

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP**

FLÁVIO ANTONIO CATALANO

**A TEORIA DO LEITOR MODELO, DE  
UMBERTO ECO, E SUA PRESENÇA NO  
ROMANCE “O NOME DA ROSA”:** O percurso  
epistemológico de Umberto Eco e sua consolidação nas  
teorias da Estética da Recepção

ARARAQUARA – S.P.

2023

FLÁVIO ANTONIO CATALANO

**A TEORIA DO LEITOR MODELO, DE  
UMBERTO ECO, E SUA PRESENÇA NO  
ROMANCE “O NOME DA ROSA”:** O percurso  
epistemológico de Umberto Eco e sua consolidação nas  
teorias da Estética da Recepção

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção de título de Mestre.

**Orientadora: Profa. Dra. Claudia  
Fernanda de Campos Mauro**

ARARAQUARA – S.P.

2023

C357t

Catalano, Flávio Antonio

A TEORIA DO LEITOR MODELO, DE UMBERTO ECO, E SUA PRESENÇA NO ROMANCE “O NOME DA ROSA” : O percurso epistemológico de Umberto Eco e sua consolidação nas teorias da Estética da Recepção / Flávio Antonio Catalano. -- Araraquara, 2023  
151 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Umberto Eco. 2. Leitor-Modelo. 3. Estética da Recepção. 4. O nome da rosa. 5. Teorias e Críticas da Narrativa. I. Título.

FLÁVIO ANTONIO CATALANO

**A TEORIA DO LEITOR MODELO, DE  
UMBERTO ECO, E SUA PRESENÇA NO  
ROMANCE “O NOME DA ROSA”:** O percurso  
epistemológico de Umberto Eco e sua consolidação nas  
teorias da Estética da Recepção

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção de título de Mestre.

**Orientadora: Profa. Dra. Claudia  
Fernanda de Campos Mauro**

Data da defesa: 07/06/2023

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:**

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro  
Departamento de Letras Modernas / UNESP – FACLAR – Araraquara

---

**Membro Titular**

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento  
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

---

**Membro Titular**

Profa. Dra. Ionara Satin  
Departamento de Letras Modernas / UNESP – FACLAR - Araraquara

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

Para Gabi e Paula – a Alegoria da luz em meu caminho.

## **AGRADECIMENTO**

Um agradecimento sensível à orientadora Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro, que me encontrou “*nel mezzo del cammin*”, dando-me oportunidade, orientação e espalhando paciência diante de um exilado acadêmico.

O que quer dizer pensar num leitor capaz de superar o obstáculo penitencial das primeiras cem páginas? Significa exatamente escrever cem páginas com a finalidade de construir um leitor adequado para as páginas que virão em seguida (...) Mas quando planeja o novo e projeta um leitor diferente, o escritor não quer um analista de mercado a fazer a lista das demandas expressas, mas um filósofo que intui as tramas do *Zeitgeist*. Ele quer revelar a seu público aquilo este *deveria* querer, mesmo que não o saiba. Ele quer revelar o leitor a si mesmo. (ECO, 2018, p. 563)

“Ogni criatura dell’universo,  
quase fosse un libro o un dipinto  
è per noi come un specchio;  
della nostra vitta, della nostra morte,  
della nostra condizione, della nostra sorte,  
fedele segno.  
La rosa rappresenta il nostro stato,  
leggiadra glossa della nostra condizione,  
interpretazione della nostra vita  
che mentre è fiorente nel primo mattino,  
fiorisce, sfiorito fiore,  
con la vecchiaia della sera”<sup>1</sup>  
(ECO, 1987, p. 160).

---

<sup>1</sup> “Cada criatura do universo, como se fosse um livro ou uma pintura é para nós como um espelho; da nossa vida, da nossa morte, da nossa condição, do nosso destino, sinal fiel. A rosa representa nosso estado, brilho gracioso de nossa condição, interpretação da nossa vida que, enquanto ela está florescendo no início da manhã, floresce flor murcha, com a velhice da noite” (Tradução nossa).

## RESUMO

A dissertação que ora se apresenta analisa a teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco, bem como sua aplicação na construção de seu primeiro romance, *O nome da rosa*, com o intuito de demonstrar como sua práxis teórica foi fundamental para a consolidação dos pilares iniciais de sua práxis poética, em específico durante seu primeiro movimento como escritor literário. Para tanto, este trabalho debruçou-se analiticamente sobre o percurso epistemológico do autor, partindo dos seus estudos em sua tese de doutorado sobre o filósofo Tomás de Aquino, passando por sua definição sobre a abertura de uma obra de arte, identificando como tais ferramentas foram fundamentais para que o autor desenvolvesse seu estudo acadêmico sobre os limites da interpretação, até culminar na elaboração do conceito de Leitor-Modelo, presente na obra *Lector in Fabula*, seu último olhar teórico, antes de tornar-se um escritor de obras literárias. Ainda neste percurso epistemológico do referido autor, este trabalho lançou luz analítica sobre como seus estudos em estética medieval foram fundamentais para o seu olhar teórico e poético. O último movimento analítico deste trabalho foi identificar como o Leitor-Modelo é formado no romance *O nome da rosa*, em específico no primeiro capítulo da obra, bem como os desdobramentos dessa formação nas lições presentes no romance a partir do seu segundo capítulo.

**Palavras-chave:** Umberto Eco; Leitor-Modelo; O nome da rosa; estética medieval; interpretação; estética medieval.



## ABSTRACT

The dissertation presented here analyzes Umberto Eco's "Model Reader" theory and how this theory was applied in the construction of his first novel "The name of the rose", demonstrating how his theoretical praxis was fundamental for the consolidation of the initial pillars of his poetic praxis, specifically during his first movement as a literary writer. Therefore, this study focused on an analytical review of the author's epistemological journey, starting with his doctorate thesis on Tomas de Aquino, then continuing with his theoretical creations about how a masterpiece should be revealed, and how identifying these creations were crucial, so the author could elaborate theoretical studies about the limits on interpretation, leading to the elaboration of the theory of the "Model Reader", identified in "Lector in Fabula", which is his last theoretical perception recorded in life, before becoming a literary writer. Continuing this epistemology journey about Umberto Eco's legacy, this study also considered the importance of the studies on medieval aesthetics and how they gave to Umberto Eco a poetic and theoretical style, providing elements to the necessity of sorting out problems and building a real meaning to an art play, which impacted the way his first novel was created. The last analytical review of this work was focused on how the "Model Reader" is built on "The name of the rose", specifically on the first chapter of the play, happening from the second chapter onwards.

**Keywords:** Umberto Eco; Model Reader; The name of the rose; medieval aesthetics; interpretation; reception aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 ASPECTOS TEÓRICOS</b>	<b>17</b>
2.1.1 A formação de Umberto Eco sobre o Leitor-Modelo	17
2.1.2 Tomás de Aquino, a estética medieval e o início da “abertura”	18
2.1.3 Jauss: o tempo literário, o leitor e o horizonte de espera	24
2.1.4 Iser e a criação do leitor empírico	26
2.1.5 Roland Barthes e a morte do autor	29
2.1.6 A teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco	31
2.1.7 O Leitor-Modelo	35
<b>3 A IDADE MÉDIA DE UMBERTO ECO</b>	<b>48</b>
3.1 Estética, Simbolismo, Alegoria e Tomás de Aquino	48
3.2 Eco leitor da Idade Média, articulador de alegorias	53
3.3 A tensão do olhar simbólico e o curto-circuito espiritual	57
<b>4 O NOME DA ROSA: ABORDAGEM ANALÍTICA À LUZ DA TEORIA DO LEITOR-MODELO</b>	<b>66</b>
4.1 Revelar o leitor a si mesmo	66
4.2 Naturalmente um manuscrito - o autor, criador de um Autor	69
4.3 Primeiro Dia	72
4.3.1 Hora Primeira	73
4.3.2 Hora Terça	76
4.3.3 Hora Sexta	80
4.3.4 Hora Por Volta das Nove	91
4.3.5 Hora Depois das Nove	97
4.3.6 Hora Vésperas	110
4.3.7 Hora Completas	114
<b>5 OS TESTAMENTOS POÉTICOS DE ECO: A LIÇÃO DO AMOR, A LIÇÃO DA POBREZA DE CRISTO E A LIÇÃO DO RISO EM ARISTÓTELES</b>	<b>119</b>
5.1 A lição do amor	120
5.2 A lição da pobreza de Cristo	127
5.3 A lição do riso em Aristóteles	133
<b>6 CONCLUSÃO</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>150</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Um dos momentos mais marcantes para a Estética da Recepção, bem como para todas as teorias da significação, foi a publicação de um estudo profundo e articulado voltado para o reconhecimento e aplicabilidade das funções do leitor numa obra literária. Chamada de Leitor-Modelo, tal teoria marca a consolidação do percurso epistemológico de seu criador, o escritor italiano Umberto Eco. Presente em sua obra *Lector in fabula*, tal análise estabelece-se como um marco teórico por reordenar todos os estudos já desenvolvidos anteriormente sobre o assunto: é a partir de Umberto Eco que a Estética da Recepção ganha um olhar específico para o leitor, dando-lhe um significado lógico e notadamente prático, criando um caminho para a sua formação. Nesse sentido, o essencial de tal teoria fundamenta-se no modo como o autor compreende ser o papel da formação desse leitor, ou seja, de que sua capacitação deve ser estabelecida dentro da própria obra literária, com estratégias discursivas formuladas e postas em prática por um autor que, assim como o leitor, possa também ser um modelo, porque possui a necessidade de ser identificado e seguido pelo receptor, consolidando-se em um ciclo dinâmico de fruição e significação que marca caminhos fundamentais em uma obra de arte. Tais condições postulam a estrutura teórica que Eco chama de Leitor-Modelo, ou seja, a condição de um receptor de uma obra literária que se estabelece como apto a percorrer os trajetos de significação criados por um autor que constrói uma narrativa com diálogos, tramas, descrições e, acima de tudo, indícios e interstícios que precisarão ser preenchidos de significados, e que esse possa percorrer, basicamente, dois caminhos: formar-se como Leitor-Modelo na leitura da obra e, assim, segui-la, como um ente capacitado para compreendê-la ao longo da própria trama. Isabella Pezzini, docente do Departamento de Comunicação e Pesquisa Social da Universidade Sapiência de Roma, em um artigo de 2019, que celebra os 40 anos da publicação de *Lector in Fabula*, relembra que o olhar de Eco para o justo e fundamental papel do leitor trouxe evoluções significativas tanto na prospectiva crítica quanto aos estudos de consumo no âmbito cultural, estabelecendo um passo enorme para além do campo teórico dos estudos semióticos do autor:

(...) Ma se guardiamo alle prospettive critiche e teoriche così come all'attualità dei consumi culturali, è quanto mai pertinente mantenere desta una riflessione sul ruolo del "lettore" – usando questo termine in senso esteso al posto del brutto "fruitore". Anche grazie a quel titolo geniale, e al di là del modello di analisi proposto, l'idea che ogni testo contenga al suo interno la propria posologia, le proprie "istruzioni si

lettura”, ha attecchio in ogni ambito semiótico, pur con diverse declinazioni e necessari distinguo. Si può anzi dire che il libro di Eco abbia sancito una sorta di rivoluzione copernicana (...) Rivoluzione che ha spostato gli accenti della questione dell'autorialità da un polo all'altro della relazione produttore/interprete un può in tutti i campi, dalle arti al marketing (...).<sup>2</sup> (PEZZINI, 2019, p. 188)

A herança de Umberto Eco nos estudos da Estética da Recepção torna-se significativa principalmente por estabelecer uma engenharia teórica complexa e eficiente, ao postular que o leitor possui uma função precisa na dinâmica da obra literária, papel esse determinante para a amplitude dos processos de interpretação, pois compreende que cabe ao leitor uma função muito mais profunda do que uma fruição experienciada na epiderme interpretativa do romance (ECO, 2011). Tal condição é própria da herança teórica de Umberto Eco com a criação do Leitor-Modelo, pois coloca o leitor num papel fundamental na obra de arte ao dar-lhe propriamente uma competência intertextual. O próprio autor chama a atenção, em seu *Lector in Fabula*, para a necessidade de desfazer esse vício teórico, ao alertar que “a intervenção interpretativa do destinatário era obrumbada, quando não decisivamente expungida como impureza metodológica” (ECO, 2011, p. X).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que formula sua teoria sobre a presença e as funções de um leitor que seja modelo, Eco traça seu caminho teórico na resolução dos problemas voltados para o processo de interpretação de um texto, lançando luzes para a compreensão, de modo significativo no século XX, acerca dos âmbitos de ressonância que um ato interpretativo pode exercer. É a partir da definição de sua teoria sobre Leitor-Modelo que torna-se mais eficiente e específica a sua teoria sobre as aberturas de uma interpretação, dentro do espectro da obra de arte e em especial da poética literária. Assim, o movimento de definição do papel do leitor e da forma em como torná-lo modelo abrangerá também os limites que a interpretação pode alcançar nas ações desse leitor – o que torna essencial e significativa a necessidade de um estudo aprofundado sobre essa teoria. Não à toa, com seus estudos sobre o Leitor-Modelo, o autor italiano consolida-se

---

<sup>2</sup> Mas se olharmos para as perspectivas crítica e teórica, bem como para a realidade do consumo cultural, é mais pertinente do que nunca manter viva uma reflexão sobre o papel do "leitor" - usando este termo em sentido lato em vez do "usuário" fruidor. Também graças a esse engenhoso título, e para além do modelo de análise proposto, a ideia de que cada texto contém a sua própria posologia, as suas próprias "instruções de leitura", enraizou-se em todas as esferas semióticas, ainda que em diferentes declinações e necessárias distinções. Com efeito, pode dizer-se que o livro de Eco sancionou uma espécie de revolução copernicana (...) Revolução que deslocou os acentos da questão da autoria de um polo a outro da relação produtor/intérprete que pode ser aplicada em todos os campos, das artes ao marketing. (Tradução nossa)

como um dos principais teóricos da área das Ciências Humanas, com sua obra tornando-se guia fundamental para profundos trabalhos nos setores da Estética da Recepção, da Semiose, da Semiótica, das Teorias Literárias e, fundamentalmente, da Filosofia.

Mas o que torna a práxis teórica de Umberto Eco um percurso epistemológico? O percurso intelectual do autor foi costurado com seu percurso poético, ou seja, é fundamental compreender que sua práxis teórica fundamentou e foi determinante para o aparecimento do caminho para sua práxis poética. É Umberto Eco o autor da teoria sobre o Leitor-Modelo e, em um sentido mais amplo, é ele o autor da teoria sendo aplicada em um romance de sua autoria. Assim, é diante desse cenário que procuramos, através deste trabalho, especificar como se desenvolve o processo de formação do Leitor-Modelo no romance *O nome da rosa*, a primeira obra literária do escritor Umberto Eco, publicada um ano após o lançamento de sua teoria sobre os processos de recepção. Para tanto, este trabalho deixa evidente como o primeiro capítulo da obra, intitulado “Primeiro Dia”, funciona como uma ferramenta estética de formação do leitor, ou seja, uma práxis poética que consolida todo o percurso epistemológico do autor italiano, um romance que mostra-se como a personificação de sua obra teórica. Para tanto, lançamos luz analítica sobre o processo de consolidação da teoria de Eco sobre o Leitor-Modelo, percorrendo sua formação acadêmica dentro da área da estética medieval, bem como comparando sua teoria com as contribuições acadêmicas já estabelecidas sobre Estética da Recepção. Diante desse processo, demonstraremos como tais competências intelectuais são fundamentais para a estrutura de seu romance, evidenciando que seu percurso teórico e sua história acadêmica foram determinantes para que sua literatura pudesse formar leitores. Para tanto, esse processo de identificação do percurso epistemológico de Umberto Eco em seu primeiro romance procura ir além das análises superficiais que possam existir ao definir traços da teoria do autor em suas obras literárias. Ao contrário, buscamos um caminho sólido de análise minuciosa sobre como a vida intelectual e acadêmica de Umberto Eco proporcionou-lhe um percurso poético sólido e fundamental na literatura do século XX, criando, inclusive, questões teóricas fundamentais para que sua arte pudesse resolvê-las.

Em busca desses objetivos, o presente trabalho fundamentar-se-á, portanto, em três movimentos. De início, traçaremos, de modo minucioso, a práxis teórica de Eco, compreendendo as raízes da atenção depositada pelo seu olhar na recepção de uma obra literária, até sua consolidação com o nascimento da teoria sobre Leitor-Modelo. Para tanto, diagnosticamos que o pensamento do autor voltado para a Estética da Recepção

nasce de seu percurso analítico diante dos desafios da compreensão acerca da amplitude das aberturas de significação de uma obra de arte. Esse primeiro olhar tem em seu gérmen os estudos de sua tese de doutorado sobre a estética medieval de Tomás de Aquino, apresentada em 1954, quando Eco modula seu olhar teórico para a função do Belo e da Arte dentro do universo do “medievo” (ECO, 1970). Esclareceremos, na presente dissertação, como tal tese foi fundamental para identificar linhas precisas de influência dessa investigação na formação acadêmica do autor, quando este condiciona, com precisão, o olhar do homem da Idade Média como essencial para estruturar a existência de um juízo intelectual na experiência estética que proporcionará um primeiro movimento de abertura interpretativa de uma obra de arte. Identificaremos, também, que sua tese de doutorado foi elemento fundamental na condução de seu olhar em busca de um leitor que possa compreender tais caminhos de abertura de uma obra de arte, sem que esses passos eventualmente percam-se nos diagnósticos superinterpretativos e movam-se com desorientação diante de possíveis caminhos infinitos. Assim, ao projetarmos um olhar mais preciso diante da formação intelectual de Umberto Eco, bem como suas influências na criação teórica, tornou-se possível compreender que sua trajetória intelectual consolidou seu olhar diante da função do leitor numa obra de arte, precisamente por entender a necessidade de traçar uma linha precisa para essa interpretação e abertura no processo de significação. Em sequência, demonstraremos que tal movimento inicial deu origem à grande parte de seus estudos sobre os limites da interpretação de uma obra de arte, propriamente seu olhar teórico sobre os processos de significação, em especial a partir da real função do leitor como ente atuante desse processo. Ou seja, na construção desse percurso teórico do autor no primeiro movimento dessa dissertação, demonstraremos como a ideia de Umberto Eco de que um leitor deve ser formado e, conseqüentemente, tornar-se lúcido diante de um percurso de significação em uma experiência artística foi o resultado de um percurso teórico tornado como hipótese desde o princípio em sua formação acadêmica.

Tal movimento de análise foi necessário para justificar, no âmbito de um percurso epistemológico, o processo de formação da teoria sobre o Leitor-Modelo, objeto fundamental deste trabalho. Assim, ainda nesse primeiro movimento da dissertação, demonstraremos com detalhes como o pensamento da Estética da Recepção foi consolidado ao longo da carreira acadêmica de Umberto Eco, quando este aprimora as teses dessa Estética já existentes até então, com fundamental influência de dois autores contemporâneos seus, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Ao apresentar esses dois

teóricos, o presente trabalho demonstrará como essas teorias funcionaram como fundamentais no olhar de Umberto Eco no sentido de identificar nesses caminhos os percursos falhos ou mesmo inexistentes para compor uma completa ética do leitor. Assim, demonstraremos que a teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco nasce no sentido de aprimorar caminhos já criados por esses autores, mas também com o cuidado de especificar a função do receptor de forma clara e definitiva. O próprio autor rememora esse percurso durante sua primeira conferência na Universidade de Harvard, nos EUA, ao ser convidado para fazer parte da Charles Eliot Norton Lectures:

Em minhas conferências, conquanto aponte a existência de todos os outros componentes estudados com tanto brilhantismo por Iser, basicamente concentro minha atenção naquele “leitor fictício” retratado no texto, supondo que o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor (...) Se quiserem, podem dizer que sou mais “alemão” que Iser, mais abstrato (...) mais especulativo. Nesse sentido, eu falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que preveem um leitor muito obediente. (ECO, 2020, p. 23)

A contribuição definitiva de Umberto Eco para a condição do leitor numa obra literária, em especial, foi rapidamente percebida no universo acadêmico, alguns anos após o autor italiano publicar seu livro *Lector in Fabula*. Uma dessas impressões foi identificada pela docente do Departamento de Filologia Moderna da Universidade de Florença, na Itália, Paola Pugliatti, em um artigo que comemorava os 10 anos de lançamento da obra de Umberto Eco:

Eco’s Model Reader (1979) not only figures as the text’s interactant and cooperator; much more – and, in a sense, less – he/she is born with it, being the sinews of its interpretative strategy. Thus the competence of Model Readers is determined by the kind of genetic imprinting that the text has transmitted to them, and the text’s – their jealous father’s – existence set the boundaries of their lives. Created with – and imprisoned in – the text, they enjoy as much freedom as the text is willing to grant them (...) In particular Eco’s Model Reader, far from speaking in favour of the receiver’s liberation, lead us to uncover and understand the strategies of the sender, and the way in which the mechanisms of narrativity work.<sup>3</sup> (PUGLIATTI, 1989, p. 5-6)

---

<sup>3</sup> Significativamente, a perspectiva fenomenológica de Iser atribui ao leitor um privilégio que há muito é considerado prerrogativa dos textos: a saber, o de estabelecer um “ponto de vista”, determinando assim o sentido do texto. O Leitor-Modelo de Eco (1979) não figura apenas como interagente e cooperador do texto; muito mais – e, de certo modo, menos – se nasce com ela, sendo os tendões de sua estratégia interpretativa. Assim, a competência dos leitores-modelo é determinada pelo tipo de impressão genética que o texto lhes transmitiu, e a existência do texto – a de seu pai ciumento – estabelece os limites de suas vidas. Criados com – e aprisionados no – texto, eles gozam de tanta liberdade quanto o texto está disposto a conceder-lhes

Ainda dentro desse movimento teórico, entendemos como essencial identificar como Umberto Eco dialogou com a questão da Estética Medieval, por dois motivos fundamentais: para compreender a Idade Média sob os olhos do autor italiano, bem como para significar a influência decisiva da filosofia de Tomás de Aquino em seu percurso epistemológico. Analisar esses dois movimentos foi essencial para, posteriormente, poder debruçar-se sobre a formação do Leitor-Modelo no romance *O nome da rosa*. Nesse sentido, o presente trabalho trará uma minuciosa análise sobre como o autor italiano dialoga, em especial, com as ideias de Símbolo e Alegoria a partir da Estética Medieval. Entendemos como necessário o olhar aprofundado na análise de como Umberto Eco concebia a questão do belo sensível, bem como das possíveis tensões existentes a partir dessa definição em confronto com o olhar sobre o Divino, justamente porque é dessa tensão histórica que fundamenta-se o período de transição entre a era monástica e a escolástica, justamente o pano de fundo da narrativa de *O nome da rosa*. Na visão de Umberto Eco, é o filósofo Tomás de Aquino quem primeiro concebe uma fissão nesse ambiente tenso, provocando um verdadeiro curto-circuito espiritual, através de sua contribuição para o espaço de germinação da escolástica, com seu olhar racional sendo posto como fundamental no contraponto ao olhar simbólico e alegórico do homem monástico. Na concepção do romance *O Nome da rosa*, figuram-se fundamentais esses dois olhares, no sentido em que Umberto Eco concebe dois dos principais personagens da trama a partir dessa tensão, sendo eles, Guilherme de Baskerville, o homem da escolástica, e Jorge de Burgos, o homem da monástica.

