundo São João): “No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus”. Será a busca por uma noção mais ampla da verdade que conduzirá vários monges à morte e Adso e seu mestre ao perigo.

No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto a Deus e dever do monge fiel seria repetir cada dia com salmodiante humildade o único evento imodificável do qual se pode comprovar a incontrovertível verdade. Mas videmus nunc per speculum et in aenigmate e a verdade, ao invés de cara a cara, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai, quão ilegíveis) no erro do mundo, (...) (ECO, 1986, p.21)

Concebendo a narrativa de Adso como recamada de elementos de um romance de formação, pode-se notar que ele conta, na verdade, aquilo que foi sua grande descoberta pessoal, mas que, a seu ver, serve de aprendizado irretorquível à coletividade:

Chegando ao fim desta minha vida de pecador, enquanto encanecido, envelheço com o mundo, à espera de perder-me no abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta (...) já entrevado com meu corpo pesado e doente nesta cela do caro mosteiro de Melk, apresto-me a deixar sobre este pergaminho o testemunho dos eventos miríficos e formidáveis a que na juventude me foi dado assistir, repetindo verbatim quanto vi e ouvi, sem me aventurar a tirar disso um desenho, como a deixar aos que virão (se o Anticristo não os preceder) signos de signos, para que sobre eles se exercite a prece da decifração. (ECO, 1986, p.21)

Adso, já à beira da morte, escreve suas memórias, numa espécie de reconstrução autobiográfica e histórica. Ele escreve totalmente enclausurado, ou seja, livre para refletir e

rememorar os acontecimentos. É interessante notar também que Adso, apesar do tempo em que vive (século XIV), já tem uma consciência histórica admirável, pois põe como centro de sua escritura a vontade de deixar à posteridade os eventos por ele testemunhados.

Adso lança, ainda, sobre a narrativa, a força atrativa do real, da fidelidade aos acontecimentos, fazendo com que o leitor tome como verdadeira sua história pessoal. O leitor é conduzido por essa aparente imagem de veracidade sem notar que o próprio Adso está a se esforçar para reconstruir os fatos, pois eles eram confusos e a idade em que ele escreve a narrativa também não permite mais a reconstrução tão exata assim de acontecimentos tão distantes. Ao remontar os fatos, Adso forma também o leitor, a partir de sua experiência:

Quem sabe, para compreender melhor os acontecimentos em que me achei envolvido, é bom que eu recorde o que andava acontecendo naquele pedaço de século, do modo como o compreendi então, vivendo-o, e do modo como o rememoro agora, enriquecido de outras narrativas que ouvi depois – se é que a minha memória estará em condições de reatar os fios de tantos e tão confusos eventos. (ECO, 1986, p.22)

Adso ainda informa que os acontecimentos narrados não são apenas fruto de suas lembranças, mas também uma espécie de seleção de várias histórias lidas e ouvidas durante os acontecimentos narrados e depois deles terem acontecido. Isso é extremamente importante, pois vem demonstrar que nunca há um sujeito empírico em um texto, mesmo quando ele afirma estar relatando sua história real. Adso, a partir do momento em que escreve, torna-se um ente lingüístico, um ser ficcional construindo uma auto-imagem e projetando essa auto-imagem ao leitor.

Esses trechos aqui arrolados demonstram que o primeiro princípio aprendido por Adso, em sua formação, certamente foi o da verdade. Adso confronta-se, do início da narrativa até o fim, com a reconstrução de acontecimentos, em sua essência. Decifrar, por meio de “signos ilegíveis”, os rastros da verdade, mesmo que ela se reconstrua por meio de fios confusos e emaranhados – essa é a única alternativa de Adso e do leitor.

Eu não sabia então o que o frei Guilherme estava procurando, e para dizer a verdade não o sei ainda hoje, e presumo que nem ele mesmo soubesse, movido que estava pelo desejo único da verdade, e pela suspeita - que sempre o vi alimentar – de que a verdade não fosse a que aparecia no momento presente. (ECO, 1986, p.24)

O aprendizado de Adso é claro: a verdade nem sempre é a que aparenta e um dos maiores erros de quem procura a verdade é o de procurá-la para julgar-se dono exclusivo dela. É por isso que, ao contar os acontecimentos históricos, Adso acaba amalgamando isso a sua história pessoal. Adso, de origem nobre, é retirado de sua vida contemplativa em Melk (vivida em ócio). Dessa forma, vê-se que o aprendizado de Adso é motivado e não fruto espontâneo de sua vontade. Entretanto, são os sete dias dessa experiência que lhe revelam mais sobre a vida do que os anos posteriormente vividos. O parágrafo a seguir evidencia como Adso realiza o amálgama entre história pessoal e coletiva, deixando clara a sua finalidade histórica de legar ao futuro exemplos das atitudes errôneas dos homens de seu tempo:

Eis como era a situação quando eu – então noviço beneditino no mosteiro de Melk – fui tirado da tranqüilidade do claustro por meu pai, que se batia no séquito de Ludovico, não o último dentre seus barões, e que achou de bom alvitre levar-me consigo para conhecer as maravilhas da Itália e estivesse presente quando o imperador fosse coroado em Roma. Mas o sítio a Pisa absorveu-o nas lides militares. Eu tirei vantagem disso vagando, um pouco por ócio e um pouco por desejo de aprender, pelas cidades da Toscana, mas essa vida livre e sem regra não convinha, pensaram meus genitores, a um adolescente voltado à vida contemplativa. E a conselho de Marsílio, que começara a ter afeição por mim, decidiram pôr-me junto de um sábio franciscano, frei Guilherme de Baskerville, que estava para começar uma missão que o levaria a cidades famosas e abadias antiqüíssimas. Tornei-me assim seu escrivão e discípulo ao mesmo tempo, nem tive do que me arrepender, porque fui com ele testemunha de acontecimentos dignos de serem consignados, como estou fazendo agora, para memória daqueles que virão. (ECO, 1986, p.24)

### **3.3.3. O amor – semente de uma formação crítica**

O segundo ponto importante que, na verdade, se configura como o essencial, é a experiência amorosa vivida por Adso. Somente o amor, com sua força inominável e com o exaltar dos sentidos que provoca, é que conduz Adso a refletir e a questionar sobre as verdades por ele aprendidas em sua vida de noviço. O título do capítulo que se passa no terceiro dia “depois das completas” elucidará esse processo: “Onde Ubertino conta a Adso a história de frei Dulcino, outras histórias Adso relembra ou lê na biblioteca por sua conta, e depois acontece-lhe ter um encontro com uma moça bela e terrível como um exército a postos para a batalha.” (ECO, 1986, p.258)

Esse título revela todo o conteúdo do capítulo, isto é, Adso remontará a história por meio de depoimentos orais, escritos e fragmentos da memória. Ele busca montar um saber para melhor compreender os acontecimentos que ocorrem ao seu redor, mas é somente quando Adso, enquanto vagava pela cozinha do edifício em que ficava a biblioteca, se encontra com uma jovem que sua percepção de mundo mudará.

A jovem (miserável plebéia que se encontrava no mosteiro para servir como prostituta a algum monge em troca de um coração de boi) se encanta com os traços juvenis de Adso e num impulso frenético se entrega em amores a ele que, tomado pelo susto, pela inusitada situação, deixa-se render pelos encantos físicos da jovem. Adso descreve o que sentiu, mas vê que é impossível nomear aquilo que os sentidos experimentam:

O que experimentei? O que vi? Eu só lembro que as emoções do primeiro instante foram privadas de qualquer expressão, porque a minha língua e a minha mente não tinham sido educadas para nomear sensações daquele feito. Até que não sobrevieram outras palavras interiores, ouvidas outrora e algures, certamente faladas para outros fins, mas que pareceram harmonizar admiravelmente com meu gáudio daquele momento, como se tivessem nascido consubstancialmente para exprimi-lo. Palavras que se tinham apinhado nas cavernas da minha memória subiram à superfície (muda) de meus lábios, e esqueci que elas haviam servido nas escrituras ou nas páginas dos santos para exprimir uma realidade bem mais fúlgida. Mas existia realmente diferença entre as delícias de que falavam os santos e aquelas que meu ânimo exagitado provara naquele instante? (...) (ECO, 1986, p. 284)

Adso é levado, por meio dessa experiência, a conhecer uma nova realidade, jamais vivida. E é essa nova realidade que lhe permite um tipo de conhecimento que só surge em consonância com o engrandecimento da maturidade: Adso passa a questionar as verdades estabelecidas. As verdades que antes ele aceitava, mas que a partir daquele momento passariam a receber um olhar mais analítico. A pergunta de Adso é clara: “Mas existia realmente diferença entre as delícias de que falavam os santos e aquelas que meu ânimo exagitado provara naquele instante?”. Após a união carnal com a bela jovem, Adso pergunta a seu mestre o que seria o amor e se as mulheres eram realmente seres maléficos. Guilherme lhe responde que Deus não criaria seres destinados ao mal, uma vez que Deus é bom. Essa simples conversa bastaria para lançá-los à fogueira como exemplo de contestação da letra bíblica. É esse, justamente, o ponto crucial que perpassa um questionamento – ele sempre contraria uma “verdade” estabelecida, recebendo, então, o “rótulo-aparência” de algo subversivo.

Além da formação de uma mente crítica, esse capítulo em que Adso se encontra com a jovem também oferece vasto campo para a ampliação do universo das intertextualidades.

Após sair do êxtase provocado pelo embate sexual com a jovem plebéia, Adso se levanta do chão gelado da cozinha e, não encontrando a moça, vai verificar o que havia no embrulho que ela segurava antes de vir ao seu encontro. Ao desembulhá-lo, Adso vê pela disformidade do conteúdo, pelo sangue e pela carne flácida que se tratava de um coração de grandes dimensões. Depois de verificar isso Adso narra: “Um véu escuro desceu-me sobre os olhos, uma saliva ácida me subiu à boca. Dei um grito e caí como cai um corpo morto.” (ECO, 1986, p.291)

Ao leitor de primeiro nível, esse trecho não implica nenhum significado a mais que o literal expresso: “Adso desmaia após ver um coração enorme embrulhado no chão da cozinha do mosteiro”. O leitor de segundo nível, ao contrário, amplia seu campo de leitura alterando toda sua visão em torno do capítulo e da experiência vivida pelo jovem noviço beneditino.

É conhecido, no Canto V do Inferno de *A Divina Comédia*, o famoso caso de Paolo e Francesca de Rímini, que foram lançados às penas eternas do inferno devido à traição amorosa que fizeram. A culpa de tal ato é imputada à influência maléfica da leitura de um romance de cavalaria. Estando Paolo e Francesca um dia juntos, lendo a história de Lancelote e Ginevra, chegam ao ponto em que Lancelote, induzido por Galeoto, beija o “desejado sorriso” de Ginevra. Nesse instante da leitura, Paolo, inesperadamente, beija a boca de Francesca, e a leitura é interrompida. O irmão de Paolo, esposo de Francesca, os mata e a tragédia se efetiva, determinada pela influência da leitura de um livro “pernicioso”.

Após a narrativa de Francesca, Dante se sente perdido diante da imensa dor vivida pelo casal e, sofrendo com eles, seja pelo pecado que cometeram, seja pela pena que receberam, tem ele uma síncope:

Enquanto uma dizia seu amargor,  
chorava a outra alma e, como quem se esvai  
em morte, eu me esvaí de pena e dor,

e caí como corpo morto cai. (ALIGHIERI, 1998, Inferno - p.54)

Como pôde ser observada, a última frase dita por Adso: “e caí como cai um corpo morto” constitui-se numa referência intertextual ao último verso do canto V do Inferno de *A Divina Comédia*: “e caí como corpo morto cai”. Adso “caí” como um corpo morto após ter

cometido um pecado sexual e Dante “cai” ao ouvir o pecado sexual de Paolo e Francesca. O primeiro cai em pecado (decai), em sentido figurado, e também cai (despenca, deixa-se ir ao chão) no sentido literal; enquanto que ao segundo, Dante, só o sentido literal do verbo cair pode ser atribuído. Adso, desse modo, se assemelha a Dante em sua trajetória de conhecimento. Assim como Dante, Adso passa a conhecer como o império das paixões pode sujeitar os indivíduos à perda de seus sentidos e de suas virtudes. Francesca e Paolo traem. Adso peca contra a castidade. Além desses valores apreendidos, Adso pode ser comparado a Dante também porque, assim como ele é conduzido a um outro entendimento da realidade por meio das explicações de Virgílio, Adso também é levado por Guilherme a refletir sobre as relações entre o seu eu e o mundo.

A referência a Dante que esta intertextualidade oferece não se limita unicamente, no campo de seus significados, apenas a uma questão religiosa como sendo o reconhecimento da perfídia em que o pecado se configura, mas também se refere a uma ampliação quanto ao que acontece a Adso no decorrer deste capítulo. O discípulo de Guilherme retém uma série de conhecimentos, mas todos provocados por meio de livros ou do falar de outros. Enfim, Adso apenas adquire conhecimento a partir do que os outros dizem. É, justamente, no encontro com a jovem que Adso deixa de teorizar, de conceituar, para experimentar. Vive sua primeira experiência “pecaminosa” em referência ao seu estado de monge e passa, a partir dela, a refletir sobre o que seria o amor e sobre a importância do ser feminino no plano da criação. Adso é levado a vivenciar a postura científica de seu mestre: o experimentar para aprender.

Outro universo intertextual desse capítulo também deve ser descortinado. No momento em que Adso descreve a jovem que vê inesperadamente diante de si, ele passa, por causa de sua falta de experiência diante de uma situação daquelas, a não ter palavras, tendo que descrevê-la não a partir de suas próprias palavras, mas a partir de outras que sente ter lido ou escutado algures. O trecho em que ele faz a descrição daquela pobre jovem é recamado de citações de outros textos, como o *Cântico dos Cânticos* do Rei Salomão:

De repente, a menina apareceu-me como a virgem negra mas bela de que fala o Cântico. Ela vestia uma roupinha de tecido cru que se abria de modo bastante impudente no peito, e tinha no pescoço um colar feito de pedrinhas coloridas e, acho, vulgaríssimas. Mas a cabeça se erguia soberba sobre um colo branco como torre de marfim, seus olhos eram claros como as piscinas de Hesebon, seu nariz era uma torre do Líbano, as comas de sua cabeça como púrpura. Sim, sua cabeleira pareceu-me como um rebanho de cabras, seus dentes como rebanhos de ovelhas saindo do banho, todas emparelhadas, tanto que nenhuma delas estava à frente da companheira. E: “Como és bela, amada minha, como és

bela”, murmurei, “a tua cabeleira é como um rebanho de cabras que desce das montanhas de Galaad, como nastro de púrpura são os teus lábios, gomo de romã é a tua face, o teu pescoço é como a torre de David em que estão pensos mil escudos.” E perguntava-me espantado e arrebatado quem era esta que se erguia diante de mim como a aurora, bela como a lua, fúlgida como o sol, *terribilis ut castrorum acies ordinata*. (ECO, 1986, p.285)

Nesse trecho acima, encontram-se as citações de três cânticos, apresentando-se de maneira intercalada a outros dizeres de Adso. O primeiro Cântico a ser citado é o sétimo, versículos quarto, quinto e sexto:

v. 4. O teu pescoço, como a torre de marfim; os teus olhos como viveiros de Hesebon, junto à porta de Bate-Rabim; o teu nariz, como a torre do Líbano, que olha para Damasco. v.5.(...) e os cabelos de tua cabeça como a púrpura; (...)  
v.6.Quão formosa e quão aprazível és, ó amor em delícias! (BÍBLIA, 1995, p.478)

Depois o Cântico quarto, versículo primeiro: “Eis como és formosa amiga minha; os teus olhos são como os das pombas entre as tuas tranças, o teu cabelo é como o rebanho de cabras que pastam no monte de Gileade.” (BÍBLIA, 1995, p.476). Em seguida surge o Cântico sexto, versículo décimo: “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, brilhante como o sol, formidável como um exército com bandeiras?” (BÍBLIA, 1995, p. 477)

Outros textos, segundo Enrique Cartelle e Maria Cruz Herrero em seu livro *De Virgílio a Umberto Eco – La novela histórica latina contemporanea* (1994), também se encontram presentes nessa descrição de Adso sobre a jovem, como o poema “*Vacillantis trutine*” dos *Carmina Burana*, o poema medieval *In nativitate Beate Marie Virginis* de Adam de St. Victor, e o poema *Laudes amice* das Canções Amorasas de Ripoll.

Adso, apesar de sua experiência no amor, por meio do prazer, não deixa entretanto de continuar adquirindo um conhecimento por meio do auxílio de seu mestre. Trata-se de uma espécie de conhecimento dirigido, a encaminhá-lo contra os perigos de sua própria ingenuidade e inexperiência. Por isso Adso, em sua trajetória de sete dias e sete noites, sempre é conduzido a novos raciocínios por seu mestre, Guilherme de Baskerville. Quando do seu enlace com a bela moça, seu mestre foi o primeiro a consolá-lo. Em diversas outras situações, Guilherme elucidará acontecimentos e chamará a atenção de seu jovem noviço para pontos interessantes a serem devassados durante a “investigação” acerca das mortes no mosteiro.

Quando da presença do Inquisidor, Bernardo Gui, no mosteiro, o venerando Jorge de Burgos, o monge cego e velho, sobe ao púlpito para fazer um sermão. Durante o sermão,

Guilherme chama a atenção de Adso para as palavras do monge: “ ‘Ouviste, Adso?’ sussurrou-me Guilherme. ‘O velho sabe mais do que diz. Que haja ou não um dedo seu nesta história, ele sabe, e adverte que se os monges curiosos continuarem a violar a biblioteca, a abadia não recobrará a sua paz.’” (ECO, 1986, p.454)

Adso, ao fim do discurso de Jorge, comenta com Guilherme que a sua bela moça será queimada na fogueira pela Inquisição (“carne queimada”), ao que ele constata: “Do único amor terreno de minha vida não sabia, e nunca soube, o nome.” (ECO, 1986, p.460). Adso percorre um intenso caminho de reconstrução dos signos que lhe aparecem. Seja no discurso de Jorge, seja na falta de nome da amada que, por sua vez, consegue levá-lo a um plano de prazeres inomináveis. Assim como ela própria não possui um nome, Adso está num constante processo de aprendizado de como reconhecer a verdade e de como poder nomeá-la, pois dar-lhe um nome significaria o mesmo que lhe dar existência.

Adso, em sua busca por entendimento, tenta por vários meios conhecer a verdade. Esta porém advém de uma situação e de uma maneira inesperadas por ele. O descortinamento da verdade se dá em meio a um sonho, mas como sua capacidade de interpretação é tacanha, caberá a Guilherme, mais uma vez, decifrar o sonho de Adso como proveniente de um livro proibido, a *Coena Cypriani*.

Robert Darnton, em seu livro *Edição e Sedição*, demonstra como os chamados livros clandestinos influenciaram os leitores franceses do fim do século XVIII, antes da revolução francesa. Para o autor, tais livros geraram questionamentos acerca dos sistemas estabelecidos, tais como a Igreja. Dessa forma, Darnton conceitua o livro como sendo um instrumento produtor de novos saberes capazes de modificar a visão dos indivíduos sobre determinada realidade.

Na verdade, não pretendo afirmar que a simples leitura – individual ou coletiva – de uma obra ilegal desembocaria numa tomada de consciência, na cristalização de uma opinião e, enfim, num levante. Em contrapartida, sustento que o livro ilegal – tratado de filosofia, libelo político e crônica escandalosa – corrói a ideologia monárquica e seus pilares – o rei, a Igreja e os bons costumes – pelo uso sistemático, desenfreado e desmesurado das seguintes armas: zombaria, escárnio, razão crítica e histórica, pornografia, irreligião e materialismo hedonista. A literatura clandestina propõe opiniões, recusa as normas, suspeita da autoridade e reconstrói as hierarquias. (DARNTON, 1991, p.11)

Adso é, certamente, influenciado pela leitura (afinal, ele se encontra na maior biblioteca de toda a cristandade), lendo excertos de textos que comentam sobre as histórias daquele início de século XIV, que tanto o inquietavam. Entretanto, é por meio da leitura de um

livro, considerado profano, que Adso consegue desvelar o mistério da morte dos monges do mosteiro, mesmo que inconscientemente. Após a morte do bibliotecário Malaquias, Adso resolve fazer uma oração pela sua alma, na Igreja, enquanto outros monges cantam o “*Dies Irae*”. O noviço, porém, cai em um estranho torpor e passa a ter visões extremamente desconexas acerca de personagens bíblicos realizando atos profanos, como a embriaguez e a glotonaria: “E naquela névoa da alma, encontrando-me numa região que não era deste mundo, tive uma visão, ou sonho que fosse.” (ECO, 1986, p.480). “Não entendia se me encontrava no inferno ou num paraíso como o poderia ter concebido Salvatore, gotejante de molhos e palpitante de salsichões.” (ECO, 1986, p.480).

Neste sonho, Adso vê os personagens do mosteiro se intercalando em situações cada vez mais esdrúxulas com as personagens bíblicas e cada vez mais sem sentido, como num mundo às avessas. O sonho acaba quando são cantados os últimos versos do “*Dies Irae*”. Entretanto, sob essa aparente falta de sentido do sonho de Adso é que se constrói um dos caminhos para a compreensão dos enigmas da narrativa, ou seja, quem é o assassino do mosteiro e por que ele mata. Eis o trecho final do sonho de Adso, repleto de significância:

[...] Entrou o papa João imprecando contra a confusão e dizendo: “Desse modo não sei onde iremos parar!” Mas todos o ridicularizavam e, com o Abade à frente, saíram com os porcos para procurar trufas na floresta. Eu estava prestes a segui-los, quando vi Guilherme num canto saindo do labirinto, e tinha na mão o magnete que o arrastava velozmente para o norte. “Não me deixes, mestre!” gritei. “Quero ver eu também o que há no *finis Africae*!”

“Já viste!” respondeu-me Guilherme agora distante. E acordei quando terminavam na igreja as últimas palavras do canto fúnebre: [...] (ECO, 1986, p.490)

Esse trecho envolve uma gama muito vasta de interpretações ao leitor atento. Mas, para Adso, ele não passava de um conjunto de visões desconexas que talvez teriam algum sentido em algum ponto. Adso, então, resolve contá-lo a seu mestre, o que origina um outro capítulo ao livro, intitulado: “Onde Guilherme explica a Adso seu sonho”.

Dessa maneira, pode-se observar que Guilherme é o grande decodificador dos sinais que aparecem na narrativa. A experiência pessoal aliada à leitura de um livro clandestino é o que permite a Adso o encadeamento de acontecimentos por demais complexos a um jovem monge como ele. Após contar a Guilherme seu sonho, este lhe explica:

Guilherme escutou-me em silêncio, depois me perguntou: “Tu sabes o que sonhaste?”

“Aquilo que vos disse...” respondi desconcertado.

“Claro, entendi. Mas tu sabes que em grande parte o que me contaste já foi escrito? Ineriste pessoas e acontecimentos destes dias num quadro que já conhecias, porque a trama do sonho já deves tê-la lido nalgum lugar, ou te contaram quando criança, na escola, no convento. É a *Coena Cypriani*.”

Fiquei perplexo por um instante. Depois me lembrei. Era verdade! Talvez tivesse esquecido o título, mas que monge adulto ou noviço irrequieto não sorriu ou riu com as várias visões, em prosa ou em verso, dessa história que pertence à tradição do rito pascal e dos ioca monachorum? Proibida ou vituperada pelos mais austeros dentre os mestres dos noviços, não há todavia convento em que os monges não a sussurrassem entre si em voz baixa, diferentemente resumida e reajustada, enquanto alguns piamente a transcreviam, asserindo que sob o véu da alegria ela escondia secretos ensinamentos morais; [...] (ECO, 1986, p.492)

Apesar de explicar a Adso a origem do sonho, ele não elucidava ao seu discípulo qual o real significado dele. Basta, porém, ao leitor atento remontar os dados do sonho que descobrirá qual a real interpretação para aqueles sinais. Ao fim do sonho, Adso está prestes a seguir o abade pela floresta, isso logo após haverem ridicularizado o papa. Adso, porém, desiste de segui-los, porque quer saber o que há no *finis Africae* (ou seja, a câmara secreta que há numa das torres da biblioteca labiríntica). Guilherme lhe responde que ele já viu. Ora, se o sonho de Adso é proveniente de um quadro retratado em uma obra profana lida por ele e o sonho retrata os personagens presentes no mosteiro profanado com os personagens bíblicos, a explicação se torna evidente. O *finis Africae*, conforme será visto ao fim da narrativa, era a sala secreta na qual se escondiam todos os livros profanos, clandestinos ou proibidos, até mesmo aos monges estudiosos daquele mosteiro. Eram livros que ridicularizavam a Igreja e, conseqüentemente, o poder papal. É por isso que o papa é ridicularizado pelo abade no sonho de Adso. Os livros mantidos, mesmo às escondidas, na biblioteca, ridicularizavam-no por questionar a real autoridade a ele designada. Adso entrevê, portanto, mesmo que em sonho, o princípio da verdade: os monges morreram porque tentavam alcançar os livros proibidos do *finis Africae*, isto é, a defesa de uma verdade – os dogmas da Igreja – que provocava a morte dos monges.

Tal como ficou elucidado na citação feita acima de Darnton, a literatura clandestina (ou proibida) possibilita suspeitar da autoridade estabelecida por emitir novas normas e opiniões, podendo, assim, destruir velhas hierarquias. Tudo isso fica ainda mais claro quando o leitor se lembra do sermão feito por Jorge de Burgos, quando Guilherme diz a Adso que Jorge sabia muito mais coisas do que dizia ao ameaçar os monges para que parassem de violar os segredos da biblioteca. Segundo ele, essa violação era a verdadeira causa da morte dos monges.

Os livros proibidos deveriam ficar guardados, pois poderiam provocar a dúvida entre os monges, pois este só podia “repetir cada dia com salmodiante humildade o único evento imodificável do qual se pode confirmar a incontrovertível verdade” (ECO, 1986, p.21). Ao monge, só era dada a oportunidade de reproduzir e confirmar a verdade única estabelecida pela Igreja. Embora fosse um monge estudioso das antigas escrituras, a ele não era dada a oportunidade de interpretar a palavra divina, mas somente reproduzi-la, ser eternamente um “copista”. Atitude essa impossível a um intelectual, que, por si só, desenvolve a capacidade de reflexão e questionamento. Os livros do *finis Africae*, que eram os mais execrados, eram aqueles que possibilitavam a reflexão por meio do riso. No entanto, o riso seria um elemento blasfemo a ir contra a seriedade do Cristo e a ridicularizar os dogmas da Igreja.

