

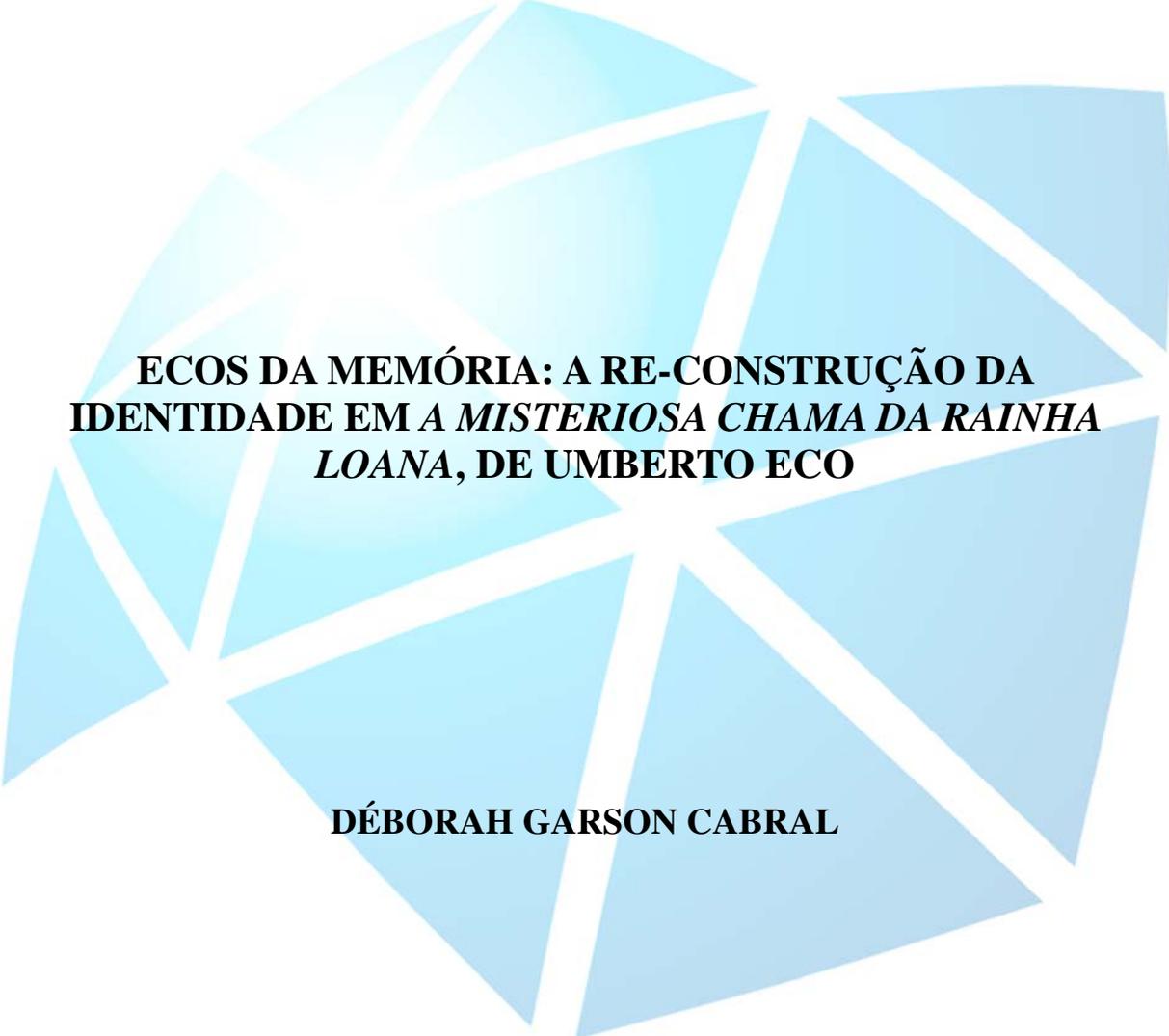
UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

Programa de Pós-graduação em

ESTUDOS LITERÁRIOS



**ECOS DA MEMÓRIA: A RE-CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE EM A *MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA
LOANA*, DE UMBERTO ECO**

DÉBORAH GARSON CABRAL

ARARAQUARA – SP

2015

DÉBORAH GARSON CABRAL

**ECOS DA MEMÓRIA: A RE-CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE EM A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA
LOANA, DE UMBERTO ECO**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Araraquara – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Estudos
Literários)

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de
Campos Mauro

Bolsa: Cnpq

Data da arguição: / /

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro
FCL / UNESP - Araraquara

Professor Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
FCL / UNESP - Araraquara

Professor Titular: Prof. Dr. Márcio Scheel
IBILCE / UNESP – São José do Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

ARARAQUARA

2015

*Aqui e tão longe; ontem, além e agora...
A você, que me acompanha pelo sempre afora,
na vida e na memória.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Claudia Fernanda de Campos Mauro que, desde meus primeiros passos na pesquisa acadêmica, vem me acompanhando, tendo me apresentado a obra motivo deste trabalho, e que me orienta no caminho mais livre e seguro a ser tomado nas análises sobre memória, testemunho e identidade.

Agradeço aos professores cujas disciplinas frequentei durante este período de mestrado, que me deram sustentação teórica e clarificaram meu pensamento com suas palavras de sabedoria: Gregório Dantas, Juliana Santini, Luiz Gonzaga Marchezan, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Aos professores debatedores do trabalho nos eventos promovidos pela universidade, Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle e Prof. Dr. Gerson Luiz Roani, que me ajudaram a direcionar meus estudos e aperfeiçoar minha escrita.

Agradeço à professora Maria Lucia Outeiro Fernandes, que enxergou em mim a capacidade de ser sempre melhor.

À professora Denise Kotchetkoff, responsável pelos meus primeiros passos no maravilhoso mundo da literatura. Sem ela, este trabalho certamente não existiria.

Acima de tudo, agradeço à minha família e aos amigos, por suportarem meus inúmeros momentos de rompante, e minhas ausências injustificáveis, especialmente à Paola, minha filha, por me amar apesar da falta que eu acho que ela sente de mim.

Por fim, àquele Ser, denominado de tantas formas, que está em tudo e com todos, mesmo quando pensamos que nada mais existe, nem força para continuar, nem alegrias para compartilhar. Obrigada, Pai, por sempre conseguir me dar novo ânimo, apesar de tantas dificuldades.

ECOS DA MEMÓRIA: A RE-CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA, DE UMBERTO ECO

Déborah Garson Cabral

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance ilustrado *A misteriosa chama da rainha Loana*, de 2005, escrito por Umberto Eco. A partir dos estudos sobre memória e identidade, dentro da obra, traça um panorama da construção da narrativa de Eco e seus desdobramentos no plano do conteúdo, observando as peculiaridades da construção do tempo-espaço e do narrador-personagem e, desta forma, encontra um paralelo da história deste com a história da construção da identidade italiana. Aborda os temas da Segunda Guerra Mundial e sua influência na construção do ideário italiano, bem como a influência da *Pop Art* na construção da narrativa, que se relaciona com a época em que esta remonta, além de traçar uma linha confluyente entre os conceitos de memória individual, memória coletiva e memória vegetal, sendo este último um conceito do próprio autor da narrativa em questão. O que esta análise visa alcançar é a confirmação da relação entre autor, obra e leitor, sendo estes os componentes da pirâmide narrativa que confere à obra seu sentido completo. Desta forma, o que se constata é a relativização da interpretação de um texto literário, sendo essa uma das análises possíveis deste tão rico romance.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Identidade; Cultura Pop; Literatura Italiana; História e Ficção.

**ECHI DELLA MEMORIA: LA RI-COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ IN LA
MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA, DI UMBERTO ECO.**

Déborah Garson Cabral

RIASSUNTO: Il presente lavoro ha come scopo analizzare il romanzo illustrato *La misteriosa fiamma della regina Loana*, di 2005, scritto da Umberto Eco. Attraverso gli studi sulla memoria e l'identità, dentro l'opera, traccia un panorama sulla costruzione della narrazione di Eco ed i suoi schieramento sul piano del contenuto, osservando le peculiarità della costruzione del tempo-spazio e del narratore-personaggio e, così, trova un parallelo della storia di esso con la storia della costruzione dell'identità italiana. Approccia i temi della Seconda Guerra Mondiale e le loro influenze sull'ideario italiano, così come l'influenza della *Pop Art* nella costruzione della narrativa, che si riferisce al tempo di cui risale, oltre a disegnare una linea confluyente tra i concetti di memoria individuale, memoria coletiva e memoria vegetale, essendo quest'ultima un concetto del proprio autore in questione. Ciò che quest'analisi si propone di raggiungere è la conferma della relazione tra autore, opera e lettore, essendo questi i componenti della piramide narrativa che fornisce all'opera il suo senso completo. Così, ciò che si conclude è la relativizzazione dell'interpretazione di un testo letterario, essendo questa un'analisi possibile di questo romanzo così ricco.

PAROLE-CHIAVE: Memoria; Identità; Cultura Pop; Letteratura Italiana; Storia; Finzione.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
Capítulo 1 - <i>Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate</i>	18
1. A estrutura	22
1.1 Primeira parte – <i>O acidente</i>	23
1.2 Segunda parte – <i>Uma memória de papel</i>	25
1.3 Terceira parte – <i>OI NOΣTOI</i>	26
2. O narrador	27
2.1 O silêncio do trauma e a pobreza de experiência	29
2.2 Elementar, meu caro leitor	30
3. Os ecos em <i>Eco</i>	32
3.1 Ecos de Dante	33
3.2 Ecos de Nerval	35
4. O espaço-tempo	39
4.1 A névoa	41
4.2 Solara	44
5. Dissipando a bruma	45
Capítulo 2 – <i>Ceci n'est pas une pipe</i>	47
1. O mal de arquivo.....	47
2. Cultura <i>Pop</i>	52
2.1 Quero ser uma máquina	54
3. <i>Mangiamo la massa</i>	58
4. <i>Je est un autre</i>	61
5. <i>Hypocrite lecteur, mon semblable</i>	67
Capítulo 3 – Palimpsestos da memória	69
1. A memória	70
1.1 A memória coletiva	72
1.2 A memória individual	75
1.3 A memória vegetal	82
2. A história.....	84
2.1 <i>Follow the Duce</i>	87
3. <i>The italian way of life</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96

Referências bibliográficas	101
Bibliografia consultada.....	103

*A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.*

*Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de um
traz da outra sua atmosfera.*

João Cabral de Melo Neto

Abençoados sejam os esquecidos, pois tiram maior proveito dos equívocos.

Friedrich Nietzsche

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na introdução de *Lector in fabula* (1986), Umberto Eco insere a função do leitor na unidade gerativa do texto, atentando para a produção do texto literário, apesar de afirmar que essa função se expande para todo o texto produzido. A pragmática do texto, que implica suas interrelações, intertextualidades e possíveis interpretações, é então evidenciada. Eco defende a abertura do texto, não para fatores extratextuais, nem para a infinita enumeração de interpretações, mas para caminhos possíveis, “[...] opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas; e, em todo caso, são mais que uma.” (ECO, 1986, p. XI). Não se trata de sermos irresponsáveis com a produção literária, mas sim refletirmos sobre a previsão do leitor enquanto receptor do texto produzido, sendo este pressuposto pelo autor no momento de confecção da obra literária, abrindo espaço para que esse leitor escolha, dentre as opções, o caminho que irá percorrer dentro da floresta textual. Trata-se de compreender que, para além da estrutura hermética, fechada e aparente do texto, existe um subtexto, cuja compreensão será proposta ao leitor atento que captar suas intenções.

Dentro da nossa literatura podemos encontrar um exemplo claro desta possibilidade implicitada pela escolha do autor, como é o caso de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1997). A qualquer leitor que se pergunte, sempre há, ao menos, duas interpretações possíveis sobre o comportamento de Capitu e, não à toa, a pergunta permanece: houve ou não traição? Isto nada mais é do que o reflexo da ambiguidade proposta pelo intertexto da obra, gerada intencionalmente para provocar no leitor esta indecisão, ou esta tomada de posição, ao se colocar contra ou a favor da personagem. É claro que a obra abrange muito mais do que apenas esta postura do leitor, mas não deixa de clarificar a posição deste em relação às possibilidades de interpretação do texto, indo além dele. Capitu, enquanto metáfora da obra literária, é a incógnita que sugere sem imposição, que propõe ao leitor que este adote uma postura dentro da narrativa, que leia seus sutis gestos, seus olhares, e compreenda, para além da palavra, as entrelinhas.

A este processo Eco dá o nome de processo de cooperação interpretativa (p. XII), o qual defende e desenvolve tanto no livro citado como em outras obras de sua composição. Trata-se do processo no qual a mensagem vai além das competências lexicais do texto. É preciso levar em conta o fator pragmático, que envolve a expressão em si e a recepção, visto que é preciso que o falante (ou, no caso, o leitor) tenha a

habilidade de infundir sentido à expressão com a qual toma contato, ou, nas palavras de Eco,

[...] um falante normal tem a capacidade de inferir, da expressão isolada, o seu possível contexto linguístico e suas possíveis circunstâncias de enunciação. Contexto e circunstância são indispensáveis para poder conferir à expressão o seu significado pleno e completo, mas a expressão possui um significado próprio virtual que permite que o falante adivinhe o seu contexto. (1986, p.3)

Desde tempos remotos, a arte exprime a atmosfera em que é produzida, expondo à sociedade aquilo que se evidencia dela mesma, de forma a exaltar ou depreciar sua conjuntura. Em se tratando da Antiguidade, por exemplo, nos épicos, exaltava-se a história de um herói, seus feitos e bravuras, em nome da construção identitária daquele povo, do qual se tornava símbolo.

No decurso do tempo, as transformações na abordagem literária foram inevitáveis, posto o desenvolvimento do pensamento social, científico, filosófico, religioso, etc. Se, em Dante, o herói é construído baseado em seu contexto, um homem grandioso, questionador da humanidade e crente em Deus e em seu poder, capaz de superar a morte em nome da verdade, já em Cervantes este construto de personagem cai por terra, sendo seu lugar ocupado por um herói decadente, refém da história e do passado, de suas influências, um sonhador irracional que cai nas armadilhas da utopia. Dentro de toda obra literária, mesmo que acrônica, se inserem temas e características que remontam a seu tempo e seu contexto social. Assim, a literatura promove sua transformação, seu renascimento.

O caráter formal da obra literária é de indiscutível importância, ainda mais se levarmos em conta os estudos que se iniciam no final do século XIX e culminam na grande discussão surgida na segunda metade do século XX, acerca da representação na literatura, do conceito de história e de narrativa ficcional. Todo texto propõe interpretações, e provém de (inspir)ações, antes mesmo de ser escrito. Desta forma, ao se estudar uma obra literária contemporânea, faz-se mister buscar o percurso da literatura, suas postulações, quedas e ascensões, para objetivar as influências que permeiam a produção deste tempo e, principalmente, do corpus selecionado.

Se, com o advento da Modernidade, a instauração da tradição da ruptura se tornou corrente na produção literária, na atualidade esta premissa entra em colapso. Após um arcabouço infindável de obras originais, que se exigiam desta forma, o que se

cogitou foi a morte da originalidade¹. A pressuposição era de que seria impossível escrever sobre algo que não houvesse, de antemão, como ser encontrado em inúmeras outras obras. Daí a crise. O Modernismo, enquanto último movimento que buscasse essa ruptura com seus antecessores, escasseia a produção. Apesar disso, muitas obras, no decorrer do tempo, foram escritas de forma a questionar esta ideia de morte da originalidade. Escritores contemporâneos trouxeram em suas composições a tensão da criação, que permeia suas obras, e contradizem essa ideia, ainda se aproximando mais do ideário modernista de radicalização da composição literária e da forma, da ruptura com o já criado, com o passado. No entanto, John Barth, afirmando – e ao mesmo tempo questionando – essa ideia de crise, em seu texto *The literature of exhaustion* (1989), baseando-se no movimento que já vinha tomando forma, traz novas concepções para a literatura, renegando a ideia de superação do antigo, do grandioso, e reafirmando a utilização do cânone em busca de renovar, em forma de homenagem ou crítica, aquilo que já existe. O artista contemporâneo, frente a uma crise de criatividade, encontra, assim, uma possibilidade de produção sem a obrigatoriedade da originalidade, uma libertação com base na cópia, na imitação. Conceitos como reciclagem, acúmulo, sincretismo, entram em voga, tornando a produção literária um compêndio de concepções, não mais uma escolha entre estilo ou conteúdo, forma ou contexto, ou isso, ou aquilo. A conjunção de diversas possibilidades se torna parte do processo de produção. A paródia, o pastiche, o retorno e a colagem passam a ser utilizados sem censura. Com seus passos na *pop art*, o uso do recortar e colar funda uma nova estética, crítica e abrangente.

Trata-se não mais de romper com o passado em nome de uma nova arte, de uma concepção de criação original. Agora, a ideia é de soma, não mais de negação. O acúmulo de tantos produtos artísticos, a literatura levada à exaustão, inspira Barth a propor esta defesa da paródia, da comunhão do antigo com o novo.

Na produção moderna, original, o autor busca, através de suas escolhas, promover o novo, o inusitado, fazendo uso de seus dons e suas ferramentas para causar o encantamento digno de Narciso. É este discurso, o narcísico, que se evidencia na originalidade de Guimarães Rosa, James Joyce, Borges, Baudelaire, Proust, entre

¹ Apesar da discussão ser presente e válida, o objetivo desta dissertação não é questionar a existência ou não da literatura da exaustão, da morte da originalidade de ou outros conceitos oriundos do pós-modernismo. Este tema emerge apenas para elucidação e sugestão de leitura da obra de Umberto Eco, que por diversas vezes foi – e é – considerado um escritor pertencente a esta famigerada geração de contemporâneos, a Pós-Moderna.

outros. A reverberação das obras desses nomes provoca ruídos no presente, ecos de discursos idos, reminiscências que se repercutem. E é deste eco que trata este trabalho, o eco da produção pós-moderna, este que se faz ressoar na obra de Umberto Eco.

Umberto Eco é um escritor difuso. Ambígua é a tarefa de analisar sua obra literária, em vista de sua vasta produção acadêmica. Apesar disso, o que se busca, nesse trabalho, é recortar, em sua obra *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), evidências de sua forma para comprovar o tema abordado no texto, a ideia de individualização do ser a partir do arquivo da memória pessoal, e a relação dessa memória, que não se pode transferir, com aquela outra, a coletiva, fruto de um meio social, que se reflete na vida de todo contemporâneo a essa época. Através, também, de seus textos teóricos, procura-se embasar de forma consistente essas ideias, buscando ainda outros textos sobre teoria e crítica literária, no intuito de evidenciar sua fidedignidade.

A cultura do pós-guerra é evidenciada pela restauração dos escombros e resquícios de um período de destruição, no qual tudo foi perdido, e o sentimento de decadência é vigente. A partir deste acontecimento, Eco busca reorganizar os textos, fragmentos históricos de toda a humanidade, e compor uma nova história, que não abandona seu passado, suas referências, mas que se renova, com base em uma nova construção, um *frankenstein* literário.

Para se iniciar a tarefa de uma pesquisa de análise, é preciso escolher o que será evidenciado nela, o evento que será recortado e relatado. Na produção subjetiva do texto, o evento é transformado em palavra por quem o vive de maneira totalmente peculiar, visto que ainda que todos vivam o mesmo acontecimento, cada um terá o seu evento, e cada evento, tornado palavra, terá interpretações prismadas e cada vez mais amplas e variadas.

A hermenêutica sugere um *crer*, que vai além do querer dizer – a escrita ensaística propõe uma suposição, um viés de interpretação. Daí o papel do crítico, o de intérprete, como Édipo perante a Esfinge, que precisa refletir, analisar e responder o grande enigma, *decifra-me ou devoro-te*, relacionando o escrito e o não escrito, o dito e o interdito. Ler é colher, e mais que isso, o intérprete escolhe o que será evidenciado na leitura.

É preciso que se ocupem as lacunas do texto. Cabe ao mediador recheiar esses espaços. Dentre as inúmeras possibilidades de leituras, a escolha de um determinado ponto o qual se deseja evidenciar se torna quase desesperadora, até mesmo angustiante.

Por isso a busca quase que desenfreada pelo aprofundamento teórico do estudioso da literatura hoje. Alfredo Bosi fala a respeito do trabalho do intérprete, em seu texto *A interpretação da obra literária* (1988), que é justamente o de possibilitar ao leitor uma visão ampla da produção global da obra interpretada, abrangendo os aspectos de cada evento evidenciado, desde sua subjetividade até a amplitude de sua colocação dentro do contexto, seja aquele em que ele foi produzido, seja naquele em que se encontra sendo lido.

Não se pode interpretar de forma reducionista uma obra, pois isso é condená-la a uma interpretação unilateral e causal de seu conteúdo. Nas palavras de Foucault, o crítico “deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas.” (FOUCAULT, 2006, p.37) Há a necessidade, então, de se permitir a pluralidade de sentido do texto, que mostra a forma refletida do evento, mantendo o texto prenhe de possibilidades, tornando-o cada vez mais rico e produtivo:

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da história; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros. (BOSI, 1988, p. 278)

Giorgio Agamben (2009) fala a respeito do olhar do homem contemporâneo, que é aquele que observa a escuridão de seu tempo, sem o distanciamento devido, mas com a consciência da sua proximidade; é aquele que vive o que vê e compreende seu tempo, apesar de inserido nele. Em analogia, o leitor contemporâneo, que interpreta e analisa as obras de seu tempo, deve ter alguma simpatia com este conceito de Agamben. É preciso, para este indivíduo, uma consciência de seu estado e seu momento, diferente daquela que teria se observasse o passado, com distanciamento crítico. Analisar o próprio tempo, suas produções e acontecimentos, é observar através de uma penumbra, ou uma névoa, como diria Yambo, o protagonista de nossa história.

O papel incansável da literatura é proporcionar a amplificação das vozes que falam no texto, e é graças a ela que os estudos sobre temas, formas e conteúdos dentro das obras são inúmeros e infinitos. As possibilidades de leitura são diversas e, com o aparato apropriado, torna-se possível alcançar cada vez mais interpretações, desvendando o texto e trazendo à luz inúmeras formas de compreendê-lo de forma mais acertada. Observar os mecanismos do texto, os estratos e os componentes que o formam, é encontrar facilitadores para o aprofundamento de sua compreensão, é mapeá-

lo e desmembrar seus objetivos. Se a pergunta é “por que se estuda literatura?”, a resposta facilmente se mostra ao pensarmos nas inúmeras obras, fruto da natureza humana, que desvendam sua psique, seu comportamento histórico e social, a evolução do indivíduo e seu grupo, o reflexo das ciências, da filosofia, da religião, enfim, tudo aquilo que evidencia o âmago do ser e tudo aquilo que buscamos encontrar, mas que ainda não conseguimos decifrar. E, como diria Eco, “falar do estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...], mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita” (ECO, 2003, p. 153).

Não se pode desprezar a presença do autor dentro da obra que escreveu. Se não enquanto entidade criadora, ao menos porque este exerce uma função perante a obra. Se, como disse Foucault, o autor se anula no paradoxo da escrita, no qual ao mesmo tempo em que escreve no intuito de perpetuar-se, tornar-se imortal, acaba criando seu chagal, pois a criação literária, ao tomar forma, o exclui de sua própria existência, tornando-se um complexo autônomo e independente, e mata, assim, seu criador, resta ainda a função de dar credibilidade a essa mesma obra, pois que o nome próprio, este que o define e diferencia entre tantos outros seres, é o que atesta a idoneidade de seu produto, sua cria, como que deixando sua herança de valor, para que ela seja levada em conta pela relação de atribuição. Foucault ainda diz que:

[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (FOUCAULT, 2006, p.36, 37)

Esse autor, entidade posicionada na linguagem, no discurso inserido na obra, é deflagrado através do estilo desenvolvido por este ser. Umberto Eco, ao citar Hegel, fala sobre a diferença entre a *maneira* e o *estilo*, que são, respectivamente, a “obsessão repetitiva do autor que refaz sempre a si mesmo” e a “capacidade de superar continuamente a si mesmo” (ECO, 2003, p.160). E é justamente através do exercício da crítica literária, a análise textual baseada na teoria literária, que é possível observar estas diferenças.

É buscando conhecer cada autor, as características marcantes dentro de suas obras, o desenvolvimento de seu estilo, sua voz impregnada em seus personagens, os discursos que se evidenciam em cada forma, cada escolha frasal, que se opera o trabalho

do crítico, esse trabalho de pirata que interpreta os mapas que levam ao tesouro do conhecimento, do conteúdo fundamental do texto, sua voz, sua finalidade.

A problemática que circunda a palavra autor e os limites entre a entidade autoral e o discurso literário faz com que a intenção do autor, deflagrada na voz dos personagens criados, no discurso da narrativa, seja matéria de obtusão, sendo necessária atenção para não os confundir. Beth Brait fala sobre o estilo enquanto contato do homem com o mundo:

Via material impresso transparece, na verdade, a relação do autor com a vida, ou seja, *o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com componentes do mundo e da vida*, podendo, portanto, o estilo ser definido como o *conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e seu mundo*. É esse estilo que determina, também, a relação com o material, com a palavra. (2005, p. 87 – grifos da autora)

A tríade autor – obra – leitor é enfatizada por Umberto Eco, escritor e crítico literário que será abordado no decorrer deste trabalho. No percurso de seus estudos, desenvolve as definições de obra aberta e leitor ideal, termos que, além de fazerem parte da teoria desenvolvida por este autor, também estão presentes em sua produção ficcional. No livro objeto desta análise, *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco tratará da questão da referencialidade e do caminho que o leitor, através de seu repertório literário, vai percorrendo dentro da obra (e por que não, da vida?) em busca da leitura de prazer, aquela que investiga, reflete e se posiciona, de forma a construir, juntamente com o autor, o texto, preenchendo as lacunas deixadas em prol de sua participação. Em seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), Eco, logo em sua primeira página, traz à tona a importância do papel do leitor dentro de todo e qualquer texto, citando seus estudos que deram origem a outro de seus livros, *Lector in fabula*, publicado em 1979, que reflete acerca desse papel. Enfatiza que “[...] numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p.7) e com isso reforça, neste trabalho, essa discussão, apoiando a ideia de que há uma relação dialógica entre autor e leitor, através da obra e seus desdobramentos.

Ao encontro desse pensamento, Bakhtin, em seu texto *Discurso na vida, discurso na arte* (1976), defende a análise sociológica da obra literária, avaliando seu contexto de produção e os fatores imediatos que influenciam na sua criação, configurando, assim, que a maneira mais acertada para se comprovar cientificamente as abordagens artísticas seria através do estudo sociológico da obra de arte, posto que os outros métodos possuem caráter subjetivo, havendo margem para interpretações

relativizadas, correndo o risco de cair em equívocos. Não há como compreender uma obra de arte se não se buscar lê-la a partir de seu contexto, adicionando aí a impressão do autor, sua visão de mundo e, juntamente com isso, a interpretação daquele que a lê, visto que este possui um arcabouço capaz de gerar novas interpretações, antes não imaginadas.

[...] o “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte.* (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p.4 – *grifo dos autores*)

Ainda sobre a relação dialógica da produção literária, Bakhtin afirma que “o discurso verbal é um evento social”, pois pressupõe uma interação, a compreensão de algum fato, uma opinião, não são frases aleatórias que apenas expressam a psique do indivíduo; leva-se em consideração a convenção, aquilo que é aceito que se diga, de forma a alcançar o outro, o interlocutor.

[...] *qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói).* (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. – *grifos dos autores*)

É a partir destas ideias que buscaremos, no decorrer desta análise, fomentar as discussões sobre a re-construção da identidade, tanto pessoal como social, do personagem do romance, sobrelevando na forma, no estilo adotado por Eco, os componentes que embasam o discurso sobre a memória coletiva, o esquecimento, a influência cultural, literária, artística como um todo, que enriquecem o romance e mostram, nas entrelinhas, o pensamento construído através de um contexto delineado, de toda uma geração, que repercute até nossos dias. Dessa forma, o presente trabalho é dividido de forma a 1) apresentar a obra, sua estrutura e os temas pelos quais passeia; 2) ampliar o prisma de temas que se refletem na obra, como a cultura pop e a repercussão da imagem dentro do romance e sua recepção, bem como a indústria cultural e alguns questionamentos sobre a questão da verossimilhança relacionada ao contexto de real e ficcional dentro da obra literária; e 3) relacionar os desdobramentos da obra ao contexto da Itália contemporânea e a formação de sua identidade multifacetada, fragmentada e baseada na memória e no enxerto de outras culturas, oriundas de sua miscigenação no decorrer dos séculos de sua existência.

A fala é uma forma de tautologia.

(BORGES, 1941.)

A escrita se compõe da repetição de ideias. Palavras sobrepostas, reunidas em linhas que buscam explicar as mesmas coisas, com nuances de exposição. Assim a literatura da exaustão (Barth, 1986) traz a ideia de que a revisitação de tudo o que já foi escrito promove a não-originalidade, característica do pensamento pós-moderno, que remonta, em forma de paródia e/ou homenagem, aos clássicos eternizados. *A misteriosa chama da rainha Loana*, romance publicado em 2004², é um exemplo disso. Umberto Eco traz à luz, em sua narrativa, obras consagradas pelo tempo, em forma de paródia³ aos seus escritores prediletos, os quais exercem influência direta em sua escrita e produção científica.