O segundo movimento deste trabalho analisará como a obra literária *O nome da rosa* apresenta-se como a personificação poética do percurso epistemológico de Umberto Eco que dá vida à sua teoria sobre Leitor-Modelo dentro de uma obra literária. Assim, foi possível compreender que o primeiro capítulo do romance corpus deste trabalho, além de constituir-se como uma obra de arte e, portanto, possuir seu valor frutivo, é, sobretudo, um exercício formativo de mobilização de recursos estéticos e poéticos para a formação do Leitor-Modelo, dentro de um projeto previsto por Umberto Eco, ao reconhecer como fundamental que a obra literária possa conduzir um leitor no sentido de prepará-lo para, então, fruí-la:

---

(...) Em particular, o Leitor-Modelo de Eco, longe de falar a favor da libertação do receptor, leva-nos a desvendar e a compreender as estratégias do emissor e o modo como funcionam os mecanismos da narratividade. (Tradução nossa)



Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas “esperar” que ele exista, mas também mover o texto para construí-lo. Um texto não apenas tem como base a si próprio, mas ajuda a produzir uma competência. (ECO, 1979, p. 41)

A partir desse foco investigativo primeiro, foi possível reconhecer esse caminho epistemológico de Umberto Eco no romance *O nome da rosa*, construído através de uma específica engenharia teórico-narrativa proposta pelo autor: o romance apresenta sete lições de formação do Leitor-Modelo, presentes na narrativa das sete horas que marcam a experiência de acontecimentos vividos no primeiro dia da Abadia, a partir da chegada no local dos personagens Guilherme de Baskerville e Adso de Melk.

Por fim, o terceiro movimento analítico deste trabalho verificará que essas lições iniciais de formação possuem um propósito ainda mais específico, ou seja, formar um Leitor-Modelo para que este esteja apto a percorrer, no decorrer dos dias seguintes da trama, basicamente três caminhos mais complexos, que exigem um leitor mais capacitado: a discussão sobre a pobreza de Cristo, quando marca-se a posição histórica entre franciscanos e representantes papais, a ideia do amor na mente do homem medieval e, por fim, a questão envolvendo o riso, encarnada no romance pelo personagem Guilherme de Baskerville - quando de sua busca pelo livro segundo da poética de Aristóteles, dentro da biblioteca da Abadia. Ao longo dessa segunda análise na obra, foi possível compreender que, uma vez capacitado diante desses dois níveis de lições, o Leitor-Modelo pode compreender a lição que sintetiza a essência do romance, proposta por Eco: compreender como se deu a transição da mente medieval da visão monástica para a escolástica. Porém, ao longo desse terceiro movimento analítico, a partir de conclusões dos dois movimentos primeiros de análise da obra, foi possível identificar que Umberto Eco traz, de modo sutil, mas não menos profundo, uma discussão fundamental que permeia todos os capítulos do romance: a questão da verdade e seus significados na mente humana. Assim, demonstraremos que a engenharia teórico-poética de Umberto Eco trouxe ao leitor basicamente quatro camadas de percurso: formar o Leitor-Modelo, compreender as três lições essenciais do romance, vivenciar a tensão monástica e escolástica do período medieval e, por fim, ser capacitado quanto à discussão sobre a ideia de verdade.

## 2. ASPECTOS TEÓRICOS

### 2.1 A formação teórica de Umberto Eco sobre o Leitor-Modelo

O ano de 1979 pode ser considerado um divisor de águas nas referências acerca da teoria da leitura, da semiótica do texto e, principalmente, da estética da recepção. Com a publicação da obra *Lector in fabula* (ECO, 2011), o escritor e ensaísta italiano Umberto Eco inaugura um pensamento teórico-metodológico que trouxe contribuições acadêmicas até hoje estudadas sobre os fundamentos sobre os processos de significação, com alicerces que moldam a práxis teórica sobre a interpretação da leitura e condicionam novos estudos não apenas no universo dos textos como também na área da arte e das tecnologias.

Simbolicamente, é possível entender que essa obra provocou um abalo sísmico comparável a um terremoto numa sala de cristais: com *Lector in fabula*, Eco alarga a malha da estruturação textual. Esta obra também pode ser entendida como uma revolução copernicana, pois atualiza os movimentos da interpretação, esclarecendo que o texto é muito além de um pensamento centralizado na gramática da frase, com seus significados então rigidamente formados a partir de uma espécie de simples epiderme construtivista (ECO 2011). Estabelecendo os novos parâmetros para os movimentos da significação, Eco afirma em *Lector in fabula* (ECO, 2011) que o texto se constitui como uma máquina preguiçosa, formada de espaços em branco esperando pelas atualizações do leitor, elucidando que o texto é, na verdade, um mecanismo intensamente profundo de significação.

Porém, tais interstícios textuais não são preenchidos ao modo do leitor, mas sim por caminhos estabelecidos pelo próprio texto, a partir de uma posologia interna, ou seja, por instruções de leitura postuladas pelo autor na obra - estabelecidas nas construções textuais e compreendidas durante o percurso da leitura. Com a referente obra, Umberto Eco estabelece de modo claro, objetivo e preciso todos os mecanismos de funcionamento da relação autor-obra-leitor, mecanismos esses que serão fundamentais para o entendimento de obras literárias, das possibilidades narrativas e dos seus espaços possíveis de interpretação dos discursos.

Por fim, é possível compreender que, de forma inédita nas teorias da interpretação, tal obra foi responsável por criar para o leitor um papel fundamental, definindo-o em detalhes, precisando seus caminhos de atuação e fundamentando suas articulações nas ações interpretativas. A partir desta contribuição teórica de Umberto Eco, o receptor não

encarna a possibilidade de ser apenas um leitor empírico, mas carrega em si a potencial manifestação de tornar-se o Leitor-Modelo. É a partir dessa definição que a obra de Eco assinala uma posição original na práxis teórica acerca das mecânicas de cooperação e interpretação textual e possibilita, enfim, um equilíbrio dialético no campo das teorias da leitura: compreender o que no texto estimula e regula, ao mesmo tempo, a liberdade interpretativa, bem como a forma, a estrutura e os limites dessa abertura interpretativa.

A essência da práxis teórica de Umberto Eco acerca dos processos de significação pode ser entendida como um percurso epistemológico que tem sua origem nos estudos sobre a estética em Tomás de Aquino (ECO, 1970), tema de sua tese de doutorado defendida em 1954 na Universidade de Turim, na Itália, e fundamenta-se, em trabalhos mais contemporâneos, no entendimento dos limites da interpretação de uma obra de arte, em especial uma narrativa, até os momentos finais desse percurso com os estudos acerca da ideia do que o autor chamou de “memória vegetal”, nos momentos finais de sua vida acadêmica. A criação da teoria sobre o Leitor-Modelo faz parte desse percurso, que se inicia com o olhar para a estética medieval e ganha, com a maturidade teórica do autor, contornos mais robustos no universo da semiótica e dos processos de significação.

Assim, para compreender as origens da teoria sobre Leitor-Modelo, é preciso reconstituir a formação intelectual de Umberto Eco, e unir os desdobramentos teóricos presentes nessa trajetória, para que a ideia de uma teoria da leitura seja estabelecida como parte de um percurso epistemológico, tornando-se uma herança para os estudos da significação, principalmente na Estética da Recepção e nos textos literários.

## **2.2 Tomás de Aquino, a estética medieval e o início da “abertura”**

A primeira publicação acadêmica efetivada por Umberto Eco, fruto de um pensamento teórico, consolidou-se como uma investigação acerca dos limites da abertura de uma obra de arte e de como essa abertura poderia ser estabelecida através de um mecanismo de livre intervenção interpretativa pelo receptor e, ao mesmo tempo, como a obra a ser interpretada poderia estimular e regular essas interpretações. Tal investigação deu origem ao trabalho intitulado *Opera Aperta*<sup>4</sup> (ECO, 1962). Porém, antes, fragmentos desse pensamento de abertura mostravam-se presentes em seu estudo acadêmico de doutorado, centrado em compreender as contribuições do filósofo Tomás de Aquino

---

<sup>4</sup> *Opera Aberta*. (Nossa tradução)

(ECO, 1970) sobre a ideia de Estética, mais precisamente sobre o Belo e a Arte, bem como em uma investigação precisa sobre como tais estruturas filosóficas e ontológicas influenciaram o pensamento medieval e tornaram-se peças-chave para o pensamento do homem moderno.

Compreender Tomás de Aquino era, para Umberto Eco, compreender de modo profundo a coerência do pensamento medieval sobre o Belo e a Arte a partir de mecanismos de significação que regulavam o olhar do homem daquele período. Nesse sentido, a partir de sua tese, Eco entendia que, por postular condições de existência sobre tais valores, a Idade Média havia sim falado de Estética e a teoria tomista era fundamental para compreender o percurso evolutivo do processo de significação e leitura de mundo do homem medieval. E, nesse sentido interpretativo, a definição de Estética concluída em sua tese de doutorado já trazia fundamentos para a postulação de uma experiência de fruição da arte que perdurou até os dias atuais. Eco entendeu tal trajetória como um percurso, formado por possíveis consistências objetivas, mas, também, condições subjetivas de uma experiência particular do olhar do receptor da arte. E, quando o autor italiano percebe a existência de uma experiência particular na fruição estética, lançou fragmentos de entendimento acerca da existência de um olhar receptivo de um leitor – mesmo que ainda empírico:

[...] Definiamo come “estetico” il problema dela possibile consistenza oggettiva e delle condizioni soggettive di una particolare esperienza che, nel linguaggio corrente, è detta “bellezza”; e dunque il problema degli oggetti “belli” e del cosiddetto “piacere estetico”.<sup>5</sup> (ECO, 1970, p. 17)

Em outras palavras, em termos filosóficos e ontológicos, compreender o pensamento de Tomás de Aquino era, para Umberto Eco, também compreender todos os mecanismos frutivos possíveis para a significação de uma experiência artística, seja pela criação ou mesmo pela interpretação, seja pelo olhar do criador como, em especial, do fruidor – em essência, o gérmen do percurso epistemológico umbertiano. Ao lançarmos um olhar atento sobre a tese de doutorado de Umberto Eco sobre Tomás de Aquino, bem como sobre a derivação desses estudos ante aos limites da Estética Medieval, nos é possível compreender a beleza na arte como um fundamento orgânico, mas também

---

<sup>5</sup> Definimos como “estético” o problema da possível consistência objetiva e das condições subjetivas de uma experiência particular que, na linguagem corrente, é chamada de “beleza”; e, portanto, o problema dos objetos “belos” e do chamado “prazer estético”. (Nossa tradução)

transcendente, capaz de ser percebido pelo homem mesmo que seja uma criação da divindade ou da própria natureza. Tal pensamento inicial proposto pelo autor italiano, ainda que fragmentário em seu percurso epistemológico, já apresentava os traços da definição do que posteriormente formou-se como um estudo teórico originário da ideia do Leitor-Modelo.

Porém, como essa relação pode ser estabelecida? Em outras palavras, como traçar significativamente um percurso entre o pensamento sobre estética tomista e a teoria de Eco sobre o Leitor-Modelo? Tal relação pode ser comprovada precisamente pelas suas raízes na busca de um mecanismo que pudesse transformar o fruidor da obra de arte, e mais tarde o leitor de uma obra literária, em um interpretante maduro e autônomo, justamente pela autonomia em diferenciar a fruição de uma manifestação divina de uma natural, orgânica, racional e humana.

Os primeiros passos dessa concepção deram-se em verificar como o homem medieval intermediava o Belo entre o natural e o sobrenatural, valores então entendidos como intransponíveis na experiência estética daquele início de período. É nesse sentido que Eco fundamenta tal ideia:

Gli autori medievali sono i primi a ricordarci che il Bello sensibile non deve venire espunto solo perchè viene attribuito un valore preferenziale (teoricamente) al Bello spirituale. Al contrario, la tencione teorica e pratica dell'uomo medievale si esercita sul tentativo di conciliare questi due aspetti insopprimibile dell'esperienza estetica.<sup>6</sup> (ECO, 1970, p. 22)

É nesse sentido que, para o autor italiano, a sensibilidade medieval é uma sensibilidade integrada, pois para o olhar do homem do “medievo” o fio que une o céu e a terra é evidentemente o mesmo; portanto, seria um absurdo ignorar tal condição na concepção de uma teoria sobre o mecanismo da estética no pensamento desse período, ou seja, o espiritual e o terreno (ECO, 1970). Ao contato, com a ideia de Belo, explica Eco em sua tese, o homem medieval não conseguia individualizar um sentimento de admiração provado diante de um pôr do sol, ou acerca da grandeza de Deus, de um sentimento de admiração provado diante de uma estátua, de uma obra de arte, ou mesmo de uma obra fruto de um artesanato sensível. Integrar esses valores era um desafio ao

---

<sup>6</sup> Os autores medievais são os primeiros a nos lembrar que a Beleza sensível não deve ser eliminada apenas porque um valor preferencial (teoricamente) é atribuído à Beleza espiritual. Ao contrário, a tendência teórica e prática do homem medieval é exercida na tentativa de conciliar esses dois aspectos irremovíveis da experiência estética. (Nossa tradução)

homem medieval, entendia Eco. Pois foi justamente sobre essa dialética transcendente que Umberto Eco debruçou-se para compreender e postular o pensamento de Tomás de Aquino como uma ferramenta filosófica eficiente para a resolução dessa questão. Nasce, desse estudo, um ideal de Belo e de Arte que foi fundamental para entender o pensamento individualizado da experiência artística racional – pensamento esse que possibilitou, posteriormente, uma fundamental consistência aos seus estudos sobre a abertura de uma obra de arte e, em decorrência, sobre os limites de uma interpretação, noções essenciais para o entendimento do papel do Leitor-Modelo em uma obra literária.

Tomás de Aquino, postula Eco em seu estudo, entende o “Belo” mais do que uma simples abstração da realidade, até então sempre conceituada, mas nunca experimentada. Ao invés, o pensamento tomista compreende que tal conceito é também concebido de aspectos familiares e se apresenta tanto em uma harmonia musical como em uma expressividade poética, também em certos momentos perceptíveis, inclusive na vida natural, uma concepção estética que foi, sem dúvida, um divisor de águas no pensamento medieval. Mas, tais inclusões no percurso estético do homem medieval só eram possíveis no diálogo com a estética tomista, entendia Eco, quando esse homem medieval confrontasse sua experiência frutiva munido de seu juízo intelectual; quanto mais completo, lucido, maduro e consistente fosse tal juízo, melhor e mais intensa seria a fruição estética, justamente porque desse confronto esse homem medieval poderia separar o divino do natural, o movimento da maturidade intelectual:

[...] Non per nulla ci è parso opportune affermare che l'apprensione estetica debba essere preparate dal giudizio intelletuale, cioè da una conoscenza profonda ed esaustiva della cosa; apprezzarne l'integritas è commisurare la realizzazione al concetto che vi ha presieduto<sup>7</sup>. (ECO, 2012, p.24)

Verifica-se, então, a partir do pensamento tomista, o nascimento do olhar do fruidor através de sua relação com o Belo partindo de fundamentos de uma propriedade do Ser, não apenas fruto de concepção ontológica, mas agora filosófica, porque intelectual, fruto de um movimento em busca da consciência exaustiva das coisas – o germen do olhar de um leitor possivelmente “modelo”. Tal experiência, no entendimento de Eco acerca do pensamento Tomista, passa a constituir-se como uma virtude operativa, a criação artística

---

<sup>7</sup> “Não é à toa que nos parece oportuno afirmar que a apreensão estética deve ser preparada pelo juízo intelectual, isto é, por um conhecimento profundo e exaustivo da coisa; apreciar sua integridade é proporcional à realização do conceito que a presidiu”. (Nossa tradução)

em essência, levando seus olhares para a atividade moral, para a sua relação intrínseca com os juízos intelectuais. Esse momento intelectual da percepção de Umberto Eco sobre o papel tomista na arte é exatamente o gérmen do estudo de um leitor possivelmente maduro, o fragmento de todo o percurso intelectual do autor italiano.

No entendimento de Umberto Eco o homem passa, então, a ter um papel fundamental na concepção do Belo, pois tal valor estético é visto agora como uma ordem reconquistada, como um motor criador em sintonia com o seu novo conquistador, a partir dos mecanismos de seu fazer artístico, através de seu juízo intelectual, para formar os fragmentos do olhar fruidor tendo como motor a experiência estética. Assim, na elucidação tomista, a necessidade da existência de um juízo intelectual na experiência estética fez nascer, como condição causal, a abertura estética. É gerado, desse desdobramento filosófico tomista, elaborado pelo confronto umbertiano, o leitor empírico – fragmento matricial da concepção do Leitor-Modelo. Tais condições serão esmiuçadas no próximo capítulo, na análise sobre a própria Estética Medieval e a contribuição significativa de Tomás de Aquino para a emancipação desse pensamento.

Antes, contudo, o olhar do filósofo italiano estava voltado para definir completamente o percurso estético e os mecanismos de uma obra de arte, a partir das ideias de Belo e de Arte traçadas pelo pensamento tomista. A obra *Opera Aperta*<sup>8</sup> constitui-se como passos firmes nesse caminho: entender a arte e sua abertura, para depois compreender o papel do fruidor, do leitor, e das suas concepções modelares, traços ancestrais do pensamento umbertiano sobre a ideia de um Leitor-Modelo.

Escrito entre 1958 e 1962, o livro traz um questionamento teórico fundamental para postular caminhos precisos diante de um desafio exposto pela própria arte: sua relação com o intérprete constituía, autoritariamente, como livre e imprevisível? Para Umberto Eco, a construção de uma obra de arte pelo autor passa pelo seu desejo em controlar as possibilidades de fruição do receptor. Porém, se o autor possui um desejo de controle, igualmente cada fruidor de uma obra de arte possui uma concreta situação existencial, ou seja, uma sensibilidade particularmente condicionada. Nesse ponto, portanto, há uma condição conflitante estabelecida por qualquer obra de arte. É sobre esse olhar que Eco debruça sua práxis teórica em busca de um sentido mais coerente para tal desafio não só semântico, mas mesmo ontológico. Como postula Eco:

---

<sup>8</sup> *Opera Aberta*. (Nossa tradução)

[...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma completa e fechada em sua perfeição como organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, podendo ser interpretada de mil maneiras diferentes sem que sua singularidade irreprodutível seja alterada. Cada uso é assim uma interpretação e uma execução porque em cada uso a obra revive uma perspectiva original. (ECO, 1962, p.33)

Portanto, ao olhar uma obra de arte, o autor italiano entendia como necessário compreender também, com o mesmo cuidado, o fruidor dessa obra. Umberto Eco procurava definir como se dava essa oscilação de intenções interpretativas entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra, ou seja, os caminhos de compreensão da *intentio auctoris*, da *intentio operis* e da *intentio lectoris* (ECO, 1962).

Porém, é importante entender em qual cenário e contexto estavam inseridos tais pensamentos sobre os limites de abertura de uma obra de arte. Até os anos 60, as teorias da recepção constituíam-se como reações aos enrijecimentos de certas metodologias estruturalistas que estudavam uma obra de arte ou mesmo um texto a partir de uma objetividade linguística, ou ainda à natural rigidez de certas semânticas formais anglo-saxônicas, num debate entre semântica de dicionário e semântica de enciclopédia, ou seja, procurando abstrair de toda situação, circunstância de uso ou contexto de emissão de signos ou enunciados, ou ainda diante do empirismo de algumas abordagens sociológicas (ECO, 2000). É nesse contexto que esta obra nasce como fundamental para equalizar tais caminhos conflitantes e indefinidos sobre a relação entre arte, obra e intérprete. Nesse conflito, nascia decididamente as estruturas da teoria sobre Leitor-Modelo, a partir de questionamentos ainda germinais, mas fundamentais, propostos por Eco:

Era o problema de como a obra, prevendo um sistema de expectativas psicológicas, culturais e históricas por parte do receptor (hoje diremos de um “horizonte de expectativas”), tenta substituir o que Joyce chamou, em *Finnegans Wake*, de um “Leitor Ideal” (...) Mas para sustentar que mesmo o convite à liberdade interpretativa dependia da estrutura formal da obra, perguntava-me como a obra poderia e deveria prever seu próprio leitor. (ECO, 1990, p. 9)

Nesse sentido, Eco procurava fugir do debate clássico que estabelecia tal discussão simplesmente a partir da oposição entre buscar no texto aquilo que o autor queria dizer e buscar no texto aquilo que ele diz - independente das intenções do autor. Eco compreende que tal discussão possui um caminho mais profundo e complexo: ao buscar no texto o que o próprio texto apresenta, abre-se, então, mais duas possibilidades - buscar o que o texto diz a partir de sua coerência textual e de sistemas de significação ou, então, buscar no



texto o que o destinatário encontra a partir de seus desejos e pulsões. É por esse caminho que Umberto Eco estabelece, a partir das intenções possíveis entre autor, texto e leitor, um olhar mais sensível para a *intentio lectoris* (ECO, 1962), pois compreende que os limites dessas intenções tornam o texto aberto, justamente porque protegido. Abrir as leituras era essencial, mas não sem protegê-las; por isso, a ideia de que o texto diz segundo uma coerência textual e de sistemas de significação, pareceu ao autor italiano mais adequada de ser explorada: “[...] Entre a intenção inacessível do autor e a intenção inquestionável do leitor está a intenção transparente do texto que refuta uma interpretação insustentável” (ECO, 2000, p. 91). Entender os limites de atuação do leitor era fundamental para Eco, pois assim as intenções não mais oscilariam, mas encontrariam um equilíbrio porque teriam, enfim, suas definições e papéis estabelecidos a partir de uma teoria que dava sentido a cada caminho: autor, receptor e obra. Mas, é claro, tais ideias ainda eram fundamentadas, apenas como hipóteses, no livro *Opera Aperta*<sup>9</sup>. Enquanto isso, os caminhos sobre o papel do leitor eram traçados também por outros teóricos.

Nesse percurso teórico acerca da concepção do Leitor-Modelo, dois nomes são fundamentais para estabelecer um caminho possível de análise e interpretação sobre o tema, caminho esse que, posteriormente, será concretizado com precisão por Umberto Eco. Pertencentes à chamada Escola de Costanza, espécie de laboratório de estudos linguísticos que abrigou um conjunto de teóricos que debruçaram-se sobre os pensamentos competentes ao entendimento da Estética da Recepção, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser são personalidades fundamentais.

### **2.3 Jauss: o tempo literário, o leitor e o horizonte de espera**

Um texto literário é constituído não apenas fundamentalmente pelo tempo, mas principalmente pelas suas recepções ao longo do tempo, pela possibilidade dessa obra ser assimilada por leitores e ser consolidada na história, a história literária. Com esse olhar, Hans Robert Jauss compreende os fundamentos de uma recepção literária, estabelecendo-se contrário a qualquer forma absoluta, rígida de interpretação artística, ao contrário, lançando um olhar definitivo para o leitor, concedendo a ele um protagonismo basilar na construção dessa chamada história literária, compreendendo-o como o grande portador da continuidade da literatura no tempo. Para Jauss, se há tempo literário, se existe uma

---

<sup>9</sup> Obra aberta. (Tradução nossa)

obra que perpetua pelo tempo, tal realidade é compreensível não apenas porque essa obra é uma obra de arte, mas porque encontrou leitores que a levaram adiante. O olhar para a recepção estava, então, consolidado na história da teoria crítica.

Professor de Literatura Medieval na Universidade de Costanza, na Alemanha, Jauss lança em 1967 um ensaio fundamental para seus estudos acerca da Estética da Recepção, intitulado “Por que a história da literatura?” (JAUSS, 2001). Neste texto, o teórico alemão entende que a recepção de uma obra deveria ser tão significativa quanto a própria obra, fator fundamental da sua perpetuação.