É justamente o segundo livro da *Poética* de Aristóteles, aquele em que ele falaria sobre a *Comédia*, o responsável pela morte dos monges. Com suas páginas totalmente envenenadas por Jorge de Burgos, os monges, ao tocar em suas folhas, morriam. Eis o castigo máximo para quem se propõe a conhecer e refletir e a questionar as verdades estabelecidas – a morte.

É essa justamente a força da literatura, um discurso estético que não tem por busca única a verdade, mas que, ficcionalmente, possibilita a análise de vários pontos de vista, possibilitando não o estabelecimento de uma verdade, mas uma postura crítica capaz de permitir que o leitor não aceite uma mentira que tenha a aparência de verdade. Robert Darnton, ainda em *Edição e Sedição*, diz:

Que se considere aqui apenas minha certeza de que o registro do aumento, do exagero, da subversão dos valores, do desvelamento dos segredos contidos na literatura contribui, não diretamente mas por mediações – como a instilação, a acumulação, a repetição -, para sanar a razão de ser da ordem antiga e minar sua autoridade e, portanto, sua força nas mentes. (DARNTON, 1991, p.11)

#### **3.3.4. O confronto de Adso com a realidade**

Nem todas as verdades têm nomes e nem todos os nomes representam verdades. Assim poder-se-ia definir o principal aprendizado de Adso em seus sete dias no mosteiro beneditino.

Sem saber o porquê, ele é levado por Guilherme a um mosteiro para que seu mestre consiga cumprir uma importante missão, da qual ele não tem a mínima idéia qual seja. Ainda mais misteriosas são as mortes inexplicáveis dos monges do mosteiro numa seqüência que lembra em tudo as sete trombetas do Apocalipse. Em meio a tantos enigmas, Adso descobre a essência do ser humano: sua busca incessante por se sobrepor a outro, mesmo que intelectualmente. Ao fim da narrativa, Adso deixa implícito que mesmo entre seu mestre, Guilherme de Baskerville, e Jorge de Burgos, não havia muitas diferenças. Ambos se vangloriavam orgulhosamente de seu intelecto, ambos se viam como seres superiores aos outros por sua diferente capacidade de visão diante das coisas. Jorge, porém, condenava esse orgulho intelectual, tanto que envenenou o livro, ao contrário de Guilherme, que não condenava o conhecimento e que, de certa forma, lutava contra seu próprio orgulho (fato por que pertencia à ordem dos franciscanos).

Adso, ainda jovem e imaturo, presencia fatos e experiencia situações que lhe despertam uma nova noção da realidade. Ele entra em confronto com os indivíduos a sua volta e também com o sistema ao qual ele mesmo pertencia e, de certa forma, em que acreditava. Ele descobre novos conceitos de vida e passa a ter novos valores. Entretanto, Adso não consegue mudar de situação, sair do sistema ao qual pertencia, devido à própria estrutura social da Idade Média. Ele passa a viver com novas noções dentro de um sistema velho. Isso talvez explique o motivo pelo qual ele escreve o livro de suas memórias sobre aqueles acontecimentos; seria essa uma maneira de amenizar para si mesmo o que foi a sua vida, a partir do momento em que descobriu sua capacidade de questionar o mundo a sua volta.

Foi por meio do amor que Adso conseguiu abrir caminhos ao questionamento, ou seja, por meio de uma experiência inominável. A capacidade que o homem tem para amar e para exprimir seus sentimentos são características únicas, experiências de âmbito individual que traduzem verdades muito maiores do que aquelas que recebem nomes e que são teorizadas. Há uma espécie de mácula a envolver o sentido íntimo das coisas todas as vezes que os homens as nomeiam. Talvez seja por isso que Adso se lembra de seu “único amor carnal” de maneira tão intensa. Tal como uma rosa bela e encantadora, ela também possuía seus espinhos, seus instrumentos de defesa contra aqueles homens que diziam pregar a verdade sem nem mesmo darem-se ao trabalho de conhecê-la em essência.

Adso passa, sem dúvida, por um processo de formação, tal como o apresentado no *Bildungsroman*; porém, ele não entra em confronto com o mundo exterior ao permanecer enclausurado em seu mosteiro em Melk. Seu confronto dar-se-á somente posteriormente a sua morte, com a propagação da obra por ele escrita. Suas memórias são a marca de uma descoberta individual que se compreende como de caráter coletivo. Adso “ensina”, antes de tudo, a questionar, a analisar, a duvidar. Ele antecipa, com sua narrativa, os caracteres do homem racional, aquele para quem a vida se torna uma eterna *busca* pelo saber, pois reconhece que é somente por meio da dúvida que este saber pode se estabelecer.

### **3.4. Guilherme de Baskerville: o empirismo, a razão e a ironia em plena Idade Média**

“Guilherme de Baskerville filia-se explicitamente a dois mestres ingleses e franciscanos como ele: Roger Bacon e Guilherme de Ockham” (OLIVEIRA, 1997, p.59). Começa-se a falar desse personagem de suma importância à narrativa não por meio de sua intertextualidade mais evidente, ou seja, sua associação com Sherlock Holmes, mas por meio de sua visão filosófica, suas influências.

Maria Eugenia Dias Oliveira chama a atenção para as intertextualidades presentes no discurso e nas características psicológicas de Guilherme:

Guilherme é inglês e franciscano, sua cultura molda-se a partir dos padrões de Oxford no final do século XIII e início do XIV. O empirismo é aplicado à investigação da natureza na tentativa de constituir uma *scientia experimentalis*. Os valores universais não existem por si e as noções gerais formam-se na mente a partir da experiência de casos particulares. (OLIVEIRA, 1997, p.59)

Guilherme constitui-se num homem-gênio, muito mais renascentista que medieval, capaz de questionar o mundo a sua volta e unir seu plano intuitivo a sua capacidade empirista de conhecer o mundo. Admirado por Adso, seu pupilo, o leitor só conhece os fatos da narrativa, só descortina os enigmas, aparentemente indecifráveis, por meio da razão instigadora de Guilherme. O monge inglês une em si os conhecimentos de Roger Bacon à razão de Guilherme de Ockham:

É Roger Bacon que fala através de Guilherme de Baskerville, é dele a concepção do estudo da natureza e o desenvolvimento máximo das técnicas como meio para uma profunda reformulação da sociedade, para o reestabelecimento e a expansão da verdadeira república cristã. É dele a crença na utilização dos “mecanismos e máquinas admiráveis”.

Guilherme de Baskerville ensina a Adso o princípio da economia das causas ou não-multiplicação das razões que tradicionalmente se designou como “Ockham’s razor”. A teoria já existente na época de Ockham apresenta, a partir dele, a característica inovadora de se vincular à observação dos fenômenos singulares e à indução de regras gerais. Na narrativa, Guilherme de Baskerville aplica-se à decifração das causas da morte de Adelmo e aponta a hipótese mais simples como a mais plausível. (OLIVEIRA, 1997, p.60)

Toda essa capacidade intelectual de Guilherme é demonstrada desde o início da narrativa, a partir do título do primeiro capítulo: “Primeiro dia – Primeira: Onde se chega aos pés da abadia e Guilherme dá provas de grande argúcia” (ECO, 1986, p.35)

Guilherme impressiona os monges quando descreve as características de um cavalo fujão do mosteiro. Nessa prova de sua inteligência, ele demonstra que sua atividade “desenvolvia-se a partir da inspeção da natureza” e como “cada elemento era visto em sua característica individual” (OLIVEIRA, 1997, p.60).

Enquanto os nossos mulos arrastavam-se pelo último cotovelo da montanha, lá onde o caminho principal se ramificava em trevo, dando origem a dois atalhos laterais, meu mestre deteve-se por algum tempo, olhando para os lados ao redor da estrada, para a estrada, e acima da estrada, onde uma série de pinheiros sempre verdes formava por um breve trecho um teto natural, encanecido de neve [...] (ECO, 1986, p. 36-39)

Percebe-se, ainda na continuidade desse trecho, a capacidade de Guilherme de observar a natureza e de procurar pistas. Ao chegarem próximos à entrada da abadia, Guilherme e Adso são surpreendidos por um punhado de monges que estavam em busca de um cavalo que havia fugido. Guilherme, com surpresa para Adso e também para o despenseiro da abadia, descreve minuciosamente como era esse cavalo e qual caminho ele havia tomado:

“Agradeço-vos, senhor despenseiro”, respondeu cordialmente meu mestre, “e tanto mais aprecio a vossa cortesia quanto para saudar-me interrompestes a perseguição. Mas não receeis, o cavalo passou por aqui e dirigiu-se para o atalho da direita. Não poderá ter ido muito longe, porque chegado ao depósito de estrume precisará deter-se. É inteligente demais para lançar-se escarpa abaixo...”

“Quando o vistes?”, perguntou o despenseiro.

“Na realidade não o vimos, não é, Adso?”, disse Guilherme voltando para mim com ar divertido. “Mas se estais à procura de Brunello, o animal não pode estar senão onde eu disse.”

O despenseiro hesitou. Olhou Guilherme, em seguida o atalho, e por fim perguntou: “Brunello? Como sabeis?”

“Vamos”, disse Guilherme, “é evidente que andais à procura de Brunello, o cavalo favorito do Abade, o melhor galopador de vossa escuderia, de pêlo preto, cinco pés de altura, de cauda suntuosa, de casco pequeno e redondo mas de galope bastante regular; cabeça diminuta, orelhas finas e olhos grandes. Foi para a direita, estou vos dizendo, e apressai-vos, em todo caso.” (ECO, 1986, p. 37)

Adso crê que Guilherme tenha feito isso para chegar à abadia precedido de boa fama quanto a sua inteligência, uma vez que para lá estava indo para desempenhar uma função em que não só sua inteligência, mas também o respeito por ele lhe seriam extremamente úteis para poder atuar com maior facilidade quanto ao cumprimento dos desígnios diplomáticos a ele atribuídos para representar o imperador no encontro entre as delegações de franciscanos e dominicanos na abadia onde se passa a história.

Entretanto, esse trecho não se mostra unicamente como instrumento representativo da argúcia e da filosofia de Guilherme, mas também como mais um lance intertextual realizado por Umberto Eco, demonstrando, mais uma vez, como a obra literária pode multiplicar-se num mar inexprimível de significados e alusões, sempre propiciando ao leitor vivenciar um intenso jogo interpretativo e alusivo, tendo ora um sentido, ora outro, tornando assim a leitura de *O Nome da Rosa* um verdadeiro jogo de ironia intertextual.

Segundo Enrique Cartele e Maria Cruz Herrero em seu livro *De Virgílio a Umberto Eco* (1994), um dos procedimentos utilizados por Eco consiste na retomada de um tema, uma história ou uma idéia já tomada por outro escritor para recontá-la com diversas variantes, buscando rivalizar com o modelo e superá-lo, dando-lhe uma nova dimensão. Esse procedimento, muito habitual na literatura latina antiga, medieval e renascentista aparece em *O Nome da Rosa* de maneira significativa na história do cavalo Brunello.

Esse episódio em que Guilherme descreve o cavalo fujão do abade com grande perícia, inclusive indicando o caminho por ele tomado, remete o leitor ao capítulo terceiro do conto “Zadig” de Voltaire, escrito em 1747:

- Jovem – perguntou-lhe o primeiro-eunuco – você não viu o cão da rainha?
- É uma cadela, e não um cão – retrucou Zadig com discrição.
- Tem razão – tornou o primeiro eunuco.

- É caçadora, e também muito pequena – acrescentou Zadig. – Deu cria faz pouco tempo; é manca da pata dianteira esquerda e tem orelhas muito compridas.

- Então você a viu? – indagou o primeiro-eunuco, ofegante.

- Não – respondeu Zadig. – Jamais a vi na minha vida, nem nunca soube se a rainha possuía ou não uma cadela.

Nesse momento, por um capricho do destino, aconteceu por escapar das mãos de um cavaliço o mais belo exemplar das cavaliças do rei, extraviando-se nos campos de Babilônia. O Monteiro-mor e todos os outros oficiais correram em sua busca com mais excitação do que o primeiro-eunuco à procura da cadela. O Monteiro-mor dirigiu-se a Zadig e perguntou-lhe se por ventura não havia visto o cavalo do rei.

- Ele é – respondeu Zadig – o cavalo de melhor galope; tem cinco pés de altura e os cascos pequenos; o rabo mede três pés e meio de comprimento; o freio é de ouro de 23 quilates; e as ferraduras de prata de onze denários.

- Para onde ele se dirigiu? Onde se encontra? – indagou o Monteiro-mor.

- Não o vi – respondeu Zadig -, nem jamais ouvi falar nele. (VOLTAIRE, 2002, p.14-15)

Zadig é acusado de ser ladrão e é condenado por um conselho; entretanto, após encontrarem os animais e Zadig ter pago uma multa, concederam-lhe direito à defesa: como sabia ele tantos detalhes sobre a cadela pertencente à rainha e sobre o cavalo pertencente ao rei? Zadig lhes responde:

[...] juro-vos por Orosmade que nunca vi a respeitável cadela da rainha, nem o sagrado cavalo do rei dos reis. Eis o que me sucedeu. Estava eu passeando pelos arredores do bosque onde encontrei o venerável eunuco e o ilustríssimo Monteiro-mor, quando divisei na areia as pegadas de um animal. Descobri facilmente que pertenciam a um cão pequeno. Sulcos leves e longos, impressos nos montículos de areia, por entre os traços das patas, mostraram-me que se tratava de uma cadela cujas tetas estavam pendentes, e que, por conseguinte, não fazia muito tempo que dera cria. Outras marcas em sentido diferente que sempre apareciam no solo ao lado das patas dianteiras, davam mostra de que o animal possuía orelhas bastante compridas; e, como percebi que o chão era sempre menos amassado por uma das patas do que pelas outras três, concluí que a cadela da nossa venerada rainha mancava um pouco, se assim me é permitido me exprimir. Quanto ao cavalo do rei dos reis, sabeis vós que, estando eu passeando pelos caminhos do citado bosque, vi marcas de ferraduras que se encontravam todas a igual distância. “Aqui está”, pensei, “um cavalo com um galope perfeito”. A poeira dos troncos, num estreito caminho de sete pés de largura, havia sido levemente removida à esquerda e à direita, a três pés e meio do centro do caminho. “Esse cavalo”, eu disse para mim mesmo, “possui um rabo de três pés e meio, o qual, movendo-se de um lado para o outro, varreu dessa forma a poeira dos troncos.” Debaixo das árvores, que formavam um dossel de cinco pés de altura, eu vi algumas folhas recém-caídas, e concluí que o cavalo as havia tocado com a cabeça, e que tinha, por conseguinte, cinco pés de altura. Quanto ao freio, deve ser de ouro de 23 quilates: pois ele lhe esfregou a parte externa contra certa pedra que eu identifiquei como sendo uma pedra de toque. E, por fim, pelas marcas que as

ferraduras deixaram em pedras de outra espécie, descobri que se tratava de prata de onze denários.  
Todos os juízes ficaram pasmos diante do profundo sutil raciocínio de Zadig, [...] (VOLTAIRE, 2002, p.15-16)

Guilherme de Baskerville, indagado pela febricitante curiosidade de Adso, lhe responde dentro dos mesmos moldes perscrutadores de Zadig:

No trevo, sobre a neve ainda fresca, estavam desenhadas com muita clareza as marcas dos cascos de um cavalo, que apontavam para o atalho à nossa esquerda. A uma distância perfeita e igual um do outro, os sinais indicavam que o casco era pequeno e redondo, e o galope bastante regular – disso então deduzi a natureza do cavalo, e o fato de que ele não corria desordenadamente como faz um animal desembestado. Lá onde os pinheiros formavam como que um teto natural, alguns ramos tinham sido recém-partidos bem altura de cinco pés. Uma das touceiras de amoras, onde o animal deve ter virado para tomar o caminho à sua direita, enquanto sacudia altivamente a bela cauda, trazia presas ainda entre os espinhos longas crinas negras... Não vais me dizer afinal que não sabes que aquela senda conduz ao depósito do estrume, porque subindo pela curva inferior vimos a baba dos detritos escorrer pelas escarpas aos pés do torreão meridional, enfeando a neve; e do modo como o trevo estava disposto, o caminho não podia senão levar àquela direção.”

“Sim”, disse, “mas a cabeça pequena, as orelhas pontudas, os olhos grandes...”  
“Não sei se os tem, mas com certeza os monges acreditam piamente nisso. [...]. Se o cavalo de quem inferi a passagem não fosse realmente o melhor da escuderia, não se explicaria por que não foram apenas os cavaleiros a persegui-lo, mas até o despenseiro deu-se ao incômodo. E um monge que considera um cavalo excelente, além de suas formas naturais, só pode vê-lo assim como as autoritates o descreveram, especialmente se”, e aqui endereçou-me um sorriso de malícia, “é um reduto beneditino...”

“Está bem”, disse, “mas por que Brunello?”

“Que o Espírito Santo te dê mais esperteza que a que tens, meu filho!” exclamou o mestre. “Que outro nome lhe darias se até mesmo o grande Buridan, que está para tornar-se reitor em Paris, precisando falar de um belo cavalo, não encontrou nome mais natural?” (ECO, 1986, p. 36-39)

Guilherme, por meio de sua argúcia, permite que Adso tenha acesso aos signos do livro do mundo e que alcance a revelação dos fatos por meio de um exercício de interpretação constante diante da vida. Guilherme representa a orientação racional a direcionar o raciocínio de Adso e do leitor, como Virgílio faz com Dante em *A Divina Comédia*:

Assim era meu mestre. Sabia ler não apenas no grande livro da natureza, mas também no modo como os monges liam os livros da escritura, e pensavam através deles. Dote que, como veremos, lhe seria bastante útil nos dias que se seguiriam. Sua explicação, além disso, me pareceu àquela altura tão óbvia que a humilhação por não a ter achado sozinho foi superada pelo orgulho de participar dela e quase congratulei a mim mesmo por minha agudeza. Tal é a

força do verdadeiro que, como o bem, se difunde por si. E seja louvado o santo nome de nosso senhor Jesus Cristo por essa bela revelação que tive. (ECO, 1986, p.39, grifo nosso)

Guilherme utiliza sua vasta cultura e capacidade de observação para descortinar o mundo a sua volta e assim estar mais próximo da verdade. O mestre franciscano diz a Adso que durante toda a viagem ele tentara fazer com que o noviço “reconhecesse os traços de que nos fala o mundo como um grande livro”. A natureza, *de per se*, seria o grande tabernáculo de símbolos dispostos a serem organizados e reorganizados a fim de produzirem seus sentidos. Como se as criaturas falassem da vida eterna. Guilherme é, portanto, o homem do estudo, do livro, da observação e do raciocínio, buscando efetivamente, por meio da inteligência, suplantar as animosidades que a vida pode oferecer ao homem.

Ele chega a odiar Jorge de Burgos por sua intolerância e presunção de verdade, que impedia a todos de conhecerem realidades desconhecidas, porém, segundo seu modo de ver, utilíssimas ao engrandecimento da razão. Guilherme, desse modo, aparenta querer fazer da razão um elemento de confrontação da fé, não para simplesmente questioná-la, mas sim para estabelecê-la em padrões de uma crença segura não porque imposta, mas porque é compreendida e aceita pelo entendimento proporcionado pela mesma razão. Segundo essa idéia transmitida pelos pensamentos e ações de Guilherme, percebe-se que sua crença particular consiste em estabelecer uma fé livre de imposições, destruindo a imposição do medo, tão reclamado por Jorge de Burgos. Assim, percebe-se que Guilherme acredita numa possibilidade de haver menos diferenças e injustiças sociais porque a ignorância é extirpada. Somente sem a chaga da ignorância poderia haver a não instalação do medo sobre o povo e, conseqüentemente, não ocorrendo o seu domínio e manipulação. É a busca por justiça social que faz Guilherme abandonar a Inquisição, é o mau exemplo de Bernardo Gui, repleto de intolerância e rapina que o impulsiona ainda mais a abandonar o braço secular e se dedicar a uma ordem de monges em que a simplicidade é um dos maiores atributos, tolerando apenas o vício da vaidade quando se trata de demonstrar seus dotes de argúcia.

### **3.5. A divindade do espaço – A Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borg..., ou melhor, Jorge de Burgos**

Além das discussões em torno das relações entre História e Ficção e sobre seu vasto universo de intertextualidades, o estudo acerca de *O Nome da Rosa* também pode propiciar a tomada de outros pontos de análise, buscando uma abordagem diferente para o estudo desse romance que possa atuar concomitantemente com os dois pontos anteriormente definidos.

Devido mesmo a sua ampla panorâmica intertextual, é necessário notar elementos constituintes da obra que, no entanto, passam incólumes aos estudiosos, apesar de seu caráter preeminente. Sendo um livro a falar de livros, *O Nome da Rosa* tem como principal cenário da narrativa uma enorme biblioteca labiríntica, repleta de mistérios e acontecimentos “sobrenaturais”. Dessa maneira, percebeu-se a necessidade de um estudo da importância desse espaço na construção do sentido do romance.

Partindo dessa primeira observação é que se viu, nas narrativas fantásticas, a influência direta para a ambientação da biblioteca. Desse modo, este tópico apresenta um breve panorama acerca do romance gótico, da narrativa fantástica e da policial, permitindo a visualização dos gêneros que, se não são a base total de construção da obra, têm pelo menos uma função detalhada no seu todo. Além disso, ver-se-á uma elucidação intertextual sobre a união entre a biblioteca de *O Nome da Rosa* e o conto “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, e uma discussão final sobre a característica do discurso literário de maneira geral e do discurso de *O Nome da Rosa*.

Assim, o objetivo aqui buscado é o de ampliar o modo de ver a construção literária do romance *O Nome da Rosa*, demonstrando os elementos constituintes do processo de estruturação da narrativa.

### **3.5.1. O Gótico, o Fantástico, o Policial e a estrutura narrativa de *O Nome da Rosa***

Surgido em 1764, com a publicação da obra *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole, o gótico, desde seu primeiro texto, sempre demonstrou uma maior fixação de suas características em torno da categoria narrativa do espaço. O castelo gótico é visto como uma das peças fundamentais da estruturação da trama, além de outras “parafernalias” constituintes do universo gótico, tais como: gosto pelo patológico, pelo mórbido, por mortes (violentas), além de portas misteriosas, retratos que se movimentam, barulhos de correntes se arrastando por escadas. A ambientação noturna, o escuro, a tempestade e as ruínas são também elementos do gótico que, junto à volta à Idade Média e ao passado nacional, constroem o universo de terror “estatelado”.

Todos esses elementos propiciam a criação de uma atmosfera de suspense entre as personagens que andam pelos castelos dos romances góticos. Entretanto, apesar de tantos elementos, o gótico se constitui numa forma de literatura de massa devido a sua falta de sutileza, que impede a criação do elemento artístico na obra. Qualquer trabalho mais apurado com a linguagem ou algum nível de aprofundamento na criação das personagens é praticamente inexistente. Isso explica a importância do espaço para o gótico.

Dessa maneira, a importância dada ao gótico, ocorre devido a sua força precursora, pois é nele que se observa a primeira forma para a narrativa fantástica e o primeiro índice para o romance policial.

O fantástico, por sua vez, mesclando fantasia e realidade, configura-se como a construção do sobrenatural de maneira inexplicável ao mundo das personagens. A irrupção do sobrenatural no real é a base para a compreensão de uma narrativa fantástica que privilegia o estabelecimento da dúvida na trama, criando uma atmosfera de inquietação. A criação de uma ambigüidade também é fundamental ao gênero. Em meio a esses elementos, a presença da sutileza no universo da linguagem se demonstra como um elemento necessário à construção do fantástico, pois a presença constante do real na narrativa exige do autor maior perícia para lidar com os elementos responsáveis pela ambigüidade ocasionada pelo sobrenatural, que desabrocha inesperadamente da presença dessa realidade constante que perambula pela narrativa.

A narrativa fantástica tem por excelência a capacidade de apresentar o ilusório de maneira convincente, misturando o conhecido e o desconhecido. O cotidiano se define pela presença do enigma, que é reiterado na narrativa por meio de repetições, jogos de espelhos, circularidade e falsa progressão; a narração, em si, produz o impreciso e o incerto.

Herdeiro do gótico, o fantástico se estrutura com a criação de um certo suspense e requer a elaboração de um espaço real que dê oportunidade à aparição do sobrenatural, tal como em “A queda do solar de Usher” de Edgar Allan Poe. A presença desses elementos em *O nome da rosa* de Umberto Eco também será analisada para a compreensão de sua estrutura.

Provenientes da mesma origem – o gótico –, a narrativa fantástica e a narrativa policial têm diferenças e pontos em comum, ao mesmo tempo. Conforme afirma Louis Vax, a narrativa policial apresenta o descortinar de seus enigmas por meio de elementos racionais. Entretanto, os romances policiais apresentam de forma marcante elementos do gótico. As mortes violentas, a ambientação noturna e a imposição do suspense no decorrer da trama fazem parte dessas características:

Nas narrativas policiais o “sobrenatural” só é apresentado para ser suprimido. Aparece de preferência no início e como se fosse incrível, estupefaciente. É preciso que a razão seja primeiro escandalizada para ter a última palavra. O conto fantástico procede antes de maneira inversa: o sobrenatural, ausente de início, reina como senhor no desenlace. Deve insinuar-se pouco a pouco, para que em vez de escandalizar a razão adormeça. (VAX, 1972, p.18)

Tanto para Vax quanto para Todorov, a diferença entre o policial e o fantástico apresenta-se na presença do elemento racional desbaratador do sobrenatural. Todorov cita S.S. Van Dine, autor de romances policiais que enunciou em 1828 algumas regras para se escrevê-los. Dentre elas: “5. tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido; / 6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas;” (TODOROV, 2003, p.101). Como se vê, assim como no gótico, o gênero policial não admite o aprofundamento da psicologia das personagens e põe como elemento-chave da estrutura narrativa a explicação racional.

No romance policial, os acontecimentos são só mistérios que devem ser resolvidos até o fim da trama, enquanto na narrativa fantástica a manutenção da dúvida é o que cria o insólito no mundo das personagens, e esta dúvida jamais deve ser desbaratada.