A misteriosa chama da rainha Loana fala sobre a busca do livro que traz em si todas as respostas sobre o ser, o indivíduo e seu valor ontológico. Aquele que seria o responsável pela recordação de toda a história de uma vida, contentor de todas as respostas sobre as perguntas originais: quem sou, de onde vim, para onde vou. À semelhança da *Biblioteca de Babel*, conto presente no livro *Ficções* (2007), de Jorge Luís Borges, a história de Yambo, narrador autodiegético (GENETTE, 1995) do romance de Eco, sugere a metáfora da biblioteca infinita, possuidora de todos os livros possíveis, na qual o homem busca incessantemente o livro que contenha todas as respostas, a narrativa de todas as narrativas “o catálogo dos catálogos” (BORGES, 2007, p.70), “um livro que seja a chave e o compêndio perfeito *de todos os demais*” (p.76 – grifo do autor), a memória absoluta de todas as narrativas, alcançando todas as referências através do deslizamento dos significantes, como um *Funes* literário⁴. Yambo é o impedido, aquele que possui a disfunção da memória, a recordação parcial, a recordação do outro em detrimento da de si. Em contrapartida, essas mesmas

² A edição utilizada neste trabalho foi a tradução de 2005.

³ Segundo Linda Hutcheon, a paródia, a partir do século XX, é “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p.13), tendo, ao mesmo tempo, função crítica e de celebração e homenagem à própria literatura.

⁴ Referência ao conto *Funes, O memorioso*, de Jorge Luis Borges, presente em seu livro *Ficções*, de 2007. Trata-se da história de Funes, que não se esquece de absolutamente nada e cada uma de suas vivências se transforma automaticamente em uma nova memória.

recordações que invadem sua memória, o levam ao encontro das suas recordações pessoais, de sua memória autobiográfica.

Giambattista Bodoni, o Yambo, é o protagonista desta narrativa, que fará uma viagem no tempo em busca de um passado perdido entre folhas da biblioteca de toda sua vida. Para tentar se encontrar, Yambo volta ao arquivo de seu passado com o intuito de investigar sua origem e suas memórias. Esta busca pela reconstrução da identidade baseia-se no resgate dos arquivos físicos de sua infância, suas leituras e as músicas que ouvia e que remontavam à época em que viveu em sua antiga casa e às histórias que vivenciou; através desta caçada ao tesouro da memória, aos poucos vai reedificando suas lembranças, construindo uma pseudo-recordação de suas vivências e provocando a sensação de simulacro de si mesmo. A perda da memória, para Yambo, trouxe o desconhecimento de si e de seu mundo pessoal, ou seja, ele se reconhecia como parte de um tempo, mas não como agente de seu tempo. Yambo passa a ser um indivíduo fragmentado, sem raízes, deixando de ter lembranças das vivências que compunham sua individualidade.

A narrativa começa em um quarto de hospital. Yambo se encontra em uma cama, ouvindo vozes, mas sem conseguir se comunicar. “Era um estranho sonho, desprovido de imagens, povoado por sons. Como se não visse, mas ouvisse vozes que me contavam o que devia ver.” (ECO, 2005, p.9) Neste momento, surgem em sua memória várias referências literárias, todas relacionadas com aquilo que escuta, até conseguir estabelecer contato com o médico, que começa a fazer perguntas ao paciente recém-desperto. Yambo, ao responder cada pergunta, se mostra com ótima memória, pois se recorda de fatos históricos e citações literárias com uma facilidade incrível. O problema acontece quando o médico faz a pergunta cabal: “A propósito, e o senhor, como se chama?” (ECO, 2005, p.12). Na memória de Yambo acontece uma profusão de citações, uma recordação de vários nomes, mas o seu próprio nome, o que o identifica e difere dos outros seres, este não está em sua mente.

A partir da constatação do médico de que Yambo teve a sua memória autobiográfica afetada pelo acidente, o protagonista passa a procurar formas de reencontrar sua história, sua memória, para redescobrir sua identidade. Para isso, entrará em contato com seu passado, percorrendo a contramão de sua história. Yambo não reconhece sua família, tampouco os sentimentos que deveria ter desenvolvido por aquelas pessoas, e isso o angustia. Perder os vínculos afetivos é se encontrar solitário

em meio à multidão e, para Yambo, perceber-se alheio aos próprios sentimentos é torturante. O excerto a seguir ilustra essa sensação:

Abri os olhos e disse bom dia. Havia também duas mulheres e três crianças, nunca vistas antes, mas podia imaginar quem eram. Foi terrível, porque com a esposa, paciência, mas as filhas, Deus meu, são sangue do meu sangue e os netos mais ainda, e os olhos daquelas duas brilhavam de felicidade, as crianças queriam subir na cama, pegavam minha mão e diziam oi, vovô, e eu nada. Não era nem névoa; era, como direi, apatia. (ECO, 2005, p.24)

Paola, sua esposa, faz a ponte necessária para que Yambo, aos poucos, volte a fazer suas atividades cotidianas. Apresenta sua família, mostra sua casa, explica suas atividades rotineiras e fala sobre seu trabalho. Yambo trabalha com livros antigos, e tem uma secretária, Sibilla, que será motivo de questionamentos a respeito de sua relação afetiva com as mulheres. Sibilla é uma jovem que trabalha há algum tempo auxiliando Yambo na busca por livros raros e sua negociação de compra e venda. A beleza da jovem e sua atmosfera de mistério despertam em Yambo a dúvida: será que tiveram um caso amoroso?

Para se reencontrar, parte para a casa onde viveu a infância e a adolescência, em Solara, por sugestão de sua esposa. Lá ele encontra os vestígios de toda sua história, ilustrada pelas revistas em quadrinhos, livros, cadernos de sua época de escola, discos, coleções e objetos que compõem o cenário estranhamente familiar, aquele no qual viveu por tantos anos encobertos pela névoa do esquecimento. Nesse espaço, percorrerá os “palácios da memória” (AGOSTINHO, 1955), entrando em contato com o lugar que, sinestesticamente, desencadeará o processo de recordação (ou de reelaboração) de suas origens e, conseqüentemente, de reconstrução de sua identidade.

Nesta *recherche*, Yambo visitará o arcabouço de histórias e recordações da geração italiana sobrevivente da Segunda Guerra, rememorando as situações de tensão vividas nessa época. Fica evidente a importância da visualidade no resgate de suas memórias, de acordo com as ideias de Santo Agostinho. A busca de sua *madeleine* perdida se dá através da “misteriosa chama”, termo ao qual se refere sempre que alguma recordação se aproxima de ser desvendada, mas fica “na ponta da língua”.

Em sua empreitada, depara-se com diversos componentes da cultura de massa, que compôs o grupo de suas referências e construiu aquilo que hoje faz parte de seu arcabouço cultural. Canções populares, hinos, revistas em quadrinhos, coleções de selos e caixas, entre outros objetos, trarão a Yambo, paulatinamente, suas recordações da infância e também suas experiências.

Os processos de rememoração pelos quais Yambo passa provocam exaustão, visto que o esforço para se recordar de sua história e a incerteza sobre essas recordações o desgastam fisicamente. O mergulho nas caixas de livros antigos, a caça ao “tesouro de Clarabela” (ECO, 2005, p.85), suscita dúvidas sobre si e sobre tudo o que viveu. Yambo passa a se questionar, pois começa a se conhecer, e por isso se indaga a respeito de suas condutas, confundindo suas recordações com as conclusões factuais evidenciadas pelos seus próprios escritos. Uma redação da época escolar suscita a dúvida: teria ele sido defensor das ideias do *Duce*?

O conhecimento de Yambo acerca dos livros vai se revelando à medida que narra sua empreitada. O contato com os livros antigos, tanto da alta como da baixa⁵ literatura, a recordação de seu avô, vão trazendo à sua memória as referências literárias que o acompanham. Um dos nomes citados, em relação direta com sua situação, é Borges (2007) e seu *Funes, o memorioso*, o indivíduo dotado da memória total. Yambo se compara inversamente a Funes, visto que não possui nenhuma memória (ECO, 2004, p.157).

Conforme vai entrando em contato com sua *memória vegetal*⁶, termo cunhado por Eco em seu livro *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia* (2010), que corresponde à memória resgatada pelos livros, feitos de papel, e por isso denominada *vegetal*, Yambo reconstrói fragmentos de sua adolescência, momento em que havia se apaixonado platonicamente por uma garota, Lila Saba. Por não se recordar do rosto da garota, procura saber mais a respeito, porque sente “a misteriosa chama”, mas não consegue explicar a si o motivo que faz com que esta recordação se torne uma obsessão para sua memória. Percebe-se uma relação muito estreita entre Yambo e as mulheres, que sempre foram presentes em sua vida, como Paola já havia dito. Neste percurso, ele entra em contato com as musas de sua época, as grandes atrizes norte-americanas, personagens de revistas que eram emblemas de fetiches adolescentes, e reconhece Rainha Loana, que se revela uma personagem de um de seus quadrinhos, sem muita profundidade mas, pela sonoridade do título, “*A misteriosa chama da rainha Loana*”, se eterniza em sua memória. Daí surge sua *misteriosa chama*, a definição para “o brilho de delícias esquecidas.” (ECO, 2005, p. 253)

⁵ Umberto Eco parte dos conceitos de *highbrow*, *middlebrow* e *lowbrow*, cunhados por Dwight MacDonald, para tratar da produção cultural atual e dos conceitos de *masscult* e *midcult*, em seu livro *Apocalípticos e integrados* (2010, p.37). Eco propõe uma categorização da produção cultural de forma a explicar o evento da comercialização da cultura, desenvolvendo uma argumentação sobre o real valor da cultura e da arte.

⁶ O termo será posteriormente aprofundado, no terceiro capítulo desta dissertação.

Uma passagem fundamental no percurso da história de Yambo é a recordação do Vallone, o abismo da colina que se vê da janela da casa de Solara. O Vallone, símbolo da valentia e da derrocada de Yambo, torna-se referência marcante em sua infância, quando o menino se transforma em herói por salvar um grupo de polacos da captura das Brigadas Negras, momento em que, paradoxalmente, o garoto Yambo se depara com a representação da morte, primeiro através do assassinato de dois alemães para que o grupo se salvasse, depois pelo heroico suicídio de seu grande amigo, Gragnola.

O ápice da história se dá quando, em sua desbravada busca pelo tempo esquecido, Yambo se depara com um exemplar raro de Shakespeare, “o in-fólio de 1623, completo, com poucas manchas de umidade e amplas margens” (ECO, 2005, p. 297). Este acontecimento provoca em Yambo uma taquicardia, que culminará na recordação de sua infância em Solara e, posteriormente, em um embaralhamento de ideias que sugere uma retrospectiva confusa de imagens que percorreram sua vida, indicando uma possível experiência pré-morte. É neste momento que o leitor se questiona se estes últimos acontecimentos narrados realmente aconteceram ou se tudo não passou de uma atividade cerebral durante o coma, ou até mesmo de uma narrativa póstuma. Yambo pode se recordar de seus sentimentos, de sua família, dos momentos vividos. Sua busca finalmente acaba, da névoa ao breu total.

O texto é construído, como já se disse, com excertos de diversas outras obras, baseando-se ora na estrutura de *Ulysses*, de James Joyce, passando pelo tema abordado em *Sylvie*, de Gérard de Nerval, e alcançando até mesmo a base narrativa de *Hypnerotomachia poliphili*, um livro do período renascentista que conta a história de Polípio que, em um sonho, sai em busca de sua amada Polia, e para isso passa por situações as mais inusitadas, encontrando-se com personagens mitológicos e visitando lugares encantados. Essas referências não aparecem explícitas no texto, apesar de esta última ser o tema da tese defendida por Giambattista ao término da faculdade de Letras, além do trecho paródico da cena de Leopold Bloom, quando este discorre sobre o ato de defecar, que é reproduzida por Yambo.

1. A estrutura

Passeando pelos níveis discursivos da narrativa, encontramos temas que se entrelaçam e culminam, pela sua combinação, na mensagem final transmitida pela história. Posto que esses temas se revezam, é a partir desta ideia que vale ser feito um

levantamento estrutural para trazer à tona estas temáticas. Por isso, torna-se imprescindível clarificar o que se extrai do texto para que seja analisado, com o objetivo de alcançar o intuito desta pesquisa. Nesse caso, optou-se por falar a respeito da névoa, enquanto espaço psicológico (REIS, LOPES, 1988, p. 204-208), das referências à Segunda Guerra Mundial, da história de amor platônico de Yambo e da perda da memória e sua busca – que é o fator primordial deste estudo, com o objetivo de refletir acerca da construção da identidade italiana no cenário da Segunda Guerra Mundial e posteriormente a ela –, e seu reflexo na compreensão do leitor acerca da narrativa.

A narrativa se dá em 447 páginas, dividida em 3 partes. A primeira, intitulada *O acidente*, subdivide-se em 4 capítulos. A segunda, denominada *Uma memória de papel*, possui 10 capítulos (do 5º ao 14º) e a terceira, OI NOΣΤΟΙ, divide-se em outros 4 capítulos (do 15º ao 18º), somando um total de 18 capítulos. O detalhamento não é gratuito. Ao tomar em mãos o livro *Ulysses*, de James Joyce, encontra-se a mesma divisão em três partes, sendo a primeira, *Telemachia*, composta por 3 capítulos, a segunda, a *Odisseia*, compreendida por 12 capítulos e a última parte, *Nostos*, finalizada com outros 3 capítulos. A divisão, apesar de não ser idêntica, assemelha-se tanto pela simetria quanto pelo tema abordado em cada parte. Em uma entrevista de Umberto Eco, este afirma ser um amante de Joyce, declarando ser joyciano, e não proustiano, a despeito da própria narrativa em questão, que revisita diversas vezes, em referência direta, a *madeleine* de Proust e sua busca pelo tempo perdido.⁷

1.1 Primeira parte – *O acidente*

A primeira parte compreende o período que explica o presente do personagem, o acidente (até então não muito bem explicado), seu despertar e sua adaptação pós-traumática, que acontece parte no hospital, parte em sua casa, em Milão. No decorrer destes capítulos, Giambattista irá reencontrar suas filhas, netos e esposa, e obterá informações sobre si, sua profissão e dados familiares. Perceberá a disfunção sofrida pela sua memória, e constatará que possui um grande arcabouço de leituras, devido à sua paixão pela literatura, pela faculdade cursada e pela profissão escolhida, verificando suas referências literárias em cada citação feita no decorrer da narrativa.

⁷ Entrevista concedida a Francesca Angiolillo, publicada na Folha de S. Paulo de 22 de janeiro de 2012.

Será informado que possui uma casa em Solara, local onde nasceu e no qual viveu todos os verões de sua infância e os dois anos da Segunda Guerra, entre 1943 e 1945, período em que permaneceu na casa de campo. Descobre, também, que este era o local onde viveu seu avô, um colecionador peculiar, que possuía muitos livros e outras *nostalgias* (ECO, 2005, p. 37).

A narrativa transcorre linearmente, a partir do despertar de Giambattista, não obstante se trate de memórias. Esta é a primeira característica marcante na obra, visto que, apesar da visitação ao passado pelo personagem, essa se dá no presente, pela reinterpretação dos livros lidos, pelas histórias contadas por outros personagens, assim como pelos espaços revisitados. Tudo é suposição e acontece no agora. O leitor-detetive acompanha esta investigação passo a passo, juntamente com o detetive-narrador Yambo. Desse modo, pode-se dizer que Yambo se transforma na metáfora do próprio leitor, e como este, busca preencher as lacunas do texto e desvendar o mistério da narrativa. Wellington Ricardo Fiorucci, ao analisar dois romances do autor aqui evidenciado, *O pêndulo de Foucault* (1988) e *Baudolino* (2000), corrobora com essa assertiva ao afirmar que:

[a] metáfora do detetive-leitor é uma das mais singulares criadas pela literatura contemporânea e pertence [...] à [poética] de Eco. Os [...] romances de Eco [...] apresentam, de uma maneira peculiar em sua trama, a questão do texto criptografado, esperando sua decodificação pelo leitor. (FIORUCCI, 2007, p.13)

O leitor, então, tem papel fundamental na obra, e se identifica imediatamente com o herói, que o representa dentro da narrativa, e o posiciona em um duplo papel: o de personagem-leitor-detetive e o personagem-leitor-escritor, o primeiro desvendando a narrativa e o segundo complementando-a.

Na primeira parte, no que tange ao tema, Giambattista surgirá como um completo estranho de si, passando por vivências triviais como se fosse a primeira vez, desde sentir texturas e sabores e conhecer cores, até escovar os dentes e fazer amor. Percorrerá, dada sua falta de memória autobiográfica, a alta literatura, utilizando-se dela para dar suas respostas, para se direcionar e se posicionar neste mundo no qual está inserido e que, ironicamente, desconhece. A literatura, enquanto experiência cristalizada, servirá de referência para dar seus passos e se restabelecer, sendo, então, a auxiliar da sua construção espacial e temporal, o apoio para reconhecer palavras, informações, objetos e ações com os quais se relaciona. É o conhecimento

enciclopédico, como se a cada novo contato com algo, precisasse recorrer ao dicionário para reconhecer de que se trata.

Yambo vivencia uma confusão mental, que é suportada pelas referências literárias que surgem em sua fala desconexa a partir de seu despertar, sugerindo uma construção simbólica e onírica, a qual se desenvolve justamente através das relações literárias ocasionadas pelas diversas citações que o personagem vai proferindo no decorrer de seus dias no espaço estéril do hospital. Edgar Roberto Kirchof propõe que esta atmosfera construída por Eco relaciona-se a aspectos simbolistas através da citação de diversos autores deste movimento, os quais influenciam a construção da primeira parte do livro. Assim, afirma:

Note-se que a predominância de referências a autores vinculados à estética simbolista, nessa parte do livro, não é casual, pois colabora para a composição da atmosfera quase onírica em que se encontra a personagem com perda de memória, cujas únicas lembranças são vagas, sugestivas e inconclusas, semelhantes aos símbolos no modo como são empregados em poemas simbolistas. (KIRCHOF, 2008, p. 170)

O que se nota, de imediato, na obra de Eco aqui analisada, é o diálogo literário, no sentido de que é trazido à narrativa um número extenso de citações e referências literárias que se complementam, compondo, dessa forma, não apenas o desenrolar da narrativa principal como um todo, mas também desmembrando-se em diversas referências narrativas menos explícitas, as quais nem o leitor mais arguto conseguiria notar na sua totalidade. Este caráter heterogêneo deve ser levado em consideração, visto que cada leitor encontrará as referências que se baseiam na sua experiência literária, que é infinitamente variável.

1.2 Segunda parte – *Uma memória de papel*

Na segunda parte, então, o protagonista passa para o cenário da casa de Solara. Neste espaço, Yambo percorrerá cada cômodo, no intuito de explorar sua memória e tentar estimulá-la para que as recordações venham à tona. Na casa, dividida em alas, ele reabrirá as portas da ala central, na qual se encontra o *santuário*, onde habitavam seu avô e seus pais, e também onde se localizam seu quarto e de sua irmã. Não encontrando as respostas que busca, mas ainda insistindo em sua investigação, o personagem percebe haver uma janela a mais na ala direita da casa, não encontrando o cômodo referente a

ela. Descobre, então, o refúgio de sua infância, uma capela cuja entrada fora murada e que, desde então, permanece inabitada.

Esta parte da narrativa tematiza as aventuras de Yambo pelo mundo da literatura, quando encontrará os heróis de sua infância e os monstros que assombravam sua imaginação. Percorre as aventuras de Nemo, os termos do *Novissimo Melzi*, enciclopédia de termos e expressões em italiano, que causavam horror e dúvida ao garoto que entrava em contato pela primeira vez com aquelas palavras novas, estranhas e ambíguas, encontra suas musas e conhece os sentimentos de desejo e recalque. É nesta parte que Yambo lutará contra seus impulsos e se tornará civilizado, tomando contato, através da literatura, com sua formação social e individual. É também aí que se questionará sobre suas verdades, que agora se encontram enevoadas, sobre sua postura social e política, sua relação com seus familiares, sua visão do amor, e encontrará, dentro das histórias lidas, as aventuras que farão o papel de questionadoras de suas convicções. É nesta parte que percorrerá os espaços da memória.

Terá, então, uma pista acerca de seu passado e sua história, apesar de, ainda assim, não conseguir encontrar a misteriosa chama que iluminasse sua memória definitivamente.

1.3 Terceira parte – ΟΙ ΝΟΣΤΟΙ

Nostoi (nostos, do grego *Νόστος*, retorno ao lar) são as narrativas que contam a história dos heróis que retornam da guerra, dentre as quais se pode citar *A odisseia*, entre outros épicos. Retomando a ideia comparativa, a sugestão de que se trata de, ao menos, uma referência direta a essa história, ainda que em alusão, se torna clara. Nesta terceira parte, o que ocorre é a recordação de seu passado, de maneira frenética, trazendo as histórias vivenciadas pelo menino Yambo no período da Segunda Guerra, o grande trauma de sua vida, aquilo que fez com que o homem Yambo se escondesse entre a névoa. Em referência a *Cuore*, de Edmondo De Amicis, obra que exerce grande influência na formação da identidade e da cultura italiana no *Ottocento*, a experiência heroica do garoto que, aos doze anos, conduziu um grupo de polacos em fuga dos nazistas pelo Vallone, o grande precipício, que estava encoberto pela névoa, e a morte de dois alemães que eram levados junto a eles por terem sido capturados no caminho, para que não fossem descobertos – fato este também encoberto pelo nevoeiro – fizeram

de Yambo um menino em conflito, por ter se deparado com a realidade da guerra, gerando a dúvida sobre a finalidade desta e suas consequências, chegando até mesmo ao questionamento da existência de Deus.

Yambo se depara também com as imagens do pós-guerra que deflagram a situação dos campos de concentração, da queda de Mussolini e seu assassinato em praça pública, imagens que se cristalizam no pensamento do menino Yambo e que são carregadas por ele até sua maturidade. Passeia pela sua puberdade, encontra-se com os espaços da memória que estavam encobertos, recorda o liceu e os momentos de espera por sua amada, sem, no entanto, conseguir recordar sua fisionomia. O retorno ao lar, o reconhecimento de si, de sua identidade, então, se dá nesse momento, em que se reencontra consigo mesmo, o jovem que reconhece sua história nas histórias que leu e que assistiu.

É na terceira parte que se encontram os feitos de sua vida, a rememoração dos grandes acontecimentos vivenciados por Yambo no percurso de sua existência, que vêm à tona em sua memória e se revelam para o leitor. Nesta etapa do processo narrativo, Yambo vai percorrendo suas recordações no intuito de alcançar sua amada Lila, cujo rosto ele não consegue recordar. Lembra-se de sua existência, de sua paixão e dos eventos que a envolveram, mas não de sua fisionomia. Por isso, vai permitindo que suas recordações venham todas de forma desorganizada, afirmando que cada lembrança vem na sua hora, para culminar no emaranhado de todas elas, todos os símbolos de sua vida que se entrelaçam na escadaria do liceu, um a um descendo-a pomposamente, até a derradeira imagem, a de Lila Saba, descendo degrau por degrau, trazendo consigo o breu total.

2. O narrador

Por se tratar de um narrador autodiegético (Cf. GENETTE, 1995), Yambo é um personagem tendencioso. Pela forma de contar sua própria história, o narrador leva o leitor, primeiro, ao juízo de que este busca, de fato, reescrever seu percurso de vida, desde sua infância até o momento em que se encontra. Mas, aprofundando a leitura, percebe-se a premeditada confusão em que este leitor pode estar se envolvendo. A certa altura da narrativa, o leitor se depara com argumentos contraditórios, que desconstroem suas conclusões já estabelecidas no início da narrativa. Já não se sabe mais se este

narrador-personagem está, de fato, se recuperando de um acidente, ou se suas explicações não passam de confusões mentais de um acidentado em coma, como se este leitor estivesse dentro de sua ideia, passeando pelos labirintos de sua memória desconexa e prejudicada, ou, ainda, se não se trataria de um narrador póstumo, visto que toda a narrativa pode ter sido contada já no momento de sua morte.

Silviano Santiago (1989) define o narrador pós-moderno como o indivíduo que narra a história a partir de uma perspectiva exterior, como um observador dos acontecimentos, à parte deles. A princípio, identificando o narrador de *A misteriosa chama da rainha Loana*, seria contraditório afirmar que ele se caracterizaria como tal. Mas esse questionamento pode ir mais a fundo. Sabe-se que Yambo é o narrador de sua própria história; sabe-se que este narrador é um explorador de seu próprio passado; o que pode ser considerado como prova de que este narrador é um narrador pós-moderno, então?

Yambo, apesar de ser um narrador autodiegético, toma tal distanciamento de sua própria história – pois a desconhece – que acaba por narrar uma história que não é a sua. Esse narrador, que conta a história de sua vida, conta a partir da perspectiva de um desconhecido: ele mesmo. É um narrador em primeira pessoa, como a forma indica, mas no que tange ao conteúdo, esta pessoa fala a respeito de si como um outro, pois não conhece a história que relata. A ausência de memória revela um narrador que constrói a história na medida em que interpreta os elementos nos quais esta história está gravada. Há aí uma contradição insolúvel e característica do pós-modernismo, como confirma Linda Hutcheon (1991).

É preciso lembrar que Yambo passeia pelo tempo de sua história dentro da narrativa. Esta característica atemporaliza seu relato e, por isso, traz consigo uma fragmentação do indivíduo dentro do tempo e em constante fluidez dentro de sua própria história. Para esse narrador, não há mais tempo definido, passado ou presente, há apenas a ideia de reconstrução da narrativa passada a partir da “recontação” de sua história no presente.

Assim, este narrador fará com que o leitor o acompanhe, confiando e duvidando de sua palavra, se fortalecendo através do reconhecimento das histórias por detrás da história contada por ele.

2.1 O silêncio do trauma e a pobreza de experiência

Em seu texto, *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1994) discute a incomunicabilidade decorrente da experiência traumática da guerra, que se alonga pelo século XX através da necessidade de restabelecimento da comunicação, a partir do recomeço, construindo uma narrativa que olha para frente, e não mais para trás. A ruptura do Modernismo passa por essa concepção. O que entra em voga é a abertura para o mais puro, livre de conceitos, a criação baseada na construção do futuro, e não na adoração do passado. O passado representa a queda, a decadência e a destruição provocadas pela guerra, e a consequência desse processo é o silêncio, a incapacidade de relatar o que essa experiência significou para o indivíduo. As experiências vivenciadas, portanto, devem ser esquecidas, e a partir de então, deve-se abrir espaço para o novo, para a não-experiência, a libertação da memória traumática produzida pela experiência.

No romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, esta experiência se dá através do silenciamento provocado pelo trauma. O silêncio, nesse caso, é o esquecimento de suas origens, conseqüentemente de sua identidade. Yambo não se lembra de seu nome, quando nasceu, quem são seus pais ou sua esposa. O lado interno está dilacerado. Em contrapartida, toda a referência de mundo, histórica e cultural, está intacta.

Daí se encontra o narrador impedido, o que sofre a tortura da incapacidade da narração de suas histórias, a perda da narrativa e a conseqüente busca da narrativa perdida. É então que Yambo inicia sua odisseia, na intenção de encontrar sua história, sua identidade. O importante não é onde a narrativa chega, mas como ela se dá, a investigação narrativa da qual o leitor será participante ativo, colaborando com sua construção. O processo de conhecimento ultrapassa a constatação da experiência adquirida.

A metáfora da crise da *arte de narrar* (BENJAMIN, 1994, p. 197) se dá na perda da memória de Yambo, na incapacidade deste narrador de *verbalizar sua situação*, pois este narrador não sabe sua história para poder narrá-la. Walter Benjamin explica que esta crise não significa em absoluto um sintoma de decadência, mas antes a evolução da narrativa para outro patamar, o da hibridez, da perda da característica da narrativa pura e épica para a mescla dos estilos, a produção de uma catarse literária, voltada para o objeto livro e sua relação com seu leitor. Se anteriormente a narrativa se valia da experiência do viajante, e era assim valorada, com o tempo ela passou a ter uma postura de maior ênfase ao acontecimento mais próximo, com o desenvolvimento da imprensa e

o acesso à informação. Assim, o interesse do leitor se modifica, se interessando mais pelos fatos verificáveis no presente que pelas histórias épicas que remontam a tempos e espaços idos. Por isso, justifica então a deficiência da arte de narrar. A escassez de experiências a serem contadas faz com que este narrador se transforme num expectador atento, que apresenta impressões interiores da vida e dos acontecimentos que o circunda.