[...] un passato letterario può riaffiorare solo se una nuova recezione lo riporta al presente, sai che un mutato atteggiamento estetico si appropri di nuovo ciò è passato con precisa volontà di ricupero, sai che dal nuovo momento dell'evoluzione ricada sulla poesia dimenticata una luce inattesa, che faccia scoprire in essa qualcosa che prima nulla induceva a cercare.<sup>10</sup> (JAUSS, 2001, p. 63)

Construindo um olhar mais minucioso nessa relação receptiva da obra de arte, Jauss, em sua obra *Estética da recepção* (JAUSS, 1998), estabelece que a formação de uma obra de arte, em especial um texto literário, atende a basicamente três momentos: a *poiesis*, o momento de produção, a *aisthesis*, o momento da recepção, ou seja, a interação entre o objeto artístico e o seu sujeito, e, por fim, a *catharsis*, o momento da comunicação, do processo de identificação do leitor com a obra. Em especial nesse último percurso, a *catharsis*, Jauss compreende que ela se estabelece quando o prazer da fruição da leitura é tamanho que o receptor é induzido a uma participação ativa na sua construção de sentido. Porém, especialmente na *aisthesis*, há uma condição dupla de fenômeno receptivo: Jauss compreende esse momento como o efeito produzido pela obra, seu sentido ativo na recepção, e, ao mesmo tempo, o efeito de acolhimento dessa obra pelo leitor, ou seja, seu sentido passivo:

Il ricevente può semplicemente consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo senso, riprendere un'interpretazione già riconosciuta

---

<sup>10</sup> Um passado literário só pode ressurgir se uma nova recepção o traz de volta ao presente, sabe que uma atitude estética mudada retoma uma atitude que passou com uma vontade precisa de recuperação, sabe que do novo momento de evolução cai uma luz inesperada na poesia esquecida, que faz descobrir nela algo que antes nada induzia a cercar. (Nossa tradução)

o tentare una nouva. Egli può però rispondere a un'opera anche col creare egli stesso una nouva.<sup>11</sup> (JAUSS, Guida, 2001, p. 136)

Ainda como um pensamento em construção na história da Estética da Recepção, o olhar de Jauss pode ser compreendido como fundamental para que a abertura de uma obra de arte seja minuciosamente constituída com a presença do leitor, do fruidor, posto que, por exemplo, o significado de um texto não é um percurso objetivo e imanente ao próprio texto, mas sim o resultado de uma comunicação entre autor, obra e público. Tal percurso estabelece uma ligação entre passado e presente, forma uma história literária que possui no papel do leitor um momento crucial, ao inserir nessa dinâmica interpretativa sempre a possibilidade de novos significados, abrindo sempre a obra para novos mundos possíveis.

Porém, esses mundos possíveis de interpretação e de valorização de um texto literário, em específico, podem barrar no que Jauss compreende como o horizonte de espera de uma obra (JAUSS, 2001). O autor alemão introduz esse conceito para estabelecer que, em determinados momentos, uma obra não é perfeitamente compreendida, como por exemplo quando um romance não recebe a recepção de leitura adequada porque não há leitores capacitados ainda a essa condição - em especial pela estrutura textual inovadora, esteticamente ainda distante da fruição do leitor da época. Em outras palavras, sobre determinados momentos históricos, uma obra de arte, como um grande romance, pode ser compreendida pelos seus leitores e formar um horizonte histórico, mas, ao mesmo tempo, existem determinadas obras que não são compreendidas no seu tempo, construindo assim um horizonte de espera que pode ser superado apenas décadas mais tarde.

#### **2.4 Iser e a criação do leitor implícito**

Enquanto Jauss, na Estética da Recepção, propõe seu olhar, ao público leitor, numa perspectiva coletiva de compreensão do ato da leitura de um texto literário, um outro expoente teórico da chamada Escola de Costanza, Wolfgang Iser, entende ser prioritário o olhar para o indivíduo leitor. Tal movimento deixa de lado essencialmente o percurso histórico e social do ato da significação, ou seja, o olhar coletivo, e passa a modular a teoria sobre recepção do ponto de vista fenomenológico, mais precisamente filosófico, o

---

<sup>11</sup> O destinatário pode simplesmente consumir a obra ou aceitá-la criticamente, admirá-la ou rejeitá-la, desfrutar de sua forma, interpretar seu significado, retomar uma interpretação já reconhecida ou tentar uma nova. No entanto, ele também pode responder a um trabalho criando um novo. (Nossa tradução)

olhar individual da percepção e seus aspectos chamados transcendentos (ISER, 1996). Tal movimento é, sem dúvida, uma evolução: o olhar atômico para o leitor produzirá uma teoria da recepção mais precisa sobre a relação entre obra, leitor e receptor – olhar esse que será precisamente ampliado e aperfeiçoado posteriormente por Umberto Eco na criação de sua teoria sobre Leitor-Modelo. Em termos práticos, é prudente compreender que não há um Leitor-Modelo de Umberto Eco sem antes a existência de um leitor implícito de Wolfgang Iser.

Em sua evolução teórica, Wolfgang Iser entende que o texto possui espaços que somente o leitor consegue preencher, lançando luz para a ideia de que o texto é um aglutinado de significados oscilantes, mutáveis. Esse processo é minuciosamente estudado por Iser em seu ensaio *O Ato da Leitura*, publicado em 1976, espaço que dá origem à ideia mais clássica e conhecida do autor: a ideia do Leitor Implícito. Nessa obra, Iser estabelece um estudo profundo sobre mecanismos estéticos e conscienciais de recepção de um texto literário, compreendendo ser impossível a concepção de um leitor ideal, justamente porque é uma impossibilidade estrutural de comunicação, já que o conceito de ideal poderia constituir autor e leitor como possuidores do mesmo código ou, mais ainda, das mesmas intenções, o que abstruiria a possibilidade de realização de correspondências entre um discurso e sua recepção (ISER, 1996). Para o autor, a concepção de um leitor ideal é equivocada principalmente porque o próprio leitor não tem condições de realizar na leitura o pleno potencial de significado de um texto ficcional.

É nesse âmbito que Iser entende ser necessário a concepção de um leitor não ideal, mas que possa estar à altura de percorrer o intrincado processo de recepção de um texto literário, bem como estabelecer seus parâmetros de atuação, ideia que fará com que o autor alemão crie dois sentidos da recepção: a estrutura textual e a estrutura do ato. No entender de Iser, ao percorrer o texto literário o leitor tem diante de si dois percursos de sentido: um deles é a estrutura do texto a lhe fornecer significados, dados pelo papel do autor e de suas construções, e o outro é o próprio ato da leitura acionado pelo leitor, construindo significados:

[...] A concepção do leitor implícito designa assim uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor [...] Consequentemente, cada texto literário oferece certos papéis aos seus destinatários potenciais. Esses papéis mostram dois aspectos centrais que, apesar da separação exigida pela análise, estão intimamente ligados entre si: o papel do leitor é definido como estrutura do texto e como estrutura do ato. (ISER, 1996, p. 73)

Dessa forma, Iser entende que um texto literário contém em si perspectivas de mundo criadas pelo autor e passadas na estrutura textual que aprisiona os discursos a serem captados pelo leitor, discursos esses que não necessariamente são familiares - o que provoca no próprio receptor da obra literária a realização de visões que, necessariamente, devem ser previamente dadas pelo autor. Essas perspectivas entremeiam-se pelas estruturas narrativas com o narrador, os personagens, além do próprio enredo. Porém, além da perspectiva do texto tecida pelo autor, explica Iser, há também uma imponderabilidade presente no ato da leitura, constituída pela possibilidade de compreensão do texto por parte do receptor, que pratica ação de assimilação dessa perspectiva criada pelo autor – constituindo-se sempre como uma possibilidade em potencial, que pode ou não ser realizada. Portanto, para o sucesso desse processo comunicativo, Iser compreende que é papel do leitor produzir as integrações das perspectivas criadas no texto pelo autor, através dos caminhos possíveis presentes na concepção do enredo, da fala de um personagem, de uma estrutura narrativa, ou mesmo de um caminho descritivo.

O autor alemão compreende, assim, que cabe ao leitor assimilar e captar as interações das perspectivas presentes no texto, perspectivas essas que são compreendidas como instruções. Mas, de acordo com o autor, tais instruções devem ser imaginadas por atos de imaginação próprias do leitor, o que delineia a ideia de estrutura do ato, numa relação com a ideia de estrutura textual. Num tecido formado por comandos autorais e interações de perspectivas, de um lado pelo autor e de outro pelo leitor, delineia-se a estética da recepção proposta por Wolfgang Iser:

[...] É nesse ponto que o papel do leitor delineado na estrutura do texto adquire seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos de imaginação que, em certo sentido, despertam a diversidade referencial das perspectivas e da representação e a reúnem no horizonte do sentido. O significado do texto é apenas imaginável, porque não é dado explicitamente; conseqüentemente, somente na consciência imaginativa do destinatário se atualizará. (ISER, 1996, p. 75)

Portanto, tal é a concepção de leitor implícito de Iser, o elemento-chave da estrutura textual e da estrutura do ato, o protagonista desse mecanismo de intenção e preenchimento que compõe a engenharia de um texto literário. Porém, por fim, é necessário ressaltar que essa ideia de leitor implícito possui uma particularidade: a atualização de um texto literário pelo receptor, aqui chamado de implícito por Iser,

condiciona-se episodicamente, individual e necessariamente constituída de um acesso à intersubjetividade, porque diversas são as formas de atualização acionadas pelo ato da recepção. Nesse percurso, chamado por Iser de transcendente (ISER, 1996), o leitor procura completar as perspectivas do discurso do autor através de percursos imaginativos:

[...] Mas como o horizonte de sentido copia bem algo que é dado pela realidade, nem mesmo pelo hábito de um público designado, o leitor deve imaginá-lo. Só a imaginação é capaz de captar o não dado, de modo que a estrutura do texto, estimulando uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua a ser influenciado pelas experiências dos leitores [...] A concepção do leitor implícito descreve assim um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto são traduzidas nas experiências do leitor por meio de atos da imaginação. Como essa estrutura é válida para a leitura de todos os textos ficcionais, ela assume um caráter transcendental. (ISER, 1996, p. 79)

Dessa forma, a teoria de leitor implícito de Wolfgang Iser abriu um caminho significativo no pensamento da Estética da Recepção. Iser lança, com sua obra *O ato da leitura*, uma luz sensível para o papel do leitor e do autor no processo de significação de um texto literário, principalmente com sua definição sobre o leitor implícito e seu percurso de significação através de uma estrutura do texto e de uma estrutura do ato. Porém, tal ideia de leitor implícito pode ser entendida como um dilema para essa teoria e que, mais adiante, a explicação da teoria sobre o Leitor-Modelo elucidará com caminhos de significação mais precisos e concretos. Em termos práticos, o que se verá mais adiante é que a transcendência imaginativa do leitor, proposta por Iser, dará lugar a um concreto percurso de significação, experienciado por um Leitor-Modelo; tal teoria, atualizando as ideias de Iser, estrutura caminhos precisos traçados pelo autor para que haja o percurso de significação do leitor. Em outras palavras, deixa-se a escolha transcendente e imaginativa do leitor, proposta por Iser, e dá-se lugar a um percurso engenhosamente traçado pelo autor, proposta por Eco.

## **2.5 Roland Barthes e a morte do autor**

Por fim, uma última visão teórica sobre o processo de recepção de uma obra passa pela ideia de Roland Barthes, sobre a qual o autor deve morrer para que a obra possa ser interpretada pelo leitor. Escrita em 1967, o ensaio *A morte do autor* (BARTHES, 2012) nasce em meio às ideias que construíam a Estética da Recepção, trazendo um olhar

interessante sobre o papel da escrita, de toda voz da obra literária, de toda sua origem, dessa possível perda de identidade do corpo que escreve. Para Barthes, o exercício do símbolo, como também da própria criação artística, tem como subsídio fundamental uma defasagem da voz do autor, um processo marcante no qual o sujeito deve estabelecer em sua própria morte para que a escrita, enfim, comece.

Nesse ensaio, Barthes traz um importante olhar da figura do autor e é imprescindível compreender esse olhar justamente porque a teoria do Leitor-Modelo passa necessariamente pela figura do autor, não apenas pelo leitor. Assim, a ideia do semiólogo francês é evidenciar o percurso de formação da figura do autor ao longo do tempo, para justamente compreender seu papel não como uma individualização ou mesmo uma personalidade, a pessoa humana que escreve, mas como o de um símbolo da modernidade, uma voz do tempo. E, como símbolo, deve ter seu mecanismo compreendido para que sua intenção possa ser corretamente verificada.

[...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões (...) a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar sua confidência. (BARTHES, 2012, p.58)

A marca da modernidade, segundo Barthes, é justamente o afastamento do autor, pois agora o texto literário compreende-se distante do seu criador, o “Autor-Deus”, mas presente em um espaço de “dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações” (BARTHES, 2012, p.62). E, ao conceber o texto como um espaço de dimensões múltiplas, Barthes inicia uma aproximação sensível para o papel do leitor, justamente compreendendo a escrita com uma função revolucionária necessariamente por entender que o texto não é caracterizado de um sentido último.

Assim, como um aglutinador desse emaranhado de sentidos que o texto pode adquirir, como um acolhedor de seus caminhos múltiplos, está o leitor, não o autor. É no leitor, entende Barthes, que se encontram todas as menções de que uma escrita é feita, entendendo que a unidade de um texto literário não está na sua escrita, em seu início, mas na sua leitura, na sua origem. Porém, justamente nesse ponto Barthes deixa um vazio interpretativo, construindo uma ideia de leitor muito vaga, implícita, pois compreende esse receptor como um “homem sem história” (BARTHES, 2012):

(...) o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente se arvora em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve (...) sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2012, p 64)

É nesse ponto que Barthes despede-se de um olhar mais sensível ao leitor: seu confronto mítico com a necessidade de um ente morrer para que outro viva, distancia-se de qualquer possibilidade profunda de compreender os mecanismos de significação de uma obra literária partindo de uma relação Autor-Obra-Leitor. De forma mais completa, lúcida e desmistificadora, Umberto Eco, por sua vez, compreende o Autor como um ente vivo, participante como personagem fundamental na obra de cooperação do texto. Para Eco o Autor não está morto, tão pouco é um soberano, muito menos um fantasma.

## 2.6 A teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco

Em essência, a teoria sobre o Leitor-Modelo de Umberto Eco é uma forma profunda, objetiva e, acima de tudo, pragmática de compreender o papel do leitor em uma obra literária. Antes de Eco, tais postulações contribuíram com ideias e teorias que não produziram caminhos claros sobre essa relação; era preciso traçar um caminho específico, ou seja, pragmático, para tornar evidente qual o papel do autor, da narrativa, dos recursos linguísticos, das estruturas semânticas, do leitor e dos aspectos de significação – tal o desafio de Eco, tornar as ideias então vistas como abstratas, nulas ou mesmo empíricas, mas sem definições, em estudos claros, em percursos específicos, ou seja, o verdadeiro “pragmatismo do texto”. Tal definição, tão específica para o percurso teórico que Umberto Eco traçou até chegar na ideia de Leitor-Modelo, está definida na introdução da obra *Lector in fabula*: “[...] Conforme aprendi mais tarde, sem saber eu estava então às voltas com a pragmática do texto; estava enfrentando um aspecto daquilo que hoje em dia se chama pragmática do texto” (ECO, 2011, p. 9).

O ponto de partida para que a teoria de Umberto Eco possa ser assimilada é, claramente, a ideia de leitor empírico de Wolfgang Iser. Mas, dois pontos são centrais para compreender que o autor italiano viu tal ideia, ainda que pertinente, incompleta:



Umberto Eco, com sua concepção de Leitor-Modelo (ECO, 2011), procurou postular que há realmente uma livre intervenção interpretativa de uma obra literária feita pelo leitor, ponto comum com a teoria de Iser, mas que, essencialmente, e esse é o fator determinante na práxis teórica de Eco, um texto apresenta características estruturais que, por um lado, estimulam, e, ao mesmo tempo, regulam a ordem dessas interpretações (ECO, 2011). Esses dois verbos são fundamentais, estimular e regular, principalmente porque compreendem caminhos determinantes para um mecanismo que deveria ser tratado como específico: um texto que estimula a interpretação, mas que também a regula; tais condições não foram aperfeiçoadas por Iser, que compreendia a interpretação do leitor como um fator transcendente, carregado de subjetivismo interpretativo.

Assim, diante de tantos caminhos de interpretação e definição do leitor no confronto com um texto literário, Umberto Eco estabeleceu, a partir desses pontos historicamente indefinidos, caminhos mais precisos, mas não menos especulativos, sobre o processo de significação, com duas perspectivas bem constituídas: entender a natureza do leitor e compreender sobre quais mecanismos o texto, a partir das intenções do autor e das vozes presentes, postulam os estímulos que regulam tais possibilidades de compreensão da obra. Em termos práticos, podemos considerar que Iser estabelece a existência de um caminho de significação entre a obra e o leitor, mas é Eco quem define as rotas, constrói o mapa e estabelece os detalhes desses percursos. Essa condição esclarecedora de Eco, a partir da perspectiva de Iser, foi traçada pelo autor italiano e está presente em suas conferências ministradas nos EUA, durante sua estadia para o ciclo acadêmico das Charles Eliot Norton Lectures, na Universidade de Harvard, em Cambridge:

Em minhas conferências, conquanto aponte a existência de todos os outros componentes estudados com tanto brilhantismo por Iser, basicamente concentro minha atenção naquele “leitor-fictício” retratado no texto, supondo que o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor, apesar de sua existência espectral (...) Nesse sentido, eu falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que prevêem um leitor muito obediente. (ECO, 1994, p. 23)

Para reorganizar tais conceitos, portanto, Eco lançou luz ao papel fundamental do autor nesse processo, pois entendia que o texto deve, além de estimular, regular. Tais condições serão minuciosamente explicadas nos parágrafos seguintes, que detalharão as contribuições matriciais de Umberto Eco para as teorias sobre a Estética da Recepção,

marcando definitivamente a importância desse autor para toda a história das teorias literárias.

Além de entender o papel da teoria de Iser em seu percurso de busca pela significação através da leitura de uma obra literária, para chegar à teoria sobre Leitor-Modelo, antes, Umberto Eco também buscou compreender quais caminhos teóricos poderiam servir de guia, como se seu percurso teórico, um caminho por uma estrada ainda não completamente conhecida, necessitasse de alguns mapas ou guias que fossem além das ideias já estabelecidas de leitor e suas definições - como as empregadas por Iser. Assim, Eco encontrou na linguística estrutural esse guia, pelas propostas de teóricos como Roman Jakobson e Roland Barthes, autores que foram revisitados e estudados em especial em sua *Opera Aperta*<sup>12</sup>, principalmente quando o autor italiano lançou luz na compreensão dos mecanismos da abertura de uma obra de arte. Assim, é possível defender que a definição de Leitor-Modelo passou pela linguística estrutural? Em certa forma sim, pois em busca da sua definição teórica Umberto Eco procurou justamente sanar um problema estrutural que o autor encontrou nessa teoria linguística, como ele bem define na introdução da sua obra *Lector in fabula*:

Mas, se a descoberta dos métodos estruturais me abria um caminho, fechava-me outro. De fato, naquela fase do evento estruturalista, era dogma corrente que um texto devesse ser estudado na própria estrutura objetiva, tal qual aparecia na própria superfície significativa. A intervenção interpretativa do destinatário era obrumbada, quando não decisivamente expungida como impureza metodológica. (ECO, 2011, p. 11)

Tal dificuldade em utilizar-se da estrutura teórica linguística para que a concepção de um mecanismo de interpretação da leitura pudesse ser formulada, por mais consolidada e eficiente que fosse, acompanhou Umberto Eco praticamente dos estudos iniciais da formulação da obra *Opera Aberta*, no início da década de 60 do século XX, até o final daquela década de 70, quando da publicação de *Lector in fabula* e do capítulo O Leitor-Modelo, inaugurando oficialmente a teoria sobre a recepção de uma obra literária a partir dos mecanismos de sua leitura e significação. Entender que o processo de compreensão de uma obra literária não poderia ser postulado apenas com recursos que dariam à sua ideia teórica noções na superfície significativa, como Umberto Eco entendia as teorias linguísticas sobre tais corpus, pode ser compreendida como determinante para que, além

---

<sup>12</sup> *Opera Aberta*. (Tradução nossa)

de um caminho próprio na formulação dessa teoria, o autor italiano buscasse dar vida a tais trajetórias teóricas em romances, processo esse que pode ser assimilado através de um claro percurso epistemológico umbertiano: formular teorias, estabelecer suas leis de funcionamento e aplicá-las em romances, para que suas postulações pudessem ser verificadas. Nesse sentido, é importante compreender que as teorias linguísticas não foram falhas, dentro desse contexto, mas imprecisas para o objetivo de Umberto Eco. Era, portanto, necessário criar uma teoria para que o olhar novo sobre o leitor pudesse ser esmiuçado e definitivamente compreendido, mas de modo pragmático, à luz dos mecanismos de cooperação entre autor e leitor.

Isso porque, na essência desse pensamento novo e único, estava o fato de que, para Umberto Eco, uma afinidade semântica possível percebida pelo leitor, que compreendia e fazia da leitura sua fruição, não estava tão somente na epiderme da narrativa, como entendiam as teorias linguísticas, mas “postulada como o resultado de operações complexas de inferência textual baseada em sua competência intertextual” (ECO, 2011, p. 11). Tais operações, no entender da ideia dessa teoria, são mecanismos engenhosos presentes no texto que vão além da sua superfície significante, pois são frutos de estímulos, previsões e solicitações do autor que calcula, aplica e prevê a cooperação do leitor, detentor de tais competências, em uma intrincada estratégia gerativa posta em ação no ato da criação.

É por esses motivos que a teoria sobre Leitor Modelo de Umberto Eco não foi um apêndice teórico no trajeto intelectual do autor, mas um caminho inédito e necessário, porque impraticável até então diante das teorias estabelecidas, ainda vagas e imprecisas, e que, justamente por isso, não atendiam à sua demanda intelectual. Tanto que o próprio autor deixa claro em sua obra que traz tal teoria, *Lector in fabula*, o fato de que o problema da interpretação, das liberdades e das suas possíveis aberrações sempre atravessou seu discurso.

[...] Se quisermos (e uma vez cheguei a escrever sobre isso), podemos ver que todos os estudos que realizei desde 1963 até 1975 visavam (se não de maneira única, pelo menos em boa parte) procurar os fundamentos semióticos daquela experiência de “abertura”, a que nos referíamos em *Obra Aberta*. (ECO, 2011, p. 12)

Assim, nasce a obra *Lector in fabula*, que reúne escritos de Umberto Eco entre os anos de 1976 e 1978, com sua publicação em 1979, marcando definitivamente os estudos teóricos sobre a mecânica de cooperação interpretativa do texto, condição bem

estabelecida pelo próprio Eco, ao final de sua introdução à obra, quando afirma que “não existe análise de aspectos significantes pertinentes que já não implique uma interpretação e por conseguinte um preenchimento de sentido” (ECO, 2011, p. 15). Preencher os sentidos era condição evidente de uma relação do leitor com uma obra literária, mas foi a obra de Umberto Eco que definitivamente construiu os caminhos específicos para explicar como esses sentidos eram e deveriam ser preenchidos.

## 2.7 O Leitor-Modelo

No capítulo 3 da obra *Lector in fabula*, Umberto Eco define um texto como uma “cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 2011, p. 35). O autor usa o verbo dever, criando um sentido compulsório para a participação do receptor, ou seja, cabe a ele atualizar, espera-se dele, entende-se o leitor como condição necessária, que o texto seja atualizado. Nesse sentido, ao criar a ideia de dever na ação do receptor em atualizar, o autor italiano estabelece um papel crucial do leitor na obra literária, não apenas uma participação possível. Ao passo em que concebe ao leitor um dever, o texto também ganha, por parte de Eco, uma definição específica: um texto é, sempre, incompleto, no que tange a sua atualização: “[...] Uma expressão permanece puro *flatus vocis* enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencionado [...]” (ECO, 2011, p. 35).