Publicado em 1980, o romance *O Nome da Rosa* de Umberto Eco se tornou, em pouco tempo, um *best-seller* mundial, marcado em sua estrutura pela palavra de ordem da contemporaneidade, ou seja, a intertextualidade. O romance se constrói numa espécie de amálgama entre gêneros literários. De caráter histórico e metaficcional, *O Nome da Rosa* remete sua trama à Idade Média (espaço-tempo preferido da vertente gótica), mantendo um enovelar de acontecimentos que, à primeira vista, são fantásticos sob a perspectiva das personagens, criando-lhes uma atmosfera de incertezas e dúvidas, em que a presença do sobrenatural aparece como um agente inquietante. Essa ambientação se intensifica com a presença constante na trama de um espaço caracteristicamente gótico: uma grande biblioteca medieval labiríntica que tem na base de sua construção uma cripta. A escuridão, os mistérios estão sempre presentes durante a narrativa.

Apesar de toda essa construção gótico-fantástica, *O Nome da Rosa* apresenta-se antes como uma narrativa policial em que a busca racional dos protagonistas por resolver os acontecimentos misteriosos por eles vividos desbarata a presença do insólito e, conseqüentemente, do fantástico dentro da obra. Todavia, mesmo diante do caráter policial da obra de Eco, a conceituação que melhor lhe cabe continua sendo a de metaficção historiográfica, que admite, no entanto, várias estratégias de ficcionalização.

Desvendar os meios pelos quais o fantástico é desbaratado pelo racional constitui a base de análise deste tópico, que será realizada a seguir.

### 3.5.2. O medieval na construção da dúvida

A presença do espaço é marcante em *O Nome da Rosa*, principalmente quando se refere à biblioteca do mosteiro onde se passa a história. As personagens Guilherme de Baskerville e Adso de Melk perambulam pelo mosteiro para descobrir qual a entrada que leva à biblioteca onde se encontram grandes livros da cristandade e também da civilização pagã. Levado ao mosteiro para intercambiar o encontro entre franciscanos e representantes do papa, como foi visto, Guilherme se vê inserido em meio a uma série de assassinatos misteriosos ocorridos no mosteiro antes e depois de sua chegada. As pistas o conduzem à biblioteca que, entretanto, tem seu acesso restrito aos próprios monges.

O suspense criado diante do mistério em que a biblioteca se configura é marca própria da narrativa policial, mas é somente quando as personagens citadas conseguem adentrar a biblioteca que outra ambientação começa a se processar, intensificando o suspense antes já existente. É dentro da biblioteca que o gótico e o fantástico se amalgamam. Entretanto, será fácil observar que *O Nome da Rosa* apresenta, ao mesmo tempo, características dos três gêneros: o gótico, o fantástico e o policial, prevalecendo no final este último.

As personagens ascendem para o alto da torre da biblioteca por meio de uma passagem extremamente escura, mais propriamente uma cripta. Tem-se, então, um espaço gótico logo no início, que dá margem à chegada do fantástico quando as personagens se deparam com a dificuldade de locomoção dentro do labirinto que, segundo Valérie Triter, é um espaço marcadamente fantástico. A característica policial se encontra no fato de as personagens estarem adentrando a biblioteca em busca de pistas que as levem ao assassino e também na capacidade que elas demonstram em analisar racionalmente tudo o que está a sua volta. Dessa maneira, uma atmosfera de suspensão é criada entre o suspense criado pelo insólito (desconhecido) da situação e entre o racional a explicar o mundo à volta das personagens, retirando-as da aparente desordem e remetendo-as, pelo menos por um curto espaço de tempo, a um universo de ordem. É o que se vê a seguir:

[...] Os armários traziam uma etiqueta numerada assim como cada uma de suas estantes, os mesmo números que tínhamos visto no catálogo. No meio da sala

uma mesa, ela também repleta de livros, em cima de todos os volumes um véu bem fino de poeira, sinal de que os livros eram limpos com certa frequência. E mesmo no chão não havia qualquer sujeira. Sobre o arco de uma das portas um grande cartaz, pintado na parede, que trazia as palavras: *Apocalypsis Iesu Christi*. Não parecia desbotado, ainda que os caracteres fossem antigos. Percebemos depois, também nas outras salas, que os cartazes eram, na verdade, gravados na pedra, muito profundamente, e depois as cavidades tinham sido preenchidas com tinta, como se faz para afrescar as igrejas. (ECO, 1995, p.200)

O racional, mesmo diante da atmosfera insólita da biblioteca, reina de maneira explícita na fala das personagens que tentam, por meio dele, suplantar o reino da dúvida que perambula em suas mentes diante de um lugar tão inusitado. É interessante notar a explicação científica de Guilherme para a sua localização dentro do labirinto, e como Umberto Eco trabalha ao mesmo tempo com a intertextualidade:

“Raciocinemos”, disse Guilherme. “Cinco salas quadrantes ou vagamente trapezoidais, com uma janela cada, que contornam uma sala heptagonal sem janelas, aonde vem dar a escada. Parece-me elementar. Estamos no torreão oriental, cada torreão de fora apresenta cinco janelas e cinco lados. A conta dá certo. A sala vazia é justamente a que dá para oriente, na mesma direção do coro da igreja, a luz do sol na aurora ilumina o altar, o que me parece pio e justo. A única idéia astuta parece-me a das lâminas de alabastro. De dia filtram uma boa luz, de noite não deixam transparecer sequer os raios lunares. Não é portanto um grande labirinto. Agora vejamos onde levam as outras duas portas da sala heptagonal. Acho que nos guiaremos com facilidade.” (ECO, 1995, p.200) (grifo nosso)

Confiante apenas em seu raciocínio, Guilherme não percebe que para além da aparente ordem em que seu pensamento se acomodara, o espaço em que ele se encontrava tinha muito mais de insólito do que sua astúcia poderia imaginar. É o que Adso demonstra em seguida:

Meu mestre se enganava e os construtores da biblioteca tinham sido mais hábeis do que podíamos acreditar. Não sei bem explicar o que aconteceu, mas, quando abandonamos o torreão, a ordem das salas tornou-se mais confusa. Algumas tinham duas, outras três portas. Todas tinham uma janela, mesmo as que embocávamos partindo de uma sala com janela e pensando ir para o interior do Edifício. (ECO, 1995, p.201)

Como foi visto, percebe-se que a suspensão entre o conhecido e o desconhecido é algo permanente não só no ambiente da biblioteca como também em toda a narrativa de *O Nome da Rosa*. O decifrar de pistas, de signos, é algo constante em toda a obra, numa espécie de busca pela verdade, de busca do real.

Agora, ver-se-á o quanto o fantástico aflorará no texto para ser desbaratado em seguida pelo pensamento racional, acrescido de um elemento fundamental de *O Nome da Rosa* - o riso:

[...] (eram as mesmas salas de pouco antes?), mas chegamos finalmente a uma sala que não nos parecia ter visitado ainda: *Tertia parte terrae combusta est*. Mas àquela altura não sabíamos mais onde estávamos em relação ao torreão oriental.

Estendendo o lume adiante avancei nas salas seguintes. Um gigante de proporções ameaçadoras, de corpo ondulado e flutuante como o de um fantasma, veio ao meu encontro.

“Um diabo!” gritei e pouco faltou para que me caísse o lume, enquanto me virava de repente e me refugiava nos braços de Guilherme. Este tirou-me o lume das mãos e, afastando-me, adiantou-se com uma decisão que me pareceu sublime. Também ele viu algo, porque parou bruscamente. Depois seguiu novamente adiante e levantou a lanterna. Desatou a rir.

“Realmente engenhoso. Um espelho!”

“Um espelho?”

“Sim, meu bravo guerreiro. [...] Um espelho, que devolve a tua imagem aumentada e distorcida.” (ECO, 1995, p.202)

Segundo Louis Vax, o riso desfaz o fantástico. E no caso de *O Nome da Rosa*, o riso é partícipe da ironia no desvelamento das incertezas, dúvidas, incógnitas. A explicação racional presente em *O Nome da Rosa* desconstrói a criação de elementos fantásticos que poderiam manter a presença do insólito de maneira mais veemente no texto. Um exemplo disso é o fato de vários monges dizerem que havia demônios que habitavam a biblioteca para castigar quem a invadissem sem a permissão do abade. Adso e Guilherme vêem uma luz em uma sala mais à frente. Adso resolve ir à sala onde ela está e, de repente, começa a ter visões:

[...] Ali campeava uma besta horrível de se ver, um imenso dragão de dez cabeças que, com a cauda, arrastava consigo as estrelas do céu e as fazia cair na terra. De repente vi que o dragão se multiplicava, e as escamas de sua pele se tornavam como uma selva de lâminas rutilantes que se destacaram da folha e vieram girar em volta de minha cabeça. Virei-me para trás e vi o teto da sala que se inclinava e descia em cima de mim, depois ouvi como um silvo de mil serpentes, [...] (ECO, 1995, p.200)

Guilherme vê Adso estendido no chão e o acorda. As visões de Adso não eram nada mais que alucinações causadas pelo aroma de ervas que haviam deixado naquela sala para criar ilusões em quem ali adentrasse, proporcionando o efeito de mistério de que demônios habitavam a biblioteca. Funcionava como uma espécie de instrumento para espantar os prováveis

intrusos. Mais uma vez, como se viu, Adso caiu sob as forças de elementos exteriores que o conduziram ao medo, à insegurança diante do desconhecido.

Louis Vax afirma que são os movimentos exteriores ao protagonista, aquilo que acontece no espaço a sua volta, que o levam à imaginação fantástica: “*Mais le vent, les arbres, le ciel noir, tout renvoie le voyageur au fantôme présumé.*” (VAX, 1965, p.197) . É o que acontece com Adso. O espelho, o aroma das ervas, a escuridão da biblioteca foram alguns dos elementos que o levaram ao medo. Vax diz ainda que, no plano subjetivo, o protagonista é prisioneiro de um espaço e de um tempo nascidos de seu medo: “[...] *subjectivement, il est captif d’un espace e d’un temps nés de sa peur.*” (VAX, 1965, p.19).

Dessa forma, pode-se dizer que os elementos fantásticos tendem a isolar o homem do mundo real, envolvendo-o no universo do sobrenatural em que a razão não consegue exercer seu domínio, deixando-o à mercê da alucinação desconcertante que só pode ser interrompida a partir da força cáustica do riso e da ironia.

Essa tensão entre o insólito e o racional em *O Nome da Rosa*, principalmente no que concerne à biblioteca, é o que permite dizer que nesta obra há a desconstrução do universo fantástico, apesar do uso (muitas vezes intertextual) de elementos do fantástico, assim como do gótico .O racional, pelo que parece, não é fruto simplesmente de uma estrutura pertencente à narrativa policial, mas sim (e muito mais) ao caráter metaficcional histórico de *O Nome da Rosa*, em que a razão serve de instrumento questionador do passado e de si mesma. Busca-se a eliminação dos enigmas para uma maior compreensão da realidade.

No capítulo “Quarto dia – Depois das Completas”, Adso narra como ele e seu mestre chegaram à decifração do labirinto da biblioteca. De maneira natural, Adso desenrola, em uma breve narração, páginas e páginas de suspense que havia sido mantido até aquele momento:

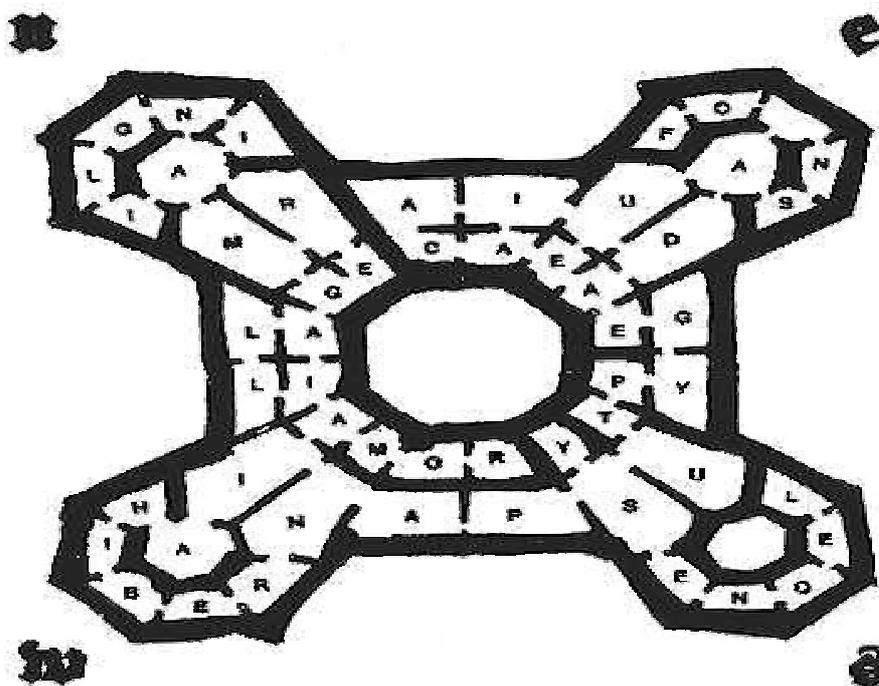
Em suma, para não entediar o leitor, com a crônica de nossa decifração, quando mais tarde acabamos definitivamente de estudar o mapa, convencemo-nos que a biblioteca era realmente constituída e distribuída segundo a imagem do orbe terráqueo. A setentrião encontramos ANGLIA e GERMANI, que ao longo da parede ocidental se ligavam a GALLIA, para depois gerar no extremo ocidente HIBERNIA e na parede meridional ROMA (paraíso dos clássicos latinos!) e YSPANIA. Vinham a seguir, a meridião, os LEONES, o AEGYPTUS, que para o oriente se tornavam IUDAEA e FONS ADAE. Entre oriente e setentrião, ao longo da parede, ACAIA, uma boa sinédoque, como se expressou Guilherme, para indicar a Grécia, e de fato naquelas quatro salas havia uma grande profusão de poetas e filósofos da antiguidade pagã.

O modo de leitura era bizarro, às vezes se procedia numa única direção, às vezes se andava para trás, às vezes em círculo, freqüentemente, como disse, uma letra servia para compor duas palavras diferentes (e nesses casos a sala

tinha um armário dedicado a um assunto e um a um outro). Mas não havia evidentemente que se procurar uma regra áurea naquela disposição. Tratava-se de mero artifício mnemônico para permitir ao bibliotecário encontrar uma obra. Dizer que um livro se achava na *quarta Acaiae* significava que estava na quarta sala, a partir daquela em que aparecia o A inicial, e quanto ao modo de individuá-la, supunha-se que o bibliotecário soubesse de cor o percurso, reto ou circular, a ser feito. ACAIA, por exemplo, estava distribuído em quatro salas dispostas em quadrado, o que significa que o primeiro A era também o último, coisa que, de resto, mesmo nós tínhamos logo aprendido em pouco tempo. Assim como tínhamos logo aprendido o jogo das barreiras. Por exemplo, vindo do oriente, nenhuma das salas de ACAIA dava nas salas seguintes: o labirinto naquele ponto terminava e para atingir o torreão setentrional era necessário atravessar as outras três. Mas naturalmente os bibliotecários, entrando pelo FONS, sabiam bem que para irem, suponhamos, a ANGLIA, deviam atravessar AEGYPTUS, YSPANIA, GALLIA e GERMANI. (ECO, 1986; p.366,367)

Acompanha essa descrição um mapa do labirinto da biblioteca para que, em nenhum momento se criem dúvidas quanto à confirmação da realidade suplantando o sobrenatural. O mapa serve como exemplo tácito de como o conhecimento é o agente modelador da consciência do indivíduo, dando-lhe segurança do seu estar no mundo. Reconhecer o espaço a sua volta permite que o homem interaja mais com as situações inesperadas que se lhe apresentam, tendo segurança para enfrentá-las e suplantá-las. Assim, percebe-se como o homem busca modelar racionalmente o espaço em que se movimenta para poder conferir-lhe o estatuto de “coisa integrada ao universo da ordem”. Fora dessa organização racional, o espaço define-se (às vistas humanas) como a mais expressa manifestação da desordem, do caos; universo representante do medo, do obscuro e, portanto, propício ao surgimento do sobrenatural, daquilo que não pode ser explicado e organizado. É dessa maneira que *O Nome da Rosa* cria uma atmosfera propícia ao aparecimento do sobrenatural, ao mesmo tempo em que a desconstrói, deixando a razão imperar.

A descrição de Adso, junto ao mapa da biblioteca, cria um universo de destruição do sobrenatural em que as possibilidades de algo fantástico se aniquilam diante da presença de dados racionais e empíricos. Adso e Guilherme viram o espelho deformador dos reflexos e sentiram o aroma alucinógeno na sala da biblioteca. Por meio de sua experiência, acrescentada, principalmente, pelos conhecimentos de Guilherme, é que o ambiente sobrenatural da biblioteca é desfeito, fazendo de *O Nome da Rosa* uma narrativa cuja busca se dá pela dissipação da dúvida.



**Figura 3:** Mapa da do labirinto da biblioteca de *O Nome da Rosa* de Umberto Eco.

Diante do que foi discutido, pode-se questionar a existência de uma suposta realidade. O que é a realidade em si? Platão não definia o mundo concreto e visível como o real, mas sim seu famoso plano das idéias. Onde a realidade e, conseqüentemente, a verdade?

A realidade seria a exteriorização da visão que o indivíduo tem do mundo. Como a visão de cada indivíduo é sempre subjetiva, por mais imparcial que ele tente ser, o seu olhar diante das coisas é sempre um olhar circunscrito, recortado. Dessa maneira, o fato de Adso e Guilherme terem decifrado o enigma da biblioteca não lhes dá a condição de conhecedores da realidade, pois esta não é uma coisa disponível, mas, assim como os livros, um signo a ser decifrado e interpretado a todo o momento, ou seja, a realidade pode sofrer mutações dependendo do modo como ela é decifrada. A busca por essa decifração é a base de *O Nome da Rosa*.

O fantástico não consegue se estabelecer na narrativa devido ao questionamento que há, no plano profundo da obra, em torno da essência do real. Como pode ocorrer a irrupção do sobrenatural numa narrativa em que as personagens estão a todo o momento renovando suas noções de realidade? Guilherme e Adso, depois da experiência na biblioteca (conforme foi demonstrado acima), não conseguem acreditar em monstros fabulosos e alucinações, pois viram que tudo não passava de mecanismos preparados para enganar os ignorantes que subiam até ela.

Desse modo, o suspense presente em *O Nome da Rosa* não é o originário da imaginação fantástica, mas sim um agente proporcionador de expectativas. O suspense surge para conduzir as personagens a erros de decifração da realidade, não para assustá-las e simplesmente impedi-las de agir, mas para conduzi-las a uma equivocada interpretação do mundo.

### **3.5.3. Intertextualidade: Os labirintos de Borges**

Inegavelmente, *O Nome da Rosa* de Umberto Eco se estrutura sob os jogos da intertextualidade. O aspecto labiríntico da biblioteca do mosteiro demonstra não só a ambientação fantástico-gótica, mas também uma relação intertextual de grande relevância por ser um dos eixos da interpretação da narrativa.

A forma de construção da biblioteca de *O Nome da Rosa* remete ao conto “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges (eis o porquê do personagem se chamar, numa outra referência intertextual reconhecível, Jorge de Burgos). A biblioteca é a grande metáfora do mundo. Cada livro, como cada ser humano, é um universo de códigos e linguagens a serem decifrados. O mundo é um constante labirinto a ser desbravado; um labirinto repleto de dificuldades e que só pode ser decifrado por meio do poder da razão. Cada livro, dentro dessa biblioteca, tem seu valor próprio. Porém, como conhecer cada livro em sua totalidade de sentidos? Eis o trabalho da humanidade: um constante exercício de decifração da verdade, um decifrar-se para decifrar. Mas durante esse processo, erros podem acontecer (o que ocorre na maioria das vezes) e esses erros podem conduzir a falsas interpretações sobre si e sobre o mundo - tal como Guilherme e Adso fizeram na primeira vez em que visitaram a biblioteca, quando acharam que não seria difícil se orientar dentro dela, perdendo-se depois e se deparando com o erro provocado pelo próprio orgulho de querer dominar o conhecimento e de serem donos da verdade.

A biblioteca do mosteiro de *O Nome da Rosa* demonstra que não há verdades, mas sim uma única verdade: a de que em nome da “verdade” subjetiva e egocêntrica de cada indivíduo cria-se o discurso da intolerância. Como consequência, ocorre o choque entre essas “verdades”. A única verdade é, portanto, não a proveniente de um grupo de livros (homens) ou de um determinado conjunto de salas da biblioteca (países, partidos políticos, conglomerados econômicos, etc), mas das possibilidades do diálogo entre livros e salas (os homens e o mundo).

O discurso do ouvir, mais do que o do dizer; o potencial de refletir, mais do que a força do se impor. O mundo decifrado não é o significado pronto, mas a construção do sentido. A admissão de verdades únicas gera o estabelecimento de preconceitos e são eles que geram a destruição da biblioteca (uma espécie de fogo apocalíptico). A destruição dos preconceitos e da intolerância se constitui no verdadeiro passo da decifração. Somente o questionamento propicia a condição de se eliminar da biblioteca os elementos de sua própria destruição.

Levar a narrativa à Idade Média foi, portanto, de relevante importância à obra de Umberto Eco. Em pleno discurso da intolerância e do preconceito que se apresentava por meio da Inquisição é que Guilherme (o homem racional) busca a decifração da verdade. Nesse processo, descortinam-se, por meio de sua ironia, as falácias vividas durante a Idade Média e como tais “erros de interpretação” contribuíram para com o sofrimento do mundo. Entretanto, o próprio Guilherme, na busca pela verdade, acaba cometendo erros ao ler as pistas que lhe aparecem. Por um momento, até ele chega a pensar que o provável assassino estava utilizando a seqüência das sete trombetas do Apocalipse para matar os monges do mosteiro, dando a impressão delas serem causadas pela chegada do anticristo. Diante da ignorância e do medo dos homens da época, Guilherme quase foge do universo racional, quase interpreta de maneira deturpada as pistas que lhe surgem.

O jogo intertextual de Eco em *O Nome da Rosa* também pode ser interpretado como um emaranhado de pistas que constroem a base de todo o texto. Ora as intertextualidades podem ser percebidas, ora elas podem ser inteiramente irreconhecíveis. A capacidade de vê-las está no volume de leituras do decifrador (ou seja, sua enciclopédia), e na sua experiência de vida. Guilherme também é o espelho disso. Somente seu conhecimento não era suficiente para a decifração das pistas: sua experiência de vida foi de fundamental importância na busca pelo sentido.

Decifrar a biblioteca do mosteiro, tal como Adso e Guilherme fizeram, ao mesmo tempo em que se constitui num risco (pois de certa forma eles poderiam morrer ao buscar saber quem era o assassino), se configura num exercício de autodescobrimento. Adso, apesar de não ter a capacidade de decifrar o mundo como a de seu mestre, passa, entretanto, a ter seu próprio mundo de experiências que alteram o seu modo de ver e interpretar a vida e todas as ideologias nas quais se baseava. O intercâmbio sexual com uma pobre moça (depois considerada bruxa pelo inquisidor Bernardo Gui) faz com que ele questione os critérios de justiça da Inquisição e a sua própria concepção de amor, que antes só possuía de maneira teórica e superficial.

Decifrar o labirinto da biblioteca de *O Nome da Rosa* é, antes de tudo, decifrar o mundo e é por meio de todo esse processo de busca racional que o universo fantástico não consegue se estabelecer na narrativa. É a busca pelo sentido em meio à Babel do conhecimento.

Assim como Borges cria sua biblioteca babélica, Cervantes criou a biblioteca de seu Dom Quixote. Em seu ensaio “Entre La Mancha e Babel” (2003), Umberto Eco explica que a biblioteca de Dom Quixote é uma biblioteca “da qual se sai”, enquanto a de Borges é uma biblioteca “da qual não se sai”, porque a busca pela palavra verdadeira é infinita e sem esperança para este último. A diferença básica entre o fidalgo de Cervantes e Borges é que “Dom Quixote acreditou que o universo fosse como a sua biblioteca. Borges, menos idealista, decidiu que sua biblioteca era como o universo”. (ECO, 2003, p.101)

Dom Quixote é levado pelos livros de sua biblioteca a descortinar um mundo existente em sua imaginação, enquanto que para Borges, manter-se na biblioteca é necessário, uma vez que não se sabe ao certo o que seja o universo. Segundo Eco, ele supera a intertextualidade para antecipar a era da hipertextualidade, indo do interior de um livro para o interior de um outro, sucessivamente. Isso porque a literatura é o discurso do desvelamento, da revelação de idéias e conceitos que podem conduzir o leitor a conhecer a verdade: “Essa é a idéia: as artes realizam uma singular forma de esclarecimento que pode ser denominada de “revelação”” [...] (IANNI, 2003; p.23)

O questionamento dado em *O Nome da Rosa* acerca do conceito de verdade só pode exercer sua função devido à forma pela qual a narrativa se constrói. O movimento de suspensão revelado na análise dos trechos da obra demonstra uma característica essencial da obra literária – o despertar por meio da revelação. Somente uma releitura atenta da obra demonstra como a busca pela decifração da verdade é um dos eixos construtores da narrativa. Isso fica evidente desde seu início, quando Adso diz querer contar toda a verdade sem omitir nenhum acontecimento.

Diferentemente do discurso do historiador, a obra literária, principalmente a de caráter histórico como *O Nome da Rosa*, consegue esclarecer o mundo (e o “estar do homem no mundo”) por meio de um efeito quase epifânico que é proveniente de sua linguagem. A linguagem literária, por excelência, esclarece não porque explica os fatos, ou porque conduz seu interlocutor à compreensão de novas realidades, mas sim porque revela artisticamente uma outra visão sobre as coisas. É o poder da palavra, artisticamente assentada em sua plurissignificância, que permite aos leitores a elucidação inesperada de fatos, dados e acontecimentos vividos pelas personagens, que, por sua vez, podem ser revelações sobre sua própria vida. Dessa maneira, o

discurso histórico de caráter metaficcional não tem compromisso com a realidade porque não é a realidade, mas a utiliza como “pano de fundo” para sua própria construção.

Assim, a presença aparente do sobrenatural (principalmente na ambientação labiríntica da biblioteca) em *O Nome da Rosa* só aparece no universo ficcional da obra e é utilizada em contraste com a presença do racional. É esse desvelamento racional do espaço que implica o descortinamento da temática da obra: a verdade sempre se mostra presente ao homem, necessitando apenas ser decifrada, por meio do estabelecimento de questionamentos e dúvidas.

Pode-se constatar, desse modo, que o sobrenatural não consegue estabelecer sua presença em *O Nome da Rosa* por causa da constante interferência do universo racional das personagens Guilherme e Adso, que rompem com o clímax de medo e mistério presentes na ambientação gótico-fantástica da biblioteca. A razão ainda exerce a função de levar a narrativa ao estatuto policial devido à busca por pistas e significados que ajudem na elucidação da identidade do assassino dos monges.