O personagem Yambo, adulto, possuidor de uma vida inteira, repleto de experiência, se vê impossibilitado de fazer uso delas, posto que de nada adianta a experiência sem a memória desta. A narrativa explora esse personagem duplicado, cindido, que só encontra razão para suas experiências na lembrança do garoto que um dia foi, este que vivenciou tudo o que realmente significa sua existência. Yambo só consegue dar sentido a si a partir das recordações deste que não é mais ele, mas um outro, de um outro tempo e espaço. O menino, aquele que vivenciou o presente da guerra, da educação bélica e dos traumas da morte, é quem apresenta ao senhor Giambattista todas as reais motivações de sua vida, aquilo que de fato representa para ele a própria ideia de existir. Portanto, a experiência sem recordação se torna improdutiva, largada ao esquecimento, desprovida de vida, de alma, de ação efetiva, de sentido. É na infância que a vida faz sentido, e é nela que Yambo vai buscar sua razão de existir.

2.2 Elementar, meu caro Leitor.

Para bom leitor, meia citação basta. Umberto Eco, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, conta a história de um sexagenário desmemoriado que inicia uma busca por sua identidade, e para isso volta ao passado, visitando o local em que viveu sua infância e adolescência, e aos locais da memória, na tentativa de reconstruir os caminhos que suas recordações percorrem, através da re-leitura das obras lidas durante sua infância e adolescência. Não é gratuita a citação, logo ao início do romance, do comissário Maigret, em alusão ao personagem mais conhecido de Georges Simenon, escritor de contos policiais. Trata-se de uma narrativa detetivesca, como se confirmará através de outras citações.

Yambo é o detetive de si. Quer desvendar o mistério de sua origem, sua identidade, suas referências e influências. Quer entender de que é constituído, como se formou seu pensamento, suas preferências, suas opiniões e posturas. Não por acaso,

também, o livro se intitula *A misteriosa chama da rainha Loana*. Cada nova sensação de uma possível recordação, “a misteriosa chama”, como denomina o próprio personagem, ao quase se lembrar de algo, deixa o leitor em suspenso, sentindo a necessidade de investigar, assim como Yambo, se suas suspeitas são reais ou se não passam de especulações de uma mente devaneadora.

Em alusão ao personagem detetive mais conhecido no mundo, Yambo se compara a Sherlock Holmes, dizendo:

Sherlock Holmes era eu, naquele mesmo momento, empenhado em retrazar e recompor eventos remotos dos quais nada sabia anteriormente, em casa, fechado, talvez até (verificando todas aquelas páginas) em um sótão. Ele também, como eu, imóvel e isolado do mundo, a decifrar puros signos. Ele conseguia então fazer reemergir o que fora removido. Conseguiria eu também? Pelo menos tinha um modelo. (ECO, 2005, p. 155)

Yambo, esse narrador-detetive, esforça-se por encontrar vestígios de sua história, descobrir o destino de sua narrativa, em busca de si, sua identidade, dar um passo para trás para poder ter impulso para seguir adiante, como diz o próprio personagem, ainda nas primeiras páginas do romance.

Dessa forma, remonta sua história, passeando pela história da Itália do pós-guerra, que se encontra esfacelada e perdida, destituída de unidade e perspectiva. Os questionamentos sobre a gratuidade da guerra, a destruição e perda de esperança ocasionada pela derrota no combate são associações possíveis entre a pátria destruída e este personagem fragmentado. O coma, a amnésia, a busca por uma reconstrução, a investigação de sua origem e as razões que o trouxeram até o momento em que se encontra, as dúvidas sobre o que pode ser um fato ou apenas uma leitura de um acontecimento, todas estas dúvidas são compatíveis com o contexto da Itália contemporânea, da mesma forma que o são para Yambo. Este detetive, que buscará investigar sua própria vida, no intuito de descobrir o que, de fato, o constitui, passeará por obras canônicas e revistas em quadrinhos, personagens da cultura italiana e mundial, desde clássicos a populares, refletindo a construção abrangente, fruto da globalização, das influências promovidas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pela dominação dos Estados Unidos, pensando na hegemonia mundial que este país passou a exercer.

3. Os ecos em Eco

Que a obra de Eco está permeada por inúmeras outras narrativas, isto é inegável. Eco visita diversas obras literárias que compreendem tanto a alta quanto a baixa literatura, desde Conan Doyle, Borges até Dante, T.S. Eliot, Calvino, Joyce e Proust, do *pop* ao cânone, do clássico ao moderno. As estratégias formais utilizadas pelo autor são evidentes, posto que as referências, em sua maioria, são explícitas, em itálico, de forma que o leitor constata que se trata de algo que ultrapassa o texto. Entretanto, o que se propõe é trazer algumas obras que se tornam referenciais principais para a confecção da história de Yambo. Além do já citado *Ulysses*, é importante evidenciar a presença de Nerval e sua *Sylvie*, e de Dante e a *Divina Comédia*, presentes na completude do texto. A narrativa construída por Eco forma uma *moldura* (JENNY, 1979) que comporta outras narrativas, como intertextos que formam o todo que compõe a obra.

A construção do duplo no amor idealizado da infância por Lilla Saba, sua colega do liceu, inacessível ao jovem Yambo, tímido e retraído, posteriormente projetado em Sibilla, sua secretária estrangeira, doce e com feições familiares, e a esposa, companheira, mulher real e presente em sua vida, remete ao texto de Nerval, *Sylvie*, correspondente ao arcabouço de sua memória vegetal. A névoa, termo repetido durante toda a narrativa, reforça essa relação identificativa com Gérard, que se mantém revoltado pela névoa durante toda sua obra, que mescla lampejos de sonho e de realidade, unindo a construção de um amor ideal por Aurelie e a concretização do amor espelhado em Sylvie, depois reconhecido em Adrienne: “Era eu: na névoa difusa entrevi três mulheres, Lila, Paola, Sibilla, que pareciam indistinguíveis, mas de repente elas desapareceram na sombra. Inútil procurá-las ainda, pois a bruma se adensava.” (ECO, 2005, p.295, 296). Não existe uma referência direta, trata-se de uma relação entre leituras que se mostra apenas através da construção do espaço das duas narrativas e da presença da tríade feminina.

Após todo o percurso de tentativas de reencontro consigo mesmo, em uma situação de profunda estafa mental, devido ao esforço empenhado para encontrar sua misteriosa chama, Yambo cai em uma intrincada rede de recordações deslizantes, que sugerem um fluxo de consciência, no qual seus pensamentos até então reconstruídos e as memórias que o assombram em forma de névoa se mesclam, trazendo seus personagens modelares à tona, os quais vão, paulatinamente, remetendo a outros em uma cadeia incessante de referentes que se transformam.

No ápice do romance, em seu último capítulo, Yambo dá início a uma experiência que se inicia com um possível monólogo interior, partindo de uma situação de pré-morte, de tal forma onírica que, gradativamente, vai tomando proporções cada vez mais interiores, em uma produção fluente de imagens que se conectam em uma cadeia progressiva, sugerindo um fluxo de consciência imagético, que vai compondo a memória do personagem, reconectando suas experiências da infância com seu mais distante momento, o último talvez, o momento em que vê, então, a misteriosa chama, sua amada ideal, Lila Saba, descendo as escadarias de sua alucinação, e que acaba engolida pela névoa. Este final de encontro com seu Aleph sugere o final da Divina Comédia, na qual Dante se encontra com Deus.

1.1 Ecos de Dante

Além da divisão ternária do romance de Eco, em consonância com a obsessão dantesca por tal número, o assunto abordado em cada parte do romance pode se relacionar com a ideia principal de cada parte da Divina Commedia, valendo-se de que esta se divide em Inferno, Purgatorio e Paradiso.

Dante visita o inferno, passeia pelo purgatório e conhece o paraíso e retorna de sua odisséia para contar a todos aquilo que viu. Este foi o único personagem que retornou do mundo dos mortos para relatar sua experiência. Dentre inúmeros personagens, vale ressaltar Orfeu, representante da lírica, que foi ao Hades buscar sua amada acabou condenado, em seus últimos minutos, a ali permanecer, por desobediência à única condição imposta pelo deus, a de não olhar para sua amada até que saiam do reino da morte. Yambo volta de seu coma, logo no início da narrativa, mas desprovido da memória da vivência recém-vivida. O que se constata é exatamente a perda de si, assim como Dante nos primeiros versos do Inferno, em que se encontra na selva escura da perdição, e é conduzido ao portal do inferno, onde encontra as inscrições “Deixai toda esperança, ó vós que entraís”, do original, “Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate”. (ALIGHIERI, 2010, p.37)

A primeira parte do romance em questão se chama “O acidente”, e revela um indivíduo perdido e fragmentado, que passa a buscar, orientado por sua esposa e seu médico, indícios de sua identidade. Assim como Dante, guiado por Virgílio, Yambo inicia sua caçada rumo ao auto-(re)conhecimento em companhia de Gratarolo, nome dado ao seu médico, mas que também é remetido a um escritor que estudou a memória

no século XVI. Como afirma Bastiaensen, “Certamente não é por acaso que o neuropsiquiatra que se ocupa do nosso protagonista se chama Gratarolo, como o autor de um manual de mnemotécnica publicado em 1555 e destinado a um discreto sucesso.”⁸(BASTIAENSEN, 2009, p.378 – tradução nossa).

O inferno do desconhecimento de si, do não reconhecimento da família e dos lugares em que vivia, a perda das recordações, da lembrança dos pais, das memórias da infância, tudo isso faz com que esse Yambo vivencie uma experiência dolorosa, assim como Dante, ao penetrar o Inferno e encontrar, em contraposição à total desmemória de Yambo, todas aquelas pessoas que se recordava conhecer em vida, e que agora permaneciam ali, no sofrimento eterno, condenadas a pagarem eternamente por aquilo que fizeram, sem que pudessem se esquecer jamais de suas ações. Ainda em relação ao inferno dantesco, que é o “[...] intemporal negrume, sem parada,” (ALIGHIERI, 2010, p.38), Yambo sugere, durante toda sua estadia no hospital, e também quando vai para o lar, que o tempo tem uma medida relativizada, neste, através das horas que o relógio acusam passar entre o whisky e seu cochilo, naquele, com os dias todos iguais, que o confundia sobre o tempo passado entre seu último despertar e uma visita de Paola. O tempo, no inferno, não existe, e todos os dias são mera repetição.

“Alguém me projetava uma luz nos olhos, mas depois da luz era de novo o escuro. [...] Tinha fragmentos de pensamentos, decerto estava acordando, mas não podia me mover. Se pelo menos conseguisse ficar acordado. Dormi de novo? *Horas, dias, séculos?* [...] Alguém me incomodava com uma luz intermitente [...] Uma outra luz, mais leve [...] Outro longo sono, talvez.” (ECO, 2005, p.10, 11 – *grifo nosso*).

O excerto sugere a relativização do tempo, na situação de coma e no espaço hospitalar, que tornam tudo repetitivo.

A segunda parte, relacionada à busca pela memória, o reencontro com seus lugares da infância, o arquivo de tudo o que foi vivido, se familiariza com a ideia do Purgatorio, no qual as almas se encontram com o intuito de se purificarem para que possam se elevar aos céus. O caminho de Yambo para purificar-se e adentrar o palácio da memória, seu paraíso, é feito a partir da visita aos ícones que fizeram parte de sua vida, no intuito de purgar suas recordações e se aproximar de suas experiências originais. Assim, Yambo busca o auto-(re)conhecimento com o objetivo de reencontrar suas memórias e, assim, reconstruir sua identidade.

⁸ No original: “Né è certamente un caso se il neuropsichiatra che si occupa del nostro protagonista si chiama proprio Gratarolo, come l’autore di un manuale mnemotecnico pubblicato nel 1555 e promesso a una discreta fortuna.”

Na terceira parte, Yambo passa a recordar de situações de sua vida, em busca da recordação maior, o rosto de Lila Saba, que se torna sua “guia”, posto que é a vontade de recordar-se dela que impulsiona Yambo a deixar que suas memórias venham à tona. Assim como Dante, guiado por Beatrice no Paraíso, Yambo encontra-se com seus heróis e seus feitos de bravura, descobrindo, finalmente, suas misteriosas chamas. Além disso, o anagrama existente entre Lila Saba e Sibilla se torna referencial para identificar, na presença de Sibilla em seu paraíso presente, o paraíso literário, e seu encontro com Deus – consigo mesmo –, no paraíso da memória resgatada. Dante, em suas obras, evidencia a existência de Beatrice e de sua importância, deflagrando a presença desta figura como o amor inalcançável, o amor platônico, aquela que foi amada desde o início, e com quem ele se encontra em seu momento de ápice, a chegada ao Paradiso. Yambo, desta mesma forma, encontra Lila Saba em sua infância, o que faz dela seu primeiro e puro amor, não consuma seu desejo (o de declarar-se) e, posteriormente – primeiro em vida – é conduzido pelo paraíso literário por Sibilla e depois, em sua viagem à memória – após o novo acidente – é conduzido pela recordação do rosto de Lila Saba.

É também no Paradiso que Dante é questionado sobre suas posturas filosófica e religiosa, e Yambo, ao recordar suas passagens com Gragnola, reflete acerca de sua crença em deus e na humanidade. É a partir dessas constatações que Yambo reencontra-se consigo mesmo e estabelece suas crenças. No último capítulo, no qual as memórias de seu passado vêm à tona como uma profusão de imagens, o encontro com seu presente, passado e futuro remete ao encontro de Dante com Deus, e o conhecimento da Rosa Mística, além da referência da luz de Beatriz, que era tão pura e bela que não era, de fato, vista por Dante. Da mesma forma, Lila Saba acaba por conduzi-lo ao seu Aleph, sem, contudo, deixar-se mostrar em suas recordações.

3.2 Ecos de Nerval

Gerard de Nerval, ao escrever *Sylvie* (1986), entrelaça suas recordações, pertencentes ao campo do privado, individual, com a ficção elaborada, pertencente ao campo do público, social. *Sylvie* é a representação da realidade, do feminino encarnado, acessível. A menina simples e pura, que se desdobra em trabalhadora e mulher, e sua associação constante com Adriene, a representação do extremo ideal de amor casto e

belo, é a junção das relações entre ideal e real, sagrado e mundano, respectivamente unidas em um referencial de equilíbrio. Aurelie, desdobramento de Adriene, enquanto imagem perseguida pelo protagonista, é a representação dos desejos latentes em seu inconsciente, o reconhecimento do desconhecido, que se expressa através da representação dramática, a atriz que representa um personagem, uma camaleoa que pode ser confundida com o ser representado. As relações de estranhamento se encontram nesta representação, visto a obsessão do protagonista em concretizar seu amor ideal, se afastando, assim, da realidade material, representada pelo amor de Sylvie. O excerto “era Adrienne ou Sylvie, - estavam as duas metades de um só amor, Uma era o ideal sublime, a outra a fresca realidade.” (NERVAL, 1986, p. 138 – tradução nossa)⁹ confirma este pressuposto.

As reflexões sobre suas construções idealistas de Adrienne e Aurelia disparam sua busca pela concretização do amor em Sylvie, e por isso a busca pelo retorno ao passado, às memórias e suas origens. A idealização da figura romântica da camponesa doce e ingênua se desconstrói, à medida que reencontra Sylvie, agora mulher e dona de si, não mais aquela camponesa frágil e dócil que mantivera em suas recordações. Esta representação dupla de Sylvie reflete ainda a relação entre passado e presente, e as transformações ocorridas através do tempo, que propõem um questionamento sobre o plano da memória e da realidade, das recordações do passado e sua reorganização com o decorrer do tempo, inferindo uma concepção freudiana acerca da construção da memória dentro da psique humana, a qual afirma que o tempo reelabora as memórias, fazendo com que elas se reconstruam de acordo com as modificações sucedidas. O narrador afirma, ao saber sobre a mudança de comportamento de sua antiga amada, que agora frequenta bailes de máscaras:

[...] eu não pude a perguntar por que circunstância ela estava indo a um baile de máscaras; mas graças aos seus talentos de trabalhadora, eu compreendi suficientemente que Sylvie não era mais uma camponesa. Seus pais somente ficaram nessa condição, e ela vivia entre eles como uma fada industriosa, espalhando abundância ao redor dela.” (NERVAL, 1986, p. 131 – tradução nossa)¹⁰

⁹ No original : “c'était Adrienne ou Sylvie, – c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité.”

¹⁰ No original : “[...] je ne pus lui demander par quelle circonstance elle était allée à un bal masqué; mais, grâce à ses talents d'ouvrière, je comprenais assez que Sylvie n'était plus une paysanne. Ses parents seuls étaient restés dans leur condition, et elle vivait au milieu d'eux comme une fée industrielle, répandant l'abondance autour d'elle.”

O passado e o presente se encontram na imagem de Sylvie, que representa seu amor da infância e seu retorno em busca da concretização do amor sereno que o afasta de sua relação platônica com Aurelie, o que se pode identificar, também na relação de Yambo com Lila Saba e Sibilla, sua secretária.

O texto de Nerval passeia pelos caminhos repletos de névoa, que traz, através do espaço, uma confusão entre realidade e sonho. A forma de escrita, sem muita preocupação em referenciar o tempo real da narrativa, indo e voltando nas recordações não datadas do protagonista e ampliando a narrativa através de descrições do espaço e dos fatos que remetem a ele, também permite que o leitor se perca nos bosques nebulosos do inconsciente do narrador. A projeção do sonho na realidade e da expectativa no acontecimento são referências aos planos ideal e real, que se confundem na voz do narrador. Diz ele, após a recordação da primeira visão de Adrienne: “Ao me deparar com esses detalhes, fiquei a me perguntar se eles são reais ou se os sonhei.” (NERVAL, 1986, p. 124 – tradução nossa)¹¹. As lembranças dos acontecimentos que envolvem seu passado na região de Loisy fazem com que se perca entre a realidade e a criação da imaginação.

Eco, em seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), dedica-se a uma análise da obra de Gerard. O que Eco evidencia em sua conferência é a construção do ambiente através do efeito provocado pela névoa, que confunde o leitor, que não sabe se o herói, ao se deslocar entre o tempo e a névoa, se encontra no presente ou no passado de suas recordações. Assim, a própria teoria de Eco corrobora com esta assertiva. Eco constrói toda sua narrativa fazendo uso da névoa para evidenciar a confusão de seu herói e, desta forma, transfere a dúvida ao leitor que o acompanha. Para enfatizar, ainda, a referência a Nerval, introduz na obra as três mulheres que se mesclam e se confundem, espelhando a confusão de Nerval e sua Sylvie. Em seu livro *Sobre a literatura* (2003), Eco diz, a respeito de Sylvie, em um de seus ensaios:

[...] saía do conto como se tivesse os olhos empastados, não tanto como acontece nos sonhos, mas sim naquele limiar matutino em que despertamos lentamente de um sonho, em que se confundem as primeiras reflexões conscientes com os últimos vislumbres oníricos e se perde (ou ainda não se superou) o limite entre sonho e realidade. [...] sabia ter experimentado um efeito-névoa. (ECO, 2003, p.34 – grifo do autor)

É dessa forma que Eco propõe a atmosfera de *A misteriosa chama da rainha Loana*, enredando o leitor em uma névoa que confunde e envolve, com o intuito de

¹¹ No original: “En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés.”

transportá-lo para um universo onírico, ou melhor, quase-morte, como propõe o final da narrativa.

Eco, utilizando-se de Yambo, encarcera o leitor em uma narrativa persuasiva, que o estimula a reconstruir os passos do jovem Giambattista e, ao mesmo tempo, o perturba através da dúvida, da confusão provocada pelas memórias incertas. Esta estratégia é adotada a partir de seu entendimento sobre Nerval, quando afirma que Gérard, ao escrever sua *Sylvie*,

[...] decidiu restar indizível, e no-lo diz não apenas para participar de nossa confusão (e compreendê-la), mas justamente para exasperá-la. Durante catorze capítulos, nunca sabemos se quem fala está dizendo coisas ou se está *representando* alguém que fala de certas coisas – também não é claro, de início, se este alguém está vivendo ou recordando tais coisas. (ECO, 2003, p. 41 – grifo do autor)

É assim, portanto, que encontramos *Sylvie* em *A misteriosa chama da rainha Loana*, Jerard em Yambo, Nerval em Eco. Da mesma forma que Eco se perde na narrativa de Nerval, o leitor de *A misteriosa chama da rainha Loana* se envolve em sua teia, buscando as referências oferecidas por Yambo na história e na literatura, percorrendo o texto incessantemente para trás, com o objetivo de validar suas afirmações. Eco alcança seu intento, proporcionando ao leitor a inserção na atmosfera enevoada, onírica e memorialista que busca em Nerval.

Eco afirma que, em *Sylvie*, Jerard transita pelas cenas que representam a ilusão, o teatro, e a realidade, os demais momentos. As cenas descritas por Nerval possuem características teatrais, quando as personagens são introduzidas de forma a evidenciá-las por holofotes naturais, como a luz da lua ou os raios do sol, em situações teatrais, como a representação de um baile, ou o cantar de uma canção por uma das personagens. Assim, esse enfoque evidencia este trânsito, que pode se referir também ao mundo interior versus o exterior, o campo da fantasia narrativa e o da realidade descritiva. Enquanto Jerard passeia pelos cenários teatrais, Yambo visita a literatura com esse mesmo intuito. O mundo interior e exterior de Yambo se relacionam e confundem da mesma forma que os de Jerard se mesclam. Então, a receita de Eco é por ele evidenciada no seguinte trecho: “O que o conto [*Sylvie*] coloca em questão (e daí um outro efeito-névoa) não é a oposição entre ilusão e realidade, mas a fratura que atravessa os dois universos, e os confunde.” (ECO, 2003, p. 42). A proposta de Eco é, assim como na narrativa de Nerval, trazer não a oposição, mas sim a união destes universos, no intuito de confundir e celebrar a junção, a mistura, a possibilidade de um e de outro fazerem parte do todo.

A duplicidade do tempo, representada pelo tempo cronológico, marcado pelas datas e referências de tempo decorrido, e o tempo da memória, que carrega consigo a liberdade de marcações, apenas sendo suscitada a partir de estímulos dos sentidos que conduzem às recordações guardadas, compõem a grande marca original do texto, que antecipa os escritos de Proust e até mesmo de Umberto Eco, grande leitor da literatura francesa, principalmente de Nerval e suas *Filles du feu*. A relação entre precisão em imprecisão temporal são as marcas que determinam os momentos de rememoração e os acontecimentos reais da narrativa e se repetem na narrativa de Eco.

Todas as referências de relações ambíguas presentes no texto mostram a intenção do autor em questionar a relação entre realidade e sonho, na mescla de uma narrativa autobiográfica, ou autoficcional, que denuncia a dificuldade em se referir a uma realidade tal como tenha acontecido e sua interpretação sobre esta mesma realidade. A história contada em moldes de um conto de fadas, com referências românticas, se perde na escrita em primeira pessoa, que demonstra um determinado ponto de vista, evidenciando, assim, as impressões do autor-narrador acerca dos fatos narrados. É essa mesma dúvida a que chega o leitor. Ao se deixar levar pela narrativa confusa e difusa, se perde pelos palácios da memória e do tempo, mergulhando, assim, na névoa que permeia realidade e ficção.

Vale ressaltar que, tanto Dante, Nerval e o próprio Proust possuem, em suas respectivas obras, personagens homônimos aos dos autores. Assim, não são gratuitos os resquícios autobiográficos encontrados na narrativa de Eco, que trazem referências de sua infância, como a redação do copo inquebrável, bem como a época vivida por Yambo, correlata à de Eco, e suas paixões pela cultura de massa, as histórias em quadrinhos, a literatura clássica, entre outras coisas.

4. O Espaço-tempo

Cronotopo, termo adotado por Bakhtin para definir a relação simultânea entre tempo e espaço na narrativa, fazendo com que um não se dissocie do outro, é a metáfora da relativização do transcurso do tempo dentro da história de Yambo. Para Bakhtin:

No cronotopo artístico literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais, num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido

com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (1998, p. 211)

A narrativa acontece de forma linear até determinado ponto, expondo duas formas de narrativa temporal, sendo a primeira o tempo físico e a segunda o tempo psicológico, respectivamente o tempo da história e o tempo da memória. Assim, o que acontece é uma relativização deste tempo, tendo seu auge na terceira parte do romance, quando o tempo é totalmente subvertido pelo acontecimento posterior à exacerbada emoção que provocou a taquicardia, que causa a rememoração de sua vida, fazendo com que o personagem penetre, de uma vez, os palácios labirínticos de sua memória.

Os espaços visitados por Yambo são ferramentas de impulsos da recordação, que fazem com que o personagem busque sentir o que cada um dos cenários provoca nele, o que cada lugar pode incitar em sua memória. Em sua primeira parte, ao despertar no hospital, se sente em um espaço estéril, responsável pela confusão do tempo, a indeterminação e impossibilidade de perceber o fluxo temporal. Desta forma, Yambo se perde em sua memória, perdendo as relações de suas recordações e referências, caindo em um fluxo descontínuo de citações e fazendo ligações entre uma citação e outra, de forma descoordenada. Ao sair do hospital, suas novas relações se fazem com o questionamento do passado, em sua casa, pois por não recordar do passado, não consegue tomar atitudes para vivenciar o presente, o que o impulsiona a investigar sua história, para reconstruir sua identidade.

Os espaços físicos que Yambo percorre se relacionam com os espaços da memória, fazendo com que o Senhor Giambattista reencontre-se consigo mesmo, em outro tempo. É penetrando nos espaços da infância, na casa de Solara, visitada “pela primeira vez” após o acidente, que Yambo ultrapassa o portal da dimensão tempo-espaço, trazendo para o presente as sensações do passado, através da visualização e revisitação dos cenários que compunham suas experiências pueris. Conforme vai penetrando na caverna escura, suas lembranças, como misteriosas chamas, vêm à tona, ainda como sensações rudimentares, mas que se elaboram e provocam nesse personagem uma reviravolta de sentimentos, uma profusão de sensações, que ocasionam o novo acidente.

O trauma ocasionado pelo acidente de Yambo rompe seu acesso ao inconsciente, sua memória se encontra inacessível e, apesar disso, as sensações provocadas pela tentativa de rememoração são perceptíveis, pois perpassam o subconsciente e alcançam o plano consciente.

Dessa forma, na narrativa de Umberto Eco, o que se pode encontrar é o retorno ao espaço que compôs a infância do personagem, e que, agora no presente, irá reconstruir suas memórias, em uma tentativa de resgatar o tempo perdido. Então, este espaço se ressignifica e se atemporaliza, pois contém nele as referências do período pueril e das novas vivências, ocorrendo que no momento presente, ao *re*-conhecer cada espaço, e *re*-experienciar cada nova leitura, simular cada pensamento, supondo ter sido o pensamento do momento primeiro, quando tomou contato pela primeira vez com as leituras, os locais, no tempo remoto, o personagem une os tempos no espaço, transforma este espaço em um ressignificador, em um arquivo de suas memórias e de suas experiências.

Levando em conta que Yambo deseja encontrar sua identidade através das leituras que exercitou em sua infância, e posto o deslocamento espaço-temporal feito por ele para conseguir seu feito, pode-se pensar que os espaços visitados podem ser caracterizados como cronotopos, desde seu escritório em Milão até a casa de Solara.

Yambo demonstra que a memória coletiva localiza o indivíduo em seu meio, em seu tempo e em seu espaço, o que se expõe através das leituras do personagem e que são facilmente identificáveis por aqueles que, assim como Yambo, vivenciaram o mesmo período e tiveram para si os mesmos heróis, as mesmas leituras, as mesmas experiências. É através das referências literárias, dos quadrinhos e das histórias de sua geração que Yambo se define como parte desta época, componente dessa geração. Mas a impressão que cada leitura causa em cada leitor é o que forma a memória individual, e o constitui enquanto ser portador de uma identidade única. É a memória individual que localiza o ser em si e para si mesmo, o posicionando frente sua própria vida e suas experiências.

4.1 A névoa

A escolha da névoa como efeito que caracteriza os espaços principais de toda sua narrativa, presente na manifestação do espaço psicológico (REIS; LOPES, 1988) nos espaços sociais percorridos por Yambo em alguns momentos da narrativa, demonstra a não-gratuidade de cada opção semântica, dando indícios do ambiente que vai se produzindo através do discurso. A memória bloqueada, sugestiva, que não se expõe, mas se deixa explorar, e esconde da recordação aquilo que sabe estar lá, mas que

não pode ser visto. Já na etapa final da narrativa, Yambo se refere às suas recordações exemplificando através da névoa, sua névoa interior:

Tenho de esperar que as lembranças venham sozinhas, seguindo uma lógica sua. Assim se caminha na névoa. Ao sol, você vê as coisas de longe e pode mudar de direção justamente para encontrar alguma coisa precisa. Na névoa algo ou alguém vem a seu encontro, mas você não sabe o que ou quem é até que chegue perto. (ECO, 2005, p. 325)

Além da ideia de névoa enquanto motivo que dificulta a visão, ocultando aquilo que está relativamente perto, e sua relação com a memória impossibilitada de Yambo, sua incapacidade de visitar suas recordações, e da aproximação, já citada, da narrativa em questão com o romance *Sylvie*, de Gérard de Nerval, a névoa tem papel crucial na formação da atmosfera da narrativa, aproximando-a, também, das narrativas cinematográficas do *Noir*.