Ao estabelecer que um texto, seja ele literário ou não, possui um potencial interpretativo, e que esse potencial só se realiza com a intervenção do leitor, Umberto Eco define, por consequência, que há no texto uma série de postulados de significados que o transformam em caminhos de múltiplos percursos possíveis de assimilação. A leitura de uma narrativa, por exemplo, pode estabelecer na compreensão do leitor uma infinidade de interpretações possíveis, bem como criar no próprio leitor dúvidas interpretativas diante de caminhos implícitos no próprio texto, através de percursos necessários, essenciais e até mesmo acidentais de significação de uma leitura (ECO, 2011).

Diante de todas essas possibilidades, Umberto Eco chama o texto de um complexo mecanismo de significação que possui, nele, uma série de estruturas não-ditas, ou seja, espaços que compreendem mensagens não apresentadas na superfície semântica. À luz dessa ideia, o leitor estabelece, portanto, uma ação cooperativa de significar o conteúdo da superfície com compreensões simples e necessariamente inquestionáveis, mas que também deve estabelecer uma ação gerativa de sentido naquilo que o texto não traz na

superfície; essa ação gerativa de compreensão do que está além do dito, deve ser feita com total consciência pelo leitor, com a atividade da leitura precisa.

Nesse ponto, é importante deixar evidente que a teoria de Eco não cria apenas uma possibilidade de leitura, mas sim lança luz para a necessidade de percorrer tal percurso de leitura e formular, neles, caminhos precisos; em outras palavras, ao leitor não é dada a possibilidade de compreensão ou não, não há um desejo de compreensão, uma iminência não realizável de significação, mas um dever compreender. É o leitor que necessita dar sentido ao texto, pois o próprio texto assim espera que este leitor o faça ser realizável não somente pela leitura, mas pela compreensão. Sem o leitor, para Umberto Eco, o texto não existe. E essa existência passa pelo desafio de ser compreendido pelo leitor, principalmente pelo processo de entendimento dos espaços não-ditos, elementos marcadamente essenciais da existência textual, mais do que a mera leitura superficial.

Mas, surge a dúvida: como possibilitar que o leitor cumpra tal responsabilidade? Como compreender que o leitor percorrerá tais caminhos e conseguirá atualizar a obra pela leitura correta e precisa desses espaços não-ditos, desses interstícios não realizados superficialmente, mas esperados profundamente? Umberto Eco apresenta, então, sua teoria sobre a previsão de cooperação da obra por parte do emissor:

O texto está, pois, entremado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37)

É dado ao próprio destinatário, segundo Eco, a função interpretativa, melhor dizendo, a potencialidade significativa, e essa função é prevista pelo emissor, postulada no próprio texto, mesmo que tal “ente” não seja esperado empiricamente ou mesmo exista concretamente (ECO, 2011). Em essência, é a ideia construída por Umberto Eco de que uma obra literária prevê o leitor, não no sentido da possibilidade, da esperança da concretização, mas no sentido da capacitação desse leitor: não se deseja, não há uma esperança de um leitor que complete a obra com a significação, mas a existência de mecanismos na obra que o capacite para o processo. Tal é a contribuição fundamental de Umberto Eco na Estética da Recepção: deixa-se de lado a transcendência pouco tátil do

papel do leitor para dar lugar a uma teoria pragmática, funcional do papel do leitor como ente a ser capacitado para que o texto seja realizável.

A base fundamental de compreensão de que um texto precisa essencialmente prever e capacitar seu leitor reside numa condição histórica das teorias da comunicação, em especial dos estudos da estética da recepção: a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor (ECO, 2011). Ou seja, quando um discurso é criado pelo seu emissor, carregado de interstícios de significação engenhosamente criados na geração narrativa, não necessariamente tais discursos encontrarão abrigo na compreensão de leitura de um receptor. Ou, no dizer de Umberto Eco, “para “decodificar” uma mensagem verbal é preciso ter (...) uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiosincrasias” (ECO, 2011, p. 38).

Tal é o desafio de um texto em necessariamente postular competências de significados que possam ser compreendidas pelo leitor, pois um texto não é uma mensagem auditiva, com mecanismos gestuais que antecipam a compreensão ou a dúvida tanto no emissor quanto no receptor de um diálogo, de uma fala. Em tais circunstâncias, bastaria a troca de gestos para que um discurso seja feito, ou melhor, construído. Mas, no texto, na escrita, na obra literária, os múltiplos atos de interpretação são potenciais e geram, por conta disso, infinitos caminhos de compreensão. Para Umberto Eco, portanto, cabe ao autor do texto a construção de uma série de competências para que essas ferramentas sejam usadas pelo leitor; é o autor que prevê, cria e encaminha o leitor. E, ao aplicar tais ações, cria ele próprio os fundamentos do Leitor-Modelo. Como constata Eco:

A esta altura a conclusão parece simples. Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, 2011, p. 39)

A definição de Eco de Leitor-Modelo, a partir da sua geração pelo autor, é carregada de significados que precisam ser esmiuçados com profundidade teórica, especificamente em três pontos. Em primeiro lugar, Eco diz respeito a uma intenção do autor em compreender que é preciso um leitor que signifique seu discurso. Nesse sentido, o autor italiano lança luz a uma competência essencial de uma obra de arte, no sentido da sua

realização como um texto literário, presente na genialidade intencional de um autor que pensa seu leitor, além de pensar a própria trama. Tal movimento confere a uma obra literária o sentido de uma obra de arte, pois estabelece, entre tantos mecanismos próprios da narrativa, a antecipação de um desafio intrínseco ao processo comunicativo: criar um discurso que se faça compreensível; mais do que a própria necessidade de criação, a necessidade de se fazer entender. Em segundo lugar, a ideia de Eco também estabelece um olhar atento e sensível para a criação de mecanismos que possam ajudar o leitor a ser capaz de percorrer os percursos da narrativa, da trama, dos gestuais dos personagens e dos espaços não-ditos. Capacitar tal leitor é torná-lo, no futuro, independente no seu caminho por se formar, com a experiência da leitura, maduro. Sem dúvida que tal condição torna a obra literária e seu autor cruciais por estabelecerem critérios muito mais profundos de significação do que basicamente a superficialidade e a catarse discursivas. Ao longo da análise do corpus dessa dissertação, veremos como Umberto Eco, ao criar a trama da obra *O nome da rosa*, estabeleceu esses mecanismos e tornou o romance uma ferramenta de capacitação do leitor com vários níveis de leitura e de compreensão, níveis esses que tornam-se mais didáticos e performativos ao passo em que o leitor torna-se mais capacitado e maduro para compreender as tramas e os espaços não-ditos da narrativa. Em terceiro lugar, Umberto Eco compreende que o leitor pode, ao fim, movimentar-se interpretativamente numa obra literária, o que lança luz ao fato de que o processo gerativo não é uma amarra de interpretação, mas um percurso didático que forma o leitor, antes de dar a ele espaços para as interpretações possíveis que estarão a sua frente.

São essas três fases de formação do Leitor-Modelo que podem ser compreendidas na teoria de Eco e que caracterizam o leitor como Modelo, pela sua condição de ser um modelo a ser seguido por outros autores e outros leitores. De um lado, o autor que pensa e executa uma estratégia narrativa; do outro, leitores que assumem um papel desafiador de serem conduzidos pela obra e serem formados por ela para, posteriormente, terem autonomia interpretativa. O Leitor-Modelo de Umberto Eco não é a evidência de que a competência interpretativa de uma obra baseia-se unicamente na capacidade de significação do leitor que a lê, mas sim na evidência de como uma obra literária transcende o tempo e se posiciona ativamente no processo cooperativo de criação e significação que o autor se dispôs a criar no sentido de formar o leitor - e este se comprometeu em participar. Como afirma Eco, “portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (ECO, 2011, p. 40).

Mas, não é possível estabelecer teoricamente que todo autor está em sintonia com a ideia de Leitor-Modelo, nem mesmo que todo leitor está disposto a percorrer um caminho de formação e de maturidade de leitura. Nesse sentido, é possível entender que um texto possui vários ângulos de abertura, o que pressupõe autores com variadas competências de geração discursiva, assim como leitores com infinitas condições interpretativas. Em outras palavras, é possível prever que haja uma obra literária que tenha em si todo o processo de fundamentação de um Leitor-Modelo, mas não é possível prever que toda obra possua em si uma fonte geradora de narrativa que esteja à altura dessa condição. Há obras e obras, há autores e autores, bem como existem leitores e leitores. Visando elucidar tal problemática, Eco lança algumas complexidades para serem estudadas:

[...] Portanto, um texto é menos preguiçoso e a sua solicitação cooperativa é menos liberal do que quer fazer crer? Porventura, assemelha-se mais a uma caixa com elementos pré-fabricados, chamada *kit*, que obriga o usuário a trabalhar somente para produzir um só e único tipo de produto final, sem perdoar os erros possíveis, ou se parece mais com um jogo de peças com o qual pode construir muitas formas, à escolha? É somente caixa muito cara que contém as peças de um quebra-cabeça que, uma vez resolvido, sempre deixará sair a Gioconda, ou é definitivamente e nada mais do que uma caixa de lápis de cor? (ECO, 2011, p. 40).

Para solucionar tais complexidades presentes nesse processo de significação, Umberto Eco compreende, portanto, que o caminho do Leitor-Modelo é percorrido por textos mais “abertos” e mais “fechados” – o que se pressupõe a noção de um Leitor-Modelo mais eficiente e menos eficiente. Nesse sentido, quanto mais fechado for um texto, mais específico é seu “alvo” de leitura; quanto mais aberto, mais engenhoso é esse processo. Porém, a ideia de aberto não está em sintonia com a ideia de indefinido, mas com a ideia de ser estrategicamente gerado com o compromisso da participação do leitor. Nesse sentido, é enganosa a ideia de que um texto fechado pode conduzir melhor o leitor no processo de significação, ou seja, que um texto que possui uma leitura específica é mais competente. Umberto Eco deixa claro, na construção de sua teoria sobre Leitor-Modelo, que “não há nada mais aberto que um texto fechado” (ECO, 2011, p. 42). Assim, ao dar significação própria à ideia de “aberto” e “fechado”, à luz da teoria sobre Leitor-Modelo, o autor entende que o fechamento do texto para um alvo específico pode até mesmo ser uma violência contra o leitor, pois deixa-se de lado a sua cooperação, estabelecendo na geração textual um maniqueísmo interpretativo, revelando até mesmo



uma pobreza criativa. Por outro lado, ao construir um processo cooperativo, a abertura do texto é produzida com as estratégias gerativas em sintonia com a capacitação do leitor, pois pensá-lo deve ser, antes de tudo, prevê-lo como se formará na própria leitura, o que mostra, por exemplo, o quão genial e criativo é um autor ao utilizar-se desses mecanismos. É uma abertura porque convida o leitor a esse caminho interpretativo, deposita nele uma confiança de que irá esforçar-se na sua capacitação em transformar-se num Leitor-Modelo, ao passo em que dá a esse leitor ferramentas para que tal perspectiva se realize, e está longe de ser fechado, mesmo que se possa entender a intenção do autor como um gesto egoísta de criar uma trama de determinados caminhos, porque não o faz sozinho e não subestima o leitor, situação essa existente quando dá a ele uma narrativa pronta e, por consequência, superficial. Portanto, um Leitor-Modelo completo estará sempre presente em um texto especificamente “aberto”, como bem define Umberto Eco, em *Lector in fabula*:

[...] A lei como um modelo de uma situação pragmática que não pode ser eliminada. Assume-a como hipótese reguladora da própria estratégia. Decide (eis onde a tipologia dos textos corre o risco de converter-se num *continuum* de esfumaturas) até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa. Dirá |uma flor| e, embora saiba (e queira) que da palavra se extraia o perfume de todas as flores ausentes, saberá certamente que não se extrairá o *bouquet* de um licor bem envelhecido, ampliará e contrairá o jogo da semiose ilimitada como queira.

Só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por mais que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente. (ECO, 2011, p. 42)

Nas condições gerativas de sentido de um texto, Eco entende que o autor deposita uma tessitura de afazeres que inclui as suas próprias perspectivas e suas realizações sobre o entendimento de uma obra, bem como a ação do leitor em caminhar por esses trajetos, ao passo em que sua leitura e o entendimento desses processos dão a ele maturidade. Num segundo movimento, a estratégia dos espaços não-ditos, dos interstícios, ganha então contornos mais sofisticados e inclui os caminhos livres pelos quais o leitor pode seguir. Mais adiante, veremos que é justamente essa a engenharia da obra *O nome da rosa*, movimento prático e, por que não, pragmático do autor em aplicar sua estratégia teórica sobre Leitor-Modelo, dando vida a uma narrativa que explora a formação do leitor, por meio da trama policial, dos personagens complexos, dos aspectos históricos, das incursões filosóficas, buscando sua capacitação para a leitura da obra por meio da própria

obra, bem como a aplicação de exercícios semânticos de compreensão que medem o quão maduro o leitor está para encontrar as “camadas” das narrativas.

Ainda em seu percurso teórico, Umberto Eco deixa evidente que a tessitura de ações entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo não se dá sem a presença de uma certa dialética fundamental: “distinguir entre o *uso* livre de um texto aceito como estímulo imaginativo e a *interpretação* de um texto aberto” (ECO, 2011, p. 43). Essa linha tênue existe porque a transposição de um texto didático para um texto estético pressupõe uma série de inclusões de mecanismos de significação que vão além da ideia de fruição, de gozo da leitura, requerendo do leitor, do receptor, uma formação interpretativa que se concebe com a identificação dos caminhos de capacitação que o texto propõe, bem como com a própria vontade em caminhar por esse percurso. Em outras palavras, não cabe apenas ao autor construir caminhos e tecer estratégias, mas também conta-se com a iniciativa do leitor em seguir por esses caminhos. Não é por acaso que muitas obras literárias possuem “camadas” de leitura, sobre as quais seus autores depositam narrativas e tramas para os diversos tipos de leitores e suas iniciativas de leitura. Nesse sentido, a teoria de Umberto Eco sobre Leitor-Modelo cria uma luz fundamental sobre o papel do autor na construção desses caminhos para guiar o leitor, indicando-o sobre os perigos da livre interpretação, bem como os labirintos possíveis das camadas da trama. É o texto que abriga os engenhosos estímulos para que o leitor passe por essas camadas, mesmo que tenha de fazer inúmeras leituras, percorrer o caminho inúmeras vezes. Assim, o sentido essencial da teoria de Umberto Eco sobre a concepção de um Leitor-Modelo reside na expressão estratégia textual (ECO, 2011), configurando-a no espectro tanto do autor quanto do leitor.

A partir desses aspectos enunciados, surge uma dúvida: qual a marca do autor no texto? Como um romance possui marcas de seu autor? Há a presença gramatical dessas manifestações, presenças essas que o leitor pode identificar para poder construir seu percurso capacitador e fruidor? Para Eco, em textos mais complexos e concebidos para uma audiência bastante vasta o “Emitente e Destinatário acham-se presentes não tanto como polos do ato de enunciação, mas como *papéis actanciais* do enunciado” (ECO, 1979, p. 44). Ou seja, um estilo, uma voz narrativa, uma descrição inusitada, uma sugestão semântica na trama podem tornar-se vozes do autor, marcas semanticamente e sintaticamente hereditárias da presença de uma estratégia discursiva ativa, viva, orgânica e potencialmente interpretável. É por essa razão que o desafio em debruçar-se sobre os mecanismos teóricos sobre o Leitor-Modelo cobra um olhar atento ao papel do autor,

definindo-o a partir de suas potenciais ações gerativas, desmitificando a ideia de uma condição epidérmica de existência, pois a superfície semântica não explica completamente as vozes que ecoam no percurso da capacitação de um leitor, quando se espera dele que se torne modelo, um Leitor-Modelo. Sem o olhar atento para o autor, não há percurso justo para o leitor.

Nesse sentido, a genialidade de uma obra, no entendimento da teoria do autor italiano, está essencialmente na estratégia que essa obra dispõe para tornar-se eterna com suas camadas de significação, com suas tessituras de tramas e narrativas, e, essencialmente, no olhar que o texto, a partir da vontade do autor, estabelece no seu Leitor-Modelo, olhares e possibilidades que configuram-se como condições de êxito interpretativo. Assim, nas palavras de Eco, “o autor não é senão uma estratégia textual capaz de estabelecer correlações semânticas” (ECO, 2011, p. 45). Ou, mais especificamente:

Fica claro, portanto, que toda vez que usarmos termos como Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. (ECO, 2011, p. 45)

Como um último passo nesse percurso, estabelece-se agora a concepção de que, se por um lado o autor constrói condições de êxito para que o Leitor-Modelo se estabeleça e constitua uma realidade interpretativa, também o leitor, empírico em sua realização potencial de leitura, concebe para si a hipótese de um Autor Modelo. Essa última condição hipotética é tão essencial nesse percurso que Umberto Eco entende a garantia de um leitor empírico formular seu Autor-Modelo como a mais evidente, justamente porque ao leitor há a presença de um texto a ser lido e interpretado, espaços a serem preenchidos e, ao serem preenchidos, a formulação de um Autor-Modelo dá-se quase instantaneamente com o processo de significação da leitura e da capacitação pelo receptor. E, também, a ideia desse Autor-Modelo torna-se cada vez mais clara, evidente e compreensiva, enquanto estratégia discursiva, ao passo em que esse leitor, ainda empírico, forma-se na leitura, tornando-se um Leitor-Modelo. É uma relação causal: ao passo em que o Leitor-Modelo se forma, recebe mecanismos de compreensão da presença do Autor-Modelo. Já por outro lado, o êxito de um Leitor-Modelo depende de uma série de circunstâncias actanciais que o autor precisa formular e esperar que sejam assimiladas, condições que podem levar ao

êxito, mas que potencialmente só serão concebidas com a formação do Leitor-Modelo. O autor cria e postula seus mecanismos de significação, mas possui, ainda, uma plena possibilidade, um potencial realizável, que só se concretiza com o final do percurso interpretativo realizado por um leitor que compreendeu o caminho de capacitação e o realizou. Assim, Leitor-Modelo e Autor-Modelo possuem um percurso de amplas interconexões dentro de um texto.

É por essa razão que o processo de constituição de um Leitor-Modelo depende também de o êxito desse leitor empírico tornar-se modelo pelo seu trajeto de leitura, não só pela ação gerativa do texto. É por isso que Eco compreende que “para realizar-se como Leitor-Modelo, o leitor empírico tem naturalmente deveres “filológicos”, ou seja, tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente” (ECO, 2011, p. 47).

Mas, ao mesmo tempo, o autor, enquanto empírico e à espera de tornar-se “modelo” para um leitor, ainda empírico e em fase de também ser “modelo”, contribui para que esse dever seja executado. Umberto Eco chamará de “enciclopédia” a condição essencial de um leitor em possuir ferramentas de leitura e interpretação de um texto a partir de suas vivências de significação, do que é possível chamar de conhecimento de mundo, condições essas que vão além da ideia de uma gramática do enunciado, ou condições de dicionário (ECO, 2011). Uma ideia prática que pode lançar luz à compreensão de dicionário e enciclopédia, à luz desses estudos, é trazida por Umberto Eco em sua obra *Da árvore ao labirinto*, quando o autor estabelece um percurso histórico sobre os processos de significação:

Um modelo à maneira de dicionário deveria contemplar, para a definição de um termo (e do conceito correspondente), apenas aquelas propriedades necessárias e suficientes para distinguir esse conceito de outros; em outros termos, deveria conter somente aquelas propriedades que Kant já definira como *analíticas* (analítico sendo o juízo *a priori* em que o conceito que funciona como predicado pode ser haurido da definição do sujeito). Propriedades analíticas de *cão* seriam, pois ANIMAL, MAMÍFERO E CANÍDEO (com base nas quais um cão é distinguível de um gato e é logicamente incorreto e semanticamente impróprio afirmar a existência de algo que é um cão, mas não é um animal). Esta definição não confere ao cão as propriedades de latido ou de ser doméstico: estes não seriam propriedades necessárias (porque pode haver cães incapazes de latir e hostis ao homem) e não fariam parte do conhecimento de uma língua, mas sim de um *conhecimento do mundo*. Seriam, portanto, matéria de enciclopédia. (ECO, 2013, p. 13)

Portanto, mais uma vez, a teoria do Leitor-Modelo passa essencialmente pelas estratégias do texto em formar tal leitor, em criar mecanismos de significação de um texto através da formação, nesse leitor, de condições chamadas enciclopédicas. Ao atualizar sua leitura, significando discursos criados pelo autor, o leitor assimila mais um aspecto em sua enciclopédia interpretativa, tornando-a cada vez mais apta como ferramenta útil para percorrer os caminhos de leitura criados pelo autor e presentes na voz da narrativa com maior competência. O Leitor-Modelo toma forma, então, quando as potencialidades de êxito criadas pelo autor e presentes no texto configuram-se como caminhos interpretativos diante de um leitor que, ao vencer tais desafios esperados na trama, concebe as interpretações possíveis e torna-se maduro e autônomo nesse processo de significação. O leitor empírico torna-se Leitor-Modelo quando o percurso gerativo de sua maturidade intelectual é finalizado, na justaposição de potencialidades de êxito construídas de um lado pelas tessituras narrativas do autor e de êxito sobre os desafios em completar os elementos não-ditos do texto pelo leitor, e por outro, ao mesmo tempo, quando esse mesmo leitor, agora um Leitor-Modelo em formação, compreende sua ativa participação no processo, aceitando ser capacitado pela obra e percorrendo caminhos que cabia somente a ele percorrer. O autor é, então, ao longo desse processo, identificado como um Autor-Modelo justamente porque foi percebido pelo leitor como um criador de estratégias textuais e suas estratégias foram assimiladas e percorridas.

Há, então, na experiência de uma obra literária, uma dupla realização, fruto de um intrincado processo de estímulos e respostas. De um lado as condições de êxito criadas no texto são aceitas e concluídas pelo leitor, fazendo com que ele torne-se Leitor-Modelo para o autor. De outro, o Leitor-Modelo identifica o texto como resultado da criação concebida por um Autor-Modelo, justamente porque aceita o desafio de ser capacitado e de cooperar com o entendimento da obra, compreendendo, então, o percurso pensado e gerado. A genialidade e, por que não, a canonicidade de uma obra literária reside nesse mecanismo: quando Autor-Modelo e Leitor-Modelo compreendem-se e fazem-se existir, mutuamente, ao longo do tempo, tornando imortal a genialidade narrativa.

Porém, é importante estabelecer com maior minúcia esse trajeto entre a concepção gerativa da obra e a compreensão dos discursos e significados presentes na leitura. Eco compreende que o texto é sempre um artifício formado por três partes: a sintaxe, a semântica e o seu lado pragmático (ECO, 2011). Mais ainda, o autor italiano compreende que o percurso formativo desse texto, ao se completar como um conjunto de regras gramaticais, de sentidos interpretativos e da lógica de funcionamento, em especial o

literário, forma-se a partir de um sistema de nós ou de juntas (ECO, 2011) e que especificamente a partir desses pontos é que são construídos os estímulos pelo Autor-Modelo e esperada a cooperação pelo Leitor-Modelo. Ao autor, explica Eco, cabe levar o leitor a ativar determinados índices referenciais, a partir de informações fornecidas por códigos e subcódigos presentes no texto, seja em caráter superficial ou mesmo inferencial.