O estudo sobre a construção do espaço do romance de Eco propicia uma melhor lucidez acerca do âmbito de significados que a narrativa constrói em torno desse que é o ponto central da narrativa - a biblioteca onde os livros, verdadeiros protagonistas da história, se localizam. A biblioteca como metáfora do orbe terreno e suas relações intertextuais com “A Biblioteca de Babel” de Borges também são referências importantes, pois demonstram que mesmo num estudo que busca uma abordagem diferenciada sobre seu objeto, alguns elementos essenciais que o constituem não podem ser menoscabados. Por isso, a referência intertextual com o conto de Borges é importante, pois é justamente a partir dessa intertextualidade que se faz o espaço em que se concentra a ação da narrativa, sendo ainda que esse espaço constitui-se num dos principais alicerces de interpretação da obra.

A desconstrução do fantástico em *O Nome da Rosa* é, portanto, uma realidade dentro da narrativa, e que se dá por causa da razão e também por meio do riso irônico, elemento esse desconstrutor de todo discurso que procura auto-propagar-se como detentor da verdade. O sobrenatural, desse modo, não consegue se manter na construção da narrativa pois ela busca (com o sobrenatural) a simples manutenção de um jogo ficcional propiciador de crescente permanência da dúvida para sua conseqüente decadência diante da realidade apresentada pela razão e pela experiência. É esse jogo formal que faz de *O Nome da Rosa* mais que um *best-seller*, mas uma obra viva à posteridade. A importância desse espaço está justamente no ponto em que ele auxilia o leitor a compreender o personagem Jorge de Burgos que, intertextualmente e narrativamente, só existe porque a biblioteca existe. Jorge é enigmático e indecifrável como a biblioteca, vivendo

num mundo “do qual não se sai” tal como a biblioteca de Jorge Luís Borges. Portanto, ao se falar detalhadamente da função que a biblioteca exerce no contexto da obra, já se elucida toda a importância que esse personagem tem para a trama do romance

## **4 – O riso proibido e a imposição do medo**

### **4.1. O riso de zombaria da literatura**

A presença do riso e da discussão em torno de seu caráter lícito é fator constante e fundamental dentro do construto textual em que se configura a narrativa de *O Nome da Rosa*. A discussão sobre o riso dos santos e da plebe, sobre o poder divino ou diabólico do riso perambula por vários momentos na narrativa, atuando, em diversas situações, de maneira conjunta às revelações interpretativas provocadas pela ironia. Ora o riso é matéria de discussão de caráter filosófico e teológico, em longos diálogos entre Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos, ora ele se encontra fora da discussão teórica e resolve demonstrar-se em sua prática, isto é, no rosto das personagens que, algumas vezes, riem sarcasticamente uns dos outros. O riso em *O Nome da Rosa* é uma arma de destruição. Ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio, tal como a personagem Jorge de Burgos.

Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e Riso* (1992), explica que nas obras de ficção atua um tipo específico de riso: o riso de zombaria. Ele ainda define o que está na base desse tipo de riso dizendo que:

Os vícios não podem em caso algum ser objeto de comédias: eles são atributos de alguns tipos de tragédias. (...) Essa observação já foi feita por Aristóteles e essas mesmas idéias foram expressas por outros pensadores. “A comicidade repousa nas fraquezas e nas misérias humanas”, diz Hartmann (...) (PROPP, 1992, p.44)

Diante desse universo de fraquezas é que o riso atua e por isso passa a ser combatido pelo dogmatismo da Igreja. Como expressão dos vícios humanos, ele é para o pensamento eclesiástico medieval uma representação da inferioridade humana. Tal pensamento se locupletava com a idéia disseminada de que Jesus nunca rira, estabelecendo, desse modo, a

proibição do riso. As próprias regras dos monges condenavam o riso, que era freqüentemente considerado como manifestação do diabo. Dessa forma, a Igreja instituiu, por meio da sua proibição, mais um processo castrador dos indivíduos, à medida que estabeleceu o medo perante uma manifestação natural do ser humano. Estabelecia-se, assim, mais um problema de ordem social: as pessoas eram impedidas de transmitirem aquilo que sentiam por meio do riso. Sobre esse assunto, Propp diz:

O âmbito da religião e o do riso excluem-se reciprocamente. O riso na igreja durante o serviço seria considerado sacrilégio. Entretanto, deve-se fazer a ressalva de que o riso e a alegria não são incompatíveis com todas as religiões; essa incompatibilidade é característica da ascética religião cristã, mas não daquelas da Antiguidade, com suas saturnais e ritos dionisíacos. (PROPP, 1992, p.35)

De maneira inquestionável, o riso sempre se encontra, direta ou indiretamente, ligado ao homem e por isso ligado à sua estrutura de pensamento e capacidade de raciocínio. Proibir o homem de rir seria o mesmo que proibi-lo de raciocinar e proibi-lo de raciocinar constitui-se em um empecilho aos questionamentos gerados por meio da razão.

O riso atua, assim, como um dos elementos essenciais na construção de *O Nome da Rosa*, pois a proibição em torno do riso, no romance, demonstra o quanto o discurso dogmático procura anular os meios que podem subvertê-lo. Rir, para a Igreja, seria o mesmo que duvidar de seus valores e de suas verdades, de questioná-los e de buscar pôr a razão acima da fé cega estabelecida pelos sumos pontífices.

Elogiado como criação ficcional, o romance *O Nome da Rosa* foi considerado, dentro dos estudos sobre o riso, uma obra redutora das possibilidades de percepção do risível. José Rivair Macedo, em seu livro *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, diz:

Da leitura de *O Nome da Rosa*, a primeira impressão é a de que o riso tenha sido excluído dos testemunhos medievais em virtude das diretrizes morais e filosóficas assumidas pela Igreja e seus representantes. [...] Tomamos como hipótese preliminar de trabalho a proposição de que jamais houve dentro do cristianismo negação absoluta do riso como valor. Algumas correntes cristãs, sobretudo aquelas ligadas ao paradigma monacal de orientação beneditina, condenaram o riso, enquanto outras, oriundas das correntes mendicantes do monasticismo desenvolvidas no século XIII, não apenas mostravam-se favoráveis ao riso, como se esforçavam no sentido de transformá-lo em instrumento pedagógico na transmissão do conteúdo doutrinal junto aos iletrados. (MACEDO, 2000, p.27)

Apesar dessa espécie de acusação feita por Macedo ao romance por ter tratado do assunto do riso de uma maneira castradora, percebe-se que, numa análise profunda de *O Nome da Rosa*, essa idéia não se apresenta verossímil. O fato de o romance ter lançado a questão do riso como um dos eixos temáticos de discussão em torno da ação dos personagens propiciou, ao invés de limitar a percepção do riso, a abertura de perspectivas para a busca de uma sua melhor compreensão, uma vez que o romance suscitou a discussão em torno do tema de maneira tão viva, não só pelo fato de o livro ter se tornado um *best-seller*, como também pela maneira criteriosa como ele é discutido no romance, levantando questionamentos de cunho universal em torno da essência das relações sociais ao apresentar a proibição do riso como a interdição à liberdade de pensamento e de expressão do homem. Dessa maneira, assim apresentando-o, Umberto Eco demonstra o seu oposto, ou seja, o riso deve ser ouvido como mecanismo de demonstração dos aspectos sócio-culturais que envolvem o homem. É por isso que não se pode dizer que *O Nome da Rosa* tenha sido um fator redutor do tema.

Skinner, em seu trabalho *Hobbes e a teoria clássica do riso* (2002), vem demonstrar que, para os clássicos, de uma maneira geral, o riso sempre está associado às paixões humanas tais como a avareza, a soberba e a vaidade. Associado dessa maneira a elementos depreciativos, como os vícios, o riso tende a ser considerado como elemento detrator da elevação racional humana. Desse ponto de vista, acredita-se que o riso poderia ter simplesmente uma função educativa em que, por meio dele, chegar-se-ia a demonstrar quão baixos são os vícios e quão ridículos os homens se tornam quando a eles se entregam. O riso, dessa maneira, estaria associado aos homens inferiores, apresentando uma forma binária de entendimento ao seu redor: seriedade *versus* hilaridade. Próprio dos homens inferiores, o riso representaria uma condição vil de alguém que não apresenta virtudes ligadas ao bem, ao útil e ao agradável, tornando-se representativo de tudo aquilo que não se refere a um exemplo moral e ético.

Entretanto, dentro desse modo de ver o riso, nasce uma interpretação de que se o riso pode ser utilizado como recurso didático a demonstrar o ridículo, aquilo que não deve ser seguido e feito, ele se mostra, então, como sendo útil ao homem, pois trar-lhe-ia reflexão – instrumento, aliás, por demais clássico e extremamente concernente ao âmbito da razão. O riso, principalmente aquele aliado à ironia, proporciona uma espécie de indução à reflexão, conduzindo o homem ao raciocínio e, portanto, ajudando-o a exercer aquilo de que a humanidade sempre se ufanou: a sua própria razão. Dessa maneira, encontra-se dentro da visão clássica e detratora em torno do riso uma perspectiva positiva e elevadora desse “instrumento” do conhecimento humano.

É sobretudo esse fator que Jorge de Burgos compreende em torno do riso. Para ele, permitir que todos lessem o segundo livro da *Poética* de Aristóteles que fala da Comédia e do riso seria a mesma coisa que abonar, por meio da voz do grande filósofo, algo que seria para ele o grande elemento desestruturador do poder eclesiástico, ou seja, o conhecimento.

O riso, sendo um agente gerador de reflexão, cria no homem, além do bem estar próprio que ele ocasiona, uma espécie de questionamento em torno do mundo existente a sua volta e das regras a ele e por ele estabelecidas. A Igreja sempre proibiu o riso de uma maneira formal por causa disso, mas como a força popular e pagã do riso era muito veemente e as virtudes cristãs nunca foram ao todo preservadas, aos poucos, o riso do povo foi se infiltrando em meio às celebrações da Igreja. Fato é que esse afrouxar das regras de conduta da Igreja gerou as festas como o Carnaval e as de São João, incorporadas ao calendário eclesiástico. Por uma questão de sobrevivência, a Igreja deixou que o riso se instalasse, naqueles que ela talvez considerasse que menos poderiam balançar suas estruturas, ou seja, o povo. Houve, se assim se pode dizer, uma espécie de escambo no decorrer dos séculos entre a Igreja e o seu povo. A aquiescência ao riso carnavalesco, por exemplo, originou uma posterior supervalorização da seriedade em torno da quaresma.

A questão levantada em *O Nome da Rosa* não se dá dentro dessa condição já conhecida e já há muito difundida nos colégios do saber. O problema de Jorge de Burgos é justamente com o riso proveniente dos homens doutos; o riso teorizado, conceituado, estudado e difundido pelos mais respeitáveis filósofos. Guilherme de Baskerville, em seu último encontro com Jorge de Burgos na biblioteca e diante do último manuscrito do segundo livro da *Poética* de Aristóteles, questiona o velho octogenário sobre o porquê dele envenenar somente aquele livro, sendo que a própria biblioteca do mosteiro tinha tantos outros livros que discorriam sobre o riso. Jorge lhe diz que aquele livro era diferente, justamente,

“Porque era do Filósofo. Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulara do decorrer dos séculos. Os padres disseram aquilo que era preciso saber sobre a potência do Verbo, e bastou que se descobrissem os livros físicos do Filósofo, para que o universo fosse repensado em termos de matéria surda e viscosa, e para que o árabe Averroes quase convencesse a todos da eternidade do mundo. Sabíamos tudo sobre os nomes divinos, e o dominicano sepultado por Abbone – seduzido pelo Filósofo – os nomeou de novo seguindo as sendas orgulhosas da razão natural. Desse modo o cosmos, que para o Areopagita se manifestava a quem soubesse olhar para cima a cascata luminosa da causa primeira exemplar, tornou-se uma reserva de indícios terrestres dos quais se remonta para nomear uma abstrata eficiência. Primeiro olhávamos para o céu, dignando de um olhar agastado a

lama da matéria, agora olhamos para a terra, e acreditamos no céu pelo testemunho da terra. Cada uma das palavras do Filósofo, sobre as quais já agora juram também os santos e os pontífices, viraram de cabeça para baixo o mundo. Mas ele não chegou a virar de cabeça para baixo a imagem de Deus. Se este livro se tornasse... tivesse se tornado matéria de livre interpretação, teríamos ultrapassado o último limite.” (ECO, 1986, p.531-532)

O riso provoca a inversão, conforme elucida Umberto Eco em seu ensaio “Pirandello Ridens”, sobre a concepção que Pirandello tem do cômico: este oferece a “percepção do contrário”. O riso, por justamente “virar de cabeça para baixo o mundo”, desperta a reflexão sobre o que não era antes visto, desnudando a essência da aparência das coisas. Esse desnudar das inferioridades provoca o riso e esse riso contém em si algo extremamente perigoso, porque quem ri também propõe o riso de outros sobre algo que se demonstrava sobre outra aparência e que se confunde muito com a da seriedade. Para Schopenhauer, indubitavelmente, o oposto ao riso é o sério e é esse estabelecimento do sério como manifestação de virtude e do riso como manifestação de inferioridade que se estabeleceu dentro de sociedades monásticas, como a beneditina existente em *O Nome da Rosa*, que defendia o descrédito do riso e a valorização do silêncio e da seriedade como sinônimos de sabedoria. O riso surge, portanto, como elemento desmascarador dessa aparência virtuosa, revelando ao homem o que há no homem de baixo e vil. É por isso que Jorge de Burgos culpa Aristóteles pela subversão da ordem do mundo tal qual a Igreja a concebia, ou queria que outros concebessem. O que o livro do filósofo trouxesse de reflexão em torno do riso, transformá-lo-ia em um instrumento aceitável dentro do mundo cristão e, por isso mesmo, um instrumento a desnudar as fragilidades das virtudes dos sacerdotes. Um mosteiro como o de *O Nome da Rosa*, onde muitos monges cometem pecados carnavais de maneira assídua, seria facilmente lançado ao ridículo por alguma comédia que retratasse a falta de castidade dos monges.

Que o riso existiu durante a Idade Média, isso é indubitável. Que muitos sacerdotes participavam de festas em que o riso estivesse presente, também é algo já indiscutível. Entretanto, que o riso tenha provocado o medo entre as autoridades eclesiásticas devido a sua força destruidora, isso também é um fato. Jacques Le Goff, em seu artigo “O riso na Idade Média” (2000), afirma:

[...] Durante a primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo o riso bom do riso ruim, os modos admissíveis de rir dos inadmissíveis. [...] (LE GOFF, 2000, p.69-70).

O riso está sempre associado à necessidade da presença de um outro, seja o outro de quem se ri, seja um outro com quem se ri. O riso, portanto, pode ser compartilhado e, ao ser compartilhado, ele se torna mais do que socializado, pois ele se torna influência sobre um outro ou sobre outros. Muitos regimes políticos são combatidos pelo riso que, ironicamente, os desqualifica perante a sociedade. Rir de outro e com o outro significa, então, para as instituições de intolerância representadas alegoricamente por Jorge de Burgos (e aqui não se busca fazer referência unicamente à Igreja, mas a todas as instituições que adotam tal postura em defesa de seus interesses exclusivos), um ponto de subversão da ordem estabelecida. Uma vez quebrada a regra, sempre quebrada ela será. Para Jorge, portanto, era necessário manter a “ordem” por meio do medo e é por isso que ele tanto fala no Apocalipse e no dia do Juízo Final. O medo das penas eternas ou da Inquisição, ironicamente chamada de Santo Ofício, estabelece a proibição ao riso como sendo a proibição ao dismantelamento da ordem estabelecida em que poucos dominam muitos por meio da imposição de suas ideologias.

Entretanto, quando ironicamente, Jorge de Burgos ri ao conseguir retirar o manuscrito das mãos de Guilherme e comer suas folhas, ele ri de sua vitória e do ridículo por que Guilherme e Adso passam ao perderem o jogo no último instante. Ele ri de sua astúcia; irônica e paradoxalmente, ele ri. Assim expresso em *O Nome da Rosa*, por meio dos atos dos personagens, pode-se associar o riso à visão clássica do ridículo, mas também à do ensinamento. A Guilherme e Adso (e assim também ao leitor), a ânsia pela defesa de sua verdade é o que torna Jorge ridículo e baixo, pois, além dos assassinatos indiretos provenientes do livro que ele envenenou e escondeu, ele também atenta contra a própria vida ao comer as folhas envenenadas do livro. Jorge deixa de ser, a partir desse momento, um ser passível de riso para ser passível de misericórdia, dó e piedade. Ele sai do ambiente do cômico e a certeza insana de sua verdade monolítica entra nos contornos do trágico.

#### **4.2. A discussão em torno do riso entre Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos**

Por três momentos, logo no início da narrativa, Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos tecem diálogos em torno do caráter lícito ou não do riso. Dentre esse três, selecionou-

se a terceira discussão em torno do riso realizada por esses personagens que, segundo Enrique Montero Cartelle e Maria Cruz Ingelmo, foi construída por Umberto Eco tendo por base as citações do livro já clássico *Literatura Européia e Idade Média latina* de E. R. Curtius: “*Hay una variación de tipo formal con relación al original: la exposición de E. R. Curtius toma em Umberto Eco forma-resumida de disputa teórica*” (1994, p.214).

Jorge diz a Guilherme que Jesus nunca rira, que ele nunca contara comédias, nem fábulas, apenas parábolas, pois estas últimas tinham uma função didática de ensinar a salvação (ao paraíso) aos homens. Guilherme imediatamente contesta a idéia do ancião de que o riso seja algo ruim. Jorge, porém, irredutível, condena novamente o riso dizendo que “o riso sacode o corpo, deforma as linhas do rosto, torna o homem semelhante ao macaco.” (ECO, 1986). O riso visto como uma deformidade, como uma representação grotesca da baixeza humana, também é encontrado por Skinner, como expõe em seu livro *Hobbes e a teoria clássica do riso*, entre autores como Lord Chestefiel:

O riso deve ser totalmente evitado (...) não há nada tão tacanho e tão mal-educado. Pessoas de sensibilidade e educação devem mostrar estar acima daqueles que se habitam ao riso. Rir é algo baixo e inconveniente, especialmente por causa do ruído desagradável que o riso provoca e da distorção chocante da face que ele ocasiona sempre que sucumbimos a ele. (CHESTERFIELD apud SKINNER, 2002, p.74)

Guilherme, entretanto, mais uma vez não concorda com Jorge, novamente dizendo que os macacos não riem e que rir, ao contrário da irracionalidade, representa que os homens são seres racionais, justamente, porque riem. Observa-se com isso que, para Guilherme, o riso estimula ou gera a reflexão do indivíduo, demonstrando assim, implicitamente, a importância do riso na construção do intelecto e do caráter humano. Jorge, porém, retruca dizendo que quem ri do mal demonstra não estar disposto a combatê-lo, assim como quem ri do bem não sabe da força com que o bem difunde a si próprio. Como se vê, Jorge proíbe o riso em todos os sentidos, sempre atribuindo a quem ri a manta da estultícia, considerando o indivíduo como sendo de pouca elevação espiritual. Essa proibição irrevogável de Jorge foge ao que Jacques Le Goff diz em seu artigo “O riso na Idade Média” sobre como as ordens monásticas medievais se portavam diante do riso. Para o autor, havia regras em que o riso não era totalmente proibido, mas havia outras em que a rigurosidade em torno do riso era exacerbada. Para Le Goff, “a codificação do riso e a sua condenação nos círculos monásticos resultam, ao menos em parte, de sua perigosa relação com o corpo” (2000). O riso era extremamente proibido ao monge, principalmente,

quando quebrava as regras do silêncio, que era uma virtude essencial à vida monástica, gerando uma violação gravíssima. Entretanto, pode-se constatar que o riso existia entre os monges, por exemplo, quando eles realizavam entre si os chamados *joca monacorum* (uma troca de piadas entre os monges): “E finalmente o Eclesiastes, do qual haveis citado a passagem à qual se refere a vossa Regra, onde se diz que o riso é próprio do tolo, admite ao menos um riso silencioso, de ânimo sereno.” (ECO, 1986, p.159)

Enfim, Jorge expõe seu verdadeiro temor diante do riso: “O riso é incentivo à dúvida.”. Assim, esse diálogo em torno do riso demonstra o quanto Jorge de Burgos luta contra esse elemento que pode desarticular os dogmas da Igreja, com sua força questionadora e provocante. O riso era maléfico para Jorge (personagem metonímico da Igreja) pois o riso leva à reflexão e a reflexão leva à dúvida. Quem duvida e questiona o mundo a sua volta passa a questionar a Igreja, e quem duvida não pode ter fé. Sem a fé e o medo, diante dos dogmas, a Igreja passa a não ter mais poder, e pode ser destronada de seu reinado. Para Jorge, toda a verdade se encontra nas Escrituras e nas leituras que os doutores da Igreja fizeram delas. Para ele, tudo o que foge a isso não é verdadeiro, nem útil, nem agradável. Jorge, desse modo, representa a manipulação realizada em torno da não divulgação do conhecimento, mantendo, assim, a ignorância, pois somente em meio a ignorantes é que o poder arbitrário da Igreja poderia manifestar-se sem resistência.

O diálogo entre Guilherme e Jorge é a metáfora da discussão entre a razão e o dogma, entre a tolerância e a intolerância, entre o discurso dialógico e o discurso monolítico, entre a busca pela verdade e a instituição do medo como verdade.

Para Jorge, a dúvida é suprimida pela autoridade: “Não vejo razão para isso. Quando se duvida deve-se recorrer a uma autoridade, às palavras de um padre ou de um doutor, e acaba qualquer dúvida.” (ECO, 1986, p.159). Para ele, Cristo não ria e quando Guilherme lhe apresenta argumentos tentando provar-lhe que talvez não se pudesse afirmar isso, Jorge, já sem argumentos, passa para a agressão verbal, acusando Guilherme de “soltar peidos pela boca”. Isso evidencia a disposição a que todo discurso monolítico e intolerante leva – a violência, que foi a marca da Inquisição e se configurou no campo de ação de Jorge, que não poupou esforços ao envenenar o livro de Aristóteles e provocar a morte dos monges.

*O Nome da Rosa*, nesse contexto, proporciona ao leitor refletir sobre o riso e suas conseqüências. A ironia, nesse ínterim, não deixa também de exercer sua função, pois quando Guilherme conta a Jorge a história de São Mauro, que ridicularizou aqueles que o martirizavam, Jorge detém sua vontade de rir - o que Guilherme imediatamente percebe, e declara: “Rides do

riso, mas rides”.(ECO, 1986, p.160). Ironicamente, Jorge, que prega contra o riso, também sente vontade de emití-lo.

### 4.3. A ironia ácida e o riso destruidor dos discursos monolíticos

A ironia aparece em vários momentos da narrativa de *O Nome da Rosa*. Ela ocorre, por exemplo, durante o sermão que Jorge de Burgos faz aos franciscanos e dominicanos presentes na abadia. Nesse sermão, Jorge fala da vinda do anticristo e das punições que aguardam os infiéis e, curiosamente, fala que as mortes que estão acontecendo no mosteiro são fruto do orgulho intelectual do homem e do desejo dos monges em violar a biblioteca:

“Nesta comunidade”, continuou, “serpenteia há muito tempo a áspide do orgulho. Mas qual orgulho? O orgulho do poder num mosteiro isolado do mundo? Claro que não. [...] Ora, meus irmãos, qual é o pecado de orgulho que pode tentar um monge estudioso? O de entender o próprio trabalho não como custódia mas como busca de alguma notícia que não tenha sido ainda dada aos humanos, como se a derradeira já não tivesse ressoado nas palavras do último anjo que fala no último livro das escrituras: [...] Esse é o orgulho que serpenteou e ainda serpenteia entre estes muros: e eu digo a quem se afanou e se afana em romper os selos dos livros que não lhe são devidos, que é esse orgulho que o Senhor quis punir e que continuará a punir se ele não diminuir e não se humilhar, porque para o Senhor não é difícil encontrar, sempre e mais, devido à nossa fragilidade, os instrumentos de sua vingança.” (ECO, 1986, p. 451-453)

Logo em seguida a esse trecho, Guilherme diz a Adso, denunciando ao seu jovem pupilo e, conseqüentemente, ao leitor, a essência das palavras de Jorge, explicando que Jorge sabia mais do que aparentava saber, tendo, portanto, alguma participação na história dos assassinatos dos monges. Guilherme demonstra, assim, como a ironia é um meio interpretativo que pode reverter o significado daquilo que está sendo dito. O discurso de Jorge é irônico, não porque usa *o dito pelo não dito*, mas porque revela *o outro dito e algo mais*, conforme foi explicado na abordagem teórica sobre a ironia no item 3.2 do capítulo 3, nas páginas 43 e 44.

Em outro momento desse sermão de Jorge, faz-se presente outro elemento muito caro a *O Nome da Rosa*, ou seja, o riso. O riso age, não como tema de discussão teórica, mas como conseqüência prática de uma intervenção irônica. Isso ocorre, no mesmo sermão acima, quando Guilherme se dirige a Adso em meio às palavras do venerando Jorge de Burgos, no

capítulo “Completas” do Quinto Dia. Jorge descreve durante considerável tempo a besta apocalíptica, deixando Adso, inclusive, um tanto quanto assustado. A tensão em torno do discurso de Jorge é quebrada pelo comentário jocoso de Guilherme, associando a figura apocalíptica descrita por Jorge a ele mesmo. Adso segura o riso para não chamar a atenção dos demais sacerdotes que ouviam silenciosamente e respeitosamente o discurso de Jorge. Por meio dessa intervenção, Guilherme lança a figura de Jorge ao ridículo, comprovando o que Propp diz em *Comicidade e Riso*: “O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri – ou seja, do homem.” (PROPP, 1992, p. 31). Guilherme usa o inesperado e o defeito para provocar o riso de Adso: “(...) o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente.” (PROPP, 1992, p.44)

Jorge assim descreve o anticristo em seu sermão:

Estes são os traços que o distinguirão: sua cabeça será de fogo ardente, seu olho direito injetado de sangue, seu olho esquerdo de um verde felino, e terá duas pupilas, e suas pálpebras serão brancas, seu lábio inferior grande, terá fraco o fêmur, grossos os pés, o polegar achatado e alongado! (ECO, 1986, p.456)

Ao que Guilherme de imediato comenta a Adso:

“Parece o retrato dele próprio”, caçou Guilherme num sopro. Era uma frase muito ímpia, mas fiquei-lhe agradecido, porque os cabelos estavam se eriçando em minha cabeça. Contive a custo uma risada, inchando as bochechas e deixando sair um sopro pelos lábios fechados. Ruído que, no silêncio que se seguira às últimas palavras do velho, foi muito bem ouvido, mas por sorte todos pensaram que fosse alguém que tossia ou que chorava, ou sentia calafrios, e todos tinham motivo para isso. (ECO, 1986, p.456-457)

Breve comentário que, de maneira estupefata, desarticula páginas de tensão de discurso monolítico e dotado de uma defesa exacerbada de uma única idéia. O riso, numa espécie de “catarse”, libera Adso do medo que o discurso de Jorge lhe impunha, permitindo-lhe que pensasse e agisse de forma mais natural.