O cinema *Noir* foi um estilo de produção cinematográfica que alcançou seu ápice nos anos 40 e 50, sob a influência do Expressionismo alemão, na mesma época em que as narrativas policiais tomavam o mercado literário. Em um artigo¹² da revista RUA (Revista Universitária do Audiovisual), de 16 de dezembro de 2010, publicado por Vitor Romera, o contexto histórico em que o *film noir* é produzido é assim caracterizado:

No que tange à história dos Estados Unidos, além do período do entre-guerras – que criava dúvidas e um clima de insegurança perante a iminência de uma então provável Segunda Guerra –, passava-se pelos anos da Grande Depressão, a qual assolou o país, fazendo com que várias pessoas se suicidassem – devido à perda quase que instantânea de todos os seus bens – e outras permanecessem por muito tempo desempregadas e sem chance de vislumbrar uma melhora de vida. Essa situação fez com que crescesse na população um sentimento pessimista, o que acarretou uma substancial mudança de gosto pelo que se via nas telas de cinema. Então, passados os anos da Depressão e com a iminência confirmada da Segunda Guerra Mundial, a população norte-americana, que já havia perdido sua inocência, passou a desejar filmes com temáticas mais adultas e é nesse momento em que o *film noir* se insere.

Posteriormente, a produção do *film noir* alcançou a decadência, perdendo força para as novas narrativas do cinema norte-americano. O *Noir* possuía as seguintes características: presença da *femme fatale*, relação de obsessão sexual, traição, relações sociais hipócritas, efeito de suspense, geralmente relacionando um crime e uma investigação, narração em *off*, feita pelo próprio protagonista, filmagem em branco e preto, e presença marcante do jogo de sombras, causado também pela névoa.

¹² Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/film-noir/>

Na narrativa de Eco, encontramos estas características, o que a aproxima da construção cinematográfica citada. Observa-se que o intuito, ao produzir este efeito, é promover uma homenagem ao estilo cinematográfico, propondo que a atmosfera do romance seja aproximada à atmosfera do *film noir*, pela presença da névoa e pela caracterização de Yambo como o detetive de seu próprio crime, principalmente, fato também evidenciado pelo contexto da narrativa, que é próximo à época de glória do *Noir*. Mas os outros aspectos também podem ser encontrados, ainda que em sugestões feitas pelo narrador, como a presença da *femme fatale*, representada por Vina, um de seus casos, e posteriormente pela própria Sibilla, com quem também ocorre uma relação obsessiva e platônica no que tange ao sexo; as traições de Giambattista, reveladas por Paola; a hipocrisia, ainda que involuntária, de Yambo ao rever seus familiares ou ao cumprimentar “conhecidos” pelas ruas de Milão; o tipo de narração, evidentemente em primeira pessoa, podendo ser uma narração em *off*; e, finalmente, a névoa, que provoca o jogo de sombra, em contraste com as páginas coloridas das ilustrações.

A falta de memória, a obscuridade provocada pela perda das recordações e a tentativa de resgatá-las através de uma espécie de investigação dos espaços da memória são aspectos que se contrapõem, como no jogo de luz e sombra, as relações entre o lembrar e o esquecer, e que se mostram na descrição espacial desses lugares, como a casa de Solara, o Studio Biblio, local de seu trabalho:

Se tivesse que descrever um estúdio bibliográfico teria descrito alguma coisa de muito semelhante ao que via. Prateleiras de madeira escura carregadas de volumes antigos e volumes antigos também na mesa quadrada, pesada. Uma mesinha com um computador num canto. Dois mapas coloridos dos lados da janela, de vidros opacos. *Luz difusa*, amplas luminárias verdes. Do outro lado de uma porta, um longo cômodo parecia um entreposto para empacotamento e expedição dos livros. (ECO, 2005, p. 52 – *grifo nosso*)

E a casa, na ala central:

A escada de acesso dava numa sala, uma espécie de antecâmara bem mobiliada, com poltronas à Lenin, justamente, e algumas horríveis paisagens a óleo, de estilo oitocentista, bem emolduradas na parede. Anda não conhecia o gosto de meu avô, mas Paola o descrevera como um colecionador curioso: não poderia gostar daqueles borrões. Daí só podiam ser coisas de família, talvez exercícios pictóricos de algum bisavô ou bisavó. Ademais, *na penumbra daquele ambiente*, não eram notados, eram como manchas nas paredes, e talvez fosse justo que lá estivessem. (ECO, 2005, p. 96 – *grifo nosso*)

Eco propõe, através da descrição dos ambientes nebulosos nos quais estão guardadas as memórias do protagonista, uma referência à própria situação deste, produzindo, por meio dessa descrição, a descrição do próprio personagem, enevoado e

perdido entre suas memórias apagadas, na penumbra. O ápice da descrição do espaço enevoado na narrativa se dá no Vallone, local que representa seu maior trauma e também seu maior feito heroico, quando criança e que, não gratuitamente, é descrito por Amália:

[...] Mas nos outros lados o monte desce como um abismo, que é só sarça e moitas e pedras que a pessoa não sabe onde enfiar os pés, e isso é o Vallone, que alguns até morreram por se arriscar por lá sem saber o bicho feio que é. E ainda vai no verão, porque quando chega a neblina é melhor pegar uma corda e se enforçar de uma vez numa trave do sótão que andar pelo Vallone, pelo menos se morre logo. E mesmo que alguém tenha coragem de ir, chega lá em cima e tem as masche. (ECO, 2004, p.258)

O Vallone, lugar onde Yambo menino era hábil e corajoso como nenhum adulto, compunha uma lembrança oprimida pelas suas recordações, encoberta pela névoa de suas memórias e pela neblina característica do local e da estação. Este esconderijo será, posteriormente, motivo de discussões ainda nesta dissertação.

Portanto, a névoa motiva o espaço físico da narrativa, mas, para além e antes disso, ela invade o espaço psicológico do personagem, sendo a característica maior de sua confusão mental, representando a ausência da memória, o trauma. O espaço, ambientado pela névoa, traz a ideia de simulacro do espaço, que se desmaterializa, distanciando-se do real, pois, se a névoa, tão impalpável e tão irreferencial, é o cenário escolhido para narrar os acontecimentos da vida de Yambo, este espaço se transforma em não-lugar, remetendo o tempo da narrativa ao tempo da memória, assim como seu espaço.

Mais uma vez, Eco propõe a mescla dos mundos, do real e do ficcional, do alto e do baixo, do erudito e do popular, da literatura e do cinema, lançando mão de um artifício visual, preponderante na composição filmica, para compor a ambientação de sua narrativa.

4.2 Solara

Além das obras que influenciam a construção da narrativa, as escolhas de Eco não são gratuitas. A casa de Solara como o espaço no qual o menino Yambo entra em contato com as obras literárias que comporá seu cânone referencial remete ao cenário fascista, correspondente ao período da infância de Yambo, no qual a literatura italiana, apesar de sua estagnação, teve espaços de desenvolvimento, como a revista *Solaria*, que existiu nesse período, na tentativa de resistir à influência do regime.

O grupo mais importante nesse sentido está na direção da revista “Solaria” (1926 – 1934), periódico florentino dirigido por Alberto Carocci, o único que consegue demonstrar uma autêntica renovação internacional, elaborando diretamente os exemplos narrativos da vanguarda estrangeira (com a importação e os estudos de Proust, Kafka, Maiakovski, Faulkner). “Solaria” começa a transformar a propaganda prosa de arte e algo mais “firme”, mais compacto, produzindo um novo romance: todos os maiores romancistas dos anos 30 e 40 formam-se aqui. (SQUAROTTI, 1989, p.512)

Os livros encontrados por Yambo, suas versões italianas, mostram a influência das produções europeias anteriores na produção nacional, ainda que com transformações nas traduções, respeitando as histórias, mas alterando as referências espaciais e identitárias dos heróis das narrativas.

Além disso, a representação da casa de Solara ocorre de forma peculiar. Yambo busca a experiência do tempo passado na casa de Solara. Este espaço se relaciona diretamente às memórias que o deixaram, de forma que cada espaço se relaciona temporalmente com as vivências de Yambo. Ao descrever o espaço onde viveu sua infância, o personagem passa a organizá-lo de tal forma que se torna possível pensar sobre a constituição física do cérebro humano. Na casa de Solara, como já exposto, existia uma divisão entre alas, sendo umas preservadas intactas e outras visitadas com frequência. A relação entre as alas esquerda – na qual se encontram os cômodos usados no presente, pela esposa e filhas nas visitas a Solara –, central e direita, locais sagrados e inabitados, até mesmo esquecidos, mostra uma referência aos hemisférios cerebrais, divididos entre direito e esquerdo, responsáveis pela emoção e pelo raciocínio, respectivamente, além do lobo temporal, que se incumbe do registro da memória e das emoções e se localiza na região central do cérebro. Esta ideia corrobora com a construção da narrativa a partir da visita aos espaços da memória, os quais vão, aos poucos, suscitando sensações no personagem.

5. Dissipando a bruma

Desta forma, como foi dito no início deste capítulo, esse romance visita a literatura mundial, tornando-se, além de referência e objeto de identificação com qualquer leitor, uma homenagem às obras visitadas, funcionando como a metáfora de um compêndio universal, que abarca enciclopedicamente todas as narrativas de todos os tempos, como o palimpsesto dos palimpsestos, o que faz deste trabalho um exercício de descortinamento das obras por detrás da Obra.

Partindo da estrutura de seu texto, visita desde obras renomadas da literatura universal, até os quadrinhos e o cinema, explorando as possibilidades da construção da narrativa, jogando com as representações do real dentro da obra e, assim, instigando o leitor a construir seu universo literário, acompanhando-o nessa busca da construção da identidade e da produção da própria narrativa.

Através da construção da narrativa, propõe-se ao leitor uma parceria na investigação de sua história, com a qual o próprio leitor se identificará, de acordo com suas próprias referências, compondo, em parceria com o autor, o universo narrativo. Em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), Eco defende a construção de diversos caminhos, os quais propõe ao leitor, e este fará sua escolha frente a esta floresta de possibilidades. É a partir desta ideia que, no romance em estudo, desenvolve as relações entre a história do protagonista e o resgate de suas memórias, para que seja possível reconstruir sua própria identidade, com o intuito de encontrar as peças que completam o grande quebra-cabeças da história da nação italiana. Buscando nos arquivos da memória, percorrerá este caminho.

A tentativa de organização de um caminho possível neste labirinto narrativo é mera forma de delinear por onde esta pesquisa procura encontrar argumentos para alcançar suas perspectivas, no intuito de trazer, com o auxílio da teoria, os aspectos relevantes – feito o devido recorte – em detrimento de tantos outros tão importantes quanto, mas impossíveis de serem resumidos em tão poucas páginas. Assim, serão explorados, a partir das próximas páginas, outros aspectos que se desmembram deste resumo *dell'opera*.

1. O mal de arquivo

Em seu quarto romance, *A misteriosa chama da rainha Loana*, Umberto Eco traz à luz uma biografia distorcida. Trata-se de um romance ilustrado que aborda a história de um senhor sexagenário que perde a memória autobiográfica e, em busca de reencontrar-se, passa a reler sua própria história através dos arquivos de sua infância e adolescência, guardados na casa em que nasceu e cresceu, em Solara. Este romance evidencia a teoria do retorno do autor (KLINGER, 2006), de forma que o personagem principal, Giambattista Bodoni, o Yambo, propõe uma relação direta com seu criador, Umberto Eco. A idade aproximada, a paixão pelos livros, sua referência à cultura pop do pós-guerra, são argumentos para esta afirmação. Além disso, os aspectos da literatura pós-moderna que ancoram esta obra vão desde a mescla da cultura erudita e a de massa até a paródia de obras literárias consagradas, assim como a inserção constante de trechos dos livros lidos pelo personagem no decorrer de sua vida e de imagens que participaram de sua infância. Sobre a construção do personagem pós-moderno, Maltby (apud Guelfi, 2001) afirma que

Individualidades construídas de palavras, apresentam-se como complexas criaturas, que agem fora de qualquer expectativa predeterminada, muitas vezes participando, juntamente com o criador e o leitor, de sua própria construção. [...] construídas de fragmentos, essas criaturas fictícias agem de modo irracional, irresponsável, mas também amoral, como se estivessem desligadas de um universo referencial. [...] Os personagens pós-modernos precisam ser relacionados com as novas formas de lidar com a subjetividade. Descentrado com relação ao significado, o sujeito não é mais a fonte ou o autor de significado particular. Ao contrário, são os discursos que mobilizam as subjetividades, posicionando-as na ordem social e construindo suas perspectivas com relação à realidade (p. 126)

Dessa forma, Yambo representa essa relação desreferencializada com sua história, ainda que de forma crítica à sua própria situação. A perda de subjetividade se dá a partir da perda da memória autobiográfica, e sua busca por referenciais externos evidencia o importância dos discursos sociais na composição do discurso da narrativa. Também esse pensamento de inconformidade frente à sua própria situação atual pode ser visto como um posicionamento crítico do pensamento pós-moderno, mas partindo da própria condição pós-moderna, visto que esta possibilita esse posicionamento. Uma das características do pós-moderno é exatamente o posicionamento autocrítico que, ao mesmo tempo em que participa desse contexto, atua de forma autorreflexiva sobre sua

própria posição, seu próprio ponto de vista, compondo um dos paradoxos do pós-moderno (HUTCHEON, 1991).

O romance é permeado por imagens. Imagens que fizeram parte do arcabouço cultural armazenado durante a vida de Giambattista. Suas recordações vão se renovando a partir da revisitação dessas imagens, que compuseram sua infância e se relacionam diretamente com essas recordações, as quais o personagem busca encontrar para recompor sua identidade. O leitor, ao acompanhar a narrativa, vai entrando em contato com cada descrição feita destas recordações visuais. O que Eco elabora, ao construir a narrativa, é a inserção das imagens referenciadas pelo narrador, para que o leitor encontre um fac-símile das figuras que vão compondo seus arquivos. As imagens que suscitam lembranças são referentes a um período específico, a infância e adolescência de Yambo, época de efervescência da cultura pop, da propagação do *American way of life*, o período da segunda grande guerra e após, no qual reinava a tensão da Guerra Fria. Pensar na *Pop Art* enquanto mecanismo de produção artística e cultural de um tempo, que buscava retratar a ascensão do Capitalismo, e questionar a “morte da arte” enquanto valorização e distanciamento da produção cultural popular é refletir sobre a aproximação da obra em questão e seu público. Para Jameson (1995), esse é o reflexo da transformação dos momentos do século XX, sendo este, o terceiro momento, o pós-moderno, o qual:

[...] é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual, segundo Paul Willis, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. Se as obras de arte *high tech* tematizadas tecnologicamente [...] ofereciam as estruturas de um tipo de reflexividade ou autoconsciência a respeito de nossa atual situação e de sua relação com a tecnologia da informação, é tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos com se fosse natural. (p. 120 – grifo do autor)

Assim, o universo de Yambo é um universo contemporâneo, no qual o personagem se encontra perdido entre suas possíveis identidades, sendo insuflado por uma cascata de informações imagéticas, as quais o atordoam, superinformam e confundem. A perda da referência, os questionamentos sobre a origem de seu arquivo físico são também uma alusão a este momento em que a produção de arte em série, a generalização do conceito de Arte e a banalização da imagem se propagam, produzindo um vazio de sentido e a perda da necessidade do armazenamento de experiências. O processo digital, enquanto facilitador do acesso às informações e, até mesmo, das próprias memórias (como exemplo, a fotografia digital, os blogs diários e as redes

sociais) é questionado nesta obra em termos de sua função e disfunção, no sentido de produtor de novas doenças no homem, a vivência empobrecida.

A catalogação de conhecimento, o *hiperlink*, a simultaneidade de informações acessadas em um mesmo instante, tudo isso se reflete no estado de Yambo, um homem permeado por citações, referências, imagens, mas vazio de significados, de história, de memória, enfim, um ser sem identidade. Não se verifica uma visão totalmente apocalíptica do fato, mas apenas uma constatação desta perda, e a tentativa desesperada de revertê-la, na medida em que ocorre a conscientização desta ausência de si.

A visita do personagem ao passado se mostra reafirmadora de uma identidade nacional, de uma história recente que buscou ser apagada por um lapso temporal, infiltrando referências externas em busca de reconstruir o que a guerra havia arruinado. Mais do que a reconstrução física, a produção cultural do pós-guerra buscava reanimar a mente de um povo em trauma.

À medida que Yambo retorna às suas atividades cotidianas, vai encontrando indícios de sua memória. Alguns livros, frases proferidas e, particularmente, imagens e locais que vê funcionam como um gatilho que dispara reações automáticas. Desta forma, traz a ideia de um sistema mnemônico que se assemelha ao de Quintiliano (YATES, 2013, P.19), no qual se relaciona o discurso que deverá ser recordado com os lugares e ornamentos de uma construção arquitetônica. O personagem, assim, verifica que sua *madeleine* materializa-se nas imagens com as quais se depara. Ao encontrar um gibi antigo intitulado *O tesouro de Clarabela*, recorda-se da história contida no exemplar, além de lembrar-se também que a obra na sua impressão original possuía as gravuras em preto e branco, e a atual se encontra já colorida. Constata: “[...] Papel, papel, como todos os livros deste apartamento, mais os do estúdio. Tenho uma memória de papel.”, ao que Paola, sua esposa, responde: “Desfrute do papel, já que as madeleines não lhe dizem nada. Você não é Proust, tudo bem. [...]” (ECO, 2004, p. 23).

O desenvolvimento tecnológico, a evolução do pensamento científico na sociedade ocidental, em contraste com a descrença total na humanidade provocaram a morte de Deus, o esvaziamento de sentido no que diz respeito às filosofias humanistas e a consequente transformação nas ideias de presente, passado e futuro. A perda da memória, o endeusamento do presente e a inexistência do futuro são características atuantes no pensamento do homem do século XXI, assim como a crise da história, o fluxo descontrolado de informação e consequente desconhecimento da origem identitária individual. Por isso, evidencia-se o crescimento da atenção às minorias e do

estudo da literatura enquanto manifestação cultural de grupos marginais como uma busca com o intuito de reencontrar os acontecimentos do passado, pensando em uma tentativa de refletir acerca desta ascensão niilista do pensamento antropológico, marca da sociedade do século XX, busca essa que se baseia no resgate da identidade e da memória de um povo, de determinado grupo ou classe.

Na construção narrativa, o uso de determinados artifícios para reprodução de um simulacro, que forja a realidade e traz o leitor para dentro do texto, é uma ferramenta para o reconhecimento do indivíduo real, leitor e espectador dos acontecimentos ali inseridos, introduzido na própria narrativa. Sobre a hipótese da autoficção, Diana Klinger afirma que

[...] se num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos [...] ocupam aí um lugar de destaque: estabelecem o que Lejeune chama de ‘pactos indiretos’, pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como ‘fantasmas reveladores do indivíduo’. (KLINGER, 2006, p.11)

O que ocorre, assim, em *A misteriosa chama da rainha Loana* é a relação de uma biografia de um povo, o que pode ser visto como um aspecto autobiográfico não no sentido de que conta a história do escritor da obra, mas porque se relaciona com as biografias de cada indivíduo que experienciou esse momento e que, em dada medida, se coloca no lugar deste personagem desmemoriado que resgata o passado para reencontrar sua própria identidade. Essa parcela da população, esses que vivenciaram a experiência da guerra, formarão, então, a minoria da qual o autor fala, quando relata cada detalhe da infância deste personagem.

O livro objeto deste estudo conta as memórias de um desmemoriado. Giambattista Bodoni, o Yambo, é um sexagenário que, em decorrência de um acidente, fica em coma por algum tempo e, ao recobrar a consciência, descobre que não sabe quem é. Em contrapartida, recorda-se de tudo aquilo com que, no decorrer de sua vida, teve contato no que diz respeito ao conhecimento enciclopédico. Yambo sabe fazer citações dos mais diversos livros, sabe quem foi Napoleão, Alexandre O Grande, conhecimentos estes que são armazenados na memória chamada “semântica”, mas não reconhece seu próprio rosto no espelho ou a fisionomia de seu neto, Alessandro, referência que se encontraria na memória “autobiográfica”. As imagens o abandonaram. O que restou foi a memória vegetal, de papel, que corresponde às palavras, àquilo que foi lido. Por isso, decide iniciar uma busca pela memória perdida, se reconectando com seu passado, voltando ao local onde nasceu e viveu sua infância e parte da adolescência.

É preciso que recorde de si, de sua família, para recompor sua identidade. Todos esses indícios são argumentos para desenvolver um personagem descaracterizado, que não possui uma identidade própria, mas que se identifica com qualquer um que tenha vivenciado momentos aproximados aos relatados por ele. O leitor o acompanha nesta empreitada, buscando, junto com esse narrador, reescrever sua biografia em sua própria mente. Neste caminho, Yambo vai fazendo suas descobertas e o leitor se coloca em posição de dúvida, pois as reconstruções imagéticas e sonoras de sua história tornam-se tendenciosas, não se sabe se o que Yambo constata são de fato suas memórias readquiridas ou se tudo não passa de reconstrução, representação forjada de algo que já não é, como se fossem novas construções da memória para preencher a lacuna que agora há.

Ao rever seus livros, revistas e gibis, quadros e discos, sensações vão dominando o narrador que vai reconstruindo suas lembranças, supondo que a sensação sentida no momento atual da leitura (ou observação) é o mesmo referente à primeira leitura de sua infância. O que importa, dentro desta narrativa, é verificar a referência imagética que influencia a obra como um todo, confirmando a ideia de que as imagens, na segunda metade do século XX, passaram a habitar a memória referencial de toda uma geração. Referências do cinema, da guerra, das canções e da política da época, as imagens compõem a relação do indivíduo com seu meio, reforçando sua memória enquanto construto social. Hal Foster diz que a repetição da imagem provoca ao mesmo tempo choque e conformidade no observador, “pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado.” (FOSTER, 2005, p.165), fazendo com que o trauma seja absorvido pela sua repetição. No caso de Yambo, as imagens vão se repetindo, de forma inversa, reorganizando seu pensamento e retomando a origem de sua formação enquanto conceito. Freud (1972) diz que o inconsciente é formado de imagens e que as palavras são sua relação com o consciente. Nada mais natural que a associação entre palavra-imagem, então. Ao mesmo tempo, muitas recordações podem ser criadas pelo desejo e, para Yambo, o desejo próprio de recordá-las. Por isso o ciclo que retorna ao ponto de partida, a incerteza sobre a verdade de suas lembranças. A busca desenfreada se torna uma obsessão, a *recherche* incansável de sua identidade, uma repetição psicótica de sua memória vegetal:

Houve outros dias (cinco, sete, dez?) cujas recordações se fundem, e talvez seja bom, pois aquilo que me sobrou era, como dizer, a quintessência de uma montagem. Liguei testemunhos disparatados, cortando, colando, ora por seqüência natural de idéias e emoções, ora por contraste. O que restou não é mais o que vi e senti durante aqueles dias, e nem o que poderia ter visto ou

sentido em criança: era o *figmentum*, a hipótese elaborada sessenta anos depois sobre o que eu poderia ter pensado aos dez. Pouco que permitisse dizer "sei que aconteceu assim", muito para reexumar, em folhas de papiro, daquilo que presumivelmente podia ter experimentado então. (ECO, 2005, p.180)

Pode-se dizer que Yambo seria a metáfora da época contemporânea, o paradoxo do excesso de informação visual e a consequente perda de sentido simbólico, o automatismo visual provocado pela repetição constante de imagens que são “pipocadas” frente aos olhos de todos. O excesso de informação que, por consequência, causa a perda da memória. Crítica e paradoxalmente, este personagem, modelo da revolução da imagem dos séculos XX/XXI, busca reescrever suas memórias, recordar quem realmente é; sua obsessão é traçar um caminho em busca de sua origem e, em consequência disso, reencontrar suas conexões com o presente. A repetição que provoca estranhamento evidencia a tensão entre moderno e pós-moderno, gerando a metáfora da época contemporânea. Ao promover essa inversão, produz novos sentidos, pois através da inversão do resultado da repetição que, ao invés de produzir a banalização, se dá a busca de um sentido. Essa ideia de repetição configura o romance enquanto um ressignificador, o conflito do personagem representa o romance enquanto fórmula auto-renovável.

2. Cultura *Pop*

Em meados da década de 60, a *Pop Art* tomou forma e se disseminou pelo mundo, em forma de crítica e desconstrução da arte, questionando seus limites e popularizando sua difusão. Utilizando-se de imagens difundidas nesse período, figuras icônicas da publicidade da época, os artistas pop quebravam os conceitos de arte, interferindo na dicotomia arte-cultura e trazendo novos significados para aquelas imagens, seja em forma de crítica social, seja no intuito de renovar paradigmas culturais. Tilman Osterwold define a *Pop Art*:

A pop art não é um estilo, mas antes uma palavra que reagrupa fenômenos artísticos intimamente ligados ao espírito de uma época. Ligada à palavra “arte”, a palavra “pop” leva a associações com numerosas características superficiais de uma certa sociedade. A pop art oscila entre as perspectivas eufóricas assentes na noção de progresso, e aquelas, mais pessimistas, de grandes catástrofes. Dentro de um contexto de uma comercialização crescente no seio da realidade comercial, os valores que cobrem certas palavras, tais como – “belo, bom verdadeiro” – tornam-se invólucros verbais cheios de sentido, intercambiáveis e moldáveis à vontade. As regras do jogo da civilização produzem, indiferentemente, imagens de homens ou de coisas, imagens tiradas sucessivamente do domínio natural ou técnico. A palavra pop

torna-se o *slogan* sorridente de uma ironia crítica relativamente às palavras divulgadas pelos meios de comunicação cujas histórias fazem a História, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento dos homens. (OSTERWOLD, 2013, p.6)

Esta desconstrução dos conceitos de arte e cultura projetou suas luzes no futuro. A partir dessa época, o que houve foi uma amplificação da utilização da imagem-ícone, transformando em totem os signos escolhidos, agrupando significados e adotando símbolos em sua utilização. Constata-se na atualidade essa importância. A imagem na contemporaneidade chega a um nível de espetacularização do acontecimento, de transformação do banal em excepcional.

Hal Foster explora esta ideia em seu texto *O retorno do real* (2005), afirmando que há hoje uma genealogia *pop*, que ultrapassa a ideia de representação proposta pelo realismo e pelo ilusionismo, sendo

[...] o argumento dessa genealogia *pop*: de que imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, de que tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos auto-referenciais. (FOSTER, 2005, p. 163)

O autor ainda ressalta que

[a] maior parte das análises da arte do pós-guerra baseadas na fotografia faz a divisão, de alguma forma, ao longo desta linha: a imagem é referencial ou simulacro. Esse “ou isto/ou aquilo” redutivo determina as leituras dessas artes, especialmente da arte *pop* [...]. (FOSTER, 2005, p.163)

Dada essa assertiva, tomando por base o fato de a narrativa aqui abordada se tratar de um romance ilustrado, o que se evidencia é a ideia da imagem reprodutora de uma época, retratando a história e a cultura deste período, além de deflagrar o aspecto traumático dos anos de guerra, vista pelo prisma de uma criança, como Yambo concluirá:

Compreendi por que os massacres do *Jornal Ilustrado* das Viagens e das Aventuras não deviam soar tão exóticos para mim, pois no culto do horror éramos criados. E não se tratava de um culto apenas italiano, pois no próprio *Jornal Ilustrado* eu li sobre outras exaltações guerreiras e redentoras através do banho de sangue, pronunciadas por heroicos *poilus* franceses, que faziam da vergonha de Sedan o seu mito de ódio e de vingança, como nós faríamos de Djarabub. Nada excita mais ao holocausto que o rancor de uma derrota. Assim éramos ensinados a viver, pais e filhos, contando uns aos outros como era belo morrer. (ECO, 2005, p. 208 – *grifos do autor*)

Eco dá voz à força da imagem enquanto construtora de um ideário social, deflagrando a importância destas referências na construção de suas memórias, em paralelo às memórias de toda uma geração, cultivada e educada a partir desses mesmos moldes.

Isabel Leal F. afirma, sobre Eco e seu romance *O nome da rosa* (1980), que este constrói uma narrativa extremamente detalhada, no intuito de reconstruir o contexto de sua história, a Idade Média. Diz a autora:

No romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco (1989), existem descrições que transpassam distintos níveis de textualidade – o verbal e o icônico –, gerando um marco de referência que, finalmente, constrói o que se poderia denominar *Imagens da Idade Média*. Estes sinais que o texto descritivo emite [vão dirigidas] a um tipo de destinatário – narratário – que possui as competências necessárias para decodificá-las e gerar as formas icônicas adequadas para imaginar o contexto narrado. (LEAL F., 2012, p.58-59 – *grifo da autora*. Tradução nossa.)¹³

Desta mesma forma, mas em outro contexto, o mesmo se dá em *A misteriosa chama da rainha Loana*, com o auxílio ainda de imagens datadas a partir da segunda metade do século XX, no intuito de reconstruir o tempo vivido por Yambo na infância e levar junto com ele o leitor, este capaz de reconstruir em sua memória, e com a ajuda da descrição, o período e, assim, auxiliar Yambo a recompor sua memória estilhaçada.