Nesse sentido, o desafio presente na estratégia do Autor-Modelo é justamente antecipar os passos do leitor prevendo que os processos gerativos da narrativa, das tramas, dos desdobramentos dos personagens possam ser compreendidos pelo Leitor Modelo, ou, como entende Eco, “o leitor, como primeiro movimento para poder aplicar a informação que lhe foi fornecida pelos códigos e subcódigos, assume transitoriamente uma identidade entre o mundo a que o enunciado se refere e o mundo da própria experiência” (ECO, 2011, p. 58). Em termos práticos o Autor-Modelo, a partir dessa visão teórica, espera que seus mecanismos textuais possam ser assimilados pela enciclopédia do Leitor-Modelo, ou melhor entendido, o que Eco chamará de competência enciclopédica (ECO, 1979). Porém, é importante frisar uma indagação pertinente: e se o leitor não possui uma competência enciclopédica? Nesse caso, ele ainda não é um Leitor-Modelo, e cabe ao próprio Autor-Modelo, além de prevê-lo, capacitá-lo. Eis a grande contribuição de Eco para as teorias da Estética da Recepção: além de postular um Autor-Modelo e um Leitor-Modelo, sua teoria também estabelece os mecanismos de construção enciclopédica do leitor, para que ele possa ser capacitado para a leitura e tornar-se, então, um Leitor-Modelo.

Ainda na tessitura da práxis teórica de Umberto Eco acerca da relação autor, obra e leitor, é necessário ressaltar que a construção de caminhos de formação do leitor também tem como função a própria delimitação das possibilidades interpretativas. Para Umberto Eco, capacitar o leitor, transformando-o em um Leitor-Modelo, é também torná-lo seletivo para as intrincadas possibilidades abertas e infinitas das interpretações que forcem-se para além do texto, porque para Eco um texto, em si potencialmente infinito, pode gerar apenas as interpretações que a sua estratégia previu (ECO, 2011). E prever a estratégia é construir tópicos para que o leitor os percorra. Construir os tópicos, em especial na narrativa, forma-se como uma orientação das direções que o romance prevê na sua trama, na formação da narrativa, orientando a leitura em sintonia com as atividades gerativas do texto, a partir da estratégia do autor. Na própria obra corpus dessa dissertação, ver-se-á como a narrativa está estabelecida em tópicos que se alinham e entrelaçam com os personagens: a trama policial (os assassinatos de monges), as questões

religiosas (a discussão acerca da pobreza de Cristo) e as questões filosóficas (a discussão filosófica sobre o riso).

É partir desses tópicos, possivelmente elaborados na interpretação pelo próprio leitor, não explícitos pelo autor na narrativa, que os sentidos do discurso ganham corpo, em especial quando se trata de um texto literário. Ou seja, a trama e suas formações na narrativa trazem de forma explícita, sob a ordem de personagens, descrições, fatos, ações, ou mesmo implícitas, como sugestões nos diálogos e nas coerências argumentativas, os tópicos a serem desenvolvidos na obra. Mas quem delimita tais tópicos é sempre o leitor, tecendo os significados através dos exercícios de construções de coerência interpretativa de tais estruturas identificadas e lidas, mecanismo que Umberto Eco chamará de isotopia (ECO, 2011):

Há casos em que *topic* e isotopia parecem coincidir, mas fique claro que o *topic* é um fenômeno pragmático ao passo que a isotopia é um fenômeno semântico. O *topic* é uma hipótese que depende da iniciativa do leitor, que a formula de maneira algo grosseira, sob forma de pergunta (“de que diabo estão falando?”) que se traduz, por conseguinte, como proposta de um título tentativo (“é provável que estejam falando disso”). Portanto, é instrumento metatextual que o texto pode tanto pressupor quanto conter explicitamente sob forma de marcadores de *topic*, títulos, subtítulos, expressões-guia. Com base no *topic*, o leitor decide magnificar ou narcotizar as propriedades semânticas dos lexemas em jogo, estabelecendo um nível de *coerência interpretativa*, chamada *isotopia*. (ECO, 2011, p. 74)

Tais seleções contextuais, identificar os tópicos e estabelecer as coerências interpretativas, fazem o leitor verificar e, quando possível, decidir o sentido próprio ou figurado de uma expressão, ou seja, a coerência de percurso da leitura, dentro dos vários níveis textuais possíveis e previstos. Portanto, torna-se mais claro como o Autor-Modelo estabelece as estruturas de enredo para que haja uma coerência interpretativa no percurso da leitura; ao percorrer essas leituras interpretativas, o leitor constrói sua enciclopédia e forma-se como Leitor-Modelo.

Por fim, cabe ressaltar que foi notadamente na criação de suas obras literárias, de seus romances, que Umberto Eco encontrou um depósito de suas teorias, de seus estudos acadêmicos consagrados. E é justamente na sua própria definição de Fábula e de Enredo (ECO, 2011) que pode-se entender porque a obra literária foi tão importante em sua práxis teórica e em seu percurso epistemológico. Eco compreende, a partir das teorias dos formalistas russos, que fábula é a estrutura mais fundamental da narrativa, justamente por portar a lógica das ações que compõem as tramas vividas pelos personagens; a ideia

de enredo, por sua vez, compreende as estruturas discursivas, ou seja, “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás” (ECO, 2011, p. 85).

E é justamente a identificação do enredo numa narrativa, numa fábula, que é o movimento feito, ou que deve ser feito, pelo leitor na sua formação como Leitor-Modelo, em sua busca por uma primeira síntese do que se lê, já como um agente analítico da trama. A partir dos desdobramentos sintáticos e semânticos do enredo, o leitor, em formação como Leitor-Modelo, busca compreender o que Umberto Eco chama de macroproposição narrativa (ECO, 2011), ou seja, os pontos de compreensão mais abrangentes, mas que ainda deixam indeterminadas as sucessões temporais definitivas, as conexões lógicas mais profundas, condições de compreensão que serão assimiladas, em inúmeros casos, depois de sucessivas leituras e interpretações, ou melhor compreendido, depois de ter sido formado efetivamente como Leitor-Modelo.

E é especificamente a partir da identificação dessas macroproposições narrativas, leituras abrangentes de peças menores de interpretação da trama, que o leitor poderá, enfim, descobrir que a fábula que tem diante de si possui um movimento de expansão, caráter próprio da literatura de Umberto Eco. Em outras palavras, tendo como exemplo o corpus dessa dissertação, é a partir da trama policial do romance que se constrói a expansão das outras tramas, ou seja, as discussões religiosas e filosóficas, tecidas pela visão medieval que dá corpo à narrativa. É nesse sentido que o romance *O nome da rosa* é um enredo micro que se expande em outros enredos, formando um macrocosmo narrativo, uma grande fábula medieval. Umberto Eco, portanto, forma seu leitor, capacita-o e deixa-o livre para, com o tempo e as várias leituras da obra, formar-se como Leitor Modelo de cada camada presente em seu intrincado projeto literário.

Portanto, pensar a teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco à luz da sua obra literária *O nome da rosa* é compreender que tal romance foi criado para dar vida à sua teoria sobre estética da recepção, a partir do único meio que poderia validá-la em potencial: a obra literária.



### 3. A IDADE MÉDIA DE UMBERTO ECO

#### 3.1. Estética, símbolo, alegoria e Tomás de Aquino

A Idade Média pensada por Umberto Eco pode ser compreendida como um olhar específico e sensível resultante de seu percurso epistemológico sobre os processos de significação à luz das questões relacionadas com a Estética e o conceito de Arte, desenvolvidas no que se configurou como a Idade Média Latina, ocorrida entre os séculos VI ao XV. Umberto Eco desenvolveu seus estudos medievais tendo como orientação, basicamente, as ideias de Edgard de Bruyne, com o compêndio *Études d'esthétique médiévale*<sup>13</sup> e a coletânea de textos sobre a metafísica do belo feita por D.H. Pouillon.

Compreender como Umberto Eco concebia a Estética Medieval e como tal conceito poderia ser aplicado em um processo de significação é fundamental para percorrer as tessituras da trama de *O nome da rosa*, em especial no sentido de assimilar conceitos tão fundamentais presentes na obra, como a ideia de Símbolo, Alegoria, as concepções aristotélicas sobre o riso, os fundamentos religiosos, as características dos personagens e, principalmente, o ambiente da trama: o século XIV.

Também, compreender a Idade Média apresentada por Umberto Eco é necessário para capacitar-se ante à leitura da complexidade de um personagem como Guilherme de Baskerville. Protagonista da trama, Guilherme foi pensado e criado pelo autor italiano a partir da influência de inúmeros autores medievais que tornaram-se participantes desse percurso histórico de Eco em busca da compreensão do que foi tal período. Personalidades medievais como Marsilio de Padova, Guilherme di Ockham, Roger Bacon e, de forma intensamente significativa, o filósofo Tomás de Aquino, formam as vozes de Baskerville, são partes dos caminhos traçados pelo autor para a concepção da personalidade do protagonista.

Também, em termos essenciais, compreender o olhar de Umberto Eco para a Idade Média dos séculos VI e XV é uma chave pertinente de entendimento de como tal período foi fundamental para a transformação de um pensamento ainda fragmentário quanto aos conceitos de Símbolo e Alegoria, usados para ler o divino e o mistério do ser, e como esse pensamento moldou-se em um caminho que abriu as portas para o pensamento científico

---

<sup>13</sup> Estudos de Estética Medieval. (Tradução nossa)

e racional, educando o olhar rigoroso e sistemático dos séculos sucessivos – olhar esse fundamental para toda a Estética da Recepção.

Assim, a compreensão básica da Idade Média, ao olhar de Umberto Eco, e concebido como um dos pilares da obra do autor italiano objeto dessa dissertação é a tensão diante da questão do belo sensível e de como esse olhar se encontrava diante do Divino. O percurso teórico pela Estética Medieval, concebido por Umberto Eco diante de seus estudos, formulou um olhar sensivelmente profundo para essa relação, justamente porque é dela que nasce um pilar fundamental do romance corpus dessa dissertação: a manipulação dos símbolos e das alegorias diante de um período de transição para o pensamento racional e científico. Toda a trama do romance marca justamente esse período de transição: os personagens mostram-se diante dessa tensão transitória de um mundo monástico para um escolástico. Tensões que se perpassam diante do homem medieval e de suas sensibilidades para uma futura consciência sistemática, como formula Eco:

Il Medioevo ha dedotto gran parte dei suoi problemi estetici dall'antichità classica: ma ha conferito a tali termini un nuovo significato inserendoli nel sentimento dell'uomo, del mondo e della divinità tipici della visione cristiana. Ha dedotto altre categorie della tradizione biblica e patristica, ma si è impegnato a inserirle nei quadri filosofici proposti da una nuova coscienza sistematica (...) la cultura medievale tutta è effettivamente i più che una riflessione sulla realtà, un commento della tradizione culturale.<sup>14</sup> (ECO, 2012, p.32)

A visão cristã do belo e do sensível era um caminho de tensão diante da possibilidade desse processo de transição, justamente porque o homem medieval monástico via temerosamente a contemplação do exterior como um movimento de aproximar-se da heresia, em detrimento do olhar autorizado para o Divino e para o transcendente. Assim, o olhar místico e contemplativo para o Divino era o refúgio desse homem do “medievo”, que via com extrema cautela a beleza exterior, a beleza vista como não sensível porque não entendia atingir a devoção da alma. Olhar a beleza exterior, para este homem medieval, era contemplar o luxo e o supérfluo. Tal contenda chegou até mesmo dentro da Igreja – cenário de confronto entre Cistercienses e Cartuxos, no século XII, contra o luxo e o emprego de meios figurativos na decoração das igrejas, elementos

---

<sup>14</sup> A Idade Média deduziu muito de seus problemas estéticos da antiguidade clássica: mas deu a esses termos um novo significado ao inseri-los no sentimento do homem, do mundo e da divindade cristã. Deduziu outras categorias da tradição bíblica e patristica, mas comprometeu-se a inseri-las nos quadros filosóficos propostos por uma nova consciência sistemática (...) a cultura medieval como um todo é efetivamente mais do que uma reflexão sobre a realidade, um comentário sobre a tradição cultural. (Tradução nossa)

vistos como supérfluos e que poderiam desviar os fiéis da piedade e da concentração na prece (ECO, 2012). Tal cenário também é palco no desenrolar da trama de *O nome da rosa*, diante de um combate filosófico acerca da pobreza de Cristo e dos possíveis destinos políticos e sociais da Igreja.

A arte também expressava tais tensões, congregando em si simbólicas manifestações da transcendência, fazendo com que as formas individuais perdessem o valor artístico de representação da natureza. O predominante é o irracional e o supraterrâneo para a contemplação do espiritual, como comenta Hauser:

Comparado com a arte da antiguidade clássica, que se restringe ao que é fisicamente belo e evita, de modo geral, toda referência a características psicológicas e intelectuais, o estilo românico apresenta-se como uma arte exclusivamente interessada na expressão do espiritual, cujas leis obedecem não à lógica da experiência sensorial, mas à da visão interior. (HAUSER, 1998, p. 193)

E é justamente essa busca pela compreensão do belo diante do Divino que desenvolveu no homem medieval a ideia de uma representação: manifestar artisticamente, mesmo literariamente, o transcendente, o Divino, requeria a presença de um condensado representativo, ou vários condensados de representações. E é a partir desse período que o simbólico e o alegórico tomam corpo, mesmo que usados de forma pouco distintas entre si – distinção essa que somente séculos depois iria se consolidar. Umberto Eco mergulhou de forma intensa e profunda sobre essa condição de leitura de mundo do homem medieval, procurando compreender como a ideia de Símbolo e de Alegoria deram corpo às representações da realidade do homem daquela época, tanto sob a percepção do divino como do natural, tanto quanto sob a nova luz projetada em busca da verdade da razão. A obra *O nome da rosa* é um caminho que mostra essa tensão da busca pela verdade em meio a diálogos e argumentos filosóficos e religiosos justamente entremeados de Símbolos e Alegorias.

Essa tensão entre o material e o transcendente diante da arte e do belo, conteúdo explicitamente contado pela trama de Umberto Eco, pode ser ilustrado por um documento medieval de autoria de Suger, abade de Saint-Denis, animador das maiores empresas figurativas e arquitetônicas da Île de France, homem político e humanista refinado. Para Suger a Igreja, o templo divino, tem de ser um receptáculo refinado de contemplação do transcendente, um caminho para o simbólico em traduzir a beleza estética em alegria divina de viver, um abrigo contra um mundo de distrações:

Perciò, quando per l'amore che nutro per la bellezza della casa di Dio, la caleidoscopica leggiardia delle gemme mi distrae della preoccupazioni terrene e, transferendo anche la diversità delle sante virtù dalle cose materiali a quelle immateriali, l'onesta meditazione mi persuade a concedermi una pausa (...) mi sembra di vedere me stesso in una regione sconosciuta del mondo, che non è completamente nè nel fango terrestre, nè si trova del tutto collocata nella pureza del cielo, e mi sembra di essere in grado di transferirmi, con l'aiuto di Dio, da questa inferiore e quella superiore in modo anagogico.<sup>15</sup> (ECO, 2012, p. 48)

Em uma condição oposta a Suger, é apresentado ao homem medieval a virtude de amar a Deus e vê-lo, ao invés, na simplicidade do mínimo material, como preconizada pela crítica de Bernardo de Claraval, que depois tornar-se-ia santo da igreja; em seu pensamento, o então abade beneditino adverte que a beleza atrapalha a prece, por isso, entende ele, a necessidade de os monges abandonarem o mundo como forma de estar à altura da contemplação divina. Em sua *Apologia ad Guillelmum* (ECO, 2012), Bernardo constrói um explícito documento de sensibilidade estética ao refutar os ornamentos religiosos como forma de combater a falta de sensibilidade para as coisas de Deus. A tensão entre o belo, o material e o transcendente começa, então, a produzir uma estética incrivelmente simbólica e alegórica, gérmens do pensamento medieval lidas por Umberto Eco como fundamentais para compor sua trama em *O nome da rosa*:

Del resto, che cosa fa nei chiostrì, dove i frati stanno legendo l'Oficio, quella ridicola mostruosità, quella specie di strana formosità deforme e deformità formosa? Che cosa vi stanno a fare le immonde scimmie? O i feroce leoni? O i mostruosi centauri? O i semiuomini? O le maculate tigri? O i soldati nella pugna? O i cacciatori con le tube? Si possono vedere molti corpi sotto un'unica testa e viceversa molte teste sopra un unico corpo. Da una parte si scorge un quadrupede con coda di serpente, dall'altra un pesce con testa di quadrupede. Lì una bestia ha l'aspetto del cavallo e trascina posteriormente una mezza capra, qui un animale cornuto ha il posteriore di cavallo. Insomma appare dappertutto una così strana varietà di forme eterogenee, che si prova più gusto a leggere i marmi che i codici e a occupare l'intiera giornata ammirando a una a una queste immagini che meditando la legge di Dio. O Signore, se non ci vergogniamo di queste bamboccherie, perchè almeno non ci rincesce delle spese?<sup>16</sup> (ECO, 2012, p. 38)

---

<sup>15</sup> Portanto, quando pelo amor que tenho pela beleza da casa de Deus, a graça caleidoscópica das gemas me distrai das preocupações terrenas e, transferindo também a diversidade das virtudes sagradas das coisas imateriais, a meditação honesta me convence a dar-me uma pausa (...) pareço ver-me em uma região desconhecida do mundo, que não está nem completamente na lama da terra, nem está completamente localizada na pureza do céu, e pareço ser capaz de transferir-me, com a ajuda de Deus, deste inferior e superior de forma anagógica. (Tradução nossa)

<sup>16</sup> Afinal, o que faz aquela monstruosidade ridícula, nos claustros, onde os frades estão vinculando o Ofício, esse tipo de estranha forma deformada e deformidade bem torneada? O que os macacos imundos estão

Diante dessa tensão a Idade Média moldou-se, efetivamente. Umberto Eco ressalta, em seu estudo sobre a Estética Medieval, que é justamente a partir dessa tensão que as concepções de entendimento do belo, das formas, do corpo, da natureza, e principalmente da transcendência contemplativa constituíram o olhar do homem medieval para o simbólico e o alegórico. O autor italiano compreende que, ainda nesse período, notadamente formou-se uma visão medieval simbólico-alegórica do universo, e que as distinções feitas entre ambas as visões foram somente com a modernidade. Nesse sentido, é importante compreender que todas as tensões criadas nas tramas do romance corpus dessa dissertação, que originarão os níveis de leitura da narrativa, ou seja, as tensões com a trama policial do assassinato de monges, as discussões filosóficas acerca da influência aristotélica no pensamento do homem da época, em especial com as concepções do riso, e mesmo a tensão gerada entre a ideia de pobreza entre linhagens diversas de culturas monásticas, tem como base central a condição própria da época em que o romance é ambientado, o século XIV, e o próprio espírito do tempo derivado das suas tensões de transição entre um pensamento artístico e literário voltado para servir de ferramenta à contemplação do Divino e um novo pensamento, já formado como conceito estético, constituído como instrumento de leitura do mundo, do natural e do racional.

Portanto, percorrer os caminhos da leitura de Umberto Eco sobre as concepções de Símbolo e Alegoria desse período é, notadamente, compreender como o autor leu a Idade Média e formulou as tensões da trama. Não é possível imaginar Guilherme de Baskerville, Adso de Melk, Jorge de Burgos, Ubertino del Casale, enfim, todos os personagens, mesmo os flutuantes e coadjuvantes, e as tensões policiais, filosóficas e religiosas da trama, sem compreender profundamente um Umberto Eco leitor da Idade Média e de como sua leitura concebia a ideia do que, para o homem do “medievo”, era a visão simbólico-alegórica do universo e do que notadamente o formava (ECO, 2012).

---

fazendo lá? Ou os leões ferozes? Ou os centauros monstruosos? Ou os semi-homens? Ou os tigres malhados? Ou os soldados na luta? Ou caçadores de trompas? Você pode ver muitos corpos sob uma única cabeça e vice-versa muitas cabeças acima de um único corpo. De um lado você pode ver um quadrúpede com cauda de cobra, do outro um peixe com cabeça de quadrúpede. Lá uma fera tem a aparência de um cavalo e arrasta uma meia cabra nas costas, aqui um animal com chifres tem o traseiro de um cavalo. Em suma, uma variedade tão estranha de formas heterogêneas aparece por toda a parte, que se sente mais prazer em ler bolinhas de gude do que códigos e ocupar o dia inteiro admirando essas imagens uma a uma do que meditando na lei de Deus. Oh, Senhor, se não nos envergonhamos dessas criancices, por que pelo menos não nos arrependemos das despesas? (Tradução nossa)

### 3.2. Eco leitor da Idade Média, articulador de alegorias

O romance de Umberto Eco, objeto desta dissertação, pode ser compreendido como uma trama de tipologias intertextuais, na qual o autor depositou nele o que compreendeu como essencial em seu percurso teórico-acadêmico, desde os seus estudos universitários até mesmo suas influências de leitura e abordagens durante seu tempo como professor na Universidade de Bolonha, na Itália. Stefano Prandi, docente da Universidade de Berna, na Suíça, em seu ensaio sobre a obra de Umberto Eco (PRANDI, 2013), compreende a presença de traços autobiográficos “nell’enorme mole dei riferimenti intertestuali del *Nome della Rosa*, mettendo luce l’importanza nel romance di libri e maestri che accompagnarono l’esperienza didattica di Eco a Bologna a partire dal 1975<sup>17</sup>” (PRANDI, 2013, P. 152).

Como exemplo, Prandi evidencia a influência marcante de obras como *O outono da Idade Média*, de Huizinga, bem como *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, de Curtius. Sobre estes autores, é possível visualizar como o percurso epistemológico de Umberto Eco foi determinante para que seu romance fosse influenciado de forma singular pelas duas características típicas da cultura medieval, ao dizer de Prandi, “la propensione al riuso in forma di centone e la polissemia, conseguenze estreme e attualizzanti<sup>18</sup>” (PRANDI, 2013, p. 155). Condições como essas permitiram a Umberto Eco dar sentido estético e poético a uma narrativa que encarnasse vida à condição fundamental do período vivido na trama: a tensão entre a visão simbólico-alegóric e a influência da visão racional e científica do universo. Desse embate, o homem medieval forjou as bases de compreensão do simbólico e do alegórico na leitura do mundo, mesmo que usando tais ideias sobre a mesma condição, sem muita distinção teórica entre elas – condições fundamentais para que os tempos posteriores pudessem, então, estabelecer as suas diferenças e seguir adiante na formulação de processos de significação da arte. Não à toa, toda a teoria de Umberto Eco, debruçada sobre a busca por processos de significação seguiu posteriormente tais caminhos.