#### **4.4. A ironia dismanteladora das aparências: o descortinar da verdade**

Chega-se, agora, num ponto muito importante no que concerne à presença da ironia na estrutura reveladora de *O Nome da Rosa*. É o início do capítulo noite do Sétimo dia, intitulado: “Onde, para resumir as revelações prodigiosas de que se fala aqui, o título deveria ser longo como o capítulo, o que é contrário aos costumes”.

Nesse capítulo do romance, a presença da ironia como desmanteladora das aparências vigentes nas relações entre as personagens é essencial e primordial como reveladora da verdade sobre os fatos.

Adso e Guilherme conseguem finalmente decifrar o enigma para adentrar no *finis Africae* da biblioteca. Ao adentrar na sala secreta dos livros proibidos, eles encontram Jorge de Burgos sentado à espera deles:

Encontramo-nos na soleira de uma sala igual, na forma, às outras três salas cegas heptagonais, em que dominava um forte cheiro de fechado e de livros macerados pela umidade. O lume que eu mantinha alto iluminou primeiro a abóbada, depois movi o braço para baixo, à direita e à esquerda, e a chama adejou vagos clarões sobre os armários distantes, ao longo das paredes. Por fim, vimos no centro uma mesa, cheia de papéis, e atrás da mesa, uma figura sentada, que parecia nos esperar imóvel no escuro, se é que ainda estava viva. Antes mesmo que a luz iluminasse seu rosto, Guilherme falou.

[...] (ECO, 1986, p.521)

A presença de uma ironia fina aparece logo quando Adso (narrador) se refere à presença de Jorge de Burgos como “uma figura imóvel no escuro, se é que ainda estava viva”. Levando-se em consideração que Adso conhece a história, pois ele não a conta à medida que os fatos se sucedem, mas sim, conta-as por meio da memória que ele tem dos acontecimentos experienciados por ele em sua juventude e rememorados em sua velhice, Adso sabe, portanto, que Jorge está vivo, do ponto de vista biológico. Adso, então, refere-se a outro tipo de vida de Jorge nesse trecho. A ironia consiste justamente na construção de um campo de interpretação em que esse breve comentário de Adso ganha proporções enormes dentro da rede de signos que envolve a trama. Jorge, personagem cego, sem poder ler e se instruir, está metaforicamente morto ao campo das idéias. Não tem acesso a elas no plano visual, somente por via auditiva é que ele pode alcançar o conhecimento. Dessa maneira, num primeiro sentido conotativo, ele está morto para as idéias, vive na escuridão física e intelectual; e, num segundo plano, ele está morto à abertura iluminativa do diálogo e da razão porque ele se lança à escuridão de idéias dogmáticas. Ele é visto numa escuridão física que, metonimicamente, evidencia sua escuridão moral.

A narrativa continua: “‘Boa noite, venerável Jorge’, disse. ‘Estavas à nossa espera?’ .A lamparina agora, avançados alguns passos, clareava o rosto do velho, que nos olhava como se enxergasse.” (ECO, 1986, p.521)

Por vários momentos da narrativa, Adso se refere à destreza que Jorge tinha, apesar de sua cegueira, para caminhar pelo mosteiro, principalmente pela biblioteca. Em vários outros momentos ele também se refere à expressão dos olhos de Jorge que, mesmo cegos, pareciam ver seus interlocutores. O trecho em que Adso diz “que nos olhava como se enxergasse” demonstra como Jorge, representante direto do discurso dogmático e intolerante, consegue alcançar meios diversos de atuação diante da própria fragilidade.

Em seguida:

“És tu Guilherme de Baskerville?” perguntou. “Esperava-te desde hoje à tarde antes das vésperas, quando vim me trancar aqui. Sabia que chegarias.”

“E o Abade?” perguntou Guilherme. “É ele que se agita na escada secreta?” Jorge teve um instante de hesitação: “Está vivo ainda?” perguntou “Pensei que já tivesse lhe faltado o ar.”

“Antes de começarmos a falar”, disse Guilherme, “queria salvá-lo. Tu podes abrir daqui.”

“Não”, disse Jorge com fadiga, “não posso mais. O mecanismo manobra-se lá embaixo apertando a lápide, e aqui em cima salta uma alavanca que abre uma porta lá no fundo, atrás daquele armário”, e apontou às suas costas. “Poderás ver junto ao armário uma roda com contrapesos, que governa o mecanismo daqui de cima. Mas quando ouvi daqui a roda girar, sinal de que Abbone tinha entrado embaixo, dei um puxão na corda que sustenta os pesos, e a corda arreventou. Agora a passagem está fechada, por ambos os lados, e não poderias amarrar os fios da engenhoca. O Abade está morto.”

“Por que o mataste?”

“Hoje quando me mandou chamar disse que graças a ti descobrira tudo. Não sabia ainda o que eu tentava proteger, nunca chegou a entender exatamente quais eram os tesouros, e os fins da biblioteca. Pediu-me para explicar-lhe o que não sabia. Queria que o finis Africae fosse aberto. O grupo dos italianos pediu-lhe para pôr um fim naquele que eles chamam o mistério alimentado por mim e por meus predecessores. Estão agitados pela cupidez de coisas novas...”

“E tu deves ter-lhe prometido que virias aqui e porias fim à tua vida como puseste fim à dos outros, de modo que a honra da abadia fosse salva e ninguém soubesse de nada, Depois lhe indicaste o caminho para chegar, mais tarde, para averiguar. Ao invés disso, tu o esperavas, para matá-lo. Não pensavas que podia entrar pelo espelho?”

“Não, Abbone é pequeno de estatura, não seria capaz de alcançar sozinho o versículo. Indiquei-lhe esta passagem, que somente eu ainda conhecia. É a que usei durante muitos anos, porque era mais fácil, no escuro. Bastava chegar à capela e depois seguir os ossos dos mortos, até o fim da passagem.” (ECO, 1986, p.521)

A última fala de Jorge aparece inocentemente ao leitor como uma simples descrição de como ele arquitetara a morte do abade. Entretanto, mais uma vez a ironia se faz presente. Quando Jorge diz: “Não, Abbone é pequeno de estatura, não seria capaz de alcançar sozinho o versículo”, parece que ele se refere à estatura do abade que era insuficiente para alcançar o versículo sobre o espelho da porta de entrada da sala secreta *finis Africae*, onde se localizava a engrenagem de abertura da sala. Entretanto, se se prestar bem atenção, ver-se-á que o sentido é irônico. Deve-se lembrar que até mesmo Guilherme, mestre em decifrar enigmas, demorou um considerável tempo para decodificar esse versículo e que só conseguiu devido à ajuda do sonho paródico de Adso com a *Coena Cypriani*. A expressão “pequeno de estatura” não se refere, pois, só à altura do abade, mas sim à sua falta de inteligência. Como ficará evidente mais à frente no diálogo entre Guilherme e Jorge, este último trabalhou incansavelmente pela nomeação de Abbone para abade do mosteiro, pois era confiável e, principalmente, não interessado e limitado demais para conhecer os segredos da biblioteca. Abbone só entende que há algo de importante na biblioteca devido às investigações de Guilherme. Jorge sabia que somente Guilherme tinha “estatura intelectual” para decifrar o versículo e adentrar na sala proibida. Se Abbone tivesse apenas o problema de pouca estatura física para apertar a engrenagem que se encontrava no versículo, bastar-lhe-ia o uso de um banco ou outro objeto para elevá-lo até ele.

Essa leitura é possível quando se olha também para o campo das intertextualidades. Deve-se lembrar que o nome Abbone é uma remissão ao nome da personagem Dom Abbondio, padre presente no romance *I promessi Sposi (Os Noivos)* de Alessandro Manzoni, já citado no capítulo primeiro deste trabalho. Deve-se lembrar também que essa personagem ficou famosa na literatura italiana pela incapacidade intelectual e falta de coragem moral que o caracterizavam, no romance, como uma representação metafórica da própria Igreja. Vê-se dessa forma como a ironia da fala de Jorge, a paródia presente no sonho de Adso e a intertextualidade presente no nome Abbone contribuem para a explosão de leituras dentro de pequeno trecho da narrativa, revelando que *O Nome da Rosa*, como metaficção historiográfica, exige e cria, ao mesmo tempo, uma capacidade questionadora de seus leitores, fazendo-os tomar outros pontos de vista de um discurso para melhor compreendê-lo e não simplesmente aceitá-lo.

O diálogo entre Guilherme e Jorge prossegue:

“Então fizeste com que ele viesse aqui sabendo que o matarias...”

“Não podia mais confiar nem mesmo nele. Estava assustado. Tornara-se célebre porque em Fossanova conseguira fazer descer um corpo por uma escada em

caracol. Injusta glória. Agora está morto porque não conseguiu fazer sair o seu.” (ECO, 1986, p.522)

Nesse trecho, a ironia surge de maneira sarcástica. Jorge revela a incapacidade intelectual de Abbone e o mundo de aparências no qual ele foi aceito por uma glória ridícula. Saber fazer descer um corpo por uma escada em caracol é muito pouco para um homem que era chefe de um mosteiro de monges intelectuais e que justamente era um dos mais famosos da cristandade por ter as maiores obras pagãs e cristãs em seu acervo. Abbone não teve nem a malícia de desconfiar de Jorge quando este lhe mandou ir ver seu corpo na biblioteca. Não teve a perspicácia de desconfiar de Jorge porque estava envolvido pelo seu orgulho estulto e porque menosprezou a capacidade de Jorge devido a sua cegueira e velhice.

Jorge vê seus inimigos, apesar de sua cegueira, porque ele tinha algo que eles não tinham: o conhecimento de todas as entradas, saídas e enigmas da biblioteca, sendo que alguns provavelmente tinham sido por ele próprio criados, antes de se tornar cego, para conseguir manter o controle do acesso dos monges aos livros proibidos.

Guilherme prossegue:

“Usaste-o durante quarenta anos. Quando percebeste que estavas ficando cego e não poderias continuar a controlar a biblioteca, trabalhaste com afinco. Fizeste eleger abade um homem em quem podias confiar, e fizeste nomear bibliotecário, primeiro Roberto de Bobbio, que podias instruir a teu bel prazer, depois Malaquias, que precisava de tua ajuda e não dava um passo sem consultar-te. Durante quarenta anos foste o dono desta abadia. É isso que o grupo de italianos compreendera, é isso que Alinaldo repetia, mas ninguém lhe dava ouvidos porque o consideravam demente, não é? Porém tu ainda me esperavas, e não poderias ter bloqueado a entrada do espelho, porque o mecanismo está murado. Por que me esperavas, o que te dava a certeza de que eu viria? Guilherme perguntava, mas pelo seu tom compreendia-se que ele já adivinhava a resposta, e a esperava como um prêmio à própria habilidade.

“Desde o primeiro dia compreendi que compreenderias. Pela tua voz, [...]. E depois ouvi que fazias perguntas aos monges, todas apropriadas. [...]” (ECO, 1986, p.522-523)

Jorge percebera que Guilherme compreenderia e destruiria o segredo mantido por ele durante quarenta anos. Na defesa de suas idéias, de suas verdades, Jorge não poupou nada nem ninguém. Ele não teceu nenhum tipo de sentimento por aqueles que morreram e nem por si mesmo, por sua própria vida, pois acima de tudo estava a sua verdade unilateral e dogmática. Mesmo assim, apesar de todos os elementos de ironia expressos na análise desse trecho, algo ainda maior estava à espera do leitor de *O Nome da Rosa* no último capítulo do romance.

#### 4.5. O riso irônico de Jorge de Burgos

No sétimo dia, capítulo “Noite”, intitulado, “Onde ocorre a epirose e por causa do excesso de virtude as forças do inferno prevalecem”, Jorge de Burgos dá mostras do total paradoxo e desequilíbrio emocional em que vivia devido à busca da defesa de sua verdade. Ironia e riso se juntam para trazer à narrativa o impacto da loucura que acomete Jorge em seus instantes finais, demonstrando definitivamente que todo homem que foge aos domínios do diálogo e do bom senso perde a razão:

O velho calou-se. Mantinha ambas as mãos abertas sobre o livro, quase acariciando suas páginas, como se estivesse acariciando as folhas para ler melhor, ou quisesse protegê-lo de uma presa voraz.

“Tudo isso de qualquer modo não serviu para nada”, disse Guilherme. “Agora acabou, encontrei-te, encontrei o livro, e os outros morreram em vão.”

“Em vão, não”, disse Jorge. “Talvez em demasia. E caso carecesses de uma prova de que este livro é maldito, tu a tiveste. Mas não devem ter morrido em vão. E a fim de que não tenham morrido em vão, uma outra morte não será demais.”

Disse, e começou com as mãos descarnadas e diáfanas a rasgar lentamente, em pedaços e tiras, as páginas moles do manuscrito, colocando-as aos bocados na boca, e mastigando lentamente como se estivesse consumindo a hóstia e quisesse torná-la carne na própria carne.

Guilherme fitava-o fascinado e parecia não se dar conta do que estava acontecendo. Depois percebeu e adiantou-se gritando: “O que estás fazendo?” Jorge sorriu descobrindo as gengivas exangues, enquanto uma baba amarelada escorria-lhe dos lábios pálidos sobre o pelame branco e ralo do queixo.

“És tu que esperavas o toque da sétima trombeta, não é verdade? Escuta agora o que diz a voz: sela o que disseram os sete trovões e não o escrevas, pega-o e devora-o, ele amargará o teu ventre mas para a tua boca será doce como o mel. Vês? Agora selo o que não devia ser dito, no túmulo que me torno.” (ECO, 1986, p.539-540)

O diálogo intertextual com o livro do Apocalipse fica mais do que evidente nesse trecho em que Jorge usa a imagem da sétima trombeta para dar significado à sua ação no plano empírico-ficcional em que ele se encontra. Tem-se, então, um exemplo claro de como a literatura interfere no mundo nesse trecho, ou seja, os livros e suas narrativas, sejam elas ficcionais ou históricas, podem incentivar as ações humanas, sejam elas equilibradas ou não. Na prática de suicídio, Jorge age da maneira mais inesperada a Adso e ao leitor, fazendo, paradoxalmente, o que ele sempre condenou; ele, simplesmente, riu...

Riu, logo ele, Jorge. Pela primeira vez escutei-o rir... Riu com a garganta, sem que os lábios esboçassem alegria, e quase parecia estar chorando: “Não esperavas, Guilherme, esta conclusão, não é?” O velho, por graça do Senhor, vence ainda, não é mesmo? E como Guilherme tentasse tirar-lhe o livro, Jorge, que adivinhou o gesto percebendo as vibrações do ar, retraiu-se apertando o volume contra o peito com a esquerda, enquanto com a direita continuava a rasgar as páginas e a enfiá-las na boca.

Estava do lado oposto da mesa e Guilherme, que não chegava a tocá-lo, tentou bruscamente contornar o obstáculo. Mas deixou cair seu banco, enroscando nele o hábito, de modo que Jorge teve jeito de perceber a manobra. O velho riu ainda, desta vez mais forte, e com insuspeita rapidez estendeu a mão direita, individuando o lume às apalpadelas, guiado pelo calor alcançou a chama e apertou a mão em cima, sem temer a dor, e a chama se apagou. A sala tombou na escuridão e ouvimos pela última vez a risada de Jorge que gritava: “Encontrai-me agora, porque agora sou eu quem vê melhor!” Depois calou e não foi mais ouvido. Movendo-se com aqueles passos silenciosos que tornavam tão inesperadas suas aparições, e só ouvíamos de vez em quando, em pontos diferentes da sala, o rumor do papel que se rasgava.” (ECO, 1986, p.539-540, grifo nosso)

Jorge sentencia e sarcasticamente diz ver melhor, por ter vencido e impedido que o livro fosse divulgado para questionar a sua verdade. Jorge ironicamente ri. Ele ri de Guilherme e Adso, ele ri de todos os que foram mortos e enganados, ele ri por sua vitória, ele ri de si mesmo, por não ter conseguido manter-se fiel aos seus próprios ideais, pois ele ria “com a garganta, sem que os lábios esboçassem alegria, e quase parecia estar chorando”. Era um riso de choro e sofrimento daquele que se vê vencido na solidão de sua intolerância e de seu dogmatismo.

De todas as passagens expostas nesta análise, há uma extremamente sutil que servirá como conclusão deste capítulo. Adso, no capítulo “Completas” do quinto dia, intitulado, “Onde se escuta um sermão sobre a vinda do Anticristo e Adso descobre o poder dos nomes próprios”, chora por não conseguir salvar a jovem com quem tivera um enlace amoroso. Que ironia! Ela seria a rosa efêmera à qual o último verso do romance remete: “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*” (“A rosa do passado é apenas um nome, simples nomes nos são legados”)? Ela seria a rosa que chega e se esvai como brisa fresca em uma tarde tórrida de verão? Qual *O Nome da Rosa* dos desejos de Adso? Daquela inominada, desconhecida jovem, que lhe roubou os sentidos, deixando-o incapaz para descrever o que sucedera consigo durante os breves instantes que com ela ficara? *O Nome da Rosa* se refere, então, a tudo aquilo que é desconhecido ou ao que não pode ser conhecido?

Se o título do romance se refere somente a essa jovem, ou somente ao verso do último parágrafo da narrativa, ou a ambos em conjunto é matéria por demais complexa de se

analisar, porém a única coisa que se pode saber e para a qual é possível ter alguma resposta plausível é que talvez a maior ironia de todas se encontra no fato de Adso não saber qual o nome daquela que mais mexeu com seus sentimentos, justamente num ambiente em que ele se cansara de decifrar signos e mais signos, conhecer nomes e mais nomes. Adso definitivamente não encontra o signo do amor. Talvez não porque ele não o tenha, mas talvez porque seja esse o enigma mais difícil que o homem já tenha encontrado para decifrar: “Do único amor terreno de minha vida não sabia, e nunca soube, o nome.” (ECO, 1986, p.460).

## **5 - O problema da referência: o real e o textual**

Este capítulo é de suma importância para o desfecho deste trabalho, pois abordará as questões teóricas concernentes ao problema da referência para a obra de ficção, associando essa problemática às questões desenvolvidas nos capítulos precedentes. Todas as discussões realizadas serão amalgamadas com as reflexões feitas nesta última discussão. Tendo isso em vista, buscar-se-á dialogar em torno de uma definição mais apropriada, ou no mínimo mais consciente, acerca do conceito de *mimesis* e de sua importância para a elaboração de uma narrativa de ficção. Em relação de complementaridade e na busca de uma reflexão mais ampla, também serão discutidos conceitos importantes como o de verossimilhança e as relações entre real e fictício, verdadeiro e falso. As questões envolvendo a leitura e o leitor serão também levantadas, tendo em vista a especificidade dessas relações no romance *O Nome da Rosa*, para o qual essas questões são mais do que relevantes, devido também à própria preocupação que Umberto Eco, teórico, dá a elas em livros como *Seis passeios pelos bosques da ficção* e *Lector in Fabula*.

Por sua vez, alguns elementos sobre a metaficção historiográfica estudada e esquadrihada por Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da paródia* serão retomados,

associando tal discussão às reflexões de Umberto Eco e à conceituação sobre a realidade e a razão dadas por Hegel. O capítulo se encerra com as reflexões acerca do conceito de história de Walter Benjamin, buscando enfim ter evidenciado os principais componentes que estão na estruturação de uma metaficção historiográfica, ou seja, que são inerentes à obra *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Toda essa discussão feita nesse capítulo sobre a *mimesis* tem, portanto, como objetivo propiciar uma reflexão mais criteriosa realizada na conclusão do trabalho.

### 5.1. “Reconsideração” teórica da *mimesis* e o romance histórico

“Chama-se *un homme entier* ao homem que concentra toda a vontade num fim particular.

É isso selvageria, força e poder do homem dominado pelas paixões. Será ela suavizada pela arte na medida em que esta represente ao homem as próprias paixões, os instintos e, em geral, o homem tal como é.” (HEGEL, 2005, p.52)

Expor argumentos sobre o conceito de *mimesis* é tarefa das mais árduas aos estudiosos da literatura. Assunto tantas vezes debatido, mas que oferece mais dúvidas do que o estabelecimento de um consenso, é, no entanto, essencial a um debate criterioso do que seja o artefato literário.

Diante de um conceito que remonta à antiguidade clássica e que modernamente recebe muitas críticas, qual postura adotar para uma melhor compreensão do tema? Este trabalho procurará um posicionamento criterioso acerca do conceito, utilizando as elucidações de alguns dos principais críticos, teóricos e filósofos que trataram do assunto.

Debater um tema é primordial antes de se chegar a um conceito. Assim será feito no primeiro tópico deste capítulo, em que será apresentada uma problematização conceitual sobre o que é a *mimesis*. Para tal fim, utilizou-se do trabalho crítico de Antoine Compagnon em seu livro *O Demônio da teoria*. Por meio deste trabalho, podem-se observar dois pontos de vista contrários sobre a *mimesis*. O primeiro, de viés clássico, diz que ela faz referência à realidade; o segundo, de viés moderno, nega a condição referencial do texto literário. Diante dessas posturas dogmáticas, do ponto de vista de Compagnon, propõe-se uma reavaliação do conceito, objetivando não uma postura limítrofe, e sim mais abrangente. Northrop Frye e Paul Ricoeur são os teóricos que Compagnon utiliza para essa nova abordagem.

Após essa problematização, o segundo tópico do capítulo traz uma reflexão de base filosófica sobre o assunto, demonstrando que a discussão sobre a *mimesis* envolve a condição do ser no mundo. Hegel, de maneira capitular, demonstra o equívoco que há em tratar a *mimesis* como cópia da natureza, fazendo com que a forma se sobreponha ao conteúdo. A questão sobre a real finalidade da obra literária é o que levará o filósofo a subordinar a forma ao conteúdo, transformando a *mimesis* em um instrumento de instrução e revitalização do sujeito, por meio do conteúdo moral que ela lhe apresenta.

No terceiro tópico, ver-se-á uma abordagem da *mimesis* feita por Luiz Costa Lima, em seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, em que ele propõe uma “reconsideração” do conceito, tomado não mais como cópia dependente da realidade, mas sim como processo de reconhecimento da identidade subjetiva do sujeito. A *mimesis* é uma “via de mão dupla” que recebe o que vem da realidade assim como retribui ao leitor um conhecimento diferente daquele que ele tinha da própria realidade. Essa visão de Costa Lima pode também ser vista no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* de Umberto Eco e se enquadra perfeitamente no ponto de vista adotado por Compagnon e Hegel, na busca por uma *mimesis* “reconsiderada” em seu sentido dinâmico e essencial.

Feita essa explanação sobre o conceito de *mimesis*, pode-se chegar ao quarto tópico deste capítulo, cuja discussão ocorre em torno da aplicação desse conceito “reconsiderado” de *mimesis* na análise de romances históricos. Esse é, na realidade, o escopo final do trabalho, isto é, chegar a um consenso sobre o que é *mimesis* para conseguir aplicar esse conceito na compreensão da metaficção historiográfica *O Nome da Rosa* de Umberto Eco.

Sem objetivar análises e nem interpretações da obra – o que já foi feito nos capítulos anteriores –, a presença dessa discussão aqui foi motivada para melhor demonstrar o quanto o conceito de *mimesis* “reconsiderada” pode ser aplicável no entendimento de obras contemporâneas que cada vez mais amalgamam um universo de realidade e ficção. A *mimesis*, enquanto conhecimento e formulação da identidade de um sujeito, está como elemento essencial na elaboração de *O Nome da Rosa*. Por meio do posfácio, escrito ao livro, três anos após a sua publicação, Eco elucida ao leitor o que fundamenta as escolhas históricas de um romance como *O Nome da Rosa*.

Dessa maneira, apresentando reflexões teóricas com uma postura crítica e aplicação objetiva dos conceitos adquiridos, procurou-se formular mais um campo de reflexão e debate.

## 5.2. *Mimesis* e sua problematização conceitual

O conceito de *mimesis* sempre provocou muita celeuma dentro da teoria literária. A idéia de ser a arte uma cópia da natureza lançou o termo a um sentido pejorativo, por ser considerado como uma espécie de redução da capacidade de criar do artista. Além disso, essa definição teria algo de normativo a servir como regra de composição às obras literárias, fazendo com que a obra se enquadrasse na teoria e não o contrário. A *mimesis*, entendida dessa forma, passa a ter, assim, um aspecto valorativo: a “boa” e “verdadeira” obra de arte seria aquela que obedecesse ao critério da “imitação” (*imitatio*); aquela que assim não o fizesse não seria, pois, uma “boa” obra.

Vê-se, dessa maneira, como o conceito aristotélico pode receber inúmeras críticas, tendo sido, todavia, adotado como critério de análise e como elemento essencial na execução de inúmeras obras de arte. A *mimesis*, de certa forma, sempre teve um caráter pictórico, ou seja, sempre esteve impregnada com um valor de estaticidade.

Criticar a *mimesis* demonstra, no entanto, não o quanto a teoria possui de capacidade rigorosa de análise, mas sim o quanto ela não trata, de forma ampla, a questão do referente na obra literária. Antoine Compagnon, no capítulo “O Mundo” de seu livro *O Demônio da Teoria*, busca problematizar o assunto e afirma:

Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário, isto é, com a idéia de que “o poema fala do poema” e ponto final. (COMPAGNON, 2003, p.97)

Compagnon elucida que há duas concepções adversárias sobre a *mimesis*. Platão, em *A República*, define-a como subversiva. Na mesma linha detratora do conceito estaria Roland Barthes, considerando-a repressiva. Diferentemente dos dois autores anteriormente citados, Aristóteles, na *Poética*, e Auerbach, em seu livro *Mimesis*, tratam o conceito de maneira positiva, entendendo-o como representação do mundo exterior à obra literária, o mundo real. Tem-se, então, dois clichês propiciadores de confusões: ou a literatura fala de si mesma, ou ela fala do mundo.