2.1. *Quero ser uma máquina*

“*Quero ser uma máquina.*” Esta é uma fala conhecida por ter sido proferida por Andy Warhol, e que é interpretada com base no esvaziamento de identidade do autor em relação à sua obra. Ocorre que Warhol possuía um encanto pela banalização da imagem, enquanto transformação em clichê, da perda de identidade da imagem em si. Foster discorre sobre esta construção de Warhol sobre si mesmo, dizendo que

[...] ela pode talvez apontar menos para um sujeito indiferente do que para um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra o choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) imagens-produto em série também, dou tão bem (ou tão mal) quanto recebo. (FOSTER, 2005, p.165)

O choque, chamado por Foster de realismo traumático, é o que Warhol imprime em suas obras, reproduzindo fotografias alteradas, trazendo à tona o questionamento da indústria da massificação, a repetição em forma de trauma. Através do esvaziamento de sentido, promove um paradoxo interpretativo no observador, que se incomoda com a

¹³ No original: “[...] en la novela *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco (1989) existen descripciones que traspasan distintos niveles de textualidad – el verbal y el icónico –, generando un marco de referencia que, finalmente, construye lo que se podría denominar *Imágenes de la Edad Media*. Estas señales que emite el texto descriptivo [van dirigidas] a un tipo de destinatario – narratario – que posee las competencias necesarias para decodificarlas y generar las formas icónicas adecuadas para imaginar el entorno narrado.

imagem ao mesmo tempo em que a observa repetidamente, se acostumando com o acontecimento que ela evidencia. Da mesma forma, as imagens que participam da narrativa de Eco propõem um questionamento sobre esta indústria que produz indivíduos machucados, feridos pela violência da educação bélica. Aquilo que se observa se torna trivial e acaba sendo repetido em um ato mecânico, compulsoriamente. A exposição da imagem dessignificada de uma Marilyn Monroe, que expõe seu caráter de produto de consumo, entremostra a subjetividade de uma mulher cuja imagem se desreferencializou para dar lugar ao símbolo de um padrão de beleza, de sucesso, de uma época.

A relação que se faz é a transposição do universo subjetivo, das experiências pueris de Yambo, sua revisitação ao período em que viveu na casa de Solara, e o universo coletivo, no campo do compartilhamento da cultura desta época. A construção da cultura de massa que influencia a escrita de Eco é aquela que o circundou em sua infância, e está o tempo todo visitando as páginas do romance, pois se trata de um romance ilustrado. A partir da escrita de si, busca o ponto em comum que fará o leitor se identificar, conhecer e rememorar o contexto do qual se trata, o contexto contemporâneo. Eco questiona, com essa artimanha, o limite entre a realidade e a ficção, imprimindo recordações que fizeram parte do contexto vivenciado tanto pelo autor quanto pelo personagem, o que instaura a figura do autor dentro da narrativa.

As histórias adaptadas para o italiano, sua recontextualização para aproveitamento da cultura/educação fascista, ilustram esta ideia de trauma. Além disso, as imagens conhecidas pelo garoto através dos jornais da época e das histórias infantis, desde Pinocchio de Collodi, com ilustrações assustadoramente grotescas, como o próprio personagem comenta, até a enciclopédia do mesmo período, na qual passa a conhecer os diversos tipos de torturas existentes, organizadas em uma tabela ilustrada, evidenciam a didática daquele momento.

Logo fui atraído pelo Novíssimo Melzi de 1905, 4.260 gravuras, 78 tabelas de nomenclatura figurada, 1.050 retratos, 12 cromolitogravuras, Antonio Vallardi, Milão. Mal o abri e, à vista daquelas páginas amareladas de caracteres em corpo 8 e pequenas figuras no início dos verbetes mais importantes, fui logo procurando aquele que sabia que precisava encontrar. As torturas, as torturas. E, de fato, lá estava ela, a página com os vários tipos de suplício, a fervura, a crucifixão, o aguilhão, com a vítima içada e depois largada com os glúteos sobre uma almofada de pontas de ferro afiladas, o fogo, com a tostadura das plantas dos pés, a grelha, o entetramento, a pira, a fogueira, a roda, o esfolamento, o espeto, a serra, paródia atroz de um espetáculo de prestidigitação, com o condenado em uma caixa e dois carnílices com uma grande lâmina dentada, salvo que aqui, no final, o sujeito era realmente serrado em dois pedaços, o esquartejamento, quase como o precedente, exceto que nesse caso uma lâmina acionada a manivela deveria,

presume-se, dividir o infeliz na longitudinal, e depois o arrastamento, com o culpado ligado ao rabo de um cavalo, o torniquete nos pés e, o mais impressionante de todos, o empalamento - e na época não devia saber nada das florestas de empalados ardentes, à luz dos quais o voivoda Drácula fazia sua ceia, e assim por diante, trinta tipos de tortura, uma mais cruel que a outra.

As torturas... Fechando os olhos, logo depois de chegar àquela página, poderia citar uma por uma, e o suave horror, a calma exaltação que experimentava eram os meus daquele momento, não os de um outro que eu já não conhecia. (ECO, 2005, p.111)

Como visto no trecho acima, as imagens visitadas pelo jovem Yambo mostram o impacto que a repetição causou na memória deste indivíduo, evidenciando o trauma, segundo Foster, referindo-se à teoria freudiana, em sua análise sobre as imagens e a concepção artística de Andy Warhol:

Em POPism (1980), Warhol esboça essa aceitação do tédio, repetição e dominação: “Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja exatamente o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. Aqui a repetição é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto, e essa estratégia já guiava Warhol desde cedo, como na entrevista de 1963: “Quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito”. Claramente essa é uma das funções da repetição, ao menos da forma como foi compreendida por Freud: repetir um evento traumático (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma. Mais do que uma libertação paciente por meio do luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. [...] a repetição de Warhol não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz. De alguma forma, nessas repetições, então, ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção. (FOSTER, 2005, p.165)

Dessa forma, Eco elabora no romance a recorrência do trauma através inserção das imagens de que lança mão. O garoto Yambo, ao revisitar, na terceira parte do livro, os palácios de sua memória, recordando os acontecimentos de sua infância, relata a disseminação das imagens após a queda de Mussolini, trazendo a cultura norteamericana, evidenciando a direta influência causada por esta, nas bancas de jornais, nas propagandas, nos filmes, na abertura cultural que chega junto com o auxílio econômico. Neste momento, relembra quando viu, nos jornais, o assassinato de Mussolini, em praça pública:

Todo meio-dia, de bicicleta, procuro um tipo que faz mercado negro e que garante para nós, crianças, todo dia, dois pãezinhos de massa branca, os primeiros que começamos a comer depois daqueles espetos amarelados e malcozidos que roemos durante alguns anos, feitos de uma fibra filamentosa (de farelo, diziam) que às vezes continha um pedaço de barbante ou até uma barata. Vou de bicicleta pegar o símbolo de um bem-estar que está renascendo e paro diante das bancas de jornais. Mussolini pendurado na praça Loreto e Claretta Petacci com um alfinete de fralda preso na saia entre

as duas pernas, por alguma mão piedosa que decidiu poupá-la dessa última vergonha. Celebrações por *partigiani* mortos. Não sabia que fuzilaram e enforcaram tantos. Aparecem as primeiras estatísticas sobre os mortos da guerra recém-terminada. Cinqüenta e cinco milhões, dizem. O que é a morte de Gragnola diante desse massacre? Deus é realmente mau? Leio sobre o processo de Nuremberg, todos enforcados exceto Goering, que se envenena com cianureto que a mulher lhe passou ao dar-lhe o último beijo. A carnificina de Villarbasse marca o retorno da violência livre, agora já se pode matar as pessoas de novo por puro interesse pessoal. Depois são presos, todos fuzilados ao alvorecer. Continuam a fuzilar, sob o signo da paz. Condenada Leonarda Cianciulli, que durante a guerra saponificava suas vítimas. Rina Fort massacra a marteladas a mulher e os filhos de seu amante. Um jornal descreve a brancura de seu seio que enlouqueceu o amante, um homem magro de dentes cariados como tio Gaetano. Os primeiros filmes que me levam para ver mostram uma Itália de pós-guerra com inquietantes "senhorinhas", todas as noites sob aquele lampião, como antes. Sozinho sigo pela cidade... (ECO, 2005. p.381 – *grifo do autor*)

Sua fuga da realidade para o mundo dos quadrinhos, como que vivendo as experiências de seus heróis em defesa de suas próprias vivências, é uma forma de elaborar os traumas vivenciados em sua infância, desde a angústia promovida pela guerra, até a experiência no Vallone, de forma a encontrar a explicação da violência observada e vivenciada por Yambo através da ideia maniqueísta evidenciada nas histórias lidas, na defesa de um ideal pelo herói, ou na busca de um sentido para as maldades do mundo, encontrando na ideia de Deus, reforçada pelo padre, a justiça e retidão que justificam as atrocidades da guerra. Como diria o próprio amigo Gragnola, frente ao assassinato dos alemães no Vallone, “Ou eles ou nós. Dois contra dez. É a guerra. Vamos.” (ECO, 2005, p.373)

A relação entre o observador Yambo e as imagens por ele observadas, informativas, é a ruptura de que fala Foster, ou seja, é o momento em que a imagem deixa de ser apenas uma imagem, para adquirir um sentido no qual o observador é o próprio ressignificador da imagem, criando uma relação dialógica entre esta imagem e sua impressão acerca dela. É nesta relação que se procura o momento exato de identificação entre o observador e o objeto observado, o instante em que este objeto passa a pertencer ao observador, promovendo neste a sensação de estranhamento. Para Foster, a repetição, em Warhol, é o que causa a angústia objetivada e, assim, estipula qual o *punctum* (referencial dentro da imagem) que é fixado e ocasionador esta sensação de estranhamento. Assim, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, o que se observa é a mesma repetição, tanto em relação às imagens pertencentes ao universo deste personagem quanto ao tema: a ideia da violência, as relações entre vida e morte, as experiências traumáticas de Yambo e sua relação com a guerra, com o mal e com Deus.

Ainda na primeira parte da narrativa, quando Yambo toma consciência de sua limitação, recorda-se de Gragnola ao falar sobre Deus e os males do mundo. O trecho demonstra a primeira relação com este tema, que virá à tona mais à frente na narrativa, e deflagrará a origem de sua ideia de bem e mal.

Perguntei a Paola quais eram as minhas posições políticas: "Não gostaria de descobrir que sou, sei lá, nazista."

"Você é aquilo que se chama de um democrático", respondeu Paola, "mais por instinto do que por ideologia. Eu sempre disse que a política o entediava — e você, para polemizar, me chamava de *la pasionaria*. Era como se tivesse se refugiado nos livros antigos por medo do mundo, ou desprezo. Não, estou sendo injusta, não era desprezo, porque você se inflamava com os grandes problemas morais. Assinava apelos pacifistas e pela não-violência, se indignava com o racismo. Até se inscreveu em uma liga contra a vivisseccção."

"Animal, imagino."

"Claro. A vivisseccção humana se chama guerra."

"E sempre... fui assim, mesmo antes de encontrar você?"

"Na infância e na adolescência você resvalava. É bem verdade que nunca consegui entendê-lo nessas coisas. Sempre foi um misto de piedade e cinismo. Se havia uma condenação à morte em algum lugar, assinava contra, mandava dinheiro para uma comunidade antidroga, mas se lhe diziam que dez mil crianças foram mortas, digamos, em uma guerra tribal na África, dava de ombros, como quem dissesse que o mundo não deu certo e não há nada que se possa fazer. Sempre foi um homem jovial, apreciava as belas mulheres, os bons vinhos, a boa música, mas me dava a impressão de que era como que uma crosta externa, um modo de se esconder. Quando se soltava, dizia que a história é um enigma sangrento e o mundo um erro."

"*Nada poderá tirar-me da mente que este mundo é fruto de um deus tenebroso cuja sombra eu prolongo.*"

"Quem disse isso?"

"Não sei mais."

"Deve ser alguma coisa que tocou você. Mas você sempre se desdobrou quando alguém precisava de alguma coisa, quando houve a enchente em Florença, inscreveu-se como voluntário para tirar da lama os livros da Biblioteca Nacional. É isso: era piedoso com as coisas pequenas e cínico com as grandes."

"Parece justo. Cada um faz o que pode. O resto é culpa de Deus, como dizia Gragnola."

"Quem é Gragnola?"

"Isso eu também não sei mais. Nota-se que antigamente eu sabia." (ECO, 2005, p.69-70)

3. Mangiamo la *massa*!

Eco, em seu livro *Apocalípticos e integrados* (2011), desenvolve dois conceitos: o apocalíptico, aquele que observa o surgimento da indústria cultural como uma catástrofe, a banalização do conceito de arte; o integrado, aquele que constata na popularização da arte a acessibilidade do público aos bens culturais.

Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos. Mesmo porque, se os apocalípticos sobrevivem confeccionando teorias sobre a decadência, os integrados raramente teorizam, e, assim, mais facilmente, operam, produzem, emitem as suas mensagens cotidianamente em todos os níveis. O Apocalipse é uma obsessão do dissentir, a integração é a realidade concreta dos que não dissentem. A imagem do Apocalipse ressalta dos textos sobre a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos da cultura de massa. (ECO, 2011, p.9)

Em *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco celebra exatamente esses conceitos, evidenciando que a obra pode trazer consigo essa integração, que será compreendida por aquele que se deixar levar pelos caminhos de sua narrativa, sem se defender de seu conteúdo aparentemente superficial, e que tenha olhar atento para enxergar as possibilidades da leitura. O importante é apreciar a paisagem, conhecer os detalhes das folhas da memória vegetal, que proporciona experiências que podem sempre angariar vivências.

Não há como o homem contemporâneo fugir ao seu tempo, ele se insere nele. O homem que consegue enxergar em seu tempo suas transformações e inovações é esse homem contemporâneo, que enxerga a sombra mesmo estando nela. Por isso:

O universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visiva e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o próprio protesto através dos canais da comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações. (ECO, 2011, p.11)

Toda época teve o seu produto cultural, toda sociedade possuía seu público popular. A evolução das manifestações artísticas no decorrer do tempo mostra que a arte era um bem ao qual apenas as camadas sociais elevadas tinham acesso, se encontrava em poder da aristocracia e era patrocinada por ela. Dessa forma, o patrimônio cultural era produzido nesse estrato e era usufruído também e apenas por ele, não tendo conhecimento ou acesso a esta produção a camada social menos favorecida. Levando em conta que o desenvolvimento do comércio, a partir da primeira revolução industrial, trouxe o surgimento da burguesia e, conseqüentemente, o acesso ao poder e à possibilidade de consumir a cultura que antes era de exclusividade da aristocracia. A arte se torna, aí um bem que se expande a uma outra camada, que ainda não sabe como apreciá-la, mas que quer possuir aquilo que o aproxima da ascensão social a qual almeja, e este acesso agora possível a um conhecimento antes inimaginável. Não sem

razão a atualidade desenvolve críticas sobre a produção cultural atual, porém é importante refletir sobre a validade destas críticas, pois, como cita Eco,

As acusações contra a cultura de massa, quando sustentadas por agudos e atentos escritores, têm uma função dialética própria dentro de uma discussão sobre o fenômeno. Os *pamphlets* contra a cultura de massa são, portanto, lidos e estudados como documentos a inserir numa pesquisa equilibrada, levando-se em conta, porém, os equívocos que, não raro, lhes residem na base.

[...] a primeira tomada de posição sobre o problema foi a de Nietzsche, com a sua individuação da "enfermidade histórica" [...] no filósofo alemão já existia em germe a tentação presente a toda polêmica do gênero: a desconfiança ante o igualitarismo, a ascensão democrática das multidões, o discurso feito pelos fracos para os fracos, o universo construído não segundo as medidas do super-homem, mas do homem comum. [...] e certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas; e só aparentemente distingue entre massa como grupo gregário e comunidade de indivíduos auto-responsáveis, subtraídos à massificação e à absorção em rebanho; porque, no fundo, há sempre a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos. (ECO, 2011, p. 36)

Assim, a narrativa da qual se fala enfatiza esta ideia no momento em que traz consigo a mescla dessa divisão da cultura, celebrando a cultura enquanto manifestação popular e enquanto valor promulgado pelo tempo, oferecendo ao leitor o prazer e a fruição, as experiências culturais de uma época e de uma história, sincrônica e diacronicamente.

Eco, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, desconstrói o termo, que a princípio adotou em apocalípticos e integrados, de *cultura de massa*, através de um romance que consagra o clássico e o moderno, o alto e o baixo, a história e a ficção. Desconstrói, porque enxerga além das rotulações feitas para separar o que não necessariamente precisa ser separado, traça uma linha dialógica entre os conceitos e os aproxima desta maneira. Mostra que, dentro da obra, existem camadas interpretativas, que podem ser lidas à medida que o leitor se aprofunda, busca, examina a procedência dos dados recolhidos. Faz, assim, um exercício metalinguístico, colocando Yambo como o centro dessa atividade. É Yambo quem procura os indícios do texto, recolhe dados, aproxima-os, adiciona sua experiência às informações adquiridas para fazer sua interpretação da grande narrativa: sua própria vida. Assim, esse leitor espelhado em Yambo, pode também percorrer esse caminho investigativo, buscando compreender de que se trata esta *misteriosa chama*, ou pode apenas se satisfazer com as histórias que os outros contam, sem precisar ir além, esta é uma escolha pessoal. E o caminho que este leitor irá tomar tem caráter totalmente subjetivo.

O que torna uma obra um clássico é uma catalogação. É a partir da palavra de um indivíduo, considerado um conhecedor, que uma obra se consagra. Além deste fator, existe a perpetuação do tempo, que seleciona de fato o que permanece no cânone. Desta forma, o que se pode pensar de Eco, que se transformou em um Best-seller, com obras adaptadas para o cinema e escritor voraz de romances? Eco enfatiza esta ideia congruente de literatura para todos os gostos, desfazendo o equívoco de que uma obra de arte só pode ser considerada de valor (no sentido de arte enquanto produto criativo, e não como objeto comerciável) quando admirada por poucos entendedores, quando catalogada por um grande conhecedor, possuidor das informações acerca do que deve ser considerado arte, ou da experiência artística. Eco observa que a arte pode ter estratos, alcançáveis pelo público em geral, sendo assim considerada em seu amplo espectro, apreciada pelas diversas camadas sociais, culturais, etárias, etc. Em suma, qualquer indivíduo meramente conhecedor das letras, das palavras e seus sentidos, pode apreciar um texto minimamente, mesmo sem penetrar na parte mais densa de seu bosque de significados.

Dessa forma, é improcedente que a indústria cultural tenha capacidade de medir o real valor de uma obra. Se ela, a obra, é muito vendida e difundida, ela pode, sim, ser uma bem comerciável, um texto fluido que agrada ao público menos exigente; entretanto, este fator não é o único a ser avaliado, posto que este artigo pode ir além desta prerrogativa, e agradar a diversas espécies de leitores. A cultura de massa, então, se torna apenas uma nova referência de catalogação, assim como inúmeras outras para definir a que nicho pertence determinada obra literária.

“Cultura de massa” torna-se, então, uma definição de ordem antropológica (do mesmo tipo de definições como "cultura alorense" e "cultura banto"), válida para indicar um preciso contexto histórico (aquele em que vivemos), onde todos os fenômenos comunicacionais – desde as propostas para o divertimento evasivo até os apelos à interiorização – surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não mais permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos. (ECO, 2011, p.15-16)

4. *Je est un autre*¹⁴

¹⁴ Referência à carta de Arthur Rimbaud, na qual resume sua teoria literária e afirma “Je est un autre” (Eu é um outro), colocando ambigualmente sua identidade em referência aos outros *eus* existentes em sua poesia, os quais ela representa.

Não há, diretamente, referências de que se trate de uma autobiografia, em primeira instância. O que se verifica, no decorrer da leitura, é que ocorre um espelhamento do autor no personagem principal através da caracterização desse personagem, que se mostra afeito aos livros, um bibliófilo, e cita temas e referências que percorrem os interesses do próprio autor. É evidente que com apenas estes fatos, não se pode constatar que se trate de uma autobiografia, porém há de se concordar que estes fatores imprimem ao texto a permeabilidade pertinente à escrita pós-moderna, que busca um referencial exterior para sua composição, na tentativa de comprovar a indissociabilidade da composição textual ficcional com o real. Vale salientar o teor subjetivo da escrita realista contemporânea, que ressalta o ponto de vista de um determinado grupo ou meio, o que produz o efeito de fragmentação da narrativa, caracterizando aspectos interiores dos mecanismos dos processos mentais. Para Tania Pellegrini:

[...] a realidade objetiva torna-se fragmentada, dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito; não é mais uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de suas ilusões, sendo que a ilusão mais plausível vem a ser a descrição de uma realidade. (PELLEGRINI, 2007, p.148)

A imitação da realidade, neste caso, constitui um paradoxo, pois é a partir da mimese, explicada enquanto possibilidade de realidade, que se instaura a criação da narrativa e, no caso do romance em estudo, a narrativa é tão absurda quanto seria a realidade, o que destitui o caráter da verossimilhança, dada a impossibilidade de se representar a realidade tal como ela é, *ipsis litteris*. O relato da memória é sempre duvidoso, dado seu teor sugestionável, suas impressões do acontecimento a partir de um narrador não-confiável que propõe uma interpretação de um outro acerca de uma vida que já não é mais a dele, nem enquanto recordação, nem enquanto vivência, o que interfere na concepção do leitor sobre o texto lido.

Esta ideia de representação falha, que depende da crença nos fatos pelo leitor, vem ao encontro da forma antimimética da escrita realista – no sentido de técnica de representação do real. A impossibilidade de representar a realidade tal como ela é faz com que o autor busque maneiras de imprimir no texto esta angústia da representação. Assim como é impossível que o texto ficcional seja totalmente verossímil, também a memória, metáfora da narrativa, não é digna de representar fielmente os acontecimentos sucedidos. A reformulação da obra literária, a partir da recontextualização em seu momento de leitura, implica a reorganização referencial que embasa a interpretação da

obra, por isso seu caráter “aberto” que possibilita novas leituras, de acordo com cada sujeito que a interpreta. Leva-se em consideração, então, a intenção do autor, que propõe um acesso a determinada época e tema, porém já com certa alteração, visto que além desta possibilidade, há a função presente do leitor dentro do próprio texto que, a partir de sua visão de mundo, reorganiza a narrativa e reinterpreta seu conteúdo relacionando o texto ao contexto, sendo o novo escritor da história.

Evidencia-se, então, o papel do leitor – este mesmo narrador – que agora toma a posição de leitor de sua própria história. O que essa abordagem possibilita é a relação metafórica deste leitor que reorganiza o texto, de acordo com sua bagagem cultural, imprimindo a este um novo valor.

A presença de imagens, o que caracteriza a obra como um romance ilustrado, vem ao encontro de outro fator relacionado à literatura contemporânea. A crítica à ditadura da imagem em confluência com o valor da informação condensada na própria imagem se mostra neste romance, que trata a imagem como paradoxo, repleta de conteúdo, mas que não resulta em conhecimento, em acúmulo de saber. A respeito das obras de Roberto Drummond, Guelfi explica que “[u]ma das características [das narrativas de Roberto Drummond] é o fato de não poderem ser desvinculadas do ousado projeto gráfico de suas publicações. As ilustrações se integram ao texto, compondo com ele o significado geral da obra” (GUELFÍ, 2001, p.122), o que ocorre também na narrativa de Eco, e que Guelfi analisa como uma técnica hiper-realista:

O estudo do espaço, que tanto fascinava os artistas *pop*, aparece na exploração rigorosa dos detalhes. Os primeiros planos contrastam com os recursos que dão profundidade às cenas. Num jogo que reúne arte e vida, o artista escolhe objetos (incluindo nessa categoria as figuras humanas) e fragmentos do real, aparentemente ao acaso, focaliza-os detalhadamente, ampliando alguns de modo exagerado, segundo a técnica do hiper-realismo. (GUELFÍ, 2001, p. 122)

Dessa mesma maneira Eco compõe sua narrativa. As ilustrações presentes na obra indicam uma época na qual elas representam a sua relação subjetiva com o personagem, constituindo um universo de vivências e interpretações sobre si mesmo, o que atemporaliza a referência da imagem, deslocando seu sentido original, relacionado ao momento histórico, para a relação direta entre o personagem e a imagem e o que esta provoca naquele. Acontece que, devido ao seu lapso de memória, Yambo se perde em suas imagens, buscando ressignificá-las, o que ocorre de maneira deficiente, visto que houve uma cisão entre o personagem e suas origens, seu consciente. O trauma se torna

fator preponderante nesta análise. Karl Schollhammer cita, em seu texto *Realismo afetivo*, que Foster:

[...] descreve uma produção artística que abandona a distância da realidade e se propõe um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real. O conceito do real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de “realidade”, pois adotado da tríade lacaniana do “simbólico, imaginário e real”, esse termo último é definido por ser aquilo que resiste à simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.133)

Ainda sobre este aspecto, Schollhammer define que

[e]m vez de fortalecer o efeito referencial, no romance do final do século XIX, a realidade começa a aparecer, absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre que se desenvolveu e radicalizou de Dostoiévski a Joyce e Woolf, criando um certo “Realismo psicológico”, fragmentado e anárquico, de uma visão de mundo em crise. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.131)

É justamente este aspecto subjetivo da escrita, que se desenvolve a partir do início do século XX, o que coopera para causar no leitor esta comunhão com o texto que, apesar de se distanciar da referencialidade direta em relação à realidade, conduz o interlocutor ao interior do pensamento do personagem, encontrando a subjetividade que o identifica e o relaciona a esta mesma realidade. Em busca de encontrar-se a si mesmo, Yambo procura as referências no exterior, nas imagens e leituras que habitaram sua construção histórica, mas esse reencontro consigo só se dará a partir da introjeção desta realidade no indivíduo, de forma contundente. No momento em que o referencial externo encontra sua representação interna, aí ocorre a liberação do trauma e se promove o acesso aos arquivos da memória. Ou seja, para Freud, é através da associação e dissociação entre significante e significado que se encontram os mecanismos do trauma, que se libertam à medida que estas dissociações se reorganizam e trazem à tona o objeto vinculado ao trauma. E é através do ato de narrar que se chega a esse resultado. A quebra e dissecação dos símbolos, na busca de identificar a ligação do símbolo e sua representação, é o que a narrativa possibilita, a partir da repetição e associação. Em *A misteriosa chama da rainha Loana*, o personagem tem uma fixação pela névoa, que percorre toda a narrativa, evidenciando a sua própria condição, a do desmemoriado que tenta clarificar suas recordações mas, ao se esforçar nesta empreitada, “bate contra um muro” (ECO, 2005, p.12), como explica o próprio personagem. A perda da memória provoca em Yambo a perda do referencial de tempo,

tendo ele que reaprender suas próprias vivências, desde as mais mecânicas até as mais complexas: “Aprendia coisas acontecidas comigo como se tivessem acontecido com outra pessoa.” (ECO, 2005, p.24). A névoa do tempo se instaura, e seu distúrbio alcança o domínio da vontade, do hábito da escolha. Em determinado ponto da narrativa, Paola, sua esposa, e Yambo dialogam acerca de seus hábitos cotidianos:

‘Aonde vamos agora, Paola?’
‘Para casa, nossa casa.’
‘E depois?’
‘E depois entramos, e você se põe à vontade.’
‘E depois?’
‘E depois toma uma bela chuva, e faz a barba, e se veste decentemente, e depois comemos, e depois... o que gostaria de fazer?’
‘É justamente isso que não sei. Lembro de tudo o que aconteceu depois de acordar, sei tudo sobre Júlio César, mas não consigo pensar no que vai acontecer depois. Até hoje de manhã não me preocupava com o depois, no máximo com o antes que não conseguia lembrar. Mas agora que estamos indo para... para alguma coisa, vejo névoa também na minha frente, não só atrás.’ (ECO, 2005, p.33)

A névoa, que perpassa todo o texto, representa, simbolicamente, o trauma ocasionado pelo coma. A perda de memória se vincula à névoa que esconde da visão o que precisa ser recordado, deixando a sensação de esconder e mostrar, ao mesmo tempo, sem a possibilidade de definição daquilo que se vê ao longe, através da névoa. A essa sensação Yambo dá o nome de *misteriosa chama*. A impossibilidade da recordação do passado o impede de ir adiante, visto que “para dizer o que farei preciso ter muitas ideias sobre o que fazia antes.” (ECO, 2005, p.33). Sobre isso, Foster reflete que se trata de “a repetição de uma imagem a fim de proteger contra um real traumático, que, apesar disso, retorna, acidental e/ou obliquamente, no próprio anteparo.” (FOSTER, 2005, p.168)

A reprodução de propagandas, trechos de histórias em quadrinhos, páginas de enciclopédias e até de revistas, selos e embalagens de cigarros, traz ao livro a representação em seu caráter máximo. No intuito de aproximar o leitor da realidade, de como cada um destes objetos referenciais seriam, propõe-se que este leitor se embaralhe com a história contada, aproximando a ficção da realidade, causando uma sensação de estranhamento e, assim, alcançando a ideia de representação mimética contraditória, que confunde o real com o ficcional. As imagens estão representadas nas páginas do livro, mas não são a realidade, senão sua imitação. Magritte estimula esta mesma reflexão sobre a representação de um cachimbo, acompanhada de uma frase, que “não é exatamente nem o título da obra nem um de seus elementos picturais” (FOUCAULT,

1988, p.12), e que problematiza, desta forma, a representação e seu signo original. Entre névoa e lembranças, a certeza é a de que a memória vegetal consegue conter a ideia original, aproximar ao máximo o agora do antes, deflagrar tudo o que já houve e existiu. A representação objetiva trazer à tona a referência original, a ideia primeira, como na teoria platônica, “pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa.” (FOUCAULT, 1988, p.20). Desta forma, a obra visa trazer, para o leitor, um fluxo de referências que – pressupõe-se – o leitor compreenderá e poderá, então, completar as lacunas propostas pelo autor. Assim, visitar outras obras, mostrar imagens datadas e específicas, terá sua função alcançada à medida que o leitor tiver condições, ou seja, a bagagem literária condizente com as diversas camadas do texto. Este é o trabalho de descobrir palimpsestos.