---

<sup>17</sup> na enorme quantidade de referências intertextuais do Nome da Rosa, destacando a importância do romance de livros e mestres que acompanharam a experiência docente de Eco em Bolonha a partir de 1975. (Tradução nossa)

<sup>18</sup> a propensão a reutilizar na forma de uma centena e polissemia, consequências extremas e efetivas. (Tradução nossa)

Para explicar o simbolismo medieval, Umberto Eco traz à luz o que ele entende ser uma magistral análise de Huizinga sobre o tema, presente na obra que o influenciou desde os tempos da Universidade de Bolonha, *O outono da Idade Média*:

Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convento quanto delle parole di San Paolo ai Corinzi: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [ora vediamo oscuramente come attraverso uno specchio, allora invece vedremo direttamente]. Il medioevo non hai mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione imediata e alla sua forma fenomênica, e che tutte le cose si stendono per gran tratto nell'aldilà. Quest'idea è familiare anche a noi, come sensazione non formulata, quando ad esempio il rumore della pioggia sulle foglie degli alberi o la luce della lâmpada sul tavolo, in un'ora tranquilla, ci dà una percezione più profonda della percezione quotidiana, che serve all'attività pratica. Essa può talvolta comparire nella forma di una oppressione morbosa che ci fa vedere le cose come impregnate di una minaccia personale o di un mistero che si dovrebbe e non si può conoscere. Più spesso però ci riempirà della certezza tranquilla e confortante, che anche la nostra esistenza partecipa a quel senso segreto del mondo.<sup>19</sup> (ECO, 2012, p. 104)

Antes que a tensão do confronto existisse, Umberto Eco compreende que o homem medieval vivia numa natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, sobre o qual “un leone non era solo un leone, una noce non era solo una noce, un ippogrifo era reale come un leone perchè come quello era segno, existentialmente trascurabile, di una verità superiore<sup>20</sup>” (ECO, 2012, p. 105). Na gênese da ideia de um alegorismo medieval, mesmo que ainda inseparável do conceito de simbolismo, pela leitura de Umberto Eco este homem ainda compreendia o mundo, em grande medida, através de uma mentalidade primitiva, imaturo que era para poder separar as linhas de percepção das visões de mundo que assimilava e buscava significado entre o divino e o natural (ECO, 2012). Assim, a tendência mítica do homem medieval era a leitura de um

---

<sup>19</sup> De nenhuma grande verdade era o espírito medieval convinto quanto as palavras de São Paulo aos Coríntios: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [agora vemos oscuramente como através de um espelho, então, em vez disso, veremos diretamente]. A Idade Média nunca esqueceu que qualquer coisa seria absurda se seu significado se limitasse à sua função imediata e à sua forma fenomenal, e que todas as coisas se estendem até o além. Esta ideia também nos é familiar, como sensação não formulada, quando, por exemplo, o som da chuva nas folhas das árvores ou a luz do candeeiro sobre a mesa, numa hora tranquila, nos dá uma percepção mais profunda da atenção diária, que serve para a atividade prática. Às vezes, pode aparecer na forma de uma opressão mórbida que nos faz ver as coisas como impregnadas de uma ameaça pessoal ou um mistério que deve e não pode ser conhecido. Mais frequentemente, porém, nos encherá da certeza calma e reconfortante de que nossa existência também participa desse sentido secreto do mundo. (Tradução nossa)

<sup>20</sup> um leão não era apenas um leão, uma noz não era apenas uma noz, um hipogrifo era tão real quanto um leão porque assim era um signo, existentialmente insignificante, de uma verdade superior. (Tradução nossa)

mundo em confronto, obscuro por invasões, saques, deteriorações urbanas, pestilências e mortes precoces – uma ferramenta para lidar com as condições endêmicas de angústia e de insegurança. Nos dizeres de Eco, o monacato tornou-se, então, justamente um refúgio físico e simbólico contra essas condições, oferecendo, em contrapartida, a educação para uma visão simbólico-alegórica do mundo que indicasse ao “medievo” que a visão aparentemente incognoscível era alguma coisa mais, e que tal indefinição era a transcendência e deveria ser representada como tal – condição essa perfeitamente perceptível no romance de Eco, no cotidiano do claustro em que se passa a trama de *O nome da rosa*. Em seus estudos sobre a Estética Medieval, Eco deixa evidente esse momento histórico:

(...) Il monacheismo fu un tipo di soluzione sociale che offriva garanzie di concretezza comunitaria, di ordine e di tranquillità: ma l’elaborazione di un repertorio simbolico può aver costituito una reazione immaginativa al sentimento della crisi. Nella visione simbolica la natura, persino nei suoi aspetto più temibili, diviene l’alfabeto col quale il Creatore ci parla dell’ordine del mondo, dei beni soprannaturali, dei passi da compiere per orientarci nel mondo in modo ordinato ad acquisire i premi celesti. Le cose possono aspirarci sfiducia nel loro disordine, della loro caducità, nel loro apparirci fundamentalmente ostili: ma la cosa non è ciò che appare, è segno di qualcos’altro. La speranza può dunque ritornare nel mondo perchè il mondo è il discorso che Dio rivolge all’uomo.<sup>21</sup> (ECO, 2012, p. 106)

A visão simbólica e suas derivações alegóricas foram decisivas não apenas para o pensamento semiótico de Umberto Eco, em seu percurso teórico sobre os processos de significação, gérmen de um pensamento acadêmico que originou obras como *Lector in fabula*, mas principalmente para fundamentar no autor uma visão sensível ao sobrenatural. Tal condição pode ser considerada como elemento singular para compreender que as tramas medievais da obra do autor não foram puramente uma escolha estética de momento, ou mesmo uma estratégia editorial, mas, ao contrário, uma derivação de seu olhar formado com o tempo, ou seja, o semioticista Umberto Eco é

---

<sup>21</sup> O monaquismo era um tipo de solução social que oferecia garantias de concretude, ordem e tranquilidade da comunidade: mas a elaboração de um repertório simbólico pode ter constituído uma reação imaginativa ao sentimento da crise. Na visão simbólica, a natureza, mesmo em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o Criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientarmos no mundo de forma ordenada, maneira de adquirir recompensas celestes. As coisas podem aspirar à desconfiança em sua desordem, em sua transitoriedade, em parecer-nos fundamentalmente hostis: mas a coisa não é o que parece, é signo de outra coisa. A esperança pode, portanto, retornar ao mundo porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem. (Tradução nossa)



resultante de um Eco estudioso da Estética Medieval, pois seu percurso no mundo do Símbolo e da Alegoria medievais formou-o como acadêmico, pesquisador e literário.

Isso porque tal percurso, desde cedo, acompanhou o jovem Eco: prova dessa realidade está na narração, feita pelo próprio autor, relatando a consciência de uma epifania em um monastério beneditino. Na idade de quatorze anos, ao ler na obra *Acta Sanctorum* (ECO, 2012), um compêndio medieval de santos e suas lendas, o jovem Eco descobriu que não apenas havia um beato Umberto, ele mesmo, mas sim um Santo Umberto, que entrou para a história dos santos por ter convertido um leão em uma floresta (ECO, 2003). Tal condição existencial e divina, ocorrida em tenra idade, ilustra imagetivamente como Eco, desde cedo, foi influenciado por suas emoções estéticas e soube trabalhá-las, condição que, segundo ele, foi determinante para que resolvesse criar uma trama em que, nas suas bases centrais, contasse um crime de assassinato de um monge enquanto lesse um livro - raízes de seu percurso criativo para o romance *O nome da rosa*.

Além de sua percepção de que deveria narrar a morte por envenenamento de um monge ao ler um livro numa biblioteca, a descrição construída por Eco para ilustrar tal momento de leitura da *Acta Sanctorum* é puro simbolismo medieval, uma sensibilidade própria ao sobrenatural que o autor miticamente já encarnava e que sintetiza com precisão a mente do medieval.

(...) Ma se vede che sin da allora, mentre sfogliavo quell'in-folio aperto verticalmente davanti a me, in un silenzio sovrano, tra lame di luce che entravano da vetrata opache quase scanalate nelle pareti che terminavano in sesti acuti, avevo avuto un momento di inquietudine. Non so. Fatto sta che quella imagine, del monaco assassinato durante la lettura, a un certo punto mi ha chiesto di costruirvi qualche cosa d'altro intorno. Il resto è nato poco a poco, per dar senso a quell'immagine, compressa la decisione di situare la vicenda nel Medioevo.<sup>22</sup> (ECO, 1983, p. 331)

A mente do homem medieval era um sensível olhar simbólico sobre a realidade, que pouco interessava existencialmente, vista apenas como uma possibilidade de encontro com o divino pela transcendência do olhar concreto em busca de significado

---

<sup>22</sup> Mas se vê que, desde então, enquanto folheava aquele in-folio aberto verticalmente à minha frente, em um silêncio soberano, entre lâminas de luz que entravam por janelas opacas quase ranhuradas nas paredes que terminavam em sextas agudas, eu tive um momento de inquietação. Não sei. Fato é que aquela imagem, do monge assassinado durante a leitura, a certa altura me pediu para construir outra coisa em torno dela. O resto nasceu aos poucos, para dar sentido àquela imagem, comprimindo a decisão de situar a história na Idade Média. (Tradução nossa)

superior, de suprasentidos, de referências; por isso, ainda nesse período, pouco havia de diferenciação entre o simbólico e o alegórico: ao ler o mundo, o homem medieval precisava decifrá-lo com referências, caso contrário o concreto jamais seria assimilável. Tal condição pode ser visível na epifania do bispo de Paris Guglielmo d’Alvernia, que condiciona a beleza numa ordem cósmica, assimilando-a num caminho próximo das ideias de Santo Agostinho:

Quando osservi l’eleganza e la magnificenza dell’universo (...) trovi che (...) questo stesso universo assomiglia a un bellissimo cântico (...) [e trovi che] le altre creature, che grazie alla loro varietà [...] si accordano in una stupenda armonia, costituiscono un concerto di meravigliosa letizia.<sup>23</sup> (ECO, 2012, p. 56)

### 3.3. A tensão do olhar simbólico e o curto-circuito espiritual

Nesse sentido, é fundamental aprofundar o olhar sobre o percurso epistemológico do autor italiano, indagando como Umberto Eco compreendeu esse processo de significação do homem medieval e, em termos mais práticos, como esse processo foi fundamental para o autor. Assim, para Eco, a mentalidade simbólica era o próprio modo de pensar do homem medieval, formando desde os processos pedagógicos de uma sociedade organizada até mesmo os fragmentos dos pensamentos políticos. Tal condição revela propriamente um curto-circuito do espírito em seu percurso na busca pela relação causal entre os efeitos da existência, mas olha agora os acontecimentos dessa existência em busca de seu significado e seu objetivo. Para exemplificar esse novo percurso, explica Eco em seus estudos sobre a estética medieval, tal curto-circuito espiritual estabelece que “il bianco, il rosso, il verde siano colori benevoli, mentre il giallo e il nero significano dolore e penitenza<sup>24</sup>” (ECO, 2012, p. 106). É dessa forma que o homem do “medievo” compreende o branco como o símbolo da luz e, por consequência transcendente, da eternidade, da pureza e da virgindade – uma sequência de significados que não estabelece uma relação causal com a realidade, mas uma busca por um objetivo transcendente para as manifestações da natureza:

---

<sup>23</sup> Quando se observa a elegância e a magnificência do universo (...) descobre-se que (...) esse mesmo universo se assemelha a um bellissimo cântico (...) [e descobre-se que] as outras criaturas, que graças à sua variedade [...] concordam em uma harmonia estupenda, eles constituem um concerto de alegria maravilhosa. (Tradução nossa)

<sup>24</sup> branco, vermelho, verde são cores benevolentes, enquanto amarelo e preto significam dor e penitência. (Tradução nossa)

Lo struzzo diviene símbolo della giustizia perchè le sue penne perfettamente uguali risvegliano l'ideia di unit . Una volta accettata la notizia tradizionale per cui il pelicano nutre i figli strappandosi col beco brani di carne dal petto, esso diviene símbolo di Cristo che dona il proprio sangue per l'umanit , e la própria carne come cibo eucaristico,<sup>25</sup> (ECO, 2012, p. 107)

Assim, segundo Umberto Eco, ao construir tais processos de referências metafóricas, o homem medieval constrói suas relações alegóricas, justamente por encadear metáforas relacionadas umas com as outras. Um exemplo desse pensamento é pertinente: a relação alegórica entre a rosa e o mártir. Ao citar novamente Huizinga, Umberto Eco lembra a relação do homem medieval quando afirmava que as virgens e os mártires resplandecem em meio a seus perseguidores como as rosas, brancas e vermelhas, resplandecem entre os espinhos nos quais florescem - a cor vermelha do sangue e das pétalas e a referência metafórica dos espinhos com o sofrimento, com os perseguidores (ECO, 2012).

A fruição de tal relação, indica Eco, está menos para a sua concepção e mais para o prazer do descobrimento dessa relação, da experiência simbolizada, da relação proporcional, que evidencia a necessidade do curto-circuito espiritual do homem do "medievo" em conseguir transcender a existência real para ler e compreender o mundo que o cercava. É justamente tal condição, tensa e conflituosa por natureza, que Umberto Eco constrói em seu romance, quando confronta personagens que leem o mundo como referência simbólica, e metaforizam a verdade em códigos infinitos de significação diferentes entre si. Tais mentes caminham por tramas que confrontam outros personagens que buscam novos olhares racionais, justamente por precisar de melhores condições de significação das verdades que estabelecem-se diante do homem ao contemplar a natureza e seus fen menos – movimento que marca o gérmen do pensamento científico. Desse confronto, quando o olhar científico procura as lentes do racional para "ler" o mundo, tal atitude destitui o Símbolo e, por referência direta, a Alegoria da forma de ver a realidade. Em *O nome da rosa*, Umberto Eco trará o personagem Guilherme di Baskerville como tal cavaleiro da nova ordem; do confronto dessa condição, na obra, nascem todos os outros níveis de leitura – condição que será aprofundada no capítulo seguinte.

---

<sup>25</sup> O avestruz se torna um símbolo de justiça porque suas penas perfeitamente idênticas despertam a ideia de unidade. Uma vez aceita a notícia tradicional de que o pelicano alimenta seus filhos arrancando pedaços de carne do peito com o bico, torna-se um símbolo de Cristo que d  seu próprio sangue pela humanidade e sua própria carne como alimento eucarístico. (Tradução nossa)

Nesse ponto, é prudente deixar claro, a partir da leitura de Umberto Eco sobre a estética medieval, que a compreensão do mundo sobre as lentes do simbolismo e do alegorismo medievais distanciava da realidade o homem do “medievo”. O confronto com as novas ideias era justamente a necessidade que as mentes daquele tempo sentiam em poder, decididamente, compreender a realidade sem que houvesse o dismorfismo e o curto-circuito do espírito. Mas, com o olhar ainda centrado nas referências alegóricas, o que o homem do medievo percebia da realidade era apenas um ponto de vista altamente modificável, que exigia um esforço interpretativo sobrenatural e que distanciava-o das verdades, quando não tornava-o um artífice delas, perdido no labirinto das infinitas representações.

(...) In un universo simbolico tutto è al próprio posto perchè tutto si risponde, i conti tornano sempre, un rapporto di armonia rende homogneo il serpente alla virtu della prudenza e il corrispondersi polifonico dei richiami e dei segnali è talmente complesso che lo stesso serpente potrà valere, sotto altro punto di vista, come figura di Satana.<sup>26</sup>  
(ECO, 2012, p. 109)

Porém, Umberto Eco compreende que a tensão envolvida entre o olhar simbólico e a presença do olhar racional não foi um confronto de ocupação de espaços, uma disputa de ideais, mas, mais ainda, uma tensão própria de continuidade de posições, uma tensão, melhor representada, significativa dos processos evolutivos. Em outras palavras, a alegoria da transcendência era, propriamente, a ferramenta de que dispunha o homem medieval para compreender o divino, e foi justamente o exercício dessa condição simbólico-alegóricas de compreender a divindade e as suas manifestações naturais que capacitou o homem medieval em direção ao juízo por proporção, à compreensão das relações causais, vista em especial com o que Eco chamara de “escolástico maduro di Tomaso d’Aquino”<sup>27</sup> (ECO, 2012). De modo preciso, a trama de *O nome da rosa* aborda tais condições em estabelecer no personagem central, Guilherme de Baskerville, um eco de Tomás de Aquino, por em antecipar os movimentos da racionalidade a partir de uma prática precisa da transcendência simbolista e alegórica. Assim, no romance, quem busca respostas racionais para os mistérios da divindade, e mesmo dos crimes cometidos

---

<sup>26</sup> Em um universo simbólico tudo está em seu devido lugar porque tudo responde, os relatos sempre se somam, uma relação de harmonia torna a cobra homogênea à virtude da prudência e a correspondência polifônica de chamados e sinais é tão complexa que a mesma cobra pode ser validada, de outro ponto de vista, como figura de Satanás. (Tradução nossa)

<sup>27</sup> Escolástico maduro de Tomás de Aquino. (Tradução nossa)

dentro da abadia, é um monge que compreende o exato espaço da divindade nesse processo – não o refuta, mas o atualiza, tal como postulou o filósofo tomista em seu percurso de vida intelectual. No romance, Umberto Eco evidencia que, ainda no período da narrativa, a igreja detinha o posto de guardião da tradição interpretativa e usaria de todos os meios para que assim continuasse. A personagem Guilherme di Baskerville torna-se, então, um símbolo da tensão e dos iniciais processos de mudança dessa tradição. Em seu estudo da Estética Medieval, Umberto Eco alerta para essa relação sensível entre os dois pontos da tensão medieval, ou seja, do divino e do natural.

(...) Il simbolo medievale è modo di accesso al divino ma non è epifania del luminoso nè vi rivela una verità che possa essere detta solo in termini di mito e non in termini di discorso razionale. È anzi vestibolo al discorso razionale e suo compito (dico del discorso simbolico) è proprio render palese, nel momento in cui appare didascalicamente e vestibolarmente utile, la própria inadeguatezza, il proprio destino (direi quase hegeliano) a essere inverato da un discorso razionale successivo.<sup>28</sup> (ECO, 2012, p. 114)

A tensão existente nesse momento começa a perder a força, segundo Umberto Eco, graças a dois nomes fundamentais: Santo Agostinho e Tomás de Aquino. O primeiro, é o precursor de um caminho de distinção entre o uso transcendente do simbólico e o uso pragmático das formas de representação, justamente porque soube diferenciar a representação da coisa representada, um verdadeiro fundador da teoria do signo. Enfrentando a leitura do texto bíblico, Agostinho irá distinguir os signos obscuros, os pontos de ambiguidade daqueles claramente compreensíveis, indicando os caminhos do sentido próprio e do figurado. É verdadeiramente seu percurso entre essa tensão do simbólico transcendente para um simbólico significativo que torna Agostinho um precursor das técnicas de compreensão das ambiguidades de um texto e de suas armadilhas – o discernimento interpretativo nasce com o filósofo e a partir dele ganha especificidades, distanciando o homem medieval dos seus apetrechos ancestrais. Um exemplo claro dessa mudança de perspectiva, que mais se compreende como uma maturidade na leitura das representações simbólicas, é dado por Eco ao citar as ideias de Agostinho:

---

<sup>28</sup> O símbolo medieval é uma forma de acesso ao divino, mas não é uma epifania do luminoso nem revela uma verdade que só pode ser dita em termos de mito e não em termos de discurso racional. Com efeito, é o vestíbulo do discurso racional e sua tarefa (refiro-me ao discurso simbólico) é justamente deixar claro, no momento em que aparece didática e vestibularmente útil, sua própria inadequação, seu próprio destino (eu diria quase hegeliano) para ser invertido por um discurso racional posterior. (Tradução nossa)

Agostino ci disse che dobbiamo subordinare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se disse cose che letteralmente fanno senso (...) La Maddalena lava i piedi al Cristo con unguenti odorosi e li asciuga coi propri capelli. È possibile pensare che il Redentore si sottometta a un rituale così pagano e lascivo? Certo no. Dunque la narrazione raffigura qualche cosa d'altro.<sup>29</sup> (ECO, 2012, p. 120)

Essa emancipação interpretativa, figurada como uma maturidade no processo de leitura do simbólico, tornou o homem medieval muito mais capacitado para as transformações posteriores. Em especial, a ideia de uma consciência enciclopédica era um fundamento essencial para o percurso em meio ao simbólico, para interpretá-lo de um modo justo e aprovável – não há, assim, o banimento do simbólico, mas sua emancipação. Por esta condição, o homem medieval, então, passa a compreender a necessidade de catalogar as possíveis manifestações do simbólico e consultar suas derivações como, por exemplo, para compreender que, em termos de representação, a figura de um leão pode significar tanto Jesus como o Diabo (ECO, 2012).

Nesse sentido, a emancipação do olhar medieval para um caminho de precisão quanto ao condicionamento simbólico das representações faz o homem do “medievo” voltar-se para a natureza e olhá-la agora como uma manifestação artística, uma ferramenta capaz de fazer com que seu olhar volte-se, lentamente, para seu interior, tendo como força vital a contemplação da natureza. Umberto Eco, para dar vida a esse processo que se inicia com Santo Agostinho, emerge o poeta Alano di Lilla.

“Ogni criatura dell’universo,  
quase fosse un libro o un dipinto  
è per noi come un specchio;  
della nostra vitta, della nostra morte,  
della nostra condizione, della nostra sorte,  
fedele segno.  
La rosa rappresenta il nostro stato,  
leggiadra glossa della nostra condizione,  
interpretazione della nostra vita  
che mentre è fiorente nel primo mattino,  
fiorisce, sfiorito fiore,  
con la vecchiaia della sera<sup>30</sup>” (ECO, 2012, p. 130).

<sup>29</sup> Agostinho nos disse que devemos subordinar o sentido figurado toda vez que a Escritura, mesmo que ele dissesse coisas que literalmente fazem sentido (...) A Madalena lava os pés de Cristo com unguentos perfumados e os seca com seus próprios cabelos. É possível pensar que o Redentor se submete a um ritual tão pagão e lascivo? Certamente não. Então a narrativa retrata outra coisa. (Tradução nossa)

<sup>30</sup> Cada criação do universo,/como se fosse um livro ou uma pintura/é para nós como um espelho;/da nossa vida, da nossa morte,/da nossa condição, do nosso destino,/sinal fiel./A rosa representa nosso estado,/brilho gracioso de nossa condição,/interpretação da nossa vida/que enquanto ela está florescendo no início da manhã,/floresce, flor murcha,/com a velhice da noite. (Tradução nossa)

O olhar interior e o olhar para a natureza são as chaves para a emancipação do homem medieval, que abandona o senso alegórico do mundo e o transfere para a compreensão da natureza e da sua representação na arte. A arte medieval é, assim, a chave para a emancipação de um olhar mais próximo do racional e da ciência do que da manifestação simbólica do transcendente, do incognoscível, do inimaginável. Agora, o homem imagina, compara, metrifica e cria condições de interpretação a partir desses novos trajetos. Para Umberto Eco, são propriamente as catedrais religiosas a representação mais medieval que assimila os novos conceitos, as verdadeiras enciclopédias de pedras, a dizer que tais edificações “*rappresentano la somma artistica di tutta la civiltà medievale, diviene un surrogato della natura, vero liber et pictura organizzato secondo regole di leggibilità orientata che in realtà alla natura difettavano*<sup>31</sup>” (ECO, 2012, p. 131). É assim que a arte medieval, a poesia medieval emancipa a inteligência do homem dessa época, tornando-o íntimo de si mesmo, íntimo de seu olhar interpretativo. Na obra *O nome da rosa*, Umberto Eco consolida tal condição com seu personagem Guilherme di Baskerville e seus movimentos contínuos em tentar compreender melhor o que interpreta usando de sua lupa, sua lente - símbolos são peças essenciais nas mãos do homem medieval e foram usados com maestria por Eco.

Mas, verdadeiramente, é possível compreender que houve um período específico de transição de uma forma alegórica mais transcendente para um olhar pleno de símbolo, mas agora muito mais racional. Ou seja, houve um momento na evolução do pensamento do homem medieval em que a ideia do alegorismo cósmico deu espaço a uma visão mais racional do fenômeno. É com o olhar rigoroso e novo de Tomás de Aquino que Umberto Eco compreende ser o ponto de mudança na ideia de uma estética medieval. “*Le creazioni dei poeti sfuggono alla ragione umana a causa del loro difetto di verità*<sup>32</sup>” (ECO, 2012, p. 135). Com essa tese, Tomás de Aquino estabelece os primeiros passos para uma separação rigorosa e definitiva entre as representações bíblicas e religiosas, a leitura das diferentes formas de representação do divino, e o seu uso para a fruição do homem comum. Dessa separação, nasce a ideia da poesia como uma ferramenta artística e a possibilidade de o homem construir sua própria representação, e não mais apenas ler e interpretar a

---

<sup>31</sup> representam a soma artística de toda a civilização medieval, torna-se um substituto da natureza, um verdadeiro *liber et pictura* organizado segundo regras de legibilidade orientada que na realidade careciam da natureza. (Tradução nossa)

<sup>32</sup> As criações dos poetas escapam à razão humana por sua falta de verdade. (Tradução nossa)

divindade. Ao separar as formas de representação, o filósofo tomista também separa Símbolo de Alegoria e estabelece que suas ações devem ser ministradas segundo um sentido: a representação espiritual e, do outro lado, a representação humana, ou, em outras palavras, a ideia de alegorias *in factis* e alegorias *in verbis*. Umberto Eco, ao apresentar essa ideia a partir de seus estudos na obra de Tomás de Aquino, entende que o olhar marcante do filósofo marca o fim do alegorismo universal e abre as portas para um pensamento racional, justamente no gérmen de sua representação, a mudança de perspectiva na sua capacidade de significação.