Segundo Compagnon, a narratologia francesa, liderada, principalmente, pelo trabalho de Roland Barthes, é a responsável pela “morte” do referente na literatura, enfatizando que a obra literária não pode fazer referência alguma à realidade, ao referente, pois a linguagem seria auto-suficiente. Na realidade, Barthes volta à questão da referência para a intertextualidade: “[...], em Barthes, para a teoria literária, os outros textos tomam explicitamente o lugar da realidade, e é a intertextualidade que se substitui à referência.” (COMPAGNON, 2003, p.110).

Com a intertextualidade, a noção de dialogismo de Bakhtin aflora de maneira recorrente como uma maneira de eliminar de uma vez a realidade, pois o diálogo entre os textos substituiria o real. O que Compagnon critica, no entanto, não é o uso da noção de dialogismo, mas sim a redução que é feita dela e, conseqüentemente, da noção de intertextualidade. Para Compagnon, a intertextualidade caracteriza a produtividade do texto e “reintroduz a história e a sociedade no texto” (COMPAGNON, 2003, p. 112), ou seja, o referente à literatura. Compagnon vê, portanto, na intertextualidade, não a morte do referente, mas seu renascimento, ao contrário na narratologia francesa:

Insistindo nas relações entre os textos, a teoria literária teve como conseqüência, talvez inevitável, superestimar as propriedades formais dos textos em detrimento de sua função referencial, e por isso desrealizar o dialogismo bakhtiniano: a intertextualidade tornou-se logo, muito mais, um dialogismo restrito. (COMPAGNON, 2003, p. 112)

O que foi exposto até aqui demonstra o quanto o tema do referente exige um trabalho de problematização para que melhor seja compreendido. Compagnon busca fugir ao eterno binarismo que circunda a teoria literária, demonstrado aqui pelas duas teses extremas: a primeira defendida pela tradição aristotélica, clássica e naturalista, segundo a qual a literatura tem por finalidade representar a realidade; a segunda, defendida pela tradição moderna, na qual a referência é uma ilusão e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. Diante dessas concepções dogmáticas, Compagnon procura o equilíbrio e objetiva um conceito de *mimesis* que nem elimine a realidade, nem a intertextualidade como noção fecunda à compreensão da obra.

Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos (...) e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (COMPAGNON, 2003, p.126)

Para alcançar esse escopo, Compagnon ressalta a necessidade de se enfatizar uma semântica literária e não apenas e tão somente uma sintaxe. Ele tenta, dessa maneira, enfatizar a *mimesis* como elemento pertencente à *semiosis*, ou seja, ao sentido, à possibilidade interpretativa da obra. Para tal, ele reinterpreta o conceito de *mimesis* enfatizando seu caráter dinâmico e ressaltando o caráter ativo que Aristóteles lhe dava. Dessa maneira, Compagnon demonstra que, para Aristóteles, a *mimesis* constituía uma aprendizagem e confirma: “A *mimesis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo.” (COMPAGNON, 2003, p.127) Em seguida, o autor ainda afirma que “reavaliar a *mimesis* [...] exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade.” (COMPAGNON, 2003, p.127)

Assim, para pautar sua leitura da *mimesis*, Compagnon se baseia no trabalho de Northrop Frye e de Paul Ricoeur. O aspecto fundamental adotado por esses autores, assim como por Compagnon, é o de que o reconhecimento é um fator essencial no desenvolvimento da intriga. Sair da ignorância e alcançar o conhecimento é um processo cognitivo executado pelo leitor, convidado a participar dinamicamente da interpretação da obra. É reconhecendo o encadeamento inteligível dos acontecimentos que o leitor passa a atribuir um sentido às ações humanas (COMPAGNON, 2003, p.128); e é dessa maneira que a obra de ficção se reencontra com o mundo, a realidade. Portanto, segundo Compagnon, é por meio de seu valor cognitivo, público e comunitário que a *mimesis* é reabilitada:

Assim, a *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do “decalque do real preexistente”: ela é “imitação criadora”. Não “duplicação da presença”, “mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária”: “o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o como-se”. (COMPAGNON, 2003, p.130)

A partir dos conceitos expressos acima, reafirma-se que a literatura é local dos mundos possíveis, daquilo que poderia ser. Tudo nela existe devido ao contrato tácito estabelecido entre o texto e o leitor, criando assim espécies de protocolos ficcionais aceitos somente enquanto dura o processo de leitura.

### **5.3. Hegel e a espiritualização da *mimesis***

Prosseguindo com o escopo de problematizar a *mimesis*, notou-se a necessidade de verificar a abordagem teórico-filosófica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel sobre o assunto, devido ao trabalho dedicado a ele no livro *Estética – A Idéia e o Ideal*. Devido à necessidade de delimitação do *corpus*, analisou-se apenas um breve trecho do fim do capítulo I, identificado como “2ª Seção – As Idéias Correntes Sobre a Natureza da Arte”. Neste breve trecho, mas de amplo cabedal reflexivo, percebe-se, logo de imediato, a postura contrária de Hegel ao conceito de *mimesis*. De maneira veemente, Hegel declara que a busca pela imitação da natureza na arte é uma valorização do culto à forma em detrimento do conteúdo e divide, em seguida, a discussão entre as relações de forma e conteúdo, conduzindo-a, logo após, à polêmica discussão sobre o útil e o inútil na arte.

A postura contrária de Hegel à imitação da natureza não constitui, em si, uma negação do conceito de *mimesis*. Antes expressa, quase que de maneira indignada, a interpretação equivocada e reducionista que foi feita do conceito. Hegel vê que o artista deixa de fazer arte para servir à imitação, criando algo artificial e não espontâneo. “Ao pronunciar-nos deste modo contra a imitação da natureza, queremos, em suma, dizer apenas que o natural não deve ser a regra, a lei suprema da representação artística.” (HEGEL, 2005, p.47)

Segundo o filósofo, a arte passa a ser valorizada e produzida unicamente segundo aspectos formais muito delimitadores, pautados na cópia da natureza. Nota-se, assim, que Hegel crê na potencialidade do valor do conteúdo para a obra literária e usa o termo “espiritualidade” para elucidar a presença desse conteúdo. Uma obra deve possuir espiritualidade, ou seja, uma forma de conhecimento de ordem moral e transcendente e não se preocupar apenas com o natural, com a imitação.

Considerando a imitação como finalidade da arte, o belo objetivo desaparece. Porque se não tratará então de saber como é aquilo que vai ser imitado, mas sim o que será preciso fazer, como se procederá, para obter uma imitação tão perfeita quanto possível. O objeto e o conteúdo do belo tornam-se indiferentes. E se, apesar de tudo, ainda se continuar a falar, a propósito dos homens, dos animais, das paisagens, das ações, dos caracteres etc., nas diferenças da beleza e da fealdade, estas diferenças não podem de modo algum interessar a uma arte reduzida ao mero trabalho de imitação. (HEGEL, 2005, p.48)

Para Hegel, o fim da obra de arte seria a reflexão. Sua função seria a de *despertar a alma*:

Despertar a alma: este é, dizem-nos, o fim último da arte, o efeito que ela pretende provocar. (...) verificamos que o conteúdo da arte compreende todo o conteúdo da alma e do espírito, que o fim dela consiste em revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitável e de verdadeiro. (HEGEL, 2005, p.49)

A arte, então, passa a ter uma função moralizadora responsável pela purificação do homem. Dessa maneira, ela contribuiria com o projeto hegeliano de homem total, liberando o homem de seus instintos e paixões. A *mimesis* seria o agente responsável pela representação da natureza, não como mera cópia, mas como agente sensibilizador da consciência do leitor ou espectador. Ela completa a experiência que o ser humano possui da vida. Ao ver representados instintos e paixões, com os quais nunca entrou em contato, o espectador ou leitor passa por uma espécie de “reconhecimento” por meio dos sentidos. Ele experiencia não o real, mas aquilo que poderia ser o real. Percebe-se que Hegel, sem ter utilizado a mesma terminologia, tem uma concepção de *mimesis* muito próxima da que viria a ser posteriormente formulada por Antoine Compagnon: a de que a *mimesis* é um elemento dinâmico e responsável por reconhecimentos e, portanto, por um conhecimento de mundo diverso do empírico. A *mimesis*, então, é um veículo de conhecimento e de extrema importância para o bem estar social. Ela conduz o homem a vencer suas paixões e os povos à instrução. Ela é, de certa forma, um elemento incentivador da prática da virtude. “Precisa a arte conter algo de tão elevado que subordine tendências e paixões, precisa irradiar uma ação moral que encoraje o espírito e alma na luta contra as paixões” (HEGEL, 2005, p. 53)

O filósofo busca ainda não destituir a arte da forma, mas precisar-lhe um conteúdo. E, ao contrário do que se fazia, ele enfatiza a necessidade de se subordinar a forma ao conteúdo. Isso evidencia, pois, que Hegel não destitui da arte sua expressão, antes passa a determinar e a justificar a presença da forma artística dependendo do conteúdo a que se objetiva.

A religião, os costumes, a moral constituem já objetos existentes em si, e quanto mais a arte contribuir para favorecer as aspirações religiosas e as tendências morais e para suavizar os costumes, tanto mais elevado será o fim atingido. São absolutos estes critérios, e pretender conformar com eles a criação das formas artísticas corresponde a determinar um conteúdo preciso à arte. Como expressão deste conteúdo, a arte tem servido para instruir os povos. (HEGEL, 2005, p.53)

Hegel prossegue em suas argumentações e também acaba por retirar da arte a noção de mero entretenimento: “Dizer que a missão da arte é agradar, ser origem de prazer,

corresponde a determinar um fim puramente acidental que não podia ser o da arte” (HEGEL, 2005, p.53).

Como pôde ser visto nas elucidações acima, o encaminhamento da problematização acerca do conceito da *mimesis* começa a se delinear. Conhecer melhor a *mimesis* é, por extensão, deparar-se com uma noção mais exata do que seja a arte sem pretensão de oferecer um parecer definitivo sobre o assunto. Além disso, conhecer melhor a *mimesis* é buscar também, reflexivamente, debater questões fundamentais para o entendimento global do que seja, mais precisamente, a literatura.

#### **5.4. A *mimesis* como construção do sujeito**

A reflexão feita neste trabalho acerca da *mimesis* tem como escopo alcançar uma maior capacidade de abordagem teórica para a análise de um *corpus*. O romance *O Nome da Rosa* é costumeiramente enquadrado como um romance histórico. Como tratar a realidade em uma obra ficcional que se emoldura como real, como enunciadora da realidade?

Palavras como realidade, ficção e verdade acabam por perderem-se em meio a diversas conceituações. E o que se poderia dizer acerca da *mimesis*? Após a apresentação dos conceitos de Antoine Compagnon e Hegel, serão apresentadas, agora, outras reflexões capazes de pautar um direcionamento teórico lúcido sobre o conceito e que auxiliarão a breve análise do que seria a metaficção historiográfica *O Nome da Rosa*.

Pelas definições lançadas por Compagnon e Hegel, não se pode destituir a obra de arte, principalmente a literatura, de um elemento primordial a sua elaboração, ou seja, o leitor. Responsável pela interpretação da obra e principal agente dos reconhecimentos, ele é o elemento que abstratamente constitui a elaboração artística. Dessa maneira, a *mimesis* reavaliada, tal como é aqui apresentada, exige a participação do leitor, como elemento fecundo da representação.

Umberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), obra em que ele metaforiza a obra literária, principalmente o romance (a narrativa), na imagem de um bosque, tratará das questões que envolvem o leitor e daquelas que dizem respeito ao modo como a obra literária trabalha com o universo da realidade. Tal metáfora tenta evidenciar a plurissignificância do texto literário, que pode encontrar várias interpretações, assim como o caminhante pode encontrar diferentes saídas de um bosque. No que concerne à noção referencial

da obra literária, há um trecho importante desse livro de Eco, que servirá de apoio à argumentação aqui apresentada.

Umberto Eco afirma que “uma das técnicas que um autor pode utilizar para demorar-se ou diminuir a velocidade da leitura é a que permite ao leitor dar ‘passeios inferenciais’.” (Eco, 1994, p.56).

Percebe-se que Eco pressupõe que, no ato da composição da obra, sejam também elaboradas as expectativas de leitura. E é por meio desses nichos de imaginação do leitor que a *mimesis* atua, ou seja, a referência, o real, “entra” por aí na ficção. Eco explica melhor o que ele entende por “passeios inferenciais”:

[...] quis dizer, nos termos de nossa metáfora silvestre, caminhadas imaginárias fora do bosque: a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias. (ECO, 1994, p.56).

Assim como Compagnon, Eco não destitui o mundo real da literatura. O real não é algo que está na obra, como cópia, mas algo presente no leitor. A *mimesis*, portanto, é a reconstrução da realidade no leitor, sem destituir a literatura da capacidade que ela tem de falar de si mesma, tal como rege a teoria moderna representada por Roland Barthes, como elucidara Compagnon. Ainda sobre a mesma citação de Eco, pode-se concluir que, para ele, a *mimesis* é, também, um processo de conhecimento, tal como Hegel expunha e como Compagnon, pautado em Northrop Frye e Paul Ricoeur, havia exposto. Disso pode-se concluir que a *mimesis* é um processo dinâmico de experimentação da realidade por meio do leitor. Alberto Manguel, em seu livro *Uma história da leitura*, reconhece na leitura esse caráter dinâmico: “Aprendi rapidamente que ler é cumulativo e avança em progressão geométrica: cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes.” (MANGUEL, 1997, p.33)

A *mimesis* é a realidade transfigurada no mundo de leituras e na experimentação empírica do leitor. Em outro trecho, Umberto Eco deixa bem evidente o caráter de reconhecimento que a obra literária oferece ao leitor. Tal como Compagnon expõe em seu trabalho já citado, o leitor alcança o reconhecimento por meio do reconhecimento do herói: “O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens.” (ECO, 1994, p. 58)

Se a *mimesis* é um processo não do mundo real, mas daquilo que poderia ser o real, e se esse processo é realizado internamente pelo leitor, conclui-se que a *mimesis* é um elemento co-participante da reflexão de um sujeito. Luiz Costa Lima, em seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, procura trazer à tona um conceito de *mimesis* capaz de estabelecê-la não de maneira denegrida, mas re-estabelecida ao seu valor intrínseco. Em seus “Quatro fragmentos em forma de prefácio”, podem-se constatar dois pontos culminantes para um entendimento crítico sobre a *mimesis*. Trata-se de dois pontos centrais que serão desenvolvidos no decorrer de seu livro. O primeiro diz:

À medida que a concepção antiga da *mimesis* a considerava correlata às propriedades da *physis*, mesmo que levando em conta suas propriedades como *natura naturans*, a tinha necessariamente como dependente da realidade. Sua reconsideração, ao invés, procura mostrá-la tendo seu ponto de partida fora das incitações da realidade, como busca de constituição da identidade subjetiva do agente – i. e., de cada ser humano; a *mimesis*, como se dirá com Borch-Jacobsen, antes tem a ver com o ser do que com o ter. Esse ponto de partida, contudo, se enlaça necessariamente à atmosfera da realidade, combinando pois apresentação [...] com representação, não rerepresentativa de algo anterior, mas constituída a partir do efeito produzido no agente – seja ele o criador, seja o receptor. (LIMA, 2000, p.25)

Conforme o excerto já informa, a *mimesis* “reconsiderada” não deve mais ser dependente da realidade. Seu ponto fulcral é “a busca de constituição da identidade subjetiva do agente”. Talvez, muito próximo de um valor contedudístico, tal como em Hegel, a *mimesis* esteja relacionada mais com o ser do que com o ter. Costa Lima deixa claro, pois, que a noção subjetiva do sujeito se “enlaça à atmosfera da realidade”. O que se pode depreender disso é que o sujeito é um agente formador e formado pela realidade experimentada pelo próprio sujeito no momento de execução ou leitura da obra.

No segundo trecho citado, ver-se-á a total elucidação do que é a *mimesis* mediante a “reconsideração” de Costa Lima:

Toma-se a *mimesis* como um fenômeno existitivo – prefiro o neologismo para evitar confusão com ‘existencial’ – e não simplesmente como um conceito. Por isso mesmo a fecundidade de seus produtos, em última análise, se afirma pela circulação que alcança. Essa circulação depende da verossimilhança que a obra particular, o *mímema*, é capaz de despertar. Não se há entretanto de confundir a verossimilhança com um princípio normativo, nem muito menos é presumível que ela ocorra contemporaneamente à produção da obra inovadora. A criação de verossimilhança é uma vocação da obra. E isso dentro de uma concepção de *mimesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla

– ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade. (LIMA, 2000, p.25)

A *mimesis*, conforme é apresentada por Costa Lima, é mais que um fenômeno normativo ou reduplicador da natureza. Ela é antes um elemento questionador do real: “ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade”. Dessa maneira, torna-se claro que a ficção nunca é cópia da realidade, mas enuncia aquilo que poderia ser o real, pois ela tem como “pano de fundo” (conforme os termos de Umberto Eco) a própria realidade. O discurso literário apresenta-se, dessa forma, não como aquilo que é dito ou como o próprio real, mas como um substrato capaz de promover a reflexão de seus agentes. Todo impulso reflexivo gera (como num efeito dominó) o encadeamento de reconhecimentos e conhecimentos. Dessa forma, a *mimesis* se apresenta como um elemento destruidor de pré-conceituações, pois, ao questionar o que é a realidade, acaba por questionar a própria noção de realidade que o homem tem.

Com essa concepção de *mimesis*, apresentada por Costa Lima, que vem reiterar o que foi exposto até este momento, pode-se dizer que a verdade é um substrato construtivo efetivamente ativo, oriundo da reiterada postura reflexiva que o sujeito adota de si para consigo, como para com o meio social em que se encontra. A literatura, por meio da *mimesis*, oferece essa construção ativa do que seja a verdade, devido ao seu caráter propriamente já reflexivo. Costa Lima diz ainda que a reconsideração da *mimesis* se pauta na concepção da mesma como “impulso para a identidade subjetiva”.

Como identidade subjetiva pode ser entendida a capacidade que o ser tem de conhecer a si mesmo, ou seja, de certa forma, esta é uma concepção socrática do que é conhecimento. Se o ser só pode conhecer a realidade à medida que tem um conhecimento mais apropriado de si mesmo, a *mimesis*, antes de ser a revelação da realidade por meio dos reconhecimentos, se configura, exatamente, como o conhecimento que o sujeito passa a ter de si mesmo por meio da leitura da obra ficcional.

Ao apresentar tal conceito, a *mimesis* se apresenta também como a demonstração do pensamento e do modo de viver de toda uma civilização, isto é, a Grécia em seu período clássico. A *mimesis* é um processo racional de autodescobrimento promovido pela sensibilização proporcionada pelo texto literário, discurso estético recamado de potencial reflexivo e de revelação.

Todos os argumentos apresentados até aqui vêm corroborar o que Otávio Ianni afirma em seu texto *Estilos de Pensamento: explicar, compreender, revelar* (2003). Ele diz que há três estilos de pensamento: as ciências naturais realizam a explicação, as ciências sociais realizam a compreensão e as artes surpreendem e fascinam pela revelação. De maneira sucinta, vê-se que Ianni compreende as artes como um estilo de pensamento, uma espécie de desafio – para usar o termo de Costa Lima – a se realizar diante do leitor e no leitor. A arte, assim entendida, é indissociável da *mimesis* e de uma função instrutiva, tal como Hegel expusera; ela é, definitivamente, o lugar próprio da revelação: “Essa é a idéia: as artes realizam uma singular forma de esclarecimento que pode ser denominada de ‘revelação’[...]” (IANNI, 2003, p.23)

### **5.5. A *mimesis* e o romance histórico – “O pano de fundo” de *O Nome da Rosa***

Após a elucidação acerca da *mimesis* feita nos tópicos anteriores, far-se-á um último trabalho de análise literária para poder identificar como ela se configura como elemento-base da elaboração de um romance histórico tal como *O Nome da Rosa*.

Questionado sobre a historicidade de seu romance, Umberto Eco escreve em seu posfácio, publicado em 1983, explicando qual é o fundamento que envolve sua concepção de romance histórico:

*Quello che i personaggi fanno serve a far capire meglio la storia, ciò che è avvenuto. Vicende e personaggi sono inventati, eppure ci dicono sull'Italia dell' epoca cose che i libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza. (ECO, 1996, p.532)<sup>2</sup>*

A obra de ficção, discurso estético da revelação, como foi visto há pouco, pode, ao contrário do discurso histórico, revelar mais sobre a realidade porque não tem compromisso com os aspectos factuais. Eco diz que não é necessário colocar em cena personagens históricos famosos presentes nos livros da História Oficial. Ele reafirma o potencial de verossimilhança da obra literária e seu potencial de revelação:

---

<sup>2</sup> Aquilo que os personagens fazem serve para compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, no entanto, nos falam, sobre a Itália da época, coisas que os livros de história nunca nos haviam dito com a mesma clareza. [Tradução nossa].

*[...] io volevo scrivere un romanzo storico, e non perchè Ubertino o Michele fossero davvero esistiti e dicessero più o meno quello che avevano detto davvero, ma perchè tutto quello che i personaggi fittizi come Guglielmo dicevano avrebbe dovuto essere stato detto a quell' epoca. (ECO, 1996, p.532)<sup>3</sup>*

O discurso ficcional (no caso em questão, o do romance histórico) fala daquilo que poderia ser e não da realidade empírica. Conduz, portanto, a uma reflexão sobre o que é a própria realidade e sobre aquilo em que acreditamos como verdadeiro. Voltar ao passado, dentro dessa concepção mimética, não é conferir dados para dar à narrativa um estatuto de realidade; é construir, durante o processo de leitura, um universo questionador e formador da identidade de determinado sujeito. O leitor, ao reconstruir a realidade dos personagens ficcionais do passado, reconhece-se em algum momento e nesse reconhecimento atinge o grau da reflexão de sua realidade, presente na busca de sua própria identidade e de seu lugar no mundo. Desse modo, o romance histórico fala sobre a realidade ao propiciar a um sujeito-agente a reflexão sobre o ser no mundo:

*Ma credo che il romanzo storico debba fare anche questo: non solo individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti. (Eco, 1996, p.532)<sup>4</sup>*

A *mimesis*, elemento indiscutivelmente presente em *O Nome da Rosa*, age como elemento modificador das mentalidades por meio do processo de reflexão exercido sobre o leitor. As idéias preconcebidas, geralmente fundadoras dos discursos de intolerância, são duramente questionadas. O discurso religioso intolerante, representado pela figura da personagem Jorge de Burgos, obstaculiza o progresso intelectual e científico da humanidade, assim como a liberdade de sentir e se expressar do homem.

A *mimesis* se apresenta como desafio ao pensamento, não porque seja tão rarefeita quanto o próprio pensamento, mas sim porque se apresenta como um desafio à capacidade do ser

---

<sup>3</sup> (...) eu queria escrever um romance histórico, e não porque Ubertino ou Michele tivessem existido realmente, e dissessem mais ou menos aquilo que realmente haviam dito, mas porque tudo aquilo que os personagens fictícios, como Guilherme, diziam deveria ter sido dito naquela época. [Tradução nossa].

<sup>4</sup> Mas creio que o romance histórico deva também fazer isto: não só identificar, no passado, as causas daquilo que aconteceu depois, mas também traçar o processo pelo qual aquelas causas se encaminharam lentamente a produzir os seus efeitos. [Tradução nossa]

humano de compreender o mundo a sua volta e se tornar, por meio de sua auto-conscientização, um agente promovedor de mudanças. Um sujeito-agente a atuar não por meio de um impulso preconcebido da realidade, mas pela busca de um conceito do que seja o processo de construção de uma realidade libertadora e não fixada em intolerâncias e num conhecimento egocêntrico do estar e agir do ser no mundo. A *mimesis*, em sua acepção última, forma indivíduos melhores, porque estes se posicionam não com indiferença, não com precipitação, não com intolerância diante do mundo, mas sim conscientes, porque se reconhecem e conhecem diversas realidades por meio da reflexão que a revelação estética lhes proporciona. Em suma, o “sujeito mimético” é o ser racional capaz de produzir juízos criteriosos sobre o ser no mundo. Somente a experiência estética (a *mimesis*), pode proporcionar isso, conforme citação de Kant feita por Costa Lima: “(...) o juízo próprio a uma experiência estética merece uma designação especial: é um juízo de *reflexão*; não um regulador da conduta mas algo que leva a mente a curvar-se sobre o que ela própria sentira.” (LIMA, 2000, p.15)

A exposição teórica concernente ao universo da *mimesis* veio comprovar a necessidade do estudioso da literatura em abordar temas de complexidade conceitual relevante, pois somente assim a crítica e a teoria poderão conseguir melhor delimitar seus critérios e objetivos e somente assim a área dos estudos literários poderá atuar com maior segurança e liberdade.

Chegar a uma “reconsideração” da *mimesis* tal como Luiz Costa Lima fez em seu já citado trabalho não é tarefa de pouca monta. Conseguir demonstrar a complexidade do conceito mimético, expondo-o à problematização e demonstrando o ponto de vista de vários estudiosos, também não é tarefa das mais fáceis. Entretanto, o estudioso de literatura não deve negar-se à possibilidade de discutir tais temas, seja porque já foram muito debatidos, seja porque grandes autores sobre ele já discorreram. Aliás, para estudar literatura deve haver, antes de tudo, uma sensibilização por parte do leitor-crítico, que não deve posicionar-se diante do discurso literário como o cientista diante dos dados, ou como o sociólogo diante dos acontecimentos. Se a literatura é o discurso da revelação, como Otávio Ianni diz, ela exige mais que compreensão, explicação e análise; ela exige entendimento profundo por meio da sensibilidade e da razão, porque antes de falar de acontecimentos ou de apresentar histórias, a literatura fala do homem. E falar do homem constitui, por si só, já todo um universo a ser desvendado.

Umberto Eco demonstra a certeza dessa reflexão no último parágrafo do posfácio que escreveu ao seu romance *O Nome da Rosa*. Nele, a título de moral da história (mais um nicho interpretativo lançado pelo autor), ele demonstra o quanto o leitor é um agente no mundo,

responsável por aquilo que lê e por aquilo que faz com o universo de leituras que tem. Eco, nesse trecho, deixa clara a responsabilidade que o homem que passa pela experiência literária tem diante de si e do mundo. Ele diz: “*Morale: esistono idee ossessive, non sono mai personali, i libri si parlano tra loro, e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi.*” (ECO, 1996, p.533)<sup>5</sup>

Ao demonstrar a intolerância do discurso religioso da Igreja do período medieval, *O Nome da Rosa* também permite ao leitor o reconhecimento dessas práticas em sua vida empírica. A *mimesis* age formando a identidade subjetiva do conhecimento real de que a violência e as guerras modernas são frutos não das instituições, mas dos discursos intolerantes que, em vez de estabelecerem a reflexão, conduzem ao dogma que, por sua vez, leva o homem ao radicalismo de suas ações. “Os culpados são os leitores” porque, ao transportarem a experiência do mundo ficcional ao seu plano “existente” empírico, comprovam que a realidade se configura no plano das ações executadas pelos sujeitos. A inércia contribui com a manutenção da intolerância e somente o esclarecimento, rompendo os entraves da ignorância, pode quebrar as algemas do progresso puramente capitalista deturpador dos valores de humanidade.