Seguindo a ideia de Foucault sobre o quadro de Magritte, analogamente encontra-se a mesma metáfora para o livro de Eco: o caligrama. Desta forma, a união das palavras e a inserção, entre elas, das imagens, propõe uma ideia integral, um novo desenho, este formado pelo leitor que, unindo uma à outra, consegue organizar o grande quadro paradoxal que a obra literária compõe. Como afirma Foucault:

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras; formam, na superfície da imagem, os reflexos de uma frase que diria que isto não é um cachimbo. Texto em imagem. (1988, p. 25)

Então, do emaranhado entre palavras e imagens, circundadas e emolduradas pela margem do papel, se constrói um painel, verdadeiro quadro, que compõe a obra de arte:

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. (FOUCAULT, 1988, p. 33)

Mas, para além da moldura, é preciso pensar nas imagens e palavras ali reunidas, trazendo, uma à outra, novos significados, complementando as ideias a que remetem. É preciso pensar na função de simulacro que as imagens proporcionam, trazendo à tona não aquilo que elas realmente foram, mas a ideia que representam: a importância destas imagens para a constituição deste homem em seu período pueril, que representa tantos outros homens que vivenciaram situações aproximadas, revivificadas através destas mesmas imagens. As imagens, unidas ao texto, explicitam não a representação do que

seriam aqueles livros, selos e embalagens, mas constroem o simulacro no qual Yambo se insere na re-leitura de sua própria vida. O contato com estas imagens provoca no leitor, para além da compreensão de que o narrador se refere ao falar sobre as águas *Vichi*, a sensação de estar acompanhando esta busca, lado a lado com o detetive.

5. *Hypocrite lecteur, mon semblable...*

Não há como restringir a análise de uma obra contemporânea apenas à sua forma. É evidente que a escolha estilística feita pelo autor se torna clara e é ferramenta indispensável para a interpretação da narrativa, por isso, imprescindível é o seu estudo. Porém, no que tange aos estudos contemporâneos, torna-se fundamental refletir acerca da presença do autor enquanto receptor de influências de um contexto definido, além da função do leitor, visto que este mesmo autor pressupõe seu público. Esta imbricação da realidade na ficção toma forma na narrativa, através da inserção de elementos que se referem ao exterior do texto. No caso de *A misteriosa chama da rainha Loana*, as imagens de publicidade em revistas, as capas de gibis, os cartazes de filmes e convocações para fazer parte do exército italiano retomam a época do relato dentro do relato. Estas imagens que compõem o imaginário de uma geração, a geração de Eco, transportam o leitor ao passado e trazem a ele a história dessa época, parte da história que compõe sua identidade e sua nação. Através das imagens, o leitor vai passeando pelo tempo e observando um passado apagado, escondido por detrás da névoa, entre imagens aparentemente insignificantes, mas que carregam consigo toda uma ideologia. A construção do ideário nacional italiano perpassa por estas imagens, desde os heróis importados até as musas do cinema, configurando uma geração marcada pelo pós-guerra, reconstruída com o auxílio estadunidense e, por isso, influenciada diretamente por sua cultura. É por detrás destas imagens que se escondem os traumas da guerra, e também através delas é que se alcança a recordação destes momentos de dor. Cabe ao leitor atento remendar os tecidos do livro e encontrar o mapa da leitura ideal.

Ademais, o que Eco propõe com a inserção de imagens no decorrer da narrativa é proporcionar ao leitor uma aproximação com o material encontrado pelo personagem, fazendo com que aquele seja inserido com mais profundidade na construção da narrativa, acompanhando a investigação de Yambo diretamente, como se estivessem juntos nos momentos de escavação do tesouro de Clarabela. Dessa forma, o todo do texto compõe uma pintura com diversas referências, usando o símbolo como

refinamento da narrativa, e ampliando o sentido do signo enquanto palavra escrita. Ocorre uma comunhão entre a palavra e a imagem, que une e conduz ao sentido final do discurso. O trauma revisitado e reconstruído através da imagem é o que possibilita que o leitor e Yambo se tornem tão aproximados e se reconheçam um no outro.

Capítulo 3 – Palimpsestos da memória

A memória enquanto construto coletivo, produção individual, trauma e elaboração, resgatada através dos livros e músicas que compunham o repertório da infância do personagem, traz à luz diversas figurações sobre os tipos de memória estudados na contemporaneidade. A busca desenfreada pela rememoração de sua história individual através das imagens que compunham sua infância, a reescritura de sua própria identidade, o reencontrar-se consigo mesmo frente a um espelho retorcido, são assuntos que emergem do texto indicando o caminho da crítica à perda da memória como um todo. Não é por acaso que surgem dentro do texto referências à cultura de massa, muito presente na produção do pós-guerra, a valorização do cinema e dos quadrinhos, a mescla do erudito e do *pop* que vai reconstruindo a memória tendenciosa deste personagem. O que compõe sua memória são os livros, e até mesmo sua busca pela identificação imagética é esvaziada de sentido, posto que esta identificação ocasiona uma catalogação da imagem e sua relação com o contexto. O mal de arquivo invade suas memórias, sem que jamais lhe permita reconstruir fidedignamente sua identidade.

O arquivo do conhecimento geral, cultural, social e histórico é construído com base nos acontecimentos relatados por um determinado grupo dominante, que se mantém a partir das relações de poder. Desta forma, a história contada sempre se baseia em um ponto de vista específico, que não necessariamente reflete a realidade ou o que, de fato, foi testemunhado. Desta forma, o arquivo acaba sendo reduzido à experiência da memória de uma *instância de autoridade* (DERRIDA, 2001, p.8). Por isso, se torna imprescindível reavaliar os acontecimentos na busca de reorganizar os arquivos, observando o prisma da história. O real acontecimento é recalcado através dos discursos exteriores, porém faz-se necessário escavar suas origens, no intuito de encontrar os vestígios dos registros primordiais. Assim, a literatura desenvolve papel imprescindível no exercício do reencontro da narrativa original, buscando uma – ou mais – interpretação da história.

1. A memória

Halbwachs (1990), em seu texto *A memória coletiva*, define a memória como sendo uma construção social, baseada em experiências coletivas e que só mantém seu valor de acordo com as experiências que se perpetuam. Dialogando com *A misteriosa chama da rainha Loana*, encontramos um personagem que busca reconstruir suas memórias e sua identidade a partir de imagens que o remetam a seu passado, que já não é mais o mesmo nem enquanto recordação, nem enquanto “revisitação” da lembrança. Yambo, ao buscar essa reconstrução, acaba por criar uma nova memória de uma situação hipotética, que sequer tem certeza de ter vivido. No excerto a seguir, ao ver a fotografia de seus pais, Yambo, dialogando com seu médico, se refere a essa hipótese e à ambiguidade de que a memória se constitui:

“O senhor perturbou-se quando viu a foto”, disse Gratarolo. “Certas imagens despertam alguma coisa aí dentro, trata-se de um caminho.”

“Mas que caminho, se não consigo nem repescar meu pai e minha mãe desse buraco negro do diabo”, gritei. “Vocês disseram que aqueles dois eram minha mãe e meu pai, agora já sei, mas é uma recordação que vocês me deram. De agora em diante vou lembrar dessa foto, deles não.”

“Quem sabe quantas vezes, nesses últimos trinta anos, o senhor também se lembrou deles porque continuava a olhar essa foto. Não pense na memória como um armazém onde deposita as recordações e depois vai pescá-las exatamente como se fixaram na última vez”, disse Gratarolo. (ECO, 2005, p. 29,30)

Ainda segundo Halbwachs, a memória se reconstrói constantemente, ligando as recordações remotas às vivências contemporâneas, renovando-se incessantemente. Esta afirmação leva à constatação de que Yambo, portanto, depois de voltar de um coma causado por um acidente não justificado, remodela suas memórias, podendo, então, reconstruir sua identidade a seu bel-prazer, escrevendo sua história a partir de um novo prisma interpretativo.

Ainda de acordo com Halbwachs, levando em conta que a memória se mantém a partir da convivência social, Yambo, no decorrer de sua história, buscará conhecer alguns aspectos de seu passado a partir da narrativa de terceiros. Para isso, contará com três outros personagens que indicam o caminho em seu labirinto de recordações: Paola, sua esposa, Gianni, seu amigo de infância, e Amália, a senhora que o serve em Solara. Confirmando o que Halbwachs defende, a memória de Yambo será reconstruída a partir de recordações alheias, fazendo com que as impressões daqueles com quem conviveu acabem se tornando suas próprias impressões. É então que se pode pensar, a partir dos conceitos benjaminianos, que suas experiências estão bloqueadas no inconsciente, e as

novas vivências do personagem não conseguem resgatá-las, mas apenas formam novas experiências, que em algum momento podem tocar nas anteriores, causando a *misteriosa chama*, sem, entretanto, trazê-las à tona novamente. No episódio de Sibila, quando ouve falar pela primeira vez de sua secretária, acaba por imprimir em sua nova história a dúvida sobre sua relação com ela, pensando ter havido alguma espécie de envolvimento afetivo entre os dois, devido aos comentários feitos pelo seu amigo, unidos à informação dada anteriormente por Paola, de que ele sempre fora “mulherengo”. Este aspecto é introjetado em sua memória a partir de recordações alheias, mas automaticamente registradas em suas características quando evidenciado a ele:

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (HALBWACHS, 1990, p.54)

De acordo com Derrida (2001), os arquivos da memória são constituídos por escrituras, ou seja, tudo o que guardamos na memória é a leitura e posterior reescritura do mundo que nos circunda. Yambo precisará percorrer o caminho da leitura de si para conseguir reconstruir sua identidade, que é formada a partir da memória construída pela convivência social. A narrativa se inicia com a pergunta que será argumento para toda a busca do personagem: “E o senhor, como se chama?”. Está aí o início da constituição da individualidade, da identidade que seguirá com cada um por toda a vida: o nome próprio. Em Eagleton (2010), pode-se verificar que Lacan explana acerca da constituição do eu através do espelhamento, e cada ser vai aglomerando em si as referências do que se é partindo da comparação com o outro, para formar o Outro – referencial interno do ideal de conduta. Yambo, que já possuía uma identidade, agora precisará reaver essa identidade e, para isso, buscará encontrar-se através da leitura de si, penetrando nos “palácios da memória” (AGOSTINHO, op. cit.) de sua própria história, investigando o texto para encontrar sua resposta: quem sou eu?

1.1 A memória coletiva

Como já foi dito, trata-se de um romance ilustrado. Yambo, na procura de si, entra em contato com referências inúmeras de seu tempo de garoto, arcabouço que participa da história de uma geração. Essa referência no tempo evidencia a construção cultural da Itália do pós-guerra, que demonstra a influência da cultura popular na construção do indivíduo erudito em que se torna Giambattista. Esta construção do indivíduo parte do arquivo da memória coletiva de uma nação. Yambo se identifica pertencente a uma época na qual as influências dos quadrinhos norte-americanos, por exemplo, se fazem presente, delineando sua infância e adolescência. O contexto cultural abarcado pela memória coletiva é o fio condutor que o remete ao passado e o auxilia a reconstruir sua identidade. As lembranças das musas do cinema, das histórias em quadrinhos, das canções, são o que o reconstrói enquanto indivíduo inserido em uma época definida e em uma cultura particular; como Halbwachs enfatiza, esses construtos sociais são o que mantêm a memória em atividade, existindo e resistindo ao tempo. Apesar de Yambo não se recordar com certeza, a não ser através de uma névoa, de tudo o que viveu, é a referência cultural coletiva que o auxilia a reconstruir sua memória individual.

O que ocorre é que a memória histórica, que constrói esta memória social, não é interna, e sim externa. As relações entre a memória autobiográfica e a memória histórica são limitadas, visto que esta nos visita como referência exterior, não vivenciada, como um arquivo de acontecimentos. Os acontecimentos históricos de determinada nação são parte fundamental da constituição da memória de um povo, de sua afirmação. Porém, ao se recordar esses acontecimentos, o que ocorre é uma evocação de acontecimentos exteriores, que não se relacionam obrigatoriamente com as vivências individuais. Essa é a memória coletiva que acompanha cada indivíduo, como reforça Halbwachs:

No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva em tal ou qual região do grupo, partido político, província, classe profissional ou mesmo em tal ou qual família; e em certos homens que delas conheceram pessoalmente as testemunhas. (1990, p.54)

Yambo percorre o caminho referencial para reconstituir a trajetória de sua memória individual – escolha incerta, pois provoca no leitor a dúvida sobre se o que sucede é a recordação, de fato, de suas experiências ou se as memórias recuperadas nada mais são do que construções novas baseadas em referências históricas. São associações

entre a memória autobiográfica e a histórica, sendo a primeira embasada na segunda. As relações entre os fatos históricos e os pessoais são contrastantes, visto que, apesar de conhecer os acontecimentos contemporâneos ao seu nascimento, por exemplo, Yambo se sente referencialmente perdido entre eles, pois em nada se relacionam, em sentido direto, com sua vida. Esta pode ser a sua como a vida de qualquer concidadão italiano, posto que suas referências da memória coletiva participam de toda uma geração, e não necessariamente às vivências individuais de cada componente desta. A memória coletiva reforça a individual e a complementa mas, no caso de Yambo, é justamente o fato dele ter perdido suas memórias individuais que o impossibilita recordar através do estímulo proporcionado pelas referências da memória coletiva de sua geração. É esse bloqueio, motivo de sua busca pelo resgate dessa memória coletiva, que o impede de rememorar as vivências de toda sua história e gera um ciclo que sempre retorna ao ponto de partida, trazendo a névoa de volta, que encobre tudo no momento em que estaria para ser revelado.

Devido à perda de sua memória, Giambattista Bodoni busca, através da revisitação das obras literárias que compuseram sua infância e adolescência, além de canções, selos, revistas e diversas referências visuais que também fizeram parte desta época, recompor sua memória autobiográfica, perdida devido a um acidente que o deixara em coma. O narrador, então, buscará reencontrar suas memórias individuais a partir dos documentos que arquivam a memória coletiva, ou seja, a partir dos vestígios da história e da literatura, reencontrar aquilo que compõe suas recordações mais íntimas. Halbwachs diz, a respeito da memória, que toda construção individual é mantida a partir da memória coletiva, daquilo que é afirmado por um grupo, no caso, uma geração que sofreu as mesmas influências visuais e literárias. Eco traz à luz uma gama de obras correspondentes ao período do pós-guerra, desde gibis importados dos Estados Unidos até filmes e revistas iconográficas, recordando a glorificação dos astros do cinema e a influência provocada por esta época.

A memória se constrói a partir da recordação de um fato acontecido, aquilo que foi vivenciado e que permaneceu em resquício no indivíduo e que, impulsionado por algum estímulo, retorna ao campo das percepções e traz à tona um sentimento ou sensação. Giambattista, ao ser estimulado, consegue se recordar de diversas referências históricas, bibliográficas, literárias. Sente-se uma enciclopédia viva. Porém, ao ser incentivado a recordar-se de alguma memória particular, como seu nome, por exemplo,

é impedido. Sua deficiência está na recordação da memória autobiográfica, como expõe o excerto:

Temos diversos tipos de memória. Uma se chama implícita e nos permite executar sem esforço uma série de coisas que aprendemos, como escovar os dentes, ligar o rádio e dar um nó na gravata. Depois da experiência dos dentes estou pronto para apostar que o senhor sabe escrever, talvez até dirigir. Quando a memória implícita nos ajuda, não temos nem consciência de que recordamos, agimos automaticamente. Depois tem a memória explícita, com a qual recordamos e sabemos que estamos recordando. Mas essa memória explícita é dupla. Uma é aquela que a tendência agora é chamar de memória semântica, uma memória coletiva, aquela através da qual se sabe que uma andorinha é um pássaro e que os pássaros voam e têm penas, e que Napoleão morreu quando... quando o senhor falou. E esta me parece que a do senhor está em ordem, por Deus!, talvez até demais, pois basta que lhe dê um input e já começa a conectar lembranças que eu definiria como escolásticas, ou a usar frases feitas. Mas essa é a primeira que se forma, mesmo na criança; a criança aprende rapidamente a reconhecer uma máquina, ou um cão, e a formar esquemas gerais, portanto se viu um pastor alemão uma vez e lhe disseram que é um cachorro, ela dirá cachorro mesmo quando vir um labrador. Mas por outro lado, a criança leva mais tempo para elaborar o segundo tipo de memória explícita, que chamamos de episódica ou autobiográfica. Não é capaz, por exemplo, de recordar de imediato vendo um cachorro, de que no mês anterior esteve no jardim da avó e viu um cão e que foi ela própria quem viveu as duas experiências. É a memória episódica que estabelece um nexos entre o que somos hoje e o que fomos, senão, quando disséssemos eu, estaríamos nos referindo apenas aquilo que sentimos agora, não ao que sentíamos antes, que se perderia justamente na névoa. O senhor não perdeu a memória semântica mas a episódica, quer dizer, os episódios de sua vida. Em suma, diria que sabe tudo que os outros sabem, e imagino que se lhe perguntasse qual é a capital do Japão... (ECO, 2005, p.18)

Para Freud (1976), a memória se constitui de experiências pessoais que são marcadas como traços no inconsciente que, com a repetição dos eventos, vão sendo reforçadas e compondo o rol de recordações do indivíduo. Eco, em sua conferência sobre a memória vegetal (2010), defende a perpetuação da memória através da literatura, que eterniza e auxilia a recordar aquilo que historicamente se torna fundamental. Ao contrário do que afirma Platão, a escrita é um benefício que possibilita a manutenção da lembrança, para que ela não se perca. Além disso, a memória social se constrói a partir da “contação” de histórias, a partir da transferência dos fatos passados para os novos seres pertencentes a um grupo, e uma das ferramentas utilizadas para essa perpetuação é a memória vegetal que, antes da escrita, se fazia em forma da palavra falada, do hábito de se reunir entre anciãos e jovens para compartilhar os acontecimentos anteriores, que passam, assim, a fazer parte da construção da memória individual de cada integrante desse grupo. Essa memória coletiva compõe a memória do indivíduo, que absorve para si estes fatos de forma a constituir suas referências identitárias, de pertencimento.

1.2 A memória individual

Em sua obra, Sigmund Freud desenvolve conceitos os mais diversos, entre eles, fala acerca dos mecanismos de defesa do ego, mecanismos estes que funcionam como reguladores da memória para manter um funcionamento saudável das recordações em consonância com as sensações provocadas por elas. Todos possuem mecanismos de defesa, tornando-se um sintoma patológico a partir do momento em que algum destes acaba por ser usado de forma desenfreada, ocasionando uma neurose.

A partir de seus estudos sobre a origem e manifestação da histeria, Freud pôde compor uma teoria vasta sobre estes sintomas, os quais são aqui abordados. Vale ressaltar que, no decorrer de sua produção teórica, Freud reformula muitas de suas teorias, o que contribui para o desenvolvimento da psicanálise. Tomam-se como base alguns textos para mera conceitualização, não deixando de lado a importância das transformações destes estudos, mas a título de referência, para que o caminho não se perca, entre tantos textos e reflexões acerca destes termos.

Como já dito, a história se inicia em uma cama de hospital. Giambattista Bodoni acaba de acordar de um estado de coma e começa a reconhecer o espaço e seus próprios pensamentos que, a princípio, foram invadidos por citações diversas e desconexas, passeando por várias obras literárias. Inicia um diálogo com o médico, que passa a lhe fazer perguntas, respondidas mais que satisfatoriamente. O bloqueio surge quando se faz a seguinte pergunta: “E o senhor, como se chama?”. Yambo se depara com um muro, pensa em diversos nomes que não o seu, e relata a sensação da *névoa*, ao que o doutor constata um dano na memória, uma perda parcial. Desde o início da narrativa, o que se promove é uma angústia provocada pela desreferencialização do sujeito enquanto possuidor de uma identidade histórica, contextualizada e hermética, para se tornar um sujeito vagante, um homem sem face que procura por espelhos que possam mostrar quem realmente ele é. Seu desconhecimento de si face ao espelho no hospital já é primeiro fator que demonstra esta assertiva, visto que não é a partir de si que este indivíduo esfacelado irá se reorganizar. O personagem narra:

“[...] No banheiro me vi no espelho. Pelo menos estava bastante seguro de que era eu porque os espelhos, *como se sabe*, refletem aquilo que têm diante de si. Uma cara branca e escavada, a barba longa, duas olheiras assim. Estamos bem, não sei quem sou mas descubro que sou um monstro. Não gostaria de me encontrar de noite em uma rua deserta. Mr. Hyde.” (ECO, 2004, p.15 – grifo do autor)

Compreende-se, então, que o personagem se reconhece apenas porque sabe a função de um espelho, mas não se reconhece enquanto indivíduo, ocasionando, assim, uma duplicação de si. A partir deste momento, irá reaprender tudo sobre quem é, mas com base naquilo que os outros passam a dizer, não mais calcado pelas suas próprias vivências. A perda do eu narcísico explica sua sensação de desreferencialização. Levando em conta os estudos freudianos, o conceito do eu narcísico, neste ponto, se dá devido ao caráter de construção identitária promovida por este acontecimento na vida do indivíduo. Para Freud, a criança, ao tomar contato com o mundo, constrói uma figura que funciona como referência de si, que o diferencia do restante: o eu narcísico.

Para Freud, a memória é composta por três instâncias, o inconsciente, local onde se armazenam as primeiras impressões do ser, ficando ali reservados os traços de tudo aquilo com que o indivíduo toma contato, como uma memória permanente; o pré-consciente, responsável pela mediação dos estímulos recebidos ao inconsciente, onde são filtrados, selecionando aquilo que será recordado e o que permanecerá obscurecido; o consciente, plano da memória acessível, capaz de racionalizar a busca pelos arquivos da memória, como uma espécie de memória renovável, temporária, relacionada à percepção. Apesar da busca incessante de Yambo e das sensações hipotéticas de reconhecimento de si, o que ocorre é a formação de uma barreira que impede o acesso aos componentes que antes eram reprimidos conscientemente. A casa de Solara, para Yambo, representa a família, os pais e o avô, que foram perdidos pelo personagem de forma traumática. Todos os arquivos da memória relacionados às suas experiências emotivas migraram para o inconsciente, tornando-se inacessíveis.

Freud postula que existem lembranças que se resguardam no inconsciente, de maneira que não são acessadas permanentemente pelo consciente, permanecendo recalçadas e que, quando retomadas, são reformuladas. Para Freud, a recordação ocorre como uma associação de rastro e sobreposição de experiência, em uma espécie de acalcamento dessa marca, que reforça a lembrança, tornando-a presente, reelaborando-a. Freud explica que o sistema inconsciente (*Ics*) armazena as lembranças, os rastros, sem distinção. Lilian Braga dos Santos, pesquisadora do tema da memória em Freud, explica melhor este mecanismo:

[...] no âmbito do *Ics* não há lugar para a negação, não existe nele contradição, antes, tudo o que podemos encontrar no *Ics* são “conteúdos preenchidos com cargas de investimento que podem ser mais ou menos intensas” (FREUD, 2006: 37). As cargas de investimento são passíveis de mobilidade, esta se dá pelo processo de *deslocamento* e pelo processo de *condensação*. Os processos do sistema *Ics* são atemporais, ou seja, não se

encontram organizados em relação ao tempo, de maneira cronológica. Além disso, os processos do *Ics* não levam em consideração a realidade. Existe uma substituição da realidade externa pela realidade psíquica. (SANTOS, 2008, p.492-493 – grifos da autora)

Desta forma, desenvolve-se a (des)organização das memórias no *Ics*, e que, posteriormente, se reorganizam, de acordo com as novas experiências que vão se acumulando e agregando, nas lembranças armazenadas, novos valores representacionais. Portanto, a memória se encontra, para Freud, em constante transformação, sendo reescrita constantemente, a partir das experiências que vão se renovando através de novas vivências. Desta forma, a literatura funciona, em analogia, como uma reorganização mnemônica do já escrito. John Barth, em seu já citado texto (1967), postula que a atualidade conta com uma forma renovada de escrita. É evidente que a criação literária, em seu percurso desde os primórdios até a contemporaneidade, faz uso de seu próprio cânone para se autorreferir. Desta forma, as obras literárias são sempre remontadas em outras, servindo de referencial para sua compreensão e de apoio para seu enriquecimento. Sendo assim, a literatura, acreditando-se como a narrativa da memória por excelência, funciona da mesma maneira que o aparelho psíquico humano. A analogia se torna simples, porém bastante apropriada para evidenciar os pontos principais da obra em questão. *A misteriosa chama da rainha Loana* evidencia o caráter da literatura enquanto depositária da memória histórica da humanidade. Já em seu livro *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia* (2010), Umberto Eco expõe a importância do livro, matéria física, e seu caráter arquivológico, capaz de armazenar, em forma artística, literária, a história de um povo, sua identidade e cultura. A obra literária, de forma velada, ao ser lida, instiga o leitor à busca de uma recordação latente, já presente em seu inconsciente, acerca da sua própria identidade, sua história, que o auxiliará na compreensão da obra. O arcabouço individual do leitor é o que o faz compreender o texto, fazer as devidas associações e alcançar o objetivo final da leitura. Dizem: ninguém, ao finalizar um livro, é a mesma pessoa que deu início a essa leitura. O livro transforma as pessoas, faz com que encontrem-se a si mesmos em suas linhas, promovendo aquilo que a psicanálise busca em suas sessões terapêuticas, o autoconhecimento que culmina no encontro com sua própria identidade, sua essência, suas pulsões e paixões.

Freud, ao falar sobre os processos de defesa do ego, afirma que um dos mecanismos efetivos é o de repressão, que funciona de forma a manter no plano inconsciente as recordações que poderiam causar algum desequilíbrio em seu sistema,

evitando que estas sensações venham à tona e prejudiquem o funcionamento normal do sistema psíquico. Desta forma, o indivíduo não tem acesso às recordações e, assim, se protege de eventuais perdas de energia.

Ao se deparar com suas filhas e netos, Yambo busca dentro de si alguma referência para reconhecer aquelas pessoas estranhas, mas não encontra nada:

Abri os olhos e disse bom-dia. Havia também duas mulheres e três crianças, nunca vistas antes, mas podia imaginar quem eram. Foi terrível, porque com a esposa, paciência, mas as filhas, Deus meu, são sangue do meu sangue e os netos mais ainda, e os olhos daquelas duas brilhavam de felicidade, as crianças queriam subir na cama, pegavam minha mão e diziam oi, vovô, e eu nada. Não era nem névoa; era, como direi, apatia. [...] Aprendia coisas acontecidas comigo como se tivessem acontecido com outra pessoa.

[...]

Disse que me sentia fraco e precisava dormir. Saíram, eu chorava. As lágrimas são salgadas. Onde, eu ainda tinha sentimentos. Sim, mas fresquinhos da hora. Aqueles de antes já não eram mais meus. Quem sabe, perguntava-me, se alguma vez fui religioso: certamente, de qualquer jeito, perdera a alma. (ECO, 2005, p. 25-26)

Em busca de resgatar a memória, ainda no hospital, o médico, Dr. Gratarolo, mostra algumas fotografias, entre as quais a de um casal, como mostra o excerto a seguir:

“Quem são esses?”, perguntou Gratarolo mostrando outra imagem. Era uma foto velha, ela com um penteado anos trinta, uma roupa branca pudicamente decotada, o nariz batatinha, mas bem miudinho, e ele com um repartido perfeito, talvez um pouco de brilhantina, um nariz pronunciado, um sorriso muito aberto. Não os reconheci (artistas? Não, pouco *glamour* e pouca encenação, recém-casados, talvez), mas senti como um aperto na boca do estômago e – não sei como dizer – um gentil deliquio.

Paola se deu conta: “Yambo, são seu pai e sua mãe no dia de seu casamento.”

“Ainda estão vivos?”, perguntei.

“Não, morreram já faz tempo. Em um acidente de carro.”

“O senhor perturbou-se quando viu a foto”, disse Gratarolo. “Certas imagens despertam alguma coisa aí dentro. Trata-se de um caminho.”