(...) di fatto liquida l'allegorismo universale, il mondo allucinato dell'emeneutica naturale tipico del Medioevo precedente. Abbiamo in un certo senso una laicizzazione della natura e della storia mondana, e cioè dell'intero universo post-scritturale, ormai straneo alla invadenza della regia divina.<sup>33</sup> (ECO, 2012, p. 140)

Assim, ao entender que existe um sentido literal humano, racional, que foge do sentido divino, Tomás de Aquino compreende que há um sentido do autor, um sentido que pode ser compreendido como um olhar suprasensorial de quem constrói um discurso, uma arte poética, mas que é humana e, portanto, literal no sentido de trazer as ideias do autor. Diferentemente da abordagem divina, o alegorismo *in verbis* delimita e cerca de sentidos humanos o que é humano em sua construção. É por isso que Umberto Eco compreende que a produção de significados a partir do olhar humano para a manifestação natural é uma laicificação da natureza e, conseqüentemente, produz história mundana. E, portanto, se é alheio aos desígnios divinos, é racional, porque feito pela razão, pelo humano. Ou, como estabelece Eco:

(...) Non c'è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perchè quello è senso inteso dall'autore e il lettore lo individua benissimo come senso letterale in base a regole retoriche. Ma questo non significa che il senso letterale (come senso parabolico ovvero retorico) non possa essere molteplice. In che in altri termini vuol dire, anche se Tommaso non lo dice *apertis verbis* (perchè non è interessato al problema), che è possibile che nella poesia mondana vi siano sensi molteplici. Salvo che esse, realizzati secondo il modo parabolico, appartengono al senso letterale

---

<sup>33</sup> na verdade, liquida o alegorismo universal, o mundo alucinado da emernêutica natural típica da Idade Média anterior. Em certo sentido, temos uma secularização da natureza e da história mundana, ou seja, de todo o universo pós-escriturístico, agora estranho à invasão da direção divina. (Tradução nossa)



dell'enunciato, come è stato inteso dall'enunciatore.<sup>34</sup> (ECO, 2012, p. 141)

Porém, Tomás de Aquino, compreende Eco, não abole o olhar para a criação divina, essa a carga do alegorismo religioso, mas compreende a necessidade de definir que há um novo olhar para o homem: o ente que produz alegoria artística e significados. Nesse sentido, esse exato olhar desmistificador, racional, inovador e equilibrado do filósofo tomista é percebido no personagem Guilherme di Baskerville. A voz de Tomás de Aquino não é perceptível literalmente nos diálogos do personagem de Baskerville, porém o filósofo tomista está, como um espírito do tempo, volitando sobre os rastros do personagem durante a trama, principalmente quando o mestre britânico mostra-se um incansável cavaleiro da verdade. Nesse sentido, a verdade, no processo de descoberta do personagem, não é uma chave que abre portas, mas sim uma ferramenta que deve ser usada para as mais variadas funções, ou seja, o discernimento, o pensamento novo do homem que consegue, pela nova significação mundana e racional do simbólico e do alegórico, separar o que é a manifestação divina em conjuntos de representações universais e o que é a manifestação humana como leitura do natural – condição que a Alta Idade Média seguiu rumo à modernidade, herdando os passos tomistas. Como Eco afirma:

Con questa discussione tomista la natura ha perduto le sue caratteristiche parlanti e surreali. Non è più una foresta di simboli, il cosmo dell'alto Medioevo ha lasciato il posto a un universo *naturale*. Un tempo le cose valevano non per quello che erano ma per quello che significavano: a un certo punto invece si avverte che le creazioni divine non consistono in una organizzazione di segni ma in una produzione di forme.<sup>35</sup> (ECO, 2012, p. 142)

À luz do olhar umbertiano para o percurso tomista junto à estética medieval, é possível compreender que a “verdade” que o romance *O nome da rosa* apresenta, uma espécie de “pedra filosofal”, de “Santo Graal”, é puramente o alegorismo do

---

<sup>34</sup> Não há sentido espiritual no discurso poético ou mesmo na Escritura quando usa figuras retóricas, porque esse é um sentido entendido pelo autor e o leitor o identifica muito bem como um sentido literal baseado em regras retóricas. Mas isso não significa que o sentido literal (como sentido parabólico ou retórico) não possa ser múltiplo. Em outras palavras, significa que, mesmo que Tomás não o diga apertis verbis (porque não está interessado no problema), é possível que na poesia mundana haja múltiplos sentidos. Exceto que eles, feitos segundo a forma parabólica, pertencem ao sentido literal da frase, como foi entendido pelo enunciador. (Tradução nossa)

<sup>35</sup> Com essa discussão tomista, a natureza perdeu suas características falantes e surreais. Não é mais uma floresta de símbolos, o cosmos do início da Idade Média deu lugar a um universo natural. Antigamente as coisas valiam não pelo que eram, mas pelo que significavam: a certa altura, porém, sentimos que a criação divina não consiste numa organização de signos, mas numa produção de formas. (Tradução nossa)

“discernimento”, que faz com que o homem medieval emancipado consiga atravessar o vale de lágrimas sem ser sucumbido por ele. A obra *O nome da rosa* é, portanto, um romance pós-moderno porque consegue, através de uma trama medieval, capacitar o leitor moderno a ler em uma história do século XIV conceitos universais: o discernimento do pensamento humano que separa o olhar para o natural do olhar para o divino, e não condena um ou outro, mas tira de cada um deles o que há de melhor para a sua emancipação – exatamente o legado deixado, no romance de Umberto Eco, por Guilherme de Baskerville ao seu jovem aprendiz Adso di Melk, simbolizado pelas lentes de leitura que o mestre presenteia de herança para seu discípulo, símbolo esse que difunde-se em inúmeras alegorias, e que será objeto de análise no próximo capítulo dessa dissertação. Essa luz posta sobre os percursos medievais que a razão faz em busca de seu espaço definitivo no pensamento humano, faz com que Umberto Eco seja, indiscutivelmente, um raro exemplo de olhar lúcido para a concepção de que é pelo homem medieval emancipado que a ciência da significação teve seu gérmen. Assim, nada mais coerente com o percurso epistemológico do autor italiano do que construir um romance medieval para ilustrar sua práxis do significado, em especial a teoria do Leitor-Modelo.

## 4. O NOME DA ROSA: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA À LUZ DA TEORIA DO LEITOR MODELO

### 4.1 Revelar o leitor a si mesmo

“Um texto deseja ser uma experiência transformadora do próprio leitor” (ECO, 2018, p. 553). Tal afirmação foi condicionada por Umberto Eco em um posfácio sobre a obra *O nome da rosa*, publicada logo após o lançamento do seu romance no suplemento literário italiano Alfabeta, mas que posteriormente foi condicionado em algumas edições do romance; estabelecido como uma espécie de apêndice interpretativo, os comentários sobre o romance medieval estabeleceram-se além de impressões de bastidores do fazer estético, consolidando-se como uma reflexão sobre o fazer discursivo do autor Umberto Eco. Tal posfácio pode, notadamente, ser compreendido à luz de uma ética discursiva, própria de um percurso consolidado a partir de uma premissa matricial de toda a fase primeira da obra literária do autor italiano: formar o leitor. A partir da análise do romance, e mais compreensivelmente de seu posfácio explicativo acerca dos caminhos e intenções discursivas, é possível compreender que Umberto Eco trouxe à luz, com *O nome da rosa*, um mecanismo engenhoso de apoderar-se da narrativa para gerir uma ferramenta que pudesse consolidar o leitor como um ente emancipado diante dos mecanismos discursivos e, acima de tudo, capacitado em percorrer os processos significativos da leitura, tornando-se, conseqüentemente, um Leitor-Modelo, perfeitamente apto ao projeto final umbertiano de toda a sua práxis junto à Estética da Recepção: revelar o leitor a si mesmo.

Nesse sentido, o presente capítulo tem por objetivo demonstrar como o romance foi um projeto estético-formativo de consolidação dessa práxis teórica, substancialmente a partir de dois movimentos: os mecanismos criados na trama para a construção do Leitor-Modelo, bem como as articulações estéticas postuladas por Umberto Eco para especificar a voz de seu capacitador dentro da obra literária, ou seja, o Autor-Modelo. Tais pontos fundamentais da consolidação teórica de Eco no romance corpus deste trabalho serão demonstradas em específico na análise detalhada do primeiro capítulo da obra, “Primeiro Dia”, notadamente o espaço reservado pelo autor italiano para construir ambos os percursos previstos em sua teoria. Em especial sobre a formação do Leitor-Modelo, será possível constatar, em uma série de movimentos discursivos, como Umberto Eco consolida, através de mecanismos estéticos sofisticados, um projeto de formação do leitor, visando, neste, sua capacitação receptiva, para que torne-se adequado aos

movimentos seguintes, quando a obra então apresenta o universo medieval, além dos caminhos específicos da discussão temporal, ou seja, as dialéticas envolvendo as concepções teológicas acerca da pobreza de Cristo e a questão do riso em Aristóteles, conteúdos caros aos movimentos históricos do cenário da narrativa, o séc. XIV – a escrita pós-romance de Umberto Eco evidencia que a verossimilhança do ambiente medieval era um objetivo do escritor. Assim, para que tal formação fosse consolidada, Eco usou desse primeiro capítulo da obra como um percurso formativo do leitor – um período de capacitação, lançando mão de uma espécie de geratividade do discurso formativo – a teoria de sua vida intelectual ganhando vida em um romance.

Tal intenção fica evidente em seus apontamentos sobre a obra *O nome da rosa*, presente em seu posfácio. Nele, o autor italiano ressalta de forma inequívoca seu projeto de formar o leitor para depois tê-lo em suas teias da narratividade, para que esse, uma vez formado, fosse capaz de seguir o percurso gerativo de sentido do romance como um Leitor-Modelo e poder, enfim, tornar-se emancipado no processo de significação das vozes das tramas. Além disso, é clara a intenção de Umberto Eco em não apenas formar um leitor para as páginas do romance, mas, sobretudo, capacitá-lo para conhecer seus limites interpretativos e transformar-se, para tornar-se um ente autônomo, um cooperador do discurso, não apenas um mero fruidor do que, porventura, compreenderia da leitura. Para Eco, como pode ser lido em suas anotações pós-romance, criar uma teoria que consolide bases sólidas para capacitar um Leitor-Modelo é, antes de tudo, formular uma ética da narrativa sob o ponto de vista do receptor – condição teórico-prática, sem dúvida, notadamente singular nas teorias da Estética da Recepção fruto do percurso epistemológico de Umberto Eco. Ao explicar as intenções do primeiro capítulo da obra *O nome da rosa*, Umberto Eco decodifica tal percurso:

O que quer dizer pensar num leitor capaz de superar o obstáculo penitencial das primeiras cem páginas? Significa exatamente escrever cem páginas com a finalidade de construir um leitor adequado para as páginas que virão em seguida (...) Mas quando planeja o novo e projeta um leitor diferente, o escritor não quer um analista de mercado a fazer a lista das demandas expressas, mas um filósofo que intui as tramas do *Zeitgeist*. Ele quer revelar a seu público aquilo este *deveria* querer, mesmo que não o saiba. Ele quer revelar o leitor a si mesmo. (ECO, 2018, p. 563)

Além da formação do Leitor-Modelo, Eco evidencia um outro desafio significativo: é necessário que este Leitor-Modelo compreenda o Autor-Modelo e que esse processo seja minuciosamente gerado, intencionalmente formulado, para que as aberturas do texto

não extrapolem em significados indistintos, distantes da própria intencionalidade discursiva do enunciatário. Assim, a potencialidade significativa da obra tinha por objetivo não apenas formar um Leitor-Modelo, mas conseguir desse mesmo leitor, agora capacitado, a compreensão da voz do Autor-Modelo, para saber caminhar sobre a estratégia discursiva de quem formulou tal trajeto.

Presente na práxis literária, esse desafio é notadamente expresso em seu posfácio sobre *O nome da rosa*, quando afirma compreender que os percursos de um texto longo, como o romance, podem ser concebidos para leitores vastos, condição essencialmente complexa, tanto em termos teóricos quanto estéticos. Assim, essa condição manifesta-se nas intencionalidades discursivas e nas suas possibilidades de existência, tanto quanto das possibilidades perceptivas, por isso a necessidade de que os trajetos discursivos destinados ao autor e ao leitor sejam bem definidos e preparados para o receptor do texto, isso porque, como afirma Eco em seu estudo teórico, o “Emitente e o Destinatário acham-se presentes no texto não tanto como pólos do ato de enunciação, mas como *papéis actanciais* do enunciado” (ECO, 2011, p.44). Nesse sentido, para Umberto Eco, a ideia de Autor-Modelo deve ser compreendida também como uma estratégia textual, à altura da estratégia pensada e formulada para o Leitor-Modelo e, por isso, ambos devem ser estabelecidos no texto; assim, tanto o autor precisa conceber um Leitor-Modelo que possa entender seu papel, quanto o próprio Leitor-Modelo precisa compreender que há um Autor-Modelo a guiar tais caminhos – ambos, como compreende o teórico Umberto Eco, partes de um processo actancial do enunciado. Por isso, enquanto forma o Leitor-Modelo, um segundo movimento de *O nome da rosa* é definir na narrativa a voz do Autor-Modelo, especificando não só seus percursos, como também seus espaços de atuação. Na obra *Lector in fabula*, Eco estabelece essa dialética e seus principais desafios:

Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado (...) o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. (ECO, 2011, p. 46)

Para que a dialética própria dos papéis actanciais do texto seja estabelecida em termos estéticos, e que o Leitor-Modelo possa então compreender cada um desses trajetos,

ou seja, o seu e o de um Autor-Modelo, autor esse que possa ir além do homem Umberto Eco, a obra estabelece no seu início um caminho de formação dessa voz autoral, justamente com a estratégia de distanciar o escritor Umberto Eco da voz autoral do romance, ou seja, o Autor-Modelo.

Por fim, ao fechar tais conceitos e análises com o estudo do primeiro capítulo de *O nome da rosa*, poder-se-á compreender que a práxis teórica de Umberto Eco formou-se através de um percurso epistemológico fundamental nos estudos de interpretação, tendo como ponto fundamental de consolidação de seu legado a geratividade de seus conceitos germinados no romance. Nele, Eco pode comprovar seus postulados e deixar para as gerações futuras caminhos concretos, mais leves, mas não menos profundos, acerca do papel do leitor numa obra literária.

#### **4.2 Naturalmente, um manuscrito – o autor, criador de um Autor**

O primeiro movimento visando a formação do leitor, proposto por Umberto Eco em *O nome da rosa*, foi a construção de um tipo específico de prefácio da obra, intitulada “Naturalmente, um manuscrito”. Nele, o autor narra uma trama pré-romance, relatando um diálogo com o mistério: ter encontrado, numa data precisa - 16 de agosto de 1968 -, um texto escrito em francês, de 1842, de autoria de um abade de nome Vallet, contendo o que o próprio abade dizia ser a reprodução fiel de um manuscrito originário do século XIV, nascido no mosteiro de Melk, na Áustria, de autoria de um beneditino chamado Adso da Melk. Umberto Eco relata que esse manuscrito impactou-o profundamente, a ponto de ter feito dele uma breve tradução, com apontamentos, num caderno, mas que, posteriormente, por uma condição casual, perdeu o original, ficando apenas com os apontamentos. Posteriormente, o autor italiano narra que, em Buenos Aires, precisamente em 1970, voltou a ter contato com o tal conteúdo, dessa vez através de um livro de autoria de Milus Temesmar, que continha citações de um autor chamado Athanasius Kirscher, que apresentava um conteúdo precisamente similar ao de Adso da Melk, cujo original havia sido extraviado de Eco. Assim, conta Umberto Eco, o que o impressionou foi, por exemplo, as citações idênticas sobre um labirinto, presentes também no antigo manuscrito, então perdido. Após análise e comparação precisas dos conteúdos dos manuscritos, e atestando que o depoimento de Adso da Melk estava presente no manuscrito de Athanasius Kirscher, Umberto Eco chega à conclusão de que o texto foi

escrito por volta de 1327, numa localidade entre Pomposa e Conques, ao longo do dorsal dos Apeninos, entre Piemonte, Ligúria e a França (ECO, 2018).

A partir de então, Eco procura construir traços de verossimilhança em seu relato, ao expor suas íntimas dúvidas de como traduzir tal manuscrito, seja a partir do francês, através do material deixado por Vallet - fruto de um latim original usado por Adso da Melk -, seja na possibilidade de conservação de trechos na língua latina como uma forma de preservação do “sabor do tempo” (ECO, 2018, p. 13). Ao conjecturar a possibilidade da publicação, o autor italiano inicia verdadeiramente sua trama, ao confidenciar sua dúvida acerca da autenticidade da tradução do manuscrito original feita por Vallet, através da imprecisão de citações das virtudes das ervas atribuídas à Alberto Magno ou mesmo receitas de Paracelso. Tais relatos articulam uma teia de possíveis verossimilhanças que, aos poucos, mostrar-se-ão presentes no próprio romance para o leitor a ponto de, ao final, esse leitor compreender, por assimilação de discursos, que o prefácio construído por Eco é possivelmente verdadeiro, que Umberto Eco realmente viveu aquela trama de desencontros com os manuscritos, tomando o relato do autor como uma peça do próprio romance. Finalizando, Umberto Eco confidencia que publicar os relatos da experiência monástica de Adso da Melk é uma força apaixonante de tornar público tal documento, o que o próprio autor entende ser um modo de liberar-se de numerosas e antigas obsessões (ECO, 2018).

Para além de um movimento de leitura constituído propriamente como fruição desse relato que abre o romance *O nome da rosa*, é preciso compreender, porém, o sentido desse movimento umbertiano, que inaugura os processos articulados de aplicação da sua teoria sobre Leitor-Modelo na germinação da sua obra. Em termos práticos, compreender esse primeiro movimento criativo de Umberto Eco é assimilar os passos iniciais da organicidade teórica dos postulados do autor tomando vida numa narrativa, mais precisamente a teoria do Leitor-Modelo sendo aplicada na formação do romance.

Assim, em termos analíticos, qual a intenção do autor com esse prefácio? Ele é claramente verdadeiro, ou seja, o autor italiano encontrou verdadeiramente um manuscrito traduzido de um depoimento original de um certo Adso da Melk e que, posteriormente, por um golpe do destino, pode reencontrar-se com uma tradução contemporânea em Buenos Aires e, assim, dar luz a esse conteúdo? Na verdade, não; em seu pós-escrito sobre o romance, Umberto Eco relata que o romance *O nome da rosa* foi realmente uma invenção, uma criação literária:

Escrevi um romance porque me deu vontade de escrever. Creio que essa seja razão suficiente para alguém se dispor a narrar (...) Comecei a escrever em março de 1978, movido por uma ideia seminal. Tinha vontade de envenenar um monge. Acho que o romance nasce de ideias desse gênero, o resto é polpa que vai se acrescentando ao longo do caminho. (ECO, 2018, p.548)

Se o romance *O nome da rosa* foi uma invenção do autor, qual o sentido desse prefácio, tão complexo e possivelmente verossímil? Qual a motivação do autor em criar um ambiente crível usando manuscritos perdidos e outros encontrados, trechos de obras medievais reais e dúvidas quanto a traduções? Para compreender esse primeiro percurso criativo de Umberto Eco, é preciso lançar luz a uma indagação precisa do autor, quando da elaboração de sua teoria sobre o Leitor-Modelo, durante as definições dos papéis do Leitor-Modelo e do Autor-Modelo, ao ressaltar a dialética própria dos papéis actanciais de um enunciado, condição teórica citada neste capítulo: era preciso resolver o desafio das condições do autor empírico, o sujeito da enunciação, bem como do autor das estratégias textuais, o sujeito do enunciado (ECO, 2011).

Em termos práticos, o autor italiano Umberto Eco, escritor e premiado romancista e semiótico, nascido em Alessandria, ao pensar seu romance e esboçá-lo em fragmentos, assume o papel actancial do enunciado como o sujeito da enunciação – aquele que foi movido a escrever um romance porque desejava envenenar um monge (ECO, 1983). Porém, o autor que desejava envenenar um monge com uma trama não poderia ser o operador das estratégias discursivas, ou seja, o sujeito do enunciado. Para tanto, havia a necessidade de um ritual para que fosse, então, criado tal sujeito, o operador das estratégias textuais dali em diante, aquele que, através do discurso, aplicaria em uma narrativa a hipótese traçada anteriormente pelo autor empírico, formando os trajetos de consolidação do Leitor-Modelo no primeiro capítulo do romance.

Assim, o autor italiano Umberto Eco, premiado acadêmico e literário italiano, dá vida a um Umberto Eco ficcional, que encontrou um manuscrito, manifestado através do prefácio. Tal mecanismo de criação textual é responsável por gestar o operador das estratégias textuais, para que a voz desse autor revelado ali se torne, então, emancipado do homem Umberto Eco e, no processo criativo, tenha a autonomia, enquanto sujeito do enunciado, para dar voz às estratégias de formação do Leitor-Modelo, para que este possa, então, configurar para si uma hipótese de Autor-Modelo e, enfim, fechar o ciclo, vencendo a dialética que o próprio Umberto Eco, o sujeito da enunciação, o autor empírico, estabeleceu como desafiadora em seu percurso teórico na obra *Lector in fabula*.



Assim, é possível compreender que, com o prefácio, Umberto Eco cria, enquanto sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado, preparando o caminho para a formação do sujeito concreto dos atos da cooperação da obra, ou seja, o Leitor-Modelo. Descolar-se da voz que cria era fundamental para iniciar o processo de formação do Leitor-Modelo, pois este não se completaria em seu percurso formativo sem antes compreender os comandos do Autor-Modelo.

Esse primeiro movimento em *O nome da rosa*, que pode parecer um apêndice de pouca importância para a real fruição da obra, para os mecanismos da trama policial e dos diálogos profundos acerca da religiosidade e do desafio aristotélico – conceitos esses caros na trama -, é, na verdade, um primeiro movimento gerador de todos os mecanismos do romance. Entendê-lo é, essencialmente, compreender como a gestação do romance foi realizada em sintonia com as diretrizes matriciais de seu percurso teórico. Nesse sentido, a partir desse ponto inicial da narrativa, será possível compreender o percurso desse projeto ambicioso de Umberto Eco: a formação do Leitor-Modelo.

### 4.3 Primeiro Dia

Ritmo, respiração, penitência. São esses movimentos precisos que Umberto Eco espera do leitor que ele previu na construção de *O nome da rosa*. Para o autor, o ato da leitura e da fruição não devem ser um produto a ser consumido por um cliente que o compra numa prateleira de encomendas editoriais. Eco é enfático em identificar como um equívoco estético a obra que se ajusta ao leitor, porque não o forma como capacitador da obra, mas possui, antes, uma postura passiva de fruir o já fruído, um caminho anteriormente já percorrido, por um molde que pouco instiga o leitor de uma obra literária. Percebe-se, na sua escrita sobre os caminhos de construção do romance, publicada na revista Alfabeta, em 1983, presente ao final da obra como um índice, que a intenção de Eco era distanciar-se dessa possibilidade.