É a *mimesis*, enquanto ação do sujeito racional e dinâmico, um elemento não mais desqualificado, mas entendido em sua complexidade. Desse modo, o romance *O Nome da Rosa* não se apresenta como voz única e verdadeira, uma vez que assim agiria contra os postulados da lógica que ele mesmo buscou demonstrar – a quebra das intolerâncias dogmáticas e das “verdades” unilaterais que, por serem já unilaterais, não serão jamais a expressão real da verdade, uma vez que esta só pode ser postulada como constituinte do campo ético universal, fruto de uma atitude reflexiva do sujeito.

Essencialmente complexa, a *mimesis* exige um estado de constante reflexão em torno de sua conceituação. É necessário, por isso, tomar novos portos de idéias para que se possa prosseguir nesta viagem de busca por uma elucidação teórica em torno de um conceito essencial à análise realizada neste trabalho.

A partir do que foi exposto até este momento neste capítulo, buscar-se-á, agora, num segundo momento, retomar e ampliar o conceito de *mimesis* em referência às obras de metaficção historiográfica, tal como *O Nome da Rosa*. Para tal será feito, primeiramente, um estudo em torno da questão da leitura; também será discutida a noção de leitor-modelo tantas vezes usada por Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

---

<sup>5</sup> Moral: existem idéias obsessivas, que não são nunca pessoais, os livros falam entre si, e uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós. [Tradução nossa]

Após isso, haverá uma explanação em torno das teorias da metaficção historiográfica apresentadas por Linda Hutcheon, em que se configurará uma discussão ainda mais ampla entre a Ficção e a História, ou seja, se até este momento falou-se muito sobre a representação do real na literatura, tal polêmica será estendida a como esse real se apresenta em obras de ficção que “querem” se apresentar como portadoras da realidade e, portanto, da verdade factual dos acontecimentos. O conceito de história de Walter Benjamin vem arrematar as discussões aqui realizadas em torno do problema da referência da obra literária e sua relação com *O Nome da Rosa*.

## 5.6. O processo de leitura das personagens como produtor/alterador de significados

Os escritores inventaram muitas maneiras de introduzir seus leitores nas narrativas [...] toda narrativa pressupõe um leitor, e toda leitura se inicia a partir de um título, inscrito no texto. O texto pode escavar a si mesmo e o leitor agir contra a semente ou extraviar novo significado de palavras familiares: daí as infinitas possibilidades de interpretação propostas pelos desconstrutivistas e pelas leituras dos originais que moldaram a história cultural [...] a leitura ressurgiu como o fato central da literatura. (DARNTON, 1991, p.228)

Toda obra, por mais que queira permanecer isenta e/ou imparcial, revela o pensamento de seu autor. Desde uma dissertação de mestrado da área de Ciências Biológicas a um romance histórico, o autor pressupõe, mesmo que inconscientemente, quem será o leitor-modelo do seu texto. A linguagem adotada, mais ou menos rebuscada, o uso de exemplos, a construção de imagens, tudo isso interfere na formação do texto; tudo isso acontece não só por causa da busca estética, no caso da literatura, por exemplo, mas também no sentido de tornar o texto aceitável pelo leitor. Nesse momento mesmo, este texto configura-se numa tentativa de fazer-se compreender ao leitor que vira estas páginas. Tanto sua estrutura (organização), quanto seu vocabulário, o emprego de determinados verbos, a escolha da disposição das idéias, têm em vista proporcionar ao leitor a aceitabilidade do que aqui é exposto. É claro que esse processo, num texto fictício, não pode ser revelado pelo autor tal como é feito neste trabalho, pois caracteriza-se a obra de arte por fazer o espectador procurar o sentido e não lho dar pronto, simplesmente.

Não se almeja fazer aqui a apologia do leitor como senhor absoluto dos significados do texto, até por não ser essa a visão aqui adotada. Apenas se busca evidenciar que o texto, durante sua construção, leva em conta um leitor idealizado. Com isso as noções de emissor (componente ativo) e receptor (componente passivo) de Jakobson não se enquadram nessa concepção de leitor. Elas são aqui entendidas como uma função dialógica entre leitor e texto, ou seja, uma troca constante de informações entre ambos. O texto constrói o leitor no decorrer do processo de leitura e o leitor desnuda e amplia a vasta gama de significados que o texto literário pode lhe oferecer: “Postular a concepção do leitor não quer dizer inquinhar a análise estrutural com elementos extratextuais. Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto.” (ECO, 1986, p. XI).

Umberto Eco, em seus trabalhos, expõe os conceitos de leitor-modelo, criado pelo autor-modelo - entidades ideais que, pressupostas as ações a tomar durante o processo criacional, geram a tessitura das palavras: o texto. Para Eco, o autor-modelo (diferente do autor empírico) pressupõe as “ações de leitura” do seu leitor-modelo (ideal) e por meio do conhecimento enciclopédico desse leitor, ele trabalha com as informações a serem lançadas no texto, servindo para clarificar as lembranças do leitor ou dar-lhe dados novos com os quais possa prosseguir em sua leitura. Quando o autor pressupõe que o leitor não conhecerá dados que aparecerão no texto, então ele lhe oferece esses dados. Como exemplo há a grande descrição da abertura do romance *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni, em que é descrita toda a paisagem na qual o lago de Como se localiza, por ser essa uma região que dificilmente o leitor conheceria. O que antes era inapreciável passa, então, a fazer diferença para a obra e a ter relevância para o leitor: “Mais cedo ou mais tarde, o leitor enciclopedicamente carente será pego de surpresa.” (ECO, 1986, p. 39)

A importância do leitor ressaltada até agora pauta-se na importância dessa noção em uma obra de metaficção historiográfica por caracterizar-se, esse tipo de texto, como revelador de identidade. Nota-se que o entendimento da relação leitor-modelo e texto ressurge, em meio a *O Nome da Rosa*, como fato de extremo valor à compreensão da obra. Perceber como o narrador envolve o leitor com os dados históricos, criando, a partir deles e concomitante a eles, a reflexão sobre as relações humanas é fundamental para a construção de sentido do texto. Espaço e tempo “reais” se consubstanciam, ao leitor da obra, com a “ficção da experiência das personagens”, gerando uma outra “leitura” do mundo. Uma outra leitura da História, revelando a verdade real da essência do homem e de seu agir no mundo.

Precisamente, então, nota-se que um dos principais pontos para a ficção histórica é a iniciativa interpretativa do leitor sobre os fatos narrados. A obra permite uma leitura mais

variada da História, não fazendo com que o leitor se pergunte se aquilo realmente aconteceu, mas sim o porquê de ter acontecido e as conseqüências desses acontecimentos. O escopo da obra de metaficção histórica é criar a possibilidade de leitura da realidade deixando ao leitor que pese os fatos e analise a história por si mesmo.

O leitor (o destinatário) postulado pelo texto de Eco é alguém interessado pela História, que preenche interstícios de ironia fina deixados pela narrativa com sua ânsia por revelar os fatos. Dessa maneira, a narrativa mostra a realidade a partir de um outro ponto de vista, mais lúcido e menos partidarista.

A leitura tem uma história. Não foi sempre e em toda a parte a mesma. Podemos pensar nela como um processo direto de extrair informação de uma página; mas se a considerássemos um pouco mais, concordaríamos que a informação deve ser esquadrihada, retirada e interpretada. Os esquemas interpretativos pertencem a configurações culturais, que têm variado enormemente através dos tempos. (DARNTON, 1991, p.233)

É dentro dessa noção de processo de leitura que se observa o quanto o ato de ler está presente em *O Nome da Rosa*. Ler esse romance não constitui um simples ato de “extrair/extrair informações de uma página”, mas num exercício interpretativo e revelador de verdades universais e não circunscritas. Justamente as verdades universais de que a poesia se veste para Aristóteles, e não fatos circunscritos, tais como os da História Oficial.

[...] à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1986, p.37)

Na verdade, quase todos os personagens, em *O Nome da Rosa*, e principalmente Adso, passam por processos de leitura que alteram o sentido de suas vidas e suas atitudes no mundo. E se não os alteram claramente, exercem grande influência sobre suas vidas. Crê-se que, ao se despertar para essa relação que as personagens vivem, o leitor é levado a refletir sobre o seu próprio estar no mundo e dessa prática pode-se constatar que o texto não só quer ser ajudado como ajuda a se construir a partir daquilo que ele leva o leitor a perceber dentro de sua própria estrutura:

(...) prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. (ECO, 1986, p.40)

Compreende-se, desse modo, a necessidade de esquadrihar e buscar criteriosamente os elementos constitutivos de *O Nome da Rosa* que possam oferecer sua possível leitura e interpretação, como se buscou fazer nos capítulos precedentes.

### **5.7. A metaficção historiográfica e os seus “passeios inferenciais”**

Após as elucidações acerca da verossimilhança e dos aspectos que envolvem a importância da leitura para *O Nome da Rosa*, será feita, neste tópico, uma abordagem sobre como o romance de Eco é estudado pela crítica contemporânea. Mais do que um romance histórico, ou mero divertimento de um teórico fascinado pelos estudos medievais, *O Nome da Rosa* se caracteriza, em essência, por ser mais do que uma simples obra publicada no fim do século XX, mas sim, por ser uma obra de extrema importância às discussões sobre as verdades e mentiras que envolvem o homem contemporâneo. Antes, é preciso atentar para a definição que Linda Hutcheon dá às obras contemporâneas que têm as características de *O Nome da Rosa*. Ela cunha um termo (como já foi visto) que, por si só, já oferece a base de identificação do principal meio pelo qual essas obras se estruturam: a metaficção historiográfica.

Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo*, diz:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, o de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p.127)

Como se pode ver, o trecho acima vem corroborar a noção de que não é a História Oficial a portadora do selo da verdade, e que a ficção, como discurso, também pode reclamar tal direito. Assim, ela deixa claro que a idéia de que a literatura fala de coisas mentirosas desmorona definitivamente, ampliando o conceito de literatura para o de construto humano. É necessário

prestar atenção, ao dado de que esse conceito se aproxima do conceito de *mimesis* re-considerada. Se a ficção é um construto humano, logo ela exige um sujeito-agente no mundo, algo estimulado pela *mimesis*.

Linda Hutcheon, portanto, se preocupará, no decurso de seu trabalho, com as discussões que envolvem o referente em relação à metaficção historiográfica:

O referente “real” de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos. O passado é “arqueologizado” (Lemaire 1981, xiv), mas sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis como sendo textualizado.

Portanto, o pós-modernista “retorno à história” não é uma recuperação, uma nostalgia ou um revivencialismo” (HUTCHEON, 1991, p.127)

Observa-se que a noção de história textualizada e não factual é marcante em Hutcheon, dando por muitas vezes a impressão de que sua visão se pautará para o referente unicamente textual, ou seja, barthesiano, em que a literatura só falaria da literatura e a ficção de caráter histórico só falaria dos textos da história e não dos acontecimentos em si. No decorrer de seu trabalho, nota-se que a valoração de importância dada ao texto, e à história textualizada, não se pauta simplesmente como meio de destituir o “mundo” da literatura, mas, simplesmente, de conduzir seu trabalho a uma reflexão em torno dessa referência em obras em que essa discussão, já problemática para a literatura, torna-se ainda mais perturbadora.

Linda Hutcheon demonstra ainda quanto o princípio da verossimilhança é importante tanto para o texto histórico quanto para o literário. A verossimilhança atuaria como um elemento comum entre esses dois tipos textuais, unindo-os ao invés de separá-los. Dessa maneira, a noção de enunciador de verdades é destituída tanto da ficção quanto da história, permitindo que esses textos exerçam suas reais funções, ou seja, não como reveladores da verdade, mas como construtores de uma reflexão em torno do real:

Considera-se que as duas [história e ficção] obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas forças narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo. (HUTCHEON, 1991, p.141)

Apesar dessa visão altamente ampliada e consciente do papel e da força textual da história e da ficção, há, de certo modo, um equívoco de abordagem conceitual, quando Linda Hutcheon fala sobre as “várias verdades” que existem no lugar da verdade unívoca:

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, (...) Romances pós-modernos como *O papagaio de Flaubert*, *Famous Last Words* e *A Maggot* afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (...), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. (...) A interação do historiográfico como o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica” e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. (HUTCHEON, 1991, p.146-147)

O equívoco se processa quando Hutcheon adota a definição de verdades no plural, pois se se toma como pressuposto a necessidade do diálogo para não se cair na defesa de suas próprias idéias de maneira intolerante, logo, toda vez que, por meio do diálogo, se chega a aceitar a idéia do outro, se considera que a sua própria idéia é falsa, pois considerou-se a do outro verdadeira. Dessa maneira, não se pode dizer que há várias verdades, mas sim que existem falácias, discursos “mascarados” por uma verdade não existente, sendo, portanto, uma idéia falsa. Aceitar de maneira humilde a verdade que outro ou outros dizem é o primeiro passo contra a intolerância dos discursos monolíticos.

Considerar a aceitação de várias verdades ao mesmo tempo é arriscar-se ao perigo de conviver com mentiras mascaradas. É necessário, portanto, dialogar em torno das “verdades”, refletir usando a razão e o bom-senso, pois é melhor rejeitar noventa e nove verdades do que aceitar uma única mentira.

Na narrativa de Eco, o personagem Jorge de Burgos impede o acesso dos outros monges ao livro de Aristóteles, porque acredita na sua verdade unívoca e porque não se abre ao diálogo, no sentido de troca de experiências e idéias. Agindo assim, ele se move de maneira intolerante em todas as suas ações, não chegando nunca ao conhecimento da Verdade ou mesmo de verdades. Já Guilherme de Baskerville, busca a verdade e se apresenta como uma pessoa madura e aberta ao diálogo e ao conhecimento, além de revelar uma atitude tolerante diante dos

diferentes discursos que se lhe apresentam. Tal abertura proporcionou-lhe, entretanto, a assimilação de mentiras, como a ilusão de acreditar, por alguns momentos, que os assassinatos eram ocasionadas pela força do Apocalipse ou que o assassino usava o livro para escolher o modo de matar suas vítimas. Ao perceber seu erro, Guilherme o abandona e busca a verdade, ou seja, o verdadeiro responsável pelas mortes no mosteiro. O monge inglês agiu assim também quando deixou a Inquisição. Primeiramente a via como expressão da verdade, mas depois compreendeu, por meio de outros discursos (os dos acusados), que ele estava do lado de uma falácia e que a única verdade era a tolerância recíproca entre as criaturas humanas, assim como a busca pela razão e melhor entendimento do mundo.

O que se deve compreender é que, mesmo quando o homem conhece os caminhos mais justos e busca se tornar um ser mais tolerante e racional, mesmo assim ele pode recair em falhas, em desvios que não se configuram necessariamente na criação de uma outra verdade, ou na elucidação dos aspectos falaciosos de uma idéia, mas simplesmente na ação das paixões humanas desestruturando as suas ações. Nesse sentido, pode-se notar que Adso, mesmo com sua falta de experiência diante da vida, observa e transmite ao seu leitor que por vezes não havia diferença do orgulho intelectual monolítico de Jorge de Burgos para o orgulho intelectual repleto de vaidade de Guilherme, o que se evidencia no último capítulo da narrativa e se configura numa ironia extremamente relevante da obra, pois põe em questionamento a própria capacidade que o homem tem de fazer questionamentos. Adso diz:

Dei-me conta, com um calafrio, que naquele momento aqueles dois homens, a postos para uma luta mortal, se admiravam reciprocamente, como se cada um tivesse agido para obter o aplauso do outro. Minha mente foi atravessada pelo pensamento de que as artes empregadas por Berengário para seduzir Adelmo, e os gestos simples e naturais com que a donzela suscitara minha paixão e meu desejo, não eram nada, quanto à astúcia e desvairada habilidade em conquistar o outro, diante do caso de sedução que se desenvolvia diante de meus olhos naquele instante, em que se desenrolara ao longo de sete dias, cada um dos dois interlocutores marcando, por assim dizer, misteriosos encontros com o outro, cada um aspirando secretamente à aprovação do outro, que temia e odiava. (ECO, 1986, p.531)

A metaficção historiográfica, de *per se*, não quer somente criar outros pontos de vista, mas sim criar a reflexão que permite que até esses outros pontos de vista sejam ou não aceitos, após observados e analisados.

Essa observação que aqui se faz é, curiosamente, “corrigida” pela própria Linda Hutcheon quando ela cita Todorov:

a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso (...) é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio *status* de “ficção”.(HUTCHEON, 1991, p.146)

A literatura não é verdadeira nem falsa, porque ela é o espaço em que a própria discussão entre verdadeiro e falso se faz. Ela é o espaço onde o leitor observa as aberrações do discurso dogmático e opressor de Jorge de Burgos, mas também em que ele se assusta ao ver Guilherme de Baskerville, personagem tolerante que procura a verdade de maneira racional, se perder em meio a seu próprio orgulho intelectual, criando em si um ódio a Jorge, tornando-se também semelhante a este. Onde está a verdade, então? - pode se perguntar o leitor. As obras de ficção, principalmente as metaficções historiográficas, procuram criar um simulacro da realidade para fazer campo de discussão sobre o que seria a verdade:

As obras de Defoe diziam ser verídicas e chegaram a convencer alguns leitores de que eram mesmo factuais, porém a maioria dos leitores atuais (e muitos leitores da época) tiveram o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no “real” – assim como ocorre com os leitores da metaficção historiográfica contemporânea. (HUTCHEON, 1991, p.143)

Como se pode ver, Linda Hutcheon alerta para o fato de os leitores terem admitido que a obra fictícia tem uma base no real, o que é, portanto, diferente de dizer que elas dizem ser o real: “[...] a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, [...]” (HUTCHEON, 1991, p.145). É por meio da ficção que a história se atualiza como um construto humano, e é por meio da história que a ficção reorganiza-se e revaloriza-se. Desse modo, a referência, grande polêmica a envolver o tratamento desses dois discursos, passa a ser um dos grandes temas a envolver a metaficção historiográfica:

Porém, a que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção? É comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão por trás dessas duas noções de referência. Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com a ficção. No entanto, [...] [aquilo que] os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). (HUTCHEON, 1991, p.157)

Reconsiderar a mimesis parece ser uma tarefa por demais difícil, devido à amplitude do conceito e devido às diversas orientações teóricas existentes. Linda Hutcheon, por momentos, parece favorável à idéia da literatura falar sobre a própria literatura: “[...] Não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmam alguns (KERN 1978, 216); o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos.” (HUTCHEON, 1991, p.164-165).

Mas, em outros momentos, ela chega a aceitar uma referência a uma realidade, mesmo que não seja a empírica; ela passa a crer em uma espécie de realidade à qual a literatura se refere: “Esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica.” (HUTCHEON, 1991, p.165)

Hutcheon ainda informa que Umberto Eco também, por alguns momentos, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, parece admitir a idéia de que a literatura só fala do mundo dos textos:

Ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirma: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (1983, 1984, 20) As estórias que *O Nome da Rosa* reconta são as da literatura (escritas por Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot e outros) e as da história (crônicas medievais, testemunhos religiosos). Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-moderna. (HUTCHEON, 1991, p.167)

Umberto Eco, entretanto, parece não acreditar na total referencialidade puramente textual da obra de ficção. Ele antes tem uma visão muito mais ampla e próxima da noção de *mimesis* reconsiderada problematiza no início deste capítulo. Eco parece acreditar, tal como Compagnon, numa visão mais ponderada da referencialidade literária: “[...] o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela também fale do mundo.” (COMPAGNON, 2003, p. 126)

O mundo e os textos. A literatura trataria das duas noções de maneira concomitante, oferecendo ao leitor a capacidade de conhecer e conhecer-se por meio de um organismo dinâmico da obra de ficção.

Linda Hutcheon parece, na realidade, render-se a essa noção mais ponderada no decorrer de seu texto:

O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo. O pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte “dentro do arquivo” (Foucault 1977, 92) e esse arquivo é tanto histórico como literário. (HUTCHEON, 1991, p.165)

Dessa maneira, com essa explicação acima, Linda Hutcheon confirma o que este trabalho vem apresentando como uma reconsideração do conceito de *mimesis* a partir da análise da obra de metaficção historiográfica *O Nome da Rosa*. A *mimesis* seria o projeto autoconsciente da literatura de falar do mundo e dos textos dentro de um processo ativo de transformação do sujeito através dos reconhecimentos e conhecimentos atingidos pela reflexão.

Hegel parece poder explicar definitivamente essa idéia a partir da sua conceituação em torno do racional e do real apresentada em seu livro *A Estética – A Idéia e o Ideal*.

Paulo Eduardo Arantes, ao fazer uma introdução à obra de Hegel, afirma: “Assim, a forma verdadeira da realidade para Hegel, é a razão, onde todas as contradições sujeito-objeto se integram, constituindo, desse modo, uma unidade e uma universalidade genuínas”. (ARANTES, 2005, p.9).

Para Hegel, conforme o excerto acima, realidade e razão se coadunam num mesmo conceito. Segundo Hegel, o homem só penetra na realidade por meio da razão. A metaficção historiográfica, por meio da ironia intertextual, leva o leitor a um condicionamento reflexivo constante, produzindo nele o despertar do conhecimento da realidade por meio da razão. Isso se relaciona à primeira proposição hegeliana de que “o que é racional é real e o que é real é racional”. Logo, a partir dessas reflexões, pode-se dizer que a *mimesis* reconsiderada pertença ao campo cognoscitivo, permitindo ao sujeito, interpenetrado por sua ação, tomar conhecimento da realidade não meramente palpável, mas “existente” das coisas.

Mas por que, então, o homem parece nunca chegar ao conhecimento da realidade como um todo? Aparentemente, seria porque ele não deve utilizar-se da razão. Essa, entretanto, não é a resposta mais plausível, uma vez que não basta entender a total e substancial identidade entre razão e realidade. É necessário entender a segunda proposição de Hegel, que põe à mostra o caráter “processual” de toda realidade. Em termos simples, Hegel revela que tudo muda. As transformações que acontecem naturalmente necessitam de um transformar também constante da razão e, portanto, da compreensão da realidade.

Dessa forma, pode-se compreender a *mimesis* na metaficção historiográfica como uma ação processual, ou seja, um agente transformador que se utiliza de elementos como a intertextualidade e a ironia para denunciar as transformações da realidade.

Mas, como *O Nome da Rosa* pode ser um livro a falar de livros se, no entanto, revela muito sobre a realidade do homem? Isso só pode ser dito mediante o exercício da razão como atributo do sujeito participante do processo mimético. A base da ficção, como o próprio Eco disse, é a realidade, que não precisa ser meramente a da história textualizada verbalmente nos livros, mas que pode ser também aquela vivenciada unicamente pelo sujeito produtor ficcional (autor), cujos acontecimentos perambulam no universo de sua memória. Se se considerar que o próprio registro das memórias dos acontecimentos em torno de um homem pode ser chamado de texto visual, por exemplo, então há aqui uma larga e muito ampla noção de texto geradora de imenso campo de estudo e análise.

Em termos gerais, pode-se dizer que *O Nome da Rosa* segue a proposição da frase dita por Guilherme de Baskerville no fim da narrativa a Jorge de Burgos, sobre o modo como São Francisco fazia seus discípulos olharem o mundo: “Assim Francisco ensinava à gente a olhar as coisas de um outro lado” (ECO, 1986, p.537). De certa forma, essa é também a essência do conceito de história proclamado por Walter Benjamin. Umberto Eco utiliza-se de momentos históricos extremamente marcantes da história medieval não por seu caráter documental, mas por seu caráter conceitual.

A noção tradicional de História tende a considerá-la como um amontoado de acontecimentos a se sobreporem uns aos outros. A atual sociedade, conduzida pela idéia de progresso, não consegue mais “olhar” para o passado e nele “ler” e refletir sobre a própria humanidade. Portanto, sem voltar ao passado, o homem perde a noção de sua ação no mundo presente e a visão perspectiva do futuro. É contra essa noção que Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito de história” (1986), irá propor uma noção diferente para o entendimento da História a partir da maneira de lê-la.

Para ele, é necessário “escovar a história a contrapelo”, isto é, contar a História não do ponto de vista dos “vencedores”, aquela canonizada como “Oficial”, irreduzível, dona absoluta da verdade. Para Benjamin, é necessário contar a História do ponto de vista dos “perdedores”, daqueles que não se encontram nos livros. Daqueles que constroem a História, mas que não recebem os louros da vitória por geralmente serem os oprimidos, desvalidos do poder.

O passado, cheio de mortos, fragmentos e ruínas, não pode ser revisto devido à ilusão deturpada da noção de progresso, que impede a sua reflexão e reconstrução. Benjamin, de

maneira imagética e com uma acuidade singular, evidencia essa realidade no 9º aforismo de seu texto:

“Minhas asas estão prontas para o vôo,  
Se pudesse, eu retrocederia  
Pois eu seria menos feliz  
Se permanecesse imerso no tempo vivo.”

*Gerhard Scholem, Saudação do anjo*

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1986, p.226)

*O Nome da Rosa*, através dos fragmentos do passado, presentes no romance, busca acordar os mortos e impedir que a ruína continue a se camuflar sob os véus do progresso que a sociedade moderna lançou sobre os próprios olhos. Eco, justamente, desvela os olhos de seus leitores para a verdade dos fatos, mostrando que a noção de mentira dada à literatura é tão mentirosa quanto a de verdade absoluta dada à História Oficial.

Eco permite que “o anjo da história” volte através dos olhos de seus leitores, a se desembaraçarem diante do véu que apenas cobre, mas que não consegue ocultar a verdade. Ficção, sim; mentira, não – é a resposta que *O Nome da Rosa* dá àqueles que costumam apontar na ficção, principalmente na metaficção historiográfica, inverossimilhanças, com a pecha de a considerarem em nome da vida e não em nome da arte, como afirmou Pirandello (1978).

A literatura, discurso estético, utiliza-se da vida real como pano de fundo para sua tessitura, não deixando, porém, de ser ficção. Antes, configura-se como sendo a imaginação do autor que, ao consubstanciar a realidade exterior a si com a realidade interior de si, junto à fantasia, cria a arte de veicular a verdade sobre a essência humana por meio das palavras.