“Mas que caminho, se não consigo nem repescar meu pai e minha mãe desse buraco negro do diabo”, gritei. “Vocês disseram que aqueles dois eram minha mãe e meu pai, agora já sei, mas é uma recordação que vocês me deram. De agora em diante vou lembrar dessa foto, deles não.” (ECO, 2005, p.25)

A angústia do personagem ao desconhecer os entes de sua família, em sentir-se vazio no que tange aos sentimentos, provoca um dilaceramento do ser, a sensação de estranho a si mesmo.

Mas pense no título: *A misteriosa chama da rainha Loana*. No decorrer da narrativa, o protagonista irá se encontrar com sensações provocadas pelo encontro de imagens e sons que o perturbarão, fazendo-o se reconectar a alguma recordação do passado, mas impedindo-o de identificar através da névoa. É a sensação do “estar na ponta da língua”, um bloqueio ocasionado ou por um mecanismo psíquico ou, no caso,

pelo trauma do acidente ocorrido com Yambo. O acesso às recordações ligadas aos sentimentos, este espaço da memória, foi bloqueado. Aos poucos, Yambo vai acessando sensações provocadas por estímulos que são identificados como familiares, porém há a impossibilidade de racionalizar, de trazer ao consciente a memória a que pertence a sensação. Para Freud, a linguagem se relaciona com o inconsciente, sendo este o espaço mnemônico por excelência, no qual todos os rastros são armazenados, sendo acessados quando necessário e, através da repetição, vão se fixando, enquanto recordação de acesso permitido. Aquilo que se mantém no inconsciente e não possibilita acesso são os conteúdos inconscientes, ou seja, os conteúdos com os quais não se relaciona a formação de compromisso, e que se manifestam através dos atos falhos, chistes e pelo sonho.

Os mecanismos da memória podem ser evidenciados pela revisitação do passado através do retorno à casa de Solara, local onde o personagem nasceu e viveu sua infância e adolescência, momentos cruciais na formação da personalidade. Após o dano causado pelo acidente e posterior coma, Giambattista passa a procurar uma forma de acessar novamente os conteúdos inconscientes, para reorganizar seu consciente e, para isso, reencontra-se com o local onde viveu e com os arquivos visuais e sonoros de suas recordações: os livros e as canções, no cenário de Solara. O fato de haver um conflito no presente, proporcionado pela falha mnemônica, faz com que o personagem tente regressar ao momento do qual não se recorda, ao momento de construção da identidade, e usa dos artifícios do arquivo pessoal para tentar recompor o arquivo de sua memória. A partir do reencontro com os personagens dos livros lidos em sua infância/adolescência, o personagem vai se identificando com suas características e reconstruindo seu ego.

Yambo buscava recordar sua identidade. Para isso, foi ao encontro de seu passado mais adormecido, sua infância e adolescência, no local onde vivera, do qual havia se afastado após a morte de seus pais e seu avô. As recordações contidas neste local o feriam de alguma forma e, para mantê-las adormecidas, preferia esconder da vista aquilo que as trazia à tona, mantendo tudo aquilo que era objeto de possível rememoração de seus familiares ocultado. Após o acidente, motivo de sua amnésia, as primeiras referências que precisavam ser retomadas eram justamente o reconhecimento de sua origem, marcada pela fotografia dos pais, suscitando a necessidade de percorrer novamente os palácios da memória (AGOSTINHO, 1955). De acordo com a própria narrativa, Giambattista havia ordenado que a ala antiga da casa de Solara se mantivesse

fechada, sem acesso aos visitantes para que não possibilitasse recordar de suas lembranças relacionadas à família. Os arquivos da memória, assim, conscientemente, foram obscurecidos através do ocultamento dos espaços que poderiam estimular este ato. Este processo de repressão das recordações dolorosas, enviando o passado para a ala antiga e trancando suas portas, tornando seu acesso dificultado, denota um mecanismo de defesa de Yambo. O recalçamento dessas experiências acaba sendo debilitado, visto que as reminiscências do vivido retornam à sua memória como impulso de busca pelo reconhecimento destes espaços, o que acaba por provocar uma sensação de estranhamento, pois as recordações, de maneira obscurecida e confusa, vêm à tona no seu consciente, ao mesmo tempo em que se impede o encontro da origem desta recordação. É a *misteriosa chama*, o *unheimlich* de Yambo.

O que se verifica é que a perda da memória leva também consigo a seleção natural de tudo o que esta memória já havia recalçado, em busca de se proteger dos objetos que causam dor ao ego. Por isso, na tentativa de reconhecer-se, Giambattista retorna aos espaços de dor, que foram os que o conduziram ao que hoje constitui este indivíduo. Todos os conteúdos indesejáveis precisariam ser revisitados, no intuito de encontrar o cerne da constituição identitária de Yambo, suas pulsões e repressões. Afinal, o homem também é constituído por e através de seus traumas. Concomitantemente à visita aos espaços da memória, segue-se a releitura das obras literárias que compuseram sua infância e adolescência. O papel dos livros, então, seria o de mediador entre a memória reprimida e a compreensão da formação do ser através desta memória, como que ligando as sensações provocadas pela recordação e o encontro do ponto fundamental possível de surgimento dessas sensações. O livro toma forma de auxiliar que inquirir ao personagem sobre as possibilidades dos conteúdos latentes em sua memória, direcionando a reconstrução do indivíduo completo, através da busca pelo reconhecimento dos mecanismos da memória e da investigação dos lapsos ocasionados pelo recalçamento de suas lembranças.

Apesar desta função benéfica, o trauma ocasionado pelo acidente de Yambo o impede de se recordar com certeza de suas experiências, o que promove uma sensação dúbia enquanto certificação da verdade. Não se sabe se as recordações de fato acontecem, ou se o que ocorre é uma reconstrução de sua memória a partir de uma nova concepção do eu. O retorno ao passado enquanto um ser novo, apartado de si mesmo, o faz observar as possíveis recordações de outro modo, sem compreender completamente qual a motivação da seleção dessas memórias, do ocultamento dos motivos de angústia

e dor, e assim reconstruir sua identidade com base em uma nova perspectiva de si, uma nova leitura de sua própria história.

Com a *recherche* incansável de suas memórias, Yambo se depara com alguns conteúdos reprimidos em sua história, como o caso de Lila Saba, a garota por quem foi apaixonado no período de escola, seu primeiro amor platônico. Este e outros eventos são ressignificados pelo personagem, que interpreta suas ações posteriores a partir destas vivências pueris.

Ao final da narrativa, após revisitar todos os espaços da memória e encontrar-se com os personagens e livros que compuseram seu imaginário, Yambo, tomado de tamanha emoção ao encontrar um determinado livro, o in-fólio de 1623 de William Shakespeare (ECO, 2004, p. 297), acaba por sofrer um colapso, entrando em estado onírico. Após esse momento, o que ocorre é um *brainstorm*, um fluxo de relações entre imagens que vão permeando seu consciente e fazendo associações aparentemente sem conexões fieis. O plano dos sonhos, para Freud, corresponde a um espaço de linguagem pura, sem contato com as significações que se dá, no plano consciente, a determinados objetos.

A relação feita pelo personagem entre seu estado de desmemoriado e a sensação de caminhar pela névoa é outro fator interessante na narrativa. Yambo reflete sobre a dificuldade de enxergar o passado a partir da pergunta do médico sobre seu nome. A princípio diz que seria como se, ao virar-se para trás, se deparasse com um muro, o que, em seguida, retifica: “Não é que sinta alguma coisa sólida, é como andar na névoa.” (ECO, 2005, p.12) A partir deste momento, a metáfora será sempre repetida e reforçada, a sensação de névoa por todos os lados, algo que impede a visão completa, mas deixa ver contornos. Esta névoa, enquanto empecilho para enxergar seu passado, se caracteriza como o inibidor de sua memória, o trauma provocado pelo acidente, ou o motivo psicológico que causa o sintoma. Posteriormente, Paola, sua esposa, após ouvir Yambo citar trechos de poemas, os quais falavam, em sua maioria, sobre a névoa, comenta:

"Você era fascinado pela névoa. Dizia que nasceu dentro dela. E há anos quando topava com uma descrição da névoa num livro anotava na margem. Depois, pouco a pouco ia fotocopiando as páginas no estúdio. Acho que vai encontrar lá o seu dossiê névoa. E depois é só esperar, ela vai voltar. Embora não seja mais como antigamente, Milão tem luz demais, muitas vitrinas iluminadas mesmo à noite, a névoa se afasta deslizando pelas paredes." (ECO, 2005, p. 36)

A névoa, então, motivo de obsessão de Yambo antes do acidente, retorna em forma latente, tornando-se aquela que esconde suas lembranças, mas ao mesmo tempo deixa ver que há algo ali, um inconsciente manifesto. E é esta névoa que deixará entrever seu espaço de esquecimento, é ela o símbolo de tudo o que Yambo desejou esconder de si, e que agora busca desenfreadamente resgatar: Lila Saba, Gragnolla e o Vallone, que representam sua identidade.

1.3 A memória vegetal

Halbwachs fala sobre os dois tipos de memória existentes: a memória individual, e a coletiva. Umberto Eco, em *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia* (2010), relacionará estes dois tipos de memória com as formas de propagação e perpetuação da história, desde os primórdios. Refere-se à memória individual ao conceituar a memória orgânica, que se trata da memória do homem, mais especificamente do velho, o ancião, que, desde o início das civilizações, transfere verbalmente “o que havia acontecido (ou que se dizia haver acontecido, aí está a função dos mitos) antes de os jovens nascerem” (ECO, 2010, p. 13-14). Ao abordar a memória coletiva, explica que o surgimento da escrita possibilitou que a memória fosse registrada em pedras e ou em argila. Esta memória Eco batiza como memória mineral, a qual relaciona à memória do computador nos dias de hoje, uma memória funcional e informativa. Por fim, Eco denomina uma terceira memória, a memória vegetal, contida nos livros. A escrita surge como possibilidade de recordação. Em Fedro, Sócrates comenta o mito de Teut, que afirma que, ao contrário, o surgimento da escrita traz consigo o esquecimento, pois causa o relaxamento da necessidade de recordar, posto que o texto escrito sempre guardará a recordação. A crise da memória, pois, se instaura a partir do surgimento da escrita. Eco, em suas teorias, vai desenvolver esse pensamento, e defende que a escrita, na atualidade, possui a capacidade de, para além de ser um arquivo da memória, impulsionar o pensamento humano, fazendo com que o indivíduo, a partir da leitura, venha desenvolver seu senso crítico e sua capacidade imaginativa. Mais que um conjunto de palavras, o texto possui camadas que contêm ideias que ultrapassam meros conceitos e exploram a habilidade de reflexão de cada um. Em seu livro, desenvolve este conceito, *memória vegetal*, explicando que esta se

compõe da memória reservada pelos livros, aquela que perdura através da escrita no papel, oriundo da madeira, portanto, vegetal. Completa:

[...] decidi denominar vegetal porque, embora o pergaminho fosse feito com pele de animais, o papiro era vegetal e, com o advento do papel (desde o século XII), produzem-se livros com trapos de linho, cânhamo e algodão, – e por fim a etimologia tanto de *biblos* como de *liber* remete à casca da árvore. (ECO, 2010, p.15 – *grifos do autor*)

A possibilidade de personalização encontrada na escrita dos livros, a seleção do que se irá escrever, mostra uma perspectiva pessoal acerca da recepção da memória coletiva e posterior escritura da mesma, com um ponto de vista particular. É como que a junção das duas memórias (a individual e a coletiva) em uma terceira, que possibilita uma interpretação acerca do exposto, por se procurar, dentro dela, uma identificação específica. Eco clarifica esta ideia:

Diante do livro [...] procuramos uma pessoa, um modo individual de ver as coisas. Não procuramos apenas decifrar, mas também interpretar um pensamento, uma intenção. Em busca de uma intenção, interroga-se um texto, do qual se podem até fazer leituras diferentes. (ECO, 2010, p.15)

É com esta afirmação que se constata Yambo como o leitor de sua própria vida, criador de uma nova perspectiva a respeito desta. Através da memória vegetal, ele busca ressarcir sua memória individual, visto que somente os livros poderão mostrar a ele o que aconteceu antes de seu re-nascimento, da perda de sua memória. “Os livros são os nossos velhos”, constata Eco (2010, p.16).

Yambo, ao se referencializar pela memória coletiva, precisa se localizar em sua própria vida, e é essa a problemática que o faz buscar sua identidade, pois as relações de sua vida se baseiam em sua memória individual, e é essa angústia do desconhecimento de si e das ações características a esse indivíduo em seu próprio contexto que o provoca e motiva essa busca. Apesar da recordação das práxis sociais, nem sempre o indivíduo age de acordo com o que convém ao grupo, algumas posturas são tomadas individualmente. Yambo é necessariamente obrigado a agir em uma relação de tensão permanente com a memória coletiva: precisa saber como agir com a esposa, o que se espera de um marido, e nesses momentos conta com a memória social, enquanto dado que mostra a conduta a ser adotada; em quem confiar para reconstituir suas memórias – a esposa, Gianni, Amália. Apesar disso, ele duvida da memória coletiva, e busca construir pautado pela subjetividade, a individualidade, sua psique, sua interpretação da própria narrativa. Assim, na busca pela memória autêntica – a pessoal – nas memórias inautênticas – a coletiva – Yambo se frustra, pois as memórias que estão à sua disposição não são autônomas, e sua única tentativa de resgatar a autenticidade dessas

memórias é através do arquivo literário, a memória vegetal. Sua busca se torna uma busca quixotesca, que tenta trazer da literatura para sua vida as experiências que deveriam estar armazenadas em suas recordações, o que não acontece, pois cada leitura traz uma nova interpretação, como cada vivência propõe uma nova experiência. A experiência literária se desprende de si, torna-se um conhecimento adquirido, e não uma vivência. Yambo perde a memória pessoal, que atesta as vivências pelas quais o personagens passou, portanto, perde-se de suas experiências acumuladas e, por isso, não sabe mais quem é.

2. A história

Por meio do estudo das relações estruturais do texto, os elementos ali encontrados evidenciam uma alusão à constituição da Itália fascista, nacionalista e reprimida, que se alienava através de canções de amor, enquanto a guerra acontecia e, concomitantemente, ao período imediatamente posterior a este, o pós-guerra, momento em que se buscava esquecer o que o fascismo e a guerra haviam causado na população mundial, na italiana em particular, e a libertação, a salvação trazida pelos norte-americanos, fato esse refletido na cultura e no comportamento do italiano. Para isso, serão considerados na narrativa os temas da memória, da construção da identidade, das marcas da história da Segunda Guerra e da construção cultural imagética e sonora do ideário italiano, antes e depois da guerra.

Ao se estudar a Itália contemporânea, é necessário dar atenção a alguns acontecimentos que se desenrolaram no decorrer do século XX, para compreender a construção histórica do pensamento italiano e sua identidade cultural nos tempos atuais. É sabido que, em tempos idos, a Itália se constituiu no maior império do Ocidente, o que se refletiu na construção do ideário italiano, desenvolvendo um sentimento de grandeza e poder no povo. Ao mesmo tempo, a transformação ocorrida com o passar dos séculos fez com que este ideário sofresse alterações, fazendo com que a identidade italiana se transformasse em algo fluido, despertencido, miscigenado pela intromissão de diversas outras culturas que dominaram partes da Itália no decurso do tempo. Eric J. Hobsbawm, em seu livro *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade* (1990), reflete acerca do significado do termo *nação* até meados do século XIX, afirmando que o conceito se transformou e, nos séculos XX e XXI a ideia que

abrange uma nação não mais se relaciona com a primeira. Se antes uma nação era constituída por um grupo de pessoas que comungavam os mesmos hábitos, leis e cultura, hoje o termo se relaciona muito mais à construção política do que cultural. Este autor, ao falar acerca da identificação nacional, afirma que “a identificação nacional e tudo o que se acredita nela implicado pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos.” (HOBSBAWM, 1990, p.20). Desta forma, a nação italiana tem aspecto flutuante, pois se relaciona com o pertencimento regional, muito mais do que com o país como um todo, o que durante o fascismo foi diminuído, mas que hoje continua se transformando, verificando-se uma nova concepção de identidade nacional.

Durante o século XX, apesar da unificação italiana recente, o país ainda se encontrava fragmentado, devido à divisão cultural da península em regiões que sofreram influências as mais diversas, fazendo com que cada uma se tornasse uma unidade cultural diferenciada pela língua e pelos hábitos. Além disso, os problemas econômicos, o grande fluxo de imigrantes e a rixa entre o norte e o sul do país geram uma fragmentação no cenário cultural e ideológico, que vê apenas a língua como ponto em comum, provocando um sentimento de cisão no nacionalismo italiano e, conseqüentemente, na construção da identidade deste povo.

Refletindo sobre o desenvolvimento da identidade italiana no decurso da história, o que se constata são as constantes desconstruções e reconstruções de seu ideário no cenário contemporâneo. Sabe-se que o império romano construiu uma identidade de conquistas e grandeza, mas esta ideia não se relacionava diretamente ao povo italiano – pois a Itália existia enquanto território, e não se vinculava à identidade de um povo –, mas sim ao Império Romano. Os romanos, ao conquistarem seus territórios, tinham uma política de cooptação e concessão, o que mantinha certa autonomia dos povos, até que esses se “romanizassem”, adotando sua cultura e galgando espaços na política, ganhando, cada um de seus membros, o título de cidadão romano. Nesse período o que se verifica é a existência de uma identidade romana, mas que não pode ser relacionada diretamente ao conceito de identidade italiana como se observa na contemporaneidade.

No período medieval, a Itália sofreu um processo de descentralização, com a decadência do Império Romano e a invasão constante de outros povos, que traziam consigo novas culturas e formas diferentes de dominação. Nessa época, a identidade romana perde sua força, apesar de não desaparecer por completo. Ainda nesse momento, a igreja toma força e Roma se torna a base de influência religiosa do mundo

medieval, com a propagação do Cristianismo. Foi no final da Idade Média que surgiu, efetivamente, uma produção cultural denominada *italiana*. Até esse momento, ainda não havia uma ideia de povo italiano, e esse conceito começa a ser desenvolvido, nessa época, pela recuperação dos modelos clássicos gregos e romanos, na pintura e na arquitetura, que culminou no Renascimento do século XV, e pela adoção do dialeto Fiorentino para a produção da literatura, surgindo as primeiras tentativas da criação de uma língua italiana:

Seria impossível deixar de recordar, [...] como foi nesse final de idade média que surgiu a obra de Dante Alighieri que, com outros autores, como Petrarca e Boccaccio, praticamente inauguraram a literatura em italiano. Sem o surgimento de uma obra clássica da literatura ocidental, como a Divina Comédia, de Dante, é provável que a língua italiana não tivesse conseguido se afirmar diante do tronco latino e desabrochar como ramo independente. (BERTONHA, 2005, p.230)

Apesar disso, os hábitos trazidos pelos povos invasores, como língua e cultura, se mantiveram, o que provocou a heterogeneização da cultura italiana, bem como o surgimento dos diversos dialetos. A variedade de culturas, a formação dos diversos dialetos de cada região da península, a perda territorial, as constantes guerras e dominações, construíram uma identidade muito específica, relacionada muito mais a cada uma dessas regiões do que ao país como um todo. No século XIX o cenário cultural italiano já se encontrava bastante enriquecido:

[...] a cultura erudita convivia, na Itália, com a cultura popular, da grande massa de camponeses que formava a esmagadora maioria da população. Era uma cultura extremamente heterogênea, que variava conforme a região, a classe social, o grupo profissional, etc., formando, pare ser mais preciso, uma longa série de culturas em vez de uma homogênea. (BERTONHA, 2005, p.235)

Com a unificação da Itália, a implantação da língua, já presente na produção literária a partir de Dante, e a valorização da cultura italiana de forma integral, o povo italiano deu início a uma etapa de desenvolvimento do sentimento nacionalista. Porém, este fato, o *Risorgimento*, só se deu no final do século XIX, o que mostra o quão recente é esta concepção de unidade cultural e identitária, principalmente se comparada ao longo tempo de vida do território.

2.1 *Follow the Duce*

O sentimento nacionalista italiano foi reforçado, posteriormente, pelo Fascismo¹⁵, implantado por Mussolini. Esse período colaborou muito para o desenvolvimento do sentimento pátrio. Após a Primeira Guerra Mundial, com a vitória da Itália, o país estava suscetível ao desenvolvimento de uma unidade de pensamento; porém, com os problemas econômicos, o povo não se encontrava satisfeito com a vitória, tendo até questionado a função da guerra, visto a escassez de benefícios que alcançava diretamente e de forma efetiva esse povo, tão desgastado pela guerra. Com a ascensão de Mussolini ao poder e a implantação do Fascismo, o povo passou a ser valorizado enquanto unidade, dando força à ideia de italianismo, de identidade nacional e de sentimento pátrio. Como afirma o historiador João Fabio Bertonha:

[...] o regime fascista tinha, entre seus objetivos, a intenção de organizar as massas em um sentido nacionalista e criar, de uma vez, a Itália e os italianos. Diferenças de classe, culturais, regionais e outras seriam eliminadas definitivamente em favor de uma Itália unida, da qual o fascismo seria a expressão. (BERTONHA, 2005, p.62)

Dessa forma, Mussolini alcança êxito no seu intento, promovendo o fascismo e desenvolvendo no povo italiano a concepção de unidade nacional e a “italianidade”, fomentando, assim, sua ideologia. É importante saber que nesse período, toda e qualquer manifestação ideológica que enfrentasse as ideias fascistas era abolida do território, tendo, por isso, sido expulsos muitos grupos políticos e sociedades secretas, como a maçonaria, por exemplo, do território italiano. Qualquer possível ameaça ao pensamento de unidade italiana promovido pelo fascismo era afastada.

A unificação da língua italiana, nesse contexto, tornou-se efetiva, dada a proibição do uso de dialetos em espaços públicos, forçando, assim, o cidadão a aprender a língua *standard* e a valorizar a pureza da língua italiana, ao adaptar as palavras estrangeiras à língua nacional. Dentro da produção artística e cultural desse momento, o que se constata é a estagnação de uma tímida, mas até então corrente, experimentação literária, trazendo a estabilidade da produção, sendo orientadas e fomentadas pelo movimento fascista produções que veiculassem seus ideais, mantendo a literatura estável e infrutífera, no que tange ao real objetivo da arte, tornando-a engajada e

¹⁵ Fascismo, termo que se origina da palavra latina *fascēs*, refere-se a um feixe de galhos amarrados por correias (*fascēs*) e unidos a um machado, que simbolizava, na Roma Antiga, o poder conferido aos lictores romanos de retirarem a vida daqueles que perturbassem a ordem, representando poder e autoridade, soberania e união. O símbolo, além do termo, também foi adotado por Mussolini durante a instauração de sua ditadura.

nacionalista. Aqueles que não se alinhavam às ideias fascistas, para fugir de sua pregação, adotam a literatura fantástica ou memorialista para produzir suas obras, como forma de resistência ao regime fascista, na tentativa de manter, de alguma forma, a renovação que vinha ocorrendo e evitando, assim, o purismo exagerado promovido pelo fascismo (SQUAROTTI, 1989, p. 511 - 521). Apesar disso, Bertanha afirma a importância dada por Benito Mussolini à manutenção dos aspectos culturais populares em consonância com o erudito, no intuito de compor a identidade italiana a partir dessa mistura:

Em termos culturais, a grande especificidade da época do fascismo foi sua intenção de criar uma cultura capaz de unir o erudito e o popular em uma verdadeira cultura de massas, baseada no cinema, no rádio e em outros mecanismos modernos de difusão de ideias a ser transmitida e popularizada no exterior. [...] No entanto, ao burocratizar e controlar rigidamente todas as atividades culturais e de propaganda e ao não conseguir quebrar a dicotomia entre cultura de elite e cultura de massa, o regime não teve sucesso em criar uma cultura italiana/fascista [...]. Walt Disney, Glenn Miller e Orson Wells foram muito mais eficientes para ganhar as plateias do mundo do que Petrarca e Verdi. [...] A situação modificou-se depois da Segunda Guerra Mundial e, por ironia, após a queda do fascismo. O pós-1945 representou, efetivamente, um ponto alto, de renovação e enriquecimento, da cultura italiana. (BERTONHA, 2005, p.233)

Com a Segunda Guerra Mundial, a ideia de reaquisição do poder antes pertencente à península foi combustível para o povo se identificar com a proposta e as ideias nacionalistas propagadas na época, mas este processo acabou sendo rompido com a perda da guerra para os Estados Unidos e a consequente dominação americana sobre a economia e a cultura italiana, que sofreu influência maciça do *American Way of Life* nos anos que sucederam a guerra. Essa influência causou uma produção maciça de cultura pop dentro do cenário italiano, o que se verifica na produção de quadrinhos, músicas e cinema. Os rocks produzidos na Itália, que consagraram nomes como Domenico Modugno e Gianni Morandi, e os *westerns* italianos, chamados *spaghetti westerns*, ao lado dos épicos e da *commedia all'italiana*, chegaram a ter projeção internacional, mas não obtiveram grande sucesso ostensivo além das fronteiras da península, pois os Estados Unidos continuavam imbatíveis nesse ramo comercial/cultural, obtendo, assim, a maior fatia do mercado (BERTONHA, 2005, p.236).

O cenário atual, de disputa e rivalidade entre o norte e o sul do país, além dos questionamentos sobre a validade da unificação italiana, está provocando, desde a última década do século XX, uma fragmentação identitária, desconstruindo a ideia de nacionalismo formada durante o governo fascista. As questões políticas e econômicas envolvendo os dois polos têm feito os cidadãos italianos desenvolverem ainda mais o

revanchismo entre os setentrionais e os meridionais, o que foi encorajado pelo governo de Berlusconi.

Esta descaracterização da identidade italiana ocorre como um apagamento de origens, da história e de todo o processo de construção desta identidade, relacionando-se diretamente com os acontecimentos vivenciados por Yambo, que se torna uma metáfora desta Itália desmemoriada e fragmentada, que precisa reencontrar sua história, reaver sua memória e reconstruir sua identidade. Este personagem, representante de toda uma geração, se posiciona neste furacão que mistura o passado e o presente histórico, a cascata de informações recebidas e a dúvida sobre o que fazer com elas. Yambo se mostra esfacelado após um grande trauma, o que causa a necessidade do esquecimento e, ainda assim, precisa encontrar novamente o que havia esquecido, para poder resgatar-se dentro de sua própria história. Se antes, em sua infância, a leitura dos quadrinhos funcionava como fuga da realidade, é agora essa mesma leitura que fará com que este personagem volte a tomar contato consigo mesmo, enfrentando seus traumas e revendo os acontecimentos que o constitui.

Em *A misteriosa chama da rainha Loana* há referências que indicam que a Segunda Guerra estará presente no decorrer da narrativa. A primeira data recordada por Yambo, ainda na cama do hospital, é a de 25 de abril de 1945, data esta que se tornou comemorativa na história da Itália, chamada de “Dia da Libertação”, quando os italianos foram libertos do regime fascista, após o final da guerra. Yambo desperta nessa mesma data, marco referencial na história italiana. Além disso, Yambo, ao ser informado por Doutor Gratarolo de que estão em abril, cita o primeiro verso de *A terra desolada*, de T. S. Eliot. O poema, considerado um dos mais importantes do século XX, fala a respeito da situação da Europa após o final da Primeira Guerra Mundial. Esta referência faz com que se relacione a data do final das guerras e o sentimento ocasionado pela devastação que a guerra produz. Confere-se no diálogo:

[...] "Hoje é dia 25 de abril."
"Abril é o mais cruel dos meses."
"Não sou muito culto mas creio que é uma citação. Podia dizer que hoje é o dia da Libertação. Sabe em que ano estamos?"
"Certamente depois do descobrimento da América..."
"Não recorda nem uma data, uma data qualquer antes do... seu despertar?"
"Qualquer uma? Mil novecentos e quarenta e cinco, fim da Segunda Guerra Mundial." (ECO, 2005, p.13 – *Grifo do autor*)

Ao citar a casa de Solara e o período vivido neste local, Yambo é informado de que passara dois anos completos ali, durante a Segunda Guerra Mundial, período este que provoca no personagem o desejo de não mais retornar àquele ambiente.

Parece que passei ali todos os verões da minha infância, e as férias de Natal e Páscoa, e muitos outros feriados, e dois anos inteiros, entre quarenta e três e quarenta e cinco, quando começaram nas cidades os bombardeios. As coisas de meu avô, meus livros escolares e meus brinquedos ainda deviam estar lá. "Não sei onde, porque era como se você não quisesse mais vê-los. Suas relações com aquela casa sempre foram estranhas. [...]" (ECO, 2005 p.37, 38)

Além disso, houve uma introdução maciça, no currículo escolar, de ideias nacionalistas, que exaltavam ainda mais o fascismo, o que Yambo retrata ao falar de seu período escolar, em que cantava diariamente o hino ao *Duce* e compunha redações com ideias nacionalistas que preconizavam o fascismo. Em suma, houve uma homogeneização cultural e ideológica em toda a península, que evidenciava a ideia de unidade italiana, associada ao fascismo.