Esse conceito de história de Benjamin é confirmado implicitamente por Linda Hutcheon no seguinte trecho:

Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos. (HUTCHEON, 1991, p.162)

São as perguntas feitas ao passado que interessam, pois são elas que possibilitam o encontro com possíveis respostas menos dogmáticas e ideologicamente construídas pelas ideologias dominantes. Somente o exercício de um questionamento constante pode fazer com que cada indivíduo crie uma noção mais livre sobre a história e esse questionamento é propiciado pela razão por meio das reflexões e questionamentos que a metaficção historiográfica gera em seus leitores.

O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior “real”. Mais uma vez isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias. (HUTCHEON, 1991, p.158)

É papel da metaficção historiográfica construir a história não como um simulacro “de um exterior ‘real’”, mas como um mundo novo a ser conhecido e, de certa forma, reinterpretado pela verve questionadora de leitores conscientes devido à auto-reflexividade provocada pela metaficção historiográfica.

A questão de saber de quem é a história que sobrevive constitui obsessão para romances pós-modernos (...). Ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção. (HUTCHEON, 1991, p.159)

Como se pôde ver, neste capítulo, buscou-se demonstrar como a visão de mimesis reconsiderada se consubstancia às características da metaficção historiográfica, atuando como um recurso dinâmico de transformação, remodelando, por meio do questionamento, a noção de história, de real e de verdade dos leitores. *O Nome da Rosa*, nesse contexto, apresenta-se como obra extremamente relevante para o estudo dessas características inerentes aos estudos literários.

## 6. Conclusão

O riso como tema filosófico e a ironia intertextual como elemento da estrutura do romance, aliados a uma discussão em torno da importância do conceito de *mimesis* reconsiderada - esses foram os elementos abordados neste trabalho que contribuíram para a reflexão final que ora se apresenta: enfim, em que se constitui o universo de leituras de *O Nome da Rosa*? Toda a história se passa em torno de uma biblioteca e de seus livros. Pessoas morrem simplesmente porque querem ler um livro. O que afinal é a leitura para um autor que teoriza sobre ela e consegue delinear o sinuoso caminho perpetrado pelos leitores em seus vários níveis de compreensão e interpretação?

Um livro nas mãos. Estar cercado de livros por todos os lados. Os mais diversos assuntos, as mais diversas histórias. O que de fato leva o leitor a ter entre as mãos um livro? Estar a todo o momento sendo atacado por uma força exterior que o impulsiona em direção a páginas e páginas de imaginação e fantasia. O livro de ficção vem transportar seus leitores para experiências cada vez mais diversificadas e atraentes. Quanto mais ele os convida ao mergulho em seus meandros, mais os leitores adentram em suas entranhas sem, no entanto, realmente ter conseguido atingir seu ponto motriz.

O que na realidade torna um livro tão atraente? Sua história, seus enigmas, suas intrigas ou simplesmente a capa mais ou menos bem diagramada que tece uma relação de curiosidade com o leitor desde a primeira vista? Indubitavelmente se é arrastado pelo seu poderio de construção de significados, por sua teia de sentidos. E não há maior curiosidade do que a provocada pela ficção que permeia os livros.

Entretanto, como responder às incógnitas provocadas por livros que, mais do que outros, tornam-se tão conhecidos e famosos que nem mesmo os homens conseguem ultrapassar sua fama? Ao ter em mãos um livro como *O Nome da Rosa*, o leitor não consegue abrir suas páginas como as de um livro comum: ele se sente obrigado a lê-lo. Se um livro só existe a partir do momento em que alguém abre suas páginas para lê-lo e da transmissão quase simultânea das impressões de leitura desse alguém, o que permite com que outros se aventurem à mesma

façanha, então, tem-se em *O Nome da Rosa* um dos mais bem sucedidos casos de atração pela leitura que um livro pode suscitar.

Talvez um dos personagens mais conhecidos da literatura mundial que tenha sofrido desse poder de atração exercido pelos livros foi Dom Quixote, que se tornou famoso por sua estranha mania de lutar contra moinhos de vento, pensando que eram gigantes perversos, de lutar contra um rebanho de cabras pensando serem elas um exército mouro e de idolatrar uma lavadeira nada bonita como a donzela mais perfeita que pudesse existir no mundo. Todas essas suas ações foram provocadas pela ação dos livros em sua imaginação. Dentro do campo da paródia, sabe-se que o *Dom Quixote* de Cervantes se constitui numa paródia das novelas de cavalaria que construía tramas exacerbadamente repletas de ilusões fantasiosas. A paródia das novelas de cavalaria se configura em crítica declarada quando, no penúltimo capítulo da obra de Cervantes, o próprio Dom Quixote, ao recuperar a razão, informa à sua sobrinha que a causa de suas desatinadas aventuras foi a leitura “amarga e contínua” dos “detestáveis livros de cavalaria” (CERVANTES, 2002, p.675).

Os romances de cavalaria são os responsáveis, ou melhor, a leitura deles, pela insanidade do Quixote. Ele deixa clara sua nova posição ideológica sobre o universo dos livros, nesse capítulo. Há os perniciosos e há aqueles que servem como luz da alma. A leitura, dessa maneira, pode iluminar, salvar o homem, ou pervertê-lo.

Se se observar a relação dúplce entre Dom Quixote e Sancho Pança, Sherlock Holmes e Watson, Virgílio e Dante, também nela pode-se dizer que se enquadram parodicamente Guilherme de Baskerville e Adso de Melk. Todos os quatro pares atuam dentro de uma ordenação entre mestre e discípulo e todos os quatro atuam na busca pelo decifrar dos signos que se lhes apresentam. Dom Quixote e Sancho Pança perambulam sempre entre a descoberta do real empírico e do imaginário. Dom Quixote luta contra os moinhos, enquanto Sancho busca sua ilha para governar. Holmes e Watson caminham sempre em busca de novas pistas, lendo aquelas deixadas aqui e acolá, e Dante sempre procura as elucidações de Virgílio para os pecados que ele vê serem castigados nas regiões infernais, procurando, dessa maneira, reconhecer o que leva os homens a sua própria perdição. Da mesma maneira que eles, Guilherme e Adso, numa relação mais direta de proximidade, almejam descortinar a verdade.

Entre os quatro, o universo da leitura e dos livros. A leitura enlouquece ou esclarece, traz dúvidas ou confirma certezas, mas em todo caso ela atua para essas quatro duplas como um agente portador da revelação de idéias, pensamentos e conceitos jamais imaginados. Ela é agente transformador e também modelador da experiência das personagens. Ela atua como

um dos grandes momentos de revelação ao homem que busca a essência e o segredo da vida. Os livros são os objetos dessa revelação e têm, dessa forma, uma função dinamizadora do processo de conhecimento do homem na Terra.

*A Divina Comédia*, aliás, mais do que a leitura feita por Dante das penas eternas por meio de sua experiência ao lado de Virgílio, oferece também a possibilidade de se ver o quanto os livros são perniciosos. Assim como em *Dom Quixote*, Dante Alighieri, em sua *Comédia*, trata do universo da leitura em graus de euforia e disforia. Ela pode ser a portadora da iluminação interior e divina do ser, ou pode conduzi-lo à desgraça por meio de sua influência perniciosa e pouco edificante. Isso se vê refletido no episódio de Paulo e Francesca da Rímini, cuja leitura de um livro influenciou-os à traição. Mais uma vez a leitura age como um elemento transformador da realidade humana. Antes da leitura, a dúvida; após ela, a certeza de um sentimento revelado. Ela age, mais uma vez, como um elemento descortinador que altera a experiência e conhecimento de mundo de seus leitores. A partir dela (a leitura) e da ação por ela provocada (a traição), Dante, por meio da observação (também uma leitura), alcança o conhecimento do que as paixões humanas podem ocasionar.

O que o leitor se pergunta desde o título de *O Nome da Rosa* transfigura-se numa relação de dúvida a perambular por toda a ficção – a eterna capacidade que a obra literária tem de emaranhar seu leitor com suas maquinações de quase um ente vivo -, a querer não envolvê-lo, mas engoli-lo por meio de suas letras e construções, suas idéias ou sugestões. Porém, o que faz com que tal fenômeno ocorra com os leitores diante de obras como essa? Essa indagação é um verdadeiro convite a melhor desnudar os mistérios que envolvem a obra de ficção e, em especial, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

Muitas análises de obras literárias perscrutam sua imanência, seu contexto histórico, suas aplicações e interligações com outras ciências, ou sua estrutura própria. Muitas coisas certamente podem ser faladas sobre *O Nome da Rosa* tomando essas perspectivas; porém, muito se perderia aos realizá-las apenas livre e isoladamente. O que instiga a leitura de uma obra como esse *best-seller* de Umberto Eco? Essa é a nossa pergunta final, que, mais do que conduzir a uma resposta, leva a reflexões mais apuradas sobre o que constitui a elaboração de uma obra de metaficção historiográfica como *O Nome da Rosa*.

Toda leitura pressupõe o contato direto com o livro a ser lido. Ao ter em mãos um volume de *O Nome da Rosa*, o leitor recebe como primeiro impacto o número volumoso de páginas. Em tempos modernos, um livro extenso implica ao leitor a necessidade de tempo disponível para a leitura. Comum a reclamação geral sobre a falta desse elemento crucial da vida

moderna, apesar disso, o livro foi lido e recebeu a aprovação do público com a sua grande vendagem. Como um livro ficcional sobre a Idade Média, e tão volumoso, pode agradar tanto ao público? Pode-se dizer que seria por causa da trama, dos enigmas? Acredita-se que não.

Ler *O Nome da Rosa* não é ler um livro de ficção, mas participar de um *contrato ficcional* constante e enigmático. Constante porque a todo o momento reitera-se com o leitor (o contratante); enigmático porque o leitor não o percebe e, mesmo se chegar a percebê-lo, já estará muito certamente cercado por tais elementos sem poder se desvincular da leitura do livro (ou seja, do contrato).

Como toda obra artística trabalha com o mínimo detalhe - e a Literatura, sendo antes de qualquer coisa, uma obra de arte, - *O Nome da Rosa* de Umberto Eco inicia seu contrato ficcional a partir do **título**. Todo título carrega consigo o pressuposto de abrir o campo semântico da obra ao leitor; no entanto, no livro de Eco, o título não só abre esse campo, mas também conduz a um mundo de significação que, a cada página, ao invés de auxiliar no preenchimento das lacunas do leitor, mais expande as suas incógnitas, ampliando assim o enigma que percorrerá toda a obra.

A partir desse ponto de vista, o que se poderia dizer sobre a rosa de *O Nome da Rosa*? Que nome é esse? Qual é o mistério que o envolve? Poder-se-ia dizer que todos e nenhum.

A metáfora da rosa é extremamente intrigante numa obra em que a possibilidade de interpretação dos “signos do mundo” se faz mais do que presente. Caso se pense no processo de leitura como um processo de **aflorescimento** e desabrochamento do sujeito (leitor), tem-se que a leitura e a busca pela verdade que ela oferece a quem a executa seria como o processo de desabrochar da rosa: o perfume, ou seja, a verdade, exala de seu âmago assim como a verdade buscada pela razão desabrocha no homem à medida que ele busca o conhecimento e o questionamento em busca do conhecimento. Ler os livros e questioná-los. Não há nada que não se transforme mediante o exercício da razão. O conhecimento é, portanto, um processo, que no caso da literatura de ficção se dá por meio da ação processual da *mimesis* que não copia a realidade, que não fala do mundo, nem só da literatura, mas que motiva a reflexão em torno da vida humana, ou seja, executa uma espécie de projeto “existente” capaz de alterar a visão de vida do leitor. Nenhum leitor permanece o mesmo após a leitura de uma obra de ficção, especialmente de uma metaficção historiográfica como *O Nome da Rosa*. A rosa, depois de desabrochada, segue a ordem da transformação da vida e não retorna ao seu estado “botão”; sua missão é apenas proliferar-se em aroma e em perpetuação de uma nova espécie. Ela murcha para deixar seu espaço a outra que produzirá novos aromas – novos significados deixados aos homens

necessitados de signos que os decifrem. A rosa, como símbolo da efemeridade, tal como o último verso citado por Adso no romance, demonstra a fugacidade da defesa das paixões humanas, demonstra quanto o homem se fragiliza, guerreia e destrói o mundo a sua volta devido às suas idéias pré-concebidas e aos seus dogmas estabelecidos.

O homem vendido às paixões tem na arte, tal como Hegel a preceitua, uma “instituição” liberadora dessas paixões, tornando-as em simples objetos. Ver narrada a história dos erros dos homens do passado provoca o processo mimético no leitor, em que a arte de observar outros pontos de vista é fundamental para encontrar o autodescobrimento.

A leitura atua, assim, como num processo epifânico, em que despertar para novas realidades e alcançar um maior amadurecimento psíquico se apresenta como fator primordial para uma mudança significativa das atitudes humanas.

Santo Agostinho alcançou esse estado por meio de uma simples leitura:

Em Milão, num dia qualquer de agosto de 386 da era cristã, um homem de 32 anos de idade chorava nos jardins de sua residência. Deprimido e angustiado, estava a procura de uma resposta definitiva que lhe desse sentido para a vida. Nesse momento ouviu uma voz de criança a cantar como se fosse um refrão: “Toma e lê, toma e lê”. Levantou-se bruscamente, conteve a torrente de lágrimas, olhou em torno para descobrir de onde vinha o canto, mas não viu mais que um livro sobre uma pequena mesa. Abriu e leu a página caída por acaso sob seus olhos: “Não caminheis em glotonarias e embriaguez, não nos prazeres impuros do leito e em leviandades, não em contendas e emulações, mas revesti-vos de Nosso Senhor Jesus Cristo, e não cuideis da carne com demasiados desejos”. Não quis ler mais. Uma espécie de luz inundou-lhe o coração, dissipando todas as trevas da incerteza, e ele correu à procura da mãe para lhe contar o sucedido. Ela exultou e bem disse ao Senhor, pois o filho estava convertido pelas palavras de Paulo de Tarso, e as portas da bem-aventurança eterna abriam-se finalmente para recebê-lo. (AGOSTINHO, 2004, p.5)

Ao contrário de Dom Quixote, de Paolo e Francesca da Rímini, Santo Agostinho alcançou seu autodescobrimento, seu desabrochar, por meio da leitura.

*O Nome da Rosa* seria, então, o processo de autodescobrimento da consciência individual para uma conduta ética em que o homem se torna capaz de reconhecer a importância de sua ação perante a sociedade. O homem passa a reconhecer a importância de bem conduzir-se para melhor nela atuar e para que se torne o menos possível um agente desagregador da ordem e do bem das coisas. *O Nome da Rosa* seria o nome de todas as coisas que o homem pode fazer para despertar-se, desabrochar-se enquanto sujeito agente e transformador. Somente reconhecendo-se necessitado de transformação é que o homem pode transformar-se, e um dos

principais meios para assim agir é, alcançar o conhecimento do mundo e das idéias e das ações dos outros homens de outras culturas e de diferentes pensamentos.

É por isso que a biblioteca de *O Nome da Rosa* é a Biblioteca de Babel onde ninguém fala a mesma língua. Ela representa os labirintos obscuros de intolerância nos quais o homem se intrometeu quando passou apenas a falar para si mesmo, criando códigos próprios e indecifráveis aos outros. A nacionalidade das personagens já demonstra a Babel presente no romance. Guilherme de Baskerville é inglês; Adso de Melk, seu discípulo, é alemão; Jorge de Burgos é espanhol e a biblioteca se situa no norte Itália, região em que o entrecruzar de línguas e culturas é algo mais do que cotidiano. A Biblioteca, como foi visto, representa o mundo. Desse modo, cada livro nela contido representa os homens e, assim como cada livro passa por um processo de decifração, todo homem é levado a decifrar outros homens e, principalmente, a si mesmo. O mundo é um grande livro, ou uma biblioteca labiríntica repleta de signos a serem decifrados. E é justamente na decifração do mundo (Biblioteca) que se pode perceber como a vida é um processo de descobrimento, de decifração.

Ao se olhar para o mapa da Biblioteca em sua região central, se localizam as letras dispostas nas salas formando a palavra Roma de trás para frente. Entretanto, ao se ler a palavra não de maneira invertida, mas sim da maneira pela qual ela se encontra, tem-se a palavra AMOR<sup>6</sup>. A palavra amor está contida na palavra ROMA na forma de anagrama. Diante dessa Babel, somente o AMOR consegue ultrapassar os simples códigos, os simples nomes e transformar as situações cristalizadas e acomodadas que os homens criam em algo muito mais humano, porque menos frio e mais afetivo. Somente a partir do contato amoroso com a jovem inominada é que Adso começa a questionar a finalidade real da mulher no plano da criação de uma maneira diversa daquela dogmática que sempre lhe ensinaram e a questionar, conseqüentemente, os dogmas da Igreja. É preciso observar atentamente os signos dos signos que o livro do mundo oferece, para poder interpretá-lo em sua essência.

São o amor, elemento emocional, e a leitura, produtora do desenvolvimento racional dos indivíduos, que exercem a grande ação transformadora da sociedade. Santo Agostinho tomou do livro e o leu. Leu um breve pedaço, suficiente para mudar-lhe o sentido de observar a si mesmo, dando-lhe um novo significado para a vida. Ele compreendeu que o fim apocalíptico a que ele estava “destinado” era fruto de sua própria incúria e imprevidência.

---

<sup>6</sup> Em italiano, a palavra amor se escreve “amore”, entretanto, pode ser feita, principalmente, na poesia, a elipse da vogal “e”. Esse recurso é muito utilizado para se fazer a rima e o acerto do número de sílabas poéticas, havendo, portanto, *amore* e *amor*’ assim como também existe *cuore* (coração) e *cuor*’.

Percebeu que a ação de sua vontade e o auto-investimento interior em busca de valores intrínsecos da alma era primordial à criação de um indivíduo melhor para si mesmo e, principalmente, para os que estavam a sua volta.

Desse modo, pode-se observar que a metaficção historiográfica, justamente por seu caráter metaficcional, propicia uma auto-reflexão constante em torno do texto e do leitor e em torno de si mesma. Ela, por meio da ironia e da paródia, capaz de “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.165), recria uma nova realidade, não compactuando mais com o passado unívoco das ideologias dominantes, mas recriando um espaço de perquirições em que as questões são, por vezes, mais essenciais que as respostas.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução.: J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Edição bilíngüe; Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

BACCEGA, Maria Ap. **Palavra e Discurso: História e Literatura**. São Paulo: Ed.Ática, 1995. (Série Princípios)

BARTHES, R. O efeito do real. In.: GENETTE, G. et al. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In:\_\_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BORDINI, Maria da Glória. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, Regina. **Os preferidos do público: Os gêneros da literatura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates I).

CARTELLE, Enrique Montero & INGELMO, Maria Cruz Herrero. Umberto Eco, El nombre de la rosa. In:\_\_\_\_\_ **De Virgilo a Umberto Eco** (La novela histórica contemporânea). Madrid: Ediciones del Orto / Universidad de Huelva, 1994. p.193-p.216.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo, notas traduzidas por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Nova Editorial, 2003.

CHIAPPINI, Lígia M. L. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.(Série Princípios)

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In:\_\_\_\_\_ **O Demônio da Teoria**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.97-138.

CORTINA, Arnaldo. **O príncipe de Maquiavel e seus leitores**. Uma investigação sobre o processo de leitura. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles** – Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ed. Ática, 1992. (Série Princípios).

DARNTON, Robert. **Edição e Sedição** – O universo da literatura clandestina no século XVII. Tradução.: Myriam Campello. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. História da Leitura. In.: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

DOYLE, Sir Arthur Conan. **O Cão dos Baskerville**. Tradução Pietro Nasseti São Paulo: Martin Claret, 2002.

ECO, Umberto. Borges e a minha angústia da influência. In.:\_\_\_\_\_ **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003, p. 113-127.

\_\_\_\_\_. Como escrevo. In.:\_\_\_\_\_ **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003, p. 277-303.

\_\_\_\_\_. Entre La Mancha e Babel. In.:\_\_\_\_\_ **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003, p. 101-112.

\_\_\_\_\_. **Il nome della rosa**. Milano: Bompiani, 1996.

\_\_\_\_\_. Ironia intertextual e níveis de leitura. In.:\_\_\_\_\_ **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo e Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003, p. 199-218.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. 8ª ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. O cômico e a regra. In:\_\_\_\_\_ **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.343-353.

\_\_\_\_\_. O Leitor-modelo. In.:\_\_\_\_\_ **Lector in Fabula**. Tradução.: Atílio Cancian.São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Nome da Rosa**. Tradução.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.Rio de Janeiro: Record / Altaya, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Nome da Rosa**. Tradução.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. Pirandello ridens. In:\_\_\_\_\_ **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.250-258.

\_\_\_\_\_. *Postille a Il nome della rosa*. In.:\_\_\_\_\_ *Il nome della rosa*. 39. ed. Milano: Bompiani, 1996.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. Texto e Enciclopédia. In.:\_\_\_\_\_ **Lector in Fabula**. Tradução.: Atílio Cancian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986..

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 1996. (Coleção Repensando a Linguagem)

\_\_\_\_\_. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios)

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História**. São Paulo: Atual. 1986.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Mímesis e Crítica da representação em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GIOVANNOLI, Renato (org). *Saggi su Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1985.

GNOLI, Antônio. O Nome da Rosa 25 anos depois. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jul.

2006, Mais!, p.4-6.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **De fato, ficção**. Um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 1997.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 83-92.

HAMESSE, Jaqueline. O modelo escolástico da leitura. In.: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (orgs.) **História da leitura no mundo ocidental**. Tradução.: Fulvia M. L. Moretto (italiano); Guacira Marcondes Machado (francês); José Antônio de Macedo Soares (inglês). São Paulo: Editora Ática, 1998. v.1; p.123-146.

HEGEL, Georg Wilhelm F. As idéias correntes sobre a natureza da arte. In.:\_\_\_\_\_ **Estética – A Idéia e o Ideal**. Tradução.: Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p.44-57

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNI, Octávio. **Estilos de pensamento: explicar, compreender, revelar**. Araraquara: Laboratório Editorial / FCL/Unesp. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003 (Coleção Apoio Acadêmico, 2)

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65-82.

LEENHARDT, J. A construção da identidade pessoal e social através da História e da Literatura. In.:\_\_\_\_\_ e PESAVENTO, S. J. **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

LIMA, Luiz Costa. Quatro fragmentos em forma de prefácio. In.:\_\_\_\_\_ **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOVECRAFT, H. P. Os primórdios do romance gótico. In.:\_\_\_\_\_ **O terror sobrenatural na literatura**. Lisboa: Vega, 2003; p.23-29.

\_\_\_\_\_. “O apogeu do romance gótico”. In: \_\_\_\_\_ **O terror sobrenatural na literatura**. Lisboa: Vega, 2003; p.31-36

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACEDO, José Rivair. Introdução: por uma história do riso na Idade Média. In.:\_\_\_\_\_ **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000, p.21-30.

\_\_\_\_\_. Riso e subversão: o espírito carnavalesco e o ‘mundo às avessas’. In.:\_\_\_\_\_ **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre e São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000, p.227-248.

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

MANN, T. **Confissões do impostor Félix Krull**. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MANZONI, Alessandro. Os Noivos. Tradução: Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução.: Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003;

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In.: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: Ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988, p.9-30.

OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias de. O Nome da Rosa. **Extensão** - Cadernos da Pró-Reitoria de extensão da PUC-Minas. Belo Horizonte, vol.7. n.23, , 1997, p. 43-61

PARKES, Malcolm. Ler, escrever, interpretar o texto: práticas monásticas na alta idade média. In.: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (orgs.) **História da leitura no mundo**

**ocidental.** Tradução.: Fulvia M. L. Moretto (italiano); Guacira Marcondes Machado (francês); José Antônio de Macedo Soares (inglês). São Paulo: Editora Ática, 1998, p.103-122

PESSANHA, José Américo Motta. História e Ficção: o sono e a vigília. In.: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: Ficção e História.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988, p.282-301

PIRANDELLO, Luigi. Advertência sobre os escrúpulos da fantasia. In.:\_\_\_\_\_ **O falecido Mattia Pascal ; Seis personagens à procura de um autor.** Tradução.: Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvina Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.313-322

\_\_\_\_\_ Prefácio a *Seis personagens à procura de um autor* In.:\_\_\_\_\_ **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor.** Tradução.: Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvina Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.325-343.

PLATÃO. **A República.** Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** Tradução.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROBERTS, J. M. A construção da Europa. In.:\_\_\_\_\_ **O Livro de Ouro da História do Mundo.** Tradução: Laura Alves e Aurélio Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.339-397.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. In.: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (orgs.) **História da leitura no mundo ocidental.** Tradução.: Fulvia M. L. Moretto (italiano); Guacira Marcondes Machado (francês); José Antônio de Macedo Soares (inglês). São Paulo: Editora Ática, 1998, v.1; p.147-184.

SCHOPENHAUER, Arturo. Teoria de la risa. In: \_\_\_\_ **Obras** (El mundo como voluntad y representación). Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1950, Tomo II, p.104-114.

SKINNER, Quentin. A arma do riso. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 04 ago. 2002. Caderno Mais!, p.5-11

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso.** Tradução: Alessandro Zir. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

TESTI, Marco. La rosa di Babele (Il nome della rosa). In.:\_\_\_\_\_ **Il romanzo al passato** (Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei). Roma: Bulzoni Editore, 1992. p.55-84.

\_\_\_\_\_. Romanzo storico oggi?. In:\_\_\_\_\_ *Il romanzo al passato* (Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei). Roma: Bulzoni Editore, 1992. p.5-18

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. In.:\_\_\_\_\_ **As estruturas narrativas**. 4ed. Tradução.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. Tipologia do romance policial. In.:\_\_\_\_\_ **As estruturas narrativas**. 4ª ed. Tradução.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2003. p. 93-104

VAX, Louis. *L'univers fantastique*. In:\_\_\_\_\_ *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

VAX, Louis. O Fantástico. In: \_\_\_\_\_ **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1972.

VILLAÇA, Nizia. Apelos e apelações do contemporâneo. In.:\_\_\_\_\_ **Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p.13-32.

\_\_\_\_\_. Novas subjetividades. In.:\_\_\_\_\_ **Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1996; p.33-58

VOLTAIRE. Zadig. In:\_\_\_\_\_ **Contos**. Tradução: Roberto Domenico Proença. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002, p. 8-80.

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In.:\_\_\_\_\_ **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução.: Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Ed.USP, 1994.