Yambo, ao recordar a ação de seu avô, que escondia fugitivos das Brigadas Negras na capela de sua casa em Solara (ECO, 2005, p.221), deixa transparecer a ideologia que sua família partilhava, mostrando que, apesar do fascismo e de suas exigências, outras formas de pensamento resistiam em paralelo, ainda que à surdina. Para isso, a figura de seu avô se torna imprescindível, sendo, dentro da narrativa, o representante da indignação e resistência popular antifascista e a voz da imprensa que, apesar de forçadamente calada, ainda é veiculada:

Disse a mim mesmo que, se os livros eram do governo, do governo deviam ser também os jornais, e todos sabem, por exemplo, que o *Pravda* dos tempos de Stalin não dava aos bons soviéticos as notícias certas. Mas tive que mudar de ideia. Embora obtusamente propagandísticos, os jornais italianos, mesmo em tempo de guerra, permitiam que se entendesse o que estava acontecendo. À distância no tempo meu avô estava me dando uma grande lição, civil e historiográfica também: é preciso aprender a ler nas entrelinhas. E nas entrelinhas ele lia, sublinhando não tanto os títulos em letras garrafais, mas antes os artigos menores, as notas e tópicos, as notícias que poderiam escapar de uma primeira leitura. [...]

Ainda assim, meu avô assinalou na margem, com tinta vermelha, como em muitos outros números, "RL, perdida B., 40.000 pris." RL queria dizer, evidentemente, Rádio Londres e meu avô confrontava as notícias da Rádio Londres com as oficiais. [...] Como se vê, o *Corriere* não mentia, no máximo supunha como evidentes as partes sobre as quais era reticente. (ECO, 2005, p.181, 182)

Partimos do fato de que Amália, que sempre ouvira Masulu contar essa história, começava dizendo que meu avô vendia jornais. Não, livros, dizia eu. E ela insistia (pelo menos era isso que eu entendia) que antes ele vendia jornais. Depois me dei conta do equívoco. Naquelas bandas o jornalista ainda é chamado de *giornalista*. Ela dizia *giornalista* e eu traduzia jornalista. Mas ao contrário, Amália repetia o que ouvira contar e meu avô era realmente jornalista, daqueles que trabalham nos jornais.

Como se percebia também na correspondência, ele trabalhou até 1922, e o jornal era um diário ou uma revista socialista. Naqueles tempos, na iminência da Marcha sobre Roma, os brigadistas andavam por aí com um bastão para desancar o lombo dos subversivos. Mas aqueles que realmente queriam punir,

eles obrigavam a engolir uma dose considerável de óleo de rícino para purgá-los de suas ideias tortas. (ECO, 2005, p. 265)

O avô de Yambo, então, é aquele que conta a história da guerra dentro da história de Yambo, representando um outro condutor daquilo que construiu o herói no decorrer de sua vida, e que o constitui no presente. Mostra, a partir da *leitura das entrelinhas*, o que representou o fascismo naquela época, através do ponto de vista testemunhal, e declara, também, a importância da interpretação minuciosa do texto, evidenciando, mais uma vez, a teoria de Eco da necessidade do leitor como aquele que completa as lacunas deixadas pelo autor e as interpreta com atenção.

Ao final da Primeira Guerra Mundial, a Itália, vitoriosa, se encontrava em um momento propício de afirmação de sua identidade, de valorização nacionalista e de reavaliação do orgulho da pátria. Apesar disso, o país se encontrava em desvantagem econômica, o que não auxiliava o povo a sentir satisfação com a vitória, por não encontrar nela uma benesse que a justificasse.

Apesar das questões políticas que envolvem a atuação de Mussolini na Itália, é inegável sua importância na construção do orgulho nacional e, conseqüentemente, na afirmação da identidade italiana, após a unificação do país. Suas medidas nacionalistas contribuíram para que a nação se tornasse mais homogênea, de forma a criar no ideário italiano uma identidade característica, que levava em conta a nação como um todo. O *Duce* (o Líder), figura emblemática, povoou o ideário destes cidadãos, fazendo com que, ao redor de sua aura, se criasse uma atmosfera de identificação do nacionalismo italiano.

Após a reavaliação de algumas regiões italianas que estavam sob poder de outros países, na Primeira Guerra Mundial, o partido de Mussolini toma o poder e implanta um regime ditatorial, com o qual, além de reforçar a nacionalidade italiana, busca reaver os territórios conquistados pelo Império Romano. A perda da Segunda Guerra fez com que todo este sentimento nacionalista fosse colocado em xeque, pois a promessa de reerguimento do grande império, agora o Império Italiano, cai por terra. Com a derrota da Itália e o estado em que o país ficou após a guerra, os Estados Unidos entram em cena, com o intuito de auxiliar o país a se reerguer economicamente. O que se confere é que a metáfora de Yambo como a representação da Itália do pós-guerra se sustenta, visto que, em busca de reconstruir sua identidade, Yambo verifica a construção de seu arcabouço memorial através das referências icônicas produzidas pelos Estados Unidos do pós-guerra, a Cultura Pop e o *American way of life*, resultando no acúmulo de

referências, aparentemente esvaziadas de sentido, que o último capítulo produz. O que se verifica é a não gratuidade dessas relações estabelecidas. O bombardeio de imagens associadas a toda sua vida, as influências de suas leituras e as referências diretas aos cânones da literatura, em especial a Dante, grande obra considerada a maior de todas no mundo literário italiano, fazem com que se remonte a história da Itália através de sua literatura e toda a influência sofrida pelo que veio depois.

Na narrativa de Eco, o personagem desperta de um coma no início, e posteriormente retorna ao estado de coma. No primeiro momento, Yambo está desmemoriado, e a partir daí busca reconstruir suas recordações, no intuito de resgatar suas vivências. No segundo momento, se encontra inconsciente, e por isso impossibilitado de reaver suas vivências, mas é exatamente nesse momento que suas recordações vão retornando, mas continuam no espaço do inacessível. Esses dois momentos de perda da memória seriam a metáfora do entre-guerras e a construção da identidade, que apesar de aparentemente falida, pode ser considerada uma re-construção multifacetada de identidades dentro de uma identidade, a identidade italiana, que é composta de tantas identidades e influenciada por tantas outras. A constatação é de que se torna impossível reconstruir essa identidade una e integral, mas que a identidade contemporânea se compõe de diversas identidades, que formam o indivíduo e, no caso específico, a nação italiana.

3. *The italian way of life*

Após o final da segunda Guerra Mundial, a Itália se encontrava em completa derrocada, o que provocou a o dilaceramento da identidade italiana. Os Estados Unidos, vencedores da guerra, estrategicamente serviram de suporte econômico para o reerguimento da Itália, levando consigo, além do apoio financeiro, a influência cultural, implantadas através do cinema, já anteriormente aplaudido e disseminado pelo mundo, mas também pela ideia de sucesso propagada pelo *American way of life*: a possibilidade de que qualquer indivíduo, mesmo que de classe social inferior, teria a capacidade de expandir e conquistar uma ascensão social e financeira através do trabalho incessante, com objetivo de alcançar um *status* superior. O capitalismo mostra-se benéfico, facilitador desta proposta. Em parceria com ele, a arte, mais especificamente a *Pop Art*, traz a arte enquanto bem de consumo, acessível a esta nova classe social que vem se

desenvolvendo, que se identifica com esta arte palatável, agradável aos olhos, de fácil compreensão (pelo menos a princípio). A *Pop Art*, então, em consonância com seu tempo, se propaga pelo mundo, trazendo suas influências e se tornando também uma influenciadora dentro de outras culturas, outras formas artísticas.

A leitura de quadrinhos, as propagandas nas revistas, se disseminam em outros ambientes, se tornam globais, refletindo a hegemonia do Capital. A partir disso, verifica-se que Eco, ao construir seu texto, questiona o conceito de nação e a coloca como uma fragmentação e transformação dessa nação que já não abrange apenas o que há de tradicional, mas sim o que o externo trouxe de generalizante, do enlatado das sopas Campbell, criando uma identidade global, com a qual se torna mais fácil a identificação do indivíduo do que com o próprio conceito de identidade italiana, desprendida de cada particularidade regional. Essa instabilidade cria, então, a construção de uma identidade múltipla e fragmentada. Por isso, a narrativa se constrói de forma a abarcar essa identidade, em busca de uma grande narrativa que represente seu conceito de nação e de indivíduo italianos. A ditadura tem por objetivo identificar o indivíduo dentro de um grupo, e por ser autoritário, exige uma construção identitária que não se relaciona diretamente ao indivíduo. A imposição de lutar pela mesma causa faz com que o indivíduo se insira no grupo, mas não se identifique, nos atos cotidianos, como um cidadão italiano. As características marcantes de cada região é que configura a identidade, não a exigência nacional de patriotismo. Yambo celebra, então, a ascensão da Itália e de suas influências após a Segunda Guerra, unindo aquilo que o antecede, a história grandiosa do Império Romano e a derrocada da guerra, o auxílio dos Estados Unidos e toda sua influência cultural, os quadrinhos, filmes reunidos e misturados aos clássicos e cânones. Eco une os apocalípticos e os integrados, comungando entre si e cumprindo a metáfora de se tomar uma coca-cola comendo pizza.

A narrativa de Eco, então, funciona como uma analogia ao processo de reconstrução da memória, baseando-se no rastro e no reforçamento deste, partindo da história enquanto experiência, e das vivências contemporâneas, que firmam esses traços, como pegadas sobre pegadas, misturando o passado com o presente, dando consistência a essa identidade multifacetada, que celebra o clássico e o pop, o antigo e o contemporâneo, o alto e o baixo, o tradicional e a vanguarda, e é a construção histórica da sociedade italiana que proporciona essa comunhão:

[Um] rápido panorama da cultura italiana nos últimos séculos indica claramente como o patrimônio artístico e cultural do país é vasto. Além disso, as partes do passado que compõem esse patrimônio parecem se misturar,

formando uma coleção de períodos e estilos notável. Assim, em Roma, por exemplo, é possível visitar igrejas medievais com colunas de templos romanos em seu interior, observar um edifício medieval ao lado de uma igreja do século XVIII ou, ainda, encontrar prédios onde a fundação e boa parte das paredes são romanas com andares superiores acrescentados na época do Renascimento. As sucessivas civilizações não substituem as anteriores. Elas se ajeitam e convivem e passa-se de uma para a outra simplesmente atravessando a rua ou virando o rosto em uma parada de trem. (BERTONHA, 2005, p.234)

O que Yambo representa, partindo dessa ideia de sobreposição histórica, e a releitura de toda essa construção, dos rastros que a história deixou no território italiano, encontrados na arquitetura, que podem servir como condutor em direção ao passado, auxiliando na reconstrução do presente e na justificativa dessa celebração entre esse e o presente, evidenciada pela convivência harmoniosa da arquitetura antiga e moderna, dos grandes monumentos históricos do passado e dos atuais, tecnológicos. Yambo caminha na estrada de volta ao seu passado, que guarda os monumentos referenciais de sua vida, e que convivem com o presente vivenciado. É isso que mostra de que forma Yambo – e a Itália – se constituiu e se tornou o que é hoje, um misto de recordações e vivências, de grandes feitos, de morte, de guerras, e de toda gama de influências que foram se infiltrando no decorrer da história. O importante é o percurso, pois o final da história ainda está por ser contado, e a identidade italiana se forma justamente por essa fragmentação, por essa inconstância representada pelas misturas, antes, das influências de outras civilizações que formaram as peculiaridades de cada região do país; depois, da emigração e, conseqüentemente, da propagação da própria cultura italiana em outros territórios, no século XX; e hoje, da imigração maciça que ocorre na Itália.

O que a narrativa apresenta ao leitor é a possibilidade de encontrar um questionamento da história e da atualidade da Itália, e até mesmo de outros países que vivenciaram a guerra e suas influências. O acesso às informações desta época, o ponto de vista observado pelo personagem e o reflexo deste acontecimento no presente esfacelado daqueles que o testemunharam são pontos do texto que não podem ser desconsiderados. Eco proporciona, então, através do aprofundamento na memória dessa geração, uma grande reflexão sobre a identidade italiana, que remonta a tempos anteriores. Traz para o leitor a dúvida de como se organizou essa identidade e se ela é, de fato, algo estabelecido, ou se, na verdade, continua a se construir, e desconstruir, e reconstruir, em um ciclo incessante de resgate ao passado, esse passado dúbio e parcial. O questionamento acerca da verdade histórica se faz presente na narrativa, quando se observa que Yambo busca suas respostas sem obter certeza, e precisa confiar nos pontos

de vista dos condutores de seu caminho de volta à sua história. Desta forma, essa Itália, incerta de seu presente, busca reaver no passado sua grandiosidade para encontrar a justificativa daquilo que hoje ela representa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Umberto Eco possui uma vasta produção, tanto no que tange às diversas áreas do conhecimento quanto na ficção propriamente dita. Tomando apenas uma de suas narrativas como base e comparando-a com sua produção e crítica, torna-se evidente seu *leitmotiv*, sua obsessão pela narrativa detetivesca e pela inserção da figura do leitor modelo em suas obras. Tanto em *O nome da rosa* (), romance de suspense que remete diretamente à obra de Arthur Conan Doyle, quanto nos demais, como *Baudolino* (), *O pêndulo de Foucault* (), e o recente *O cemitério de Praga* (), a narrativa tem como base alguma espécie de investigação. No romance em questão, Eco não se afasta disso. O que difere a narrativa em pauta das demais é o fato de que se trata de um romance memorialista – paradoxalmente seu personagem principal é um desmemoriado contando suas próprias memórias – de caráter autobiográfico e que, por isso, confunde o leitor e propõe uma visita ao passado em forma de investigação. O autor propõe que o leitor se junte a Yambo e com ele faça essa viagem no tempo através dos ícones da geração dos anos 40 adiante, e revise os espaços da Segunda Guerra, no intuito de resgatar a memória da Itália do pós-guerra, que influencia social e economicamente o presente dessa nação.

A partir da apresentação do romance, de suas estruturas narrativas e de suas possibilidades interpretativas, no primeiro capítulo, traçamos um panorama da narrativa, no intuito de contar a história da qual o romance trata e ressaltar alguns temas presentes e que prestam importância à interpretação proposta. Aspectos como a construção do espaço e sua relação com o tempo, a questão da estrutura presente que remete a clássicos da literatura, o narrador ambíguo, que hesita entre os vestígios de sua memória, a intertextualidade que dialoga com influências declaradas de Eco, a participação do leitor na construção dos sentidos do texto, todos estes fatores, unidos, mostram os estratos narrativos que se encontram além da estrutura superficial. Dessa forma, o intuito de expor no primeiro capítulo um esmiuçado da narrativa foi apresentar a mesma e apontar os caminhos interpretativos aqui escolhidos.

Assim, no segundo capítulo, tratamos dos temas abordados no texto que foram selecionados para análise. Encontramos evidências claras da cultura *pop* dentro da obra, bem como a crítica ao excesso de informação proporcionado pela contemporaneidade e suas exigências, automatizando o crivo individual, a consequente comercialização da obra de arte e os questionamentos sobre a validade dessa prática, a atuação do leitor e

sua identificação com a obra de arte, no caso, a literária. A análise que dá valor a esses aspectos encontrados no texto mostra algumas possibilidades de interpretação dentro da obra, que não invalida as demais, e que, por falta de tempo e espaço, acabam sendo selecionadas em detrimento de tantas outras, no intuito de demonstrar a riqueza da narrativa e propor ao possível leitor deste estudo que encontre, ele também, as demais partes desse quebra-cabeça narrativo, que se predisponha a caminhar pelos labirintos do texto, procurando novas vias, novas soluções.

No terceiro capítulo deste trabalho o que se procurou foi estender a interpretação da obra como um todo, buscando possibilidades metafóricas acerca da narrativa por detrás da narrativa. A história da Itália fascista, a Segunda Guerra Mundial, os aspectos dicotômicos da memória individual e coletiva, o trauma, são argumentos utilizados pelo autor tendo em vista a dissecação do texto pelo leitor atento e possuidor da bagagem necessária para a ampla compreensão proposta. A ideia de que este personagem possa representar esta Itália dilacerada pela guerra que, depois de auxiliada economicamente pelos Estados Unidos, busca se restabelecer e acaba por sufocar a dor que a destruição representa, transformando os traumas e ressignificando as marcas identitárias da nação italiana. A construção da identidade italiana dentro da narrativa se dá a partir dessas ressignificações, valorizando a história vivenciada por esta nação.

De forma geral, o que se encontra nas narrativas de Eco é a recorrência da valorização do papel do leitor, enquanto energia motriz da construção da narrativa. O pressuposto do leitor torna-se indispensável, pois a obra não existe sem a participação ativa deste e sua intromissão na complementação do sentido do texto. A obra literária, portanto, conta com a participação do *autor*, enquanto idealizador dos caminhos narrativos e produtor da obra, da *obra* enquanto fruto consumado da gestação deste autor, e do *leitor* enquanto realizador dos sentidos pressupostos na narrativa, incutidos por aquele autor. Portanto, esta tríade se faz totalmente interdependente, não existindo um na ausência do outro.

O leitor, personagem fundamental na narrativa, que faz com que esta exista e tome forma no presente da leitura e que viaja pelo tempo, resgatando a história, as narrativas e ressuscitando-as, é o mesmo leitor que, ao se propor a escrever uma obra, incute nela todas as vivências anteriores de suas leituras, molda a obra de arte sobre uma base já existente, enquanto narrativa, enredo, fábula ou discurso. Eco, o autor deste romance aqui exposto, é também a representação deste leitor-modelo, este que se introduz na narrativa e aproveita seu máximo, e que se transforma no autor-modelo que

pressupõe esta parceria. Eco insere em seu texto diversas narrativas, as narrativas que ele, enquanto leitor, conheceu e se encantou e procurou dissecar e compreender em seus diversos estratos. Por isso, o leitor-modelo presente no texto é a duplicação deste autor, o espelhamento quase que narcísico de si. Yambo representa esse leitor-autor, que em um momento de crise, no qual a informação abafa o conhecimento e confunde a memória, procura resgatar (e resgatar-se) suas recordações através do que a literatura pode proporcionar. Só a literatura salva. Apesar disso, Eco gera um conflito entre a memória individual e a coletiva – da legitimidade pelo Eu – que se torna o grande paradoxo: a forma como a literatura contemporânea lida com a questão da memória, a dramatização da relação do sujeito com o mundo, que torna impossível a construção do indivíduo apenas pautado pelo outro, evidenciando o caráter subjetivo da construção da identidade.

Desta forma, o leitor-modelo, aquele que consegue compreender o texto em sua inteira proposta, é um leitor ideal, o qual se aproxima de maneira mais contundente às vivências deste autor. Aquele que conseguiu encontrar, no corpo de toda a obra, as referências literárias oferecidas, as vozes do discurso por trás das falas dos personagens, as sugestões históricas e o sentimento vivido por Yambo, é o que mais se aproxima disso. Certamente, o leitor que vivenciou o período da guerra compreenderá de maneira mais viva o que ela significa; o indivíduo aficionado pela literatura terá uma vivência literária absolutamente maior que o leitor iniciante; aquele que sentiu as angústias de um amor platônico se aproximará de maneira muito mais intensa aos acontecimentos da infância de Yambo e sua Lila. É evidente que se torna impossível (ou quase) ter passado por todas essas experiências para compreender de maneira decisiva a obra como um todo. Porém, em se tratando de uma obra literária, é exatamente a literatura que se torna a chave de todas as respostas. Se a obra em si não alcança todas as compreensões do leitor, é ela quem faz o papel de iniciadora deste indivíduo nas artes ocultas do prazer do texto. É, então, através da literatura, que este indivíduo, ainda tão puro, será maculado pela história, pela arte, pela leitura, e passará a abraçar experiências que, se antes não eram suas, passam a ser e tomam um valor tão infinitamente pessoal e grandioso que apenas este indivíduo, e nenhum outro, conseguirá sentir o que a leitura de cada palavra pode causar em sua alma.

A busca de Yambo durante a narrativa é a profusão de discursos que tentará dar voz ao silenciamento provocado pelos traumas da guerra, da mesma forma que a Itália silenciada ainda procura uma forma de dar voz à sua própria identidade, esta identidade

tão abrangente e, paradoxalmente tão peculiar. É através do resgate da memória desse povo que sua identidade vai se reconstruindo, em um processo de englobamento do passado e do presente, sua inserção no mundo contemporâneo. Yambo precisa reler e verbalizar suas experiências para que consiga reorganizar sua memória, e essa profusão de pensamentos que elabora seu trauma e o faz compreender sua história. A leitura de quadrinhos, de clássicos, de obras da literatura alta e baixa o compreende, assim como a Itália se compõe a partir de pequenas e grandes narrativas, passadas e presentes, que, reunidas, fazem parte da grande narrativa histórica dessa nação, uma nação em constante transformação. O presente se compõe do passado, mas não apenas disso. As vivências do passado se refletem no presente, mas as experiências do presente também compõem este todo multifacetado.

A memória erudita de Yambo, que remonta às grandes obras literárias, aos cânones e aos fatos históricos, consagrados pelo tempo, representa esse passado acadêmico, as referências que construíram a cultura ocidental. Em contrapartida, aquilo que permanece obscuro em suas recordações, que estabelecem relação direta com suas vivências, a memória que foi construída na sua infância, se relaciona com a cultura popular, os quadrinhos, as revistas e as propagandas da geração a qual pertence.

Assim, como Yambo, que retorna à sua infância e adolescência, ao período da Segunda Guerra Mundial, para reconstruir sua identidade, a Itália contemporânea, celebrada no romance, é revisitada em seu momento de dor, durante a Guerra e a vigência do Fascismo, para resgatar a origem daquilo que a constitui nos dias atuais. Esta Itália, mescla do clássico e do pop, que consagra o berço da cultura ocidental e abraça a cultura pop inserida a partir da segunda metade do século XX, é a Itália da qual fala Yambo, em constante e infinita transformação, múltipla e fragmentada, palco do passado, em sua arquitetura e arte, do presente, conectada com os avanços tecnológicos e com a globalização, desenvolvendo e fortalecendo sua língua e sua posição econômica, e do futuro, representado pelo desenvolvimento da vanguarda mais radical de ruptura com o próprio passado.

Ao mesmo tempo em que se relaciona com o passado da Itália, Yambo também representa a desidentificação – o desconhecimento dos sujeitos dentro do contexto político contemporâneo – do presente do país, que se caracteriza pela multiplicidade de identidades, referentes às diversas regiões, que possuem sua riqueza cultural peculiar, e que, na tentativa de se inserir no mundo globalizado enquanto pertencente a uma nação, a italiana, não consegue encontrar seu real – e único – significado. Não se pode basear

apenas no presente para encontrar sua identidade, e nem somente no passado; não há como escolher apenas uma identidade que a represente, pois a Itália é uma e outra região, norte e sul, passado e presente, cultura erudita e pop. A cultura italiana é capaz de reunir Dante e Eco, Vivaldi e Jovanotti, La Gioconda e Topo Gigio, em um mesmo cenário de celebração cultural.

A leitura de uma obra como *A misteriosa chama da rainha Loana*, que abrange tantas referências, desperta no leitor essa vontade de resgatar a inocência e a ingenuidade da primeira leitura, da leitura apaixonada, que mostra a identificação catártica do leitor com os heróis de suas histórias, e vê a literatura como um meio de prazer e de referência histórica de toda uma geração, que faz encontrar-se e encontrar a obra em um tempo e, apesar da distância temporal, voltar a esse tempo e lembrar que cada leitura é uma nova experiência, que resgata e renova o texto e sua vivência primeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Argos: Chapecó, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955.
- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1954.
- BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, **Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics**, publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- _____. Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTH, John. Dunyazádiada. In: **Quimera**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.
- _____. The literature of exhaustion. **The Atlantic**, August 1967, v. 220, n. 2, p. 29-34.
- BASTIAENSEN, Michel. La cascina della memoria: a proposito de La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana: atti del XVII Congresso A.I.P.I.**, Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.
- _____. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERTONHA, J. F. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- CONFORTI, Cristine. **Epistemologia dos expertos: subjetividade e conhecimento em autobiografias de ficcionistas e cientistas** [tese]. São Paulo: USP, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EAGLETON, Terry. **O problema dos desconhecidos**, um estudo da ética. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ECO, Umberto. **A memória vegetal** e outros escritos sobre bibliofilia. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **A misteriosa chama da Rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- _____. O leitor modelo. in: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p.35-46
- _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; LUIZ, Fernando Teixeira. O Romance Histórico Italiano: Um Estudo Sobre O Nome Da Rosa (1984), de Umberto Eco. In: **Saber Acadêmico** – Revista Multidisciplinar da Uniesp. [s.n.]n ° 05 - jun. 2008. Disponível em: <http://www.uniesp.edu.br/revista/revista5/>
- FIORUCI, Wellington Ricardo. Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia [tese]. Assis: UNESP, 2007.
- FOSTER, H. O retorno do real. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, ano 6, vol 1, n. 8, julho 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- _____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos, vol. I e II. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IV.** Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- _____. O estranho, 1919. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.
- _____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VI.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Uma nota sobre o bloco mágico. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1995.
- GIORDANO, Emilio. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana.** Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- GREGGIO, Alan Jonathan. **O riso e a ironia: A leitura da história em O nome da rosa [dissertação].** Araraquara: UNESP, 2007.
- GUELFÍ, Maria Lúcia F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. In: **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora: vol. 5, n. 1, 2001, p.119 – 131.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade.** Trad. Maria Célia Paoli, Ana Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX.** Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOYCE, J. **Ulysses.** São Paulo: Penguin, 2012.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Intertextualidade e intermedialidade no romance pós-moderno: A misteriosa chama da rainha Loana, de Umberto Eco. In: **Desenredo.** Passo Fundo, vol. 4, n. 2, julho/dezembro 2008, p. 166-175.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea [tese].** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LANDUCCI, Camila Aparecida. **Arte e cultura, política e filosofia: a crítica do contemporâneo nas crônicas de Umberto Eco [dissertação].** Assis: [s.n.], 2014.
- LEAL F., Isabel. Iconismo y narratario competente en El nombre de la Rosa. In: **Estudios Filológicos**, Concepción, n. 50, p. 57-74, 2012.
- NERVAL, G. **Sílvia.** Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OSTERWOLD, T. **Pop art.** Colônia: Taschen, 2013.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Lilian Braga dos. Sobre a memória em Freud: uma introdução. In: **Língua, literatura e ensino.** Campinas, v. 3, maio/2008, p.491-497.
- SCHOLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Brasília, n.39, p. 129-148, jan/jul 2012.

SILVA, Adriana Pucci Pentead de Faria. Quando Dante encontra Flash Gordon: formas de presença do outro no romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco. In: **Revista do Gelne**, Piauí, v.11, n.1, 2009. p. 13-26.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (Org.). **Literatura italiana**: linhas, problemas, autores. São Paulo: EDUSP, 1989.

TEIXEIRA, Igor Salomão. A memória em “A misteriosa chama da Rainha Loana”. In: **Métis**: história e cultura. Vol.6, nº12, jul/dez 2007, p. 65-87.

WESSELING, Elisabeth. **Writing History as a prophet**. Postmodernist innovations of the Historical Novel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1991.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação** – Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECK, Mauricio, ESTEVES, Phillipe Marcel da S. O sujeito e seus modos – identificação, contraidentificação, desidentificação e superidentificação. In: **Leitura**. Maceió, n.50, jul/dez 2012, p. 135-162.

BERTONHA, J. F. **Itália**: presente e futuro. São Paulo: Contexto, 2011.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.274-287

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia. (orgs.). **Memória e (res)sentimento** – Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CARRASCOZA, João Azanello. A memória estilhaçada [resenha]. In: **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, vol. 2, Nov/2005. p. 267 – 270.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97-138

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco; revisão técnica: Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **As ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

_____. Su alcune funzioni della letteratura. In: _____. **Sulla Letteratura**. Milano: Bompiani, 2004, p. 7-22.

FORCHETTI, Franco. **Il segno e la rosa**: i segreti della narrativa di Umberto Eco. Roma: Castelvecchi, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOVER-FALEIROS, Rita. Prefácio e leitor(es)-modelo(s): instruções para uma máquina preguiçosa. In: **Alea**. Rio de Janeiro, vol. 14/2, jul/dez 2012. p. 217-230.

- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 196[-].
- MAURO, Claudia F. C. A arte da bibliofilia e a memória humana. In: **Itinerários**. Araraquara, n. 33, p.259-261, jul./dez. 2011.
- NEITZEL, Adair de Aguiar; CARVALHO, Carla. Estética e arte na formação do professor da educação básica. In: **Revista Lusófona de Educação**, [s.n.]v.17, 2011, p. 103-121.
- OLIVEIRA, S. C. R. D. **A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção** [tese]. São José do Rio Preto: [s.n.], 2008. 2 v.
- PIRANDELLO, Luigi. **Uno, nessuno e centomila**. Milano: Oscar Mondadori, 1981.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.
- _____. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, nº10, 1992, p. 200-212.
- SANTOS, Jair Ferreira. **O que é Pós Moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSA, Paulo Fernando Zaganin. Entre a desmemória e a rememoração: Algumas considerações sobre a questão da memória em A misteriosa chama da rainha Loana, de Umberto Eco. In: **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim, v. 3, nº 5, jan/jul 2012. p. 29-42.