A diferença, se existir, está entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que tenta atender aos desejos dos leitores já encontrados. Neste segundo caso, temos o livro escrito, construído de acordo com um formulário bom para os produtos em série: o autor faz uma espécie de análise de mercado e a ela se ajusta. (ECO, 2018, p. 562)

A obra *O nome da rosa* é um romance formado de signos, constituídos de lições em cada hora do primeiro dia. Nesse sentido, cada estrutura dessa trama possui uma

simbologia específica: a abadia e seu conflito em meio aos suspenses e crimes, o microcosmo do mundo; as tensões religiosas da pobreza de Cristo, o desnudar das intenções eclesiásticas; o riso, a busca pela maioria crítica; o labirinto da biblioteca, o caminho tortuoso do conhecimento; e, claro, Adso, o que aprende, e Guglielmo, o que ensina.

O romance *O nome da rosa*, em sua condição estética atomizada, guarda em si as partículas sógnicas de tramas entre tramas, dos personagens fictícios vivendo momentos históricos, símbolos desconstruídos dialogando com alegorias, condições essas que faz da Idade Média histórica presente na obra uma espécie Idade Média própria de Umberto Eco. A seguir, tem-se a análise detalhada das horas que formaram o primeiro dia dos personagens Guilherme di Baskerville e Adso da Melk, na Abadia. Durante essas horas, o autor teceu caminhos de leitura ao leitor para que esse pudesse capacitar-se na trama, participar dos atos de cooperação textual e percorrer, de forma autônoma, a leitura do romance, a personificação estética e literária da teoria de Umberto Eco sobre a formação do Leitor-Modelo.

#### **4.3.1 Hora Primeira – o olhar emancipado**

A primeira lição que o leitor recebe em seu processo emancipatório é saber reconhecer o olhar monástico e o olhar escolástico, diretrizes fundamentais da estética medieval e dos fundamentos históricos que acompanharão toda a trama: saber compreender a voz e o olhar monástico e escolástico é um movimento essencial na trama, para compreender o momento histórico de tensão desse período, tensa essa que será a força desencadeadora de todo o processo de criativo da época.

Tal lição é concedida ao leitor logo nas primeiras linhas do romance, quando o jovem Adso, acompanhando seu mestre Guilherme, depara-se com a enormidade fantasmagórica da Abadia, local onde abrigava a biblioteca, o foco central da narrativa, com seus muros esplendorosamente edificadas diante de uma íngreme geografia, coberta pela branca neve do inverno piemontês de fim de novembro do ano de 1327, época histórica do romance. Adson inicia, então, uma descrição arquitetônica da Abadia, harmonizando seu olhar entre os elementos geométricos do prédio e os significados medievais dos números que compunham sua estrutura, uma eficiente apresentação do processo de significação do olhar monástico – o octógono da estrutura base do prédio, simbolizando a perfeição, o quadrado de sua estrutura edificante, relacionado com os

quatro evangelhos, o pentágono gerado pelos torreões da torre, simbolizando as zonas do mundo, e sua estrutura completa de sete lados, totalizando quatro torreões, simbolizando os dons do Espírito Santo. O jovem monge descreve a Abadia como assombrosa, nos detalhes geométricos do olhar de um aprendiz que se assombra diante da concretude infinitamente sublime das obras do Altíssimo.

Porém, tal descrição de Adso, a fruição própria do homem medieval, do homem da monástica, é interrompida pela presença do mestre Guglielmo, a colocar-se diante do aprendiz e ensinar-lhe o olhar racional do homem da escolástica, dando-lhe um contraponto à sua visão monástica, através da proporção da edificação em seu sentido prático e real. A lição ao leitor começa, então, a desenhar-se diante da dialética própria desse momento histórico de transição entre o homem do sobrenatural e do simbólico e o homem do espírito racional e da mente emancipada. A fala de Guilherme marca tal condição, depois de uma longa descrição assombrada do seu discípulo sobre a Abadia:

Enquanto nossos burricos se arrastavam pelo último cotovelo da montanha, onde o caminho principal se trifurcava, dando origem a duas trilhas laterais, meu mestre deteve-se por algum tempo, olhando ao redor, para os lados da estrada, para o leito da estrada e por cima da estrada, onde uma série de pinheiros sempre-verdes formava por um breve trecho um teto natural, cândido de neve.

- Abadia rica – disse. – O abade gosta de fazer boa figura nas ocasiões públicas. (ECO, 2018, p. 54)

O Autor-Modelo inicia seu processo de formação do Leitor-Modelo apresentando um olhar do personagem Guilherme de Baskerville que é para além da forma, pois busca ressaltar ao jovem Melk o contraste entre a opulência do prédio da Abadia e a pobreza do entorno, formado pela população miserável que se alimenta dos restos dos monges – como ficará claro ao leitor mais adiante, durante a narrativa. Mas, a marca de Umberto Eco está justamente nesses espaços vazios da leitura que a ironia de Guilherme sugere existir. A longa descrição de Adso sobre o prédio e suas formas, as representações simbólicas das geometrias arquitetônicas da Abadia, com seus significados medievais, procuram ambientar o leitor em um cenário acolhedor, pois tais representações submetem-se à lógica comparativa de um iniciado no mundo monástico, apresentando-o a um mundo simbólico medieval que lê um prédio cristão de quatro lados e o identifica espiritualmente com os quatro evangelhos. Porém, a quebra dessa expectativa dá-se com a ironia do mestre e seu olhar emancipado para os simbolismos monásticos: a Abadia tem um símbolo, sim, mas é o da opulência e da riqueza diante de uma pobreza, que deveria

ser verdadeiramente um símbolo de assombro ao homem. A primeira lição do romance, constituída no percurso de formação do Leitor-Modelo, espera que o receptor compreenda a necessidade de identificar tais contrastes e perceber, historicamente, que esses marcam a transição de um mundo lido e interpretado por símbolos e representações imagéticas para um olhar que interpreta o real a partir do racional e do natural – as ferramentas de emancipação do homem escolástico.

Assim, o que sensibiliza o jovem Adso é a forma e a relação dessa geometria com a ideia medieval de Deus. Já o que sensibiliza o mestre Guilherme é o paradoxo da casa divina ser construída com o esplendor da riqueza material em meio à pobreza humana, um antídoto diante da exigência estética do homem medieval monástico pelo *proportio*, pela indução em unir as manifestações naturais às sobrenaturais em um jogo contínuo e infinito de relações. Ao construir o mundo, o homem medieval monástico usa dessa régua simbólica, compartilhada com o leitor de *O nome da rosa* através do olhar de Adso, lendo as proporções da Abadia e do Edifício com as retinas estéticas própria de um discípulo do seu tempo, como configura o historiador e linguista holandês Johan Huizinga, ao demonstrar o mecanismo medieval de ordenar o desordenado em formas sempre divinas: “como em um caleidoscópio, todo ato de pensamento faz com que a massa desordenada de partículas una-se em uma bela e simétrica figura” (HUIZINGA, 2010, p. 287). Já Guilherme é o homem emancipado, aquele que consegue ver com seus próprios olhos, símbolo da transição da época, o homem da escolástica, aquele que vê e interpreta o natural pela retina da razão, aquele que antecipa as consequências aristotélicas da ironia e da liquidação tomista no confronto com o velho - presente na trama do romance através desse universo alegórico medieval, simbolizado nas descrições através do olhar do jovem aprendiz e dos diálogos dos demais monges da Abadia.

Assim, ao leitor, nos traços edificados pela primeira lição, é dado compreender o olhar de Guilherme de Baskerville como próprio da racionalidade que Tomás de Aquino concebe à linguagem alegórica medieval. Na obra *Arte e bellezza sulla estetica medievale*<sup>36</sup>, Umberto Eco debruça-se sobre essa condição transitória do olhar do homem, em especial na análise do papel do filósofo tomista diante desse cenário fundamental para o nascimento da modernidade filosófica, histórica e estética:

Con questa discussione tomista la natura ha perduto le sue caratteristiche parlanti e surreale. Non è più una foresta di simboli, il

---

<sup>36</sup> Arte e beleza sobre a Estética Medieval. (Tradução nossa)

cosmo dell'alto Medioevo ha lasciato il posto a un universo *naturale*. Un tempo le cose valevano non per quello che erano ma per quello che significavano (...). Preceduto dall'interesse per la Natura del XII secolo, il secolo seguente, attraverso l'accettazione dell'aristotelismo, fissa la sua attenzione sulla forma concreta delle cose.<sup>37</sup> (ECO, 1987, p. 152)

### 4.3.2 Hora Terça – a lição das verdades

A segunda lição trazida pelo autor na trama assume duas discussões específicas: a condição humana do livre-arbítrio e a quem destinaria saber acerca das verdades. Em outras palavras, seria o homem, sempre que erra, ou supostamente erra, um joguete nas mãos do diabo? A verdade, ou as verdades, deveriam ser acessíveis a todos? A quem caberia a escolha do que saber?

Sob essas indagações, a segunda lição apresenta-se no processo de formação do Leitor-Modelo, gravitando em todo o primeiro capítulo do romance. Posto à sua visão interpretativa, o leitor recebe comandos em forma de questionamentos próprios do espírito do tempo de transição que marcou o século XIV, momento em que a trama passa suas ações narrativas: a influência aristotélica na formação do pensamento escolástico, mais notadamente na figura do filósofo Tomás de Aquino, e o destino das verdades encontradas pela mente inquieta do homem novo que marcou o grande período clássico da Idade Média. Introduzir esses dois pontos de discussão matriciais para a época eram fundamentais para que o Leitor-Modelo pudesse emancipar-se para o restante do romance, rico em discussões filosóficas e religiosas pertinentes ao seu tempo histórico.

O primeiro ponto dessa lição dá-se no diálogo de Abão, o governante da abadia, com Guilherme, quando aquele apresenta ao mestre franciscano a tragédia envolta na morte de Adelmo de Otranto, monge ainda jovem, encontrado morto aos pés do torreão da habitação monástica, supostamente por ter se atirado de cima do prédio. Como forma de introduzir os elementos da trama policial, o abade governante descreve suas impressões acerca do mistério da morte do monge, principalmente pela forma como seu corpo foi encontrado, abatido pelas pancadas da queda, e pela forma como tal morte deu-se, pedindo, assim, a atuação do mestre Baskerville e rogando sua conduta como um investigador clerical. De modo sutil, o governante Abão lembra Guilherme de que tem

---

<sup>37</sup> Com essa discussão tomista, a natureza perdeu suas características falantes e surreais. Não é mais um símbolo da floresta, o cosmos do início da Idade Média deu lugar a um universo natural. Antigamente as coisas valiam não pelo que eram, mas pelo que significavam (...). Precedido pelo interesse pela natureza do século XII, o século seguinte, por meio da aceitação do aristotelismo, fixa sua atenção nas formas concretas das coisas. (Tradução nossa)

nele plena confiança na condução do caso, justamente porque Baskerville foi um inquisidor de respeito e de equilíbrio na tomada de suas decisões. Porém, a sutileza desse diálogo reside no fato de que o abade ressalta que Baskerville teria a qualidade de não apenas saber distinguir o bem do mal, mas o bom senso em compreender como tais distinções deveriam ser apresentadas à luz do mundo. Tal ideia, no diálogo, é interrompida por Baskerville, justamente para posicionar-se ao oposto desse pensamento, marcando a narrativa com o ritmo do contraste entre os olhares velhos e novos:

– Por isso – continuou o abade -, acho que todo caso que diga respeito ao erro de um pastor não pode ser confiado senão a homens como vós, que sabem distinguir não só o bem do mal, mas também o que é oportuno daquilo que não o é. Agrada-me pensar que tendes condenado apenas quando...

- Os acusados eram culpados de atos criminosos, de venefício, de corrupção de jovens inocentes e de outros atos nefandos que minha boca não ousa pronunciar...

- ... que tendes condenado apenas quando – continuou o abade sem levar em conta a interrupção – a presença do demônio era tão evidente aos olhos de todos que não seria possível proceder de modo diferente, sem que a indulgência fosse mais escandalosa do que o próprio crime. (ECO, 2018, p. 63)

Apresentado no início do romance, tal diálogo marca decisivamente o confronto entre o pensamento monástico da influência demoníaca nas ações humanas diante dos erros e o voltar-se ao homem como um indivíduo que decide e age, emancipado em suas atitudes, através do pensamento escolástico sob a forte influência aristotélica da razão. Creditar ao divino ou ao demônio as complexidades humanas era próprio do espírito monástico, assim como a transição escolástica era marcada pela voz emancipatória do homem, ao voltar-se sobre si, sobre seus mecanismos naturais de manifestação e de percepção. A voz de Baskerville é a voz do bom senso do novo homem, que abria as portas do Renascimento, mas sem deixar de considerar os percursos divinos desse processo de emancipação, tanto que Guglielmo não era um tomista-aristotélico, tão pouco um aristotélico-tomista, mas o símbolo dessas duas vozes que conviviam justamente num período histórico de transição. Portanto, o mestre franciscano identificava o divino e a interferência demoníaca, mas não isentava o homem de suas responsabilidades diante das atitudes tomadas, como ressalta dizendo que “quando (...) reconheci alguém culpado (...) ele tinha realmente cometido crimes de tal ordem que eu podia entregá-lo em sua consciência ao braço secular” (ECO, 2018, p. 63). Nessa fala, Baskerville encarna a voz tomista, que soube equilibrar o olhar aristotélico e a emancipação diante do divino,

gerando um percurso perante do religioso infinitamente mais profundo, porque justamente consagrado, não temido – o discernimento em creditar ao homem o que era do homem e ao divino o que era divino, ou seja, o suprarracional, mas jamais o antirracional.

A segunda parte da lição dessa hora, no primeiro dia do tempo narrativo, dá-se quando Guilherme solicita, para o intento da investigação sobre a morte do monge Adelmo, a livre circulação dentro da biblioteca da abadia – o local central da trama, como se constituirá para o leitor com o passar das cenas do romance. Tal desejo é prontamente negado pelo abade, que inicia, com Baskerville, nova rodada de diálogos que apresentam conteúdos sutis de formação do Leitor-Modelo: o que são as verdades, bem como a concepção dos destinos dessas verdades para o homem da época. Assim, diante da solicitação insistente de Guilherme acerca do motivo pelo qual o acesso à biblioteca lhe era censurado, o abade traz um discurso fundamental para compreender o espírito do tempo monástico, criado nesse momento da obra como uma importante lição ao leitor, no processo de capacitá-lo como Leitor-Modelo:

(...) Porque nem todas as verdades são para todos os ouvidos, nem todas as mentiras podem ser reconhecidas como tais por uma alma piedosa, e os monges, por fim, estão no scriptorium para levarem a cabo uma obra preciosa, para a qual devem ler alguns volumes e não outros, e não para atenderem a qualquer insensata curiosidade que porventura os colha, quer por fraqueza de mente, quer por soberba, quer por sugestão diabólica. (ECO, 2018, 71)

O homem monástico compreendia ser de posse da Igreja as chaves da verdade, inclusive a verdade acerca de quando e como as manifestações demoníacas agiam sobre o homem. Guilherme, a encarnação do pensamento escolástico, trazia a força da inquietude e da busca pelo desconhecido, marcada nesse momento da trama pela insistência em adentrar na biblioteca e não aceitar o discurso ardiloso clerical que creditava os atributos divinos como espiritualmente destinados nas mãos dos poucos representantes eclesiásticos. Mais uma vez, o autor da trama constrói diálogos para que o leitor se emancipe no processo de significação desse momento histórico, também fundamental para compreender o desenrolar do romance diante dos conflitos religiosos e filosóficos com as discussões sobre a pobreza de Cristo e o papel do riso, tecido na narrativa através da presença da filosofia aristotélica. A voz de Baskerville encontra eco no pensamento emancipado tomista, ao construir um diálogo entre o teológico e o

filosófico, sem que ambos deixem de conviver em suas particularidades. Para Tomás de Aquino, a busca pela razão, pelas verdades, era uma busca também por um atributo que permitiria compreender a divindade distante da pura crença, ressoando adequadamente no *fides quaerens intellectum*<sup>38</sup>. Esse movimento do filósofo cria a teologia natural, um caminho fundamental para sua filosofia, marcada pelo assombro – na trama, o assombro de Baskerville diante da biblioteca e de seus volumes inatingíveis para os olhos humanos. Assim, é possível verificar os traços de Tomás de Aquino na personalidade de Baskerville ao analisar de modo mais profundo a presença tomista na concepção da filosofia medieval, como ressalta Juliàn Marias:

A revelação [para Tomás de Aquino] é critério de verdade. No caso de uma contradição entre a revelação e a filosofia, o erro nunca pode estar na primeira, portanto, o desacordo entre uma doutrina filosófica e um dogma revelado é um indício de que a primeira é falsa, de que a razão se extraviou e não chegou à verdade, motivo pelo qual se choca com ela. Nesse sentido, existe uma subordinação da filosofia, não precisamente à teologia como ciência, mas à revelação; no entanto, o sentido dessa subordinação não é o de uma trava ou imposição, pelo contrário: a filosofia impõe como norma para si mesma o que lhe é mais próprio, ou seja, a verdade. A revelação a coloca de sobreaviso, mas é a própria razão filosófica que buscará o saber verdadeiro. (MARIAS, 2004, p. 182)

A lição construída pelo autor, que se consolida nesse capítulo, é deixar claro, pela voz de Guilherme de Baskerville, que a ação humana que decorre em erro provoca a condenação do homem como um criminoso, não um possesso – consolidando um olhar do personagem que carrega em si os traços de um discípulo tomista que distinguia perfeitamente a filosofia da teologia, em um movimento, na narrativa, de sempre jogar luz às manifestações nebulosas do olhar medieval presente nos personagens da abadia, em especial do próprio abade. Portanto, para que o leitor pudesse tornar-se emancipado em percorrer os caminhos de significação da trama, era fundamental capacitar-se na compreensão desses dois mundos, perfilados diante de um período em profunda transição, momento histórico crucial do ambiente da obra *O nome da rosa*. Esse percurso foi montado, nessa lição, entre a teologia e a filosofia, entre a sombra do possesso diante do homem e daquele que deveria ser dono de seu livre-arbítrio, bem como entre os caminhos que levam às verdades e suas manifestações.

---

<sup>38</sup> Fé buscando compreensão. (Tradução nossa)



Sob tais diálogos na trama, em especial acerca da distinção entre a ação criminosa diante da influência demoníaca, Guilherme aproxima-se da *teologia fidei* tomista – a razão aplicada aos temas que são também assunto de fé, evidenciados na forma como Tomás de Aquino buscava a verdade, tanto pelo pensamento filosófico emancipado diante da teologia, sem deixar de dar a ela o valor necessário, quanto pelo olhar estético da natureza e da razão, ante à completa contaminação do sobrenatural no olhar medieval monástico. Tal diálogo entre Abão e Baskerville, presente nessa lição, conduz o leitor com eficiência no percurso da solução de um dilema que marca a essência definidora do romance: a verdade deve ser uma ferramenta aplicável para a emancipação do homem ou uma obra divina a ser contemplada por poucos e enclausurada em abadias e edifícios? Ao deixar claro ao abade que a punição foi aplicada sobre um criminoso, e não sobre um herege, quando de seu tempo como inquisidor, Guilherme mostra suas credenciais filosóficas à trama e, com tal narrativa, o autor capacita o leitor para compreender o espírito do tempo do século XIV, ou seja, a transição do homem medieval para o homem do renascimento, sob a luz das ideias aristotélicas e do fulgor tomista, caminhos que trarão, ao longo da trama, luz emancipadora diante dos percursos sobre os quais a verdade deve percorrer. Não à toa, a próxima lição do autor para seu leitor em processo de formação como Leitor-Modelo é justamente o discernimento do homem emancipado diante das forças naturais do desejo, em contraponto ao domínio eclesiástico das formas e do pensamento. Se Baskerville, nesta lição, confronta o abade diante da verdade, os aspectos do desejo serão confrontados com um dos personagens fundamentais da simbologia monástica medieval, o franciscano Ubertino del Casale.

### 4.3.3 Hora Sexta

Neste capítulo, o autor prepara importantes lições ao leitor, no intuito de formá-lo como Leitor-Modelo; três, em específico: a experiência do êxtase estético na formação do pensamento monástico, a consolidação, na trama, da personalidade de Guilherme de Baskerville como um homem da transição medieval e, por fim, a apresentação, de forma consolidada, do pensamento racional do mestre Baskerville sobre o pensamento de Roger Bacon no confronto com a ideia de Anticristo. Em termos práticos, é possível compreender que esse capítulo consolida, ao mesmo tempo, a formação do leitor diante da estética medieval monástica e forma-o diante do pensamento moderno da escolástica. Para tanto, a narrativa apresenta um dos dois principais personagens que darão

sustentação à trama vivida por Adso de Melk e Guilherme de Baskerville: o franciscano Ubertino del Casale, a figura consolidada do pensamento monástico, vista como retrógrada, consumida pelo simbolismo eclesiástico e mergulhada nas tensões sexuais.

No primeiro movimento das lições deste capítulo, o jovem Adso, o narrador da trama, descreve de forma intensa sua experiência diante do esplendor do prédio da igreja existente no monastério. O discípulo de Baskerville encontra-se diante dessa edificação que contempla a parte central do monastério, o templo de mediação entre o homem e Deus, “robusta igreja abacial”, nas palavras de Adso (ECO, 2018, p. 54). Numa condição de êxtase, diante da enormidade da igreja, o jovem monge inicia uma complexa e detalhada descrição do que vê, convidando o leitor a portar em si seus olhos de jovem em formação monástica, para compartilhar do êxtase diante da contemplação transcendente das imagens, das cores, dos recortes arquitetônicos de cada detalhe, das estátuas, dos desenhos e das imagens que formavam um cenário, ao mesmo tempo, de deslumbre divino e temor demoníaco - como na incapacidade em descrever e compreender a visão de uma pintura de anciãos em tronos, cantando louvores e voltados para a contemplação, diante de símbolos e objetos sacros, em um emaranhado de visões que formavam uma perspectiva arquitetônica singular. É assim que Adso descreve tal experiência:

(...) Oh, que consonância de rendição e arroubo, de posturas inaturais, no entanto graciosas, naquela linguagem mística de membros miraculosamente libertos do peso da matéria corporal, signata quantitas, infusa de nova forma substancial, como se a sagrada multidão fosse fustigada por um vento impetuoso, sopro de vida, frenesi de deleite, júbilo aleluiático que, prodigiosamente, passou de som a imagem. (ECO, 2018, p. 75)

O ritmo da mística transcendente medieval gravitando diante dos olhos do jovem monge, a estética da contemplação do divino, quase intraduzível, na descrição do ambiente magnânimo da abóbada da igreja e das pinturas reveladoramente extasiantes, formam um peculiar ritmo narrativo para dar vida às sensações que devem ser assimiladas pelo leitor, para compreender os compassos do homem medieval, “obra de amorosa conexão regida por uma regra celestial e mundana ao mesmo tempo (vínculo e estável nexo de paz, amor, virtude, regime, potestade, ordem, origem, vida, luz, esplendor, espécie e figura)” (ECO, 2018, 76). No mesmo ambiente, Adso descreve, no ritmo da estética medieval, as traduções, em formas arquitetônicas, das tensões do homem monástico: os tormentosos pecados capitais, as alegorias demoníacas da luxúria e as

enumerações das tragédias das danças eternas diante daqueles que escolhem viver distante da salvação.

O momento da lição ao leitor, com a descrição extasiante de Adso, é o exercício da experiência contemplativa, da necessidade de formar o leitor para o olhar transcendente do homem medieval – é preciso que o Leitor-Modelo esteja apto a saber ler a mente monástica para percorrer o espírito do tempo do século XIV. Assim, se Guilherme de Baskerville era o homem da transição, seu discípulo Adso era ainda o homem da monástica, trazendo em si o germen do fulgor contemplativo, da mística experiência, pois sua descrição em êxtase diante da magnitude arquitetônica da igreja consolida-se em um exercício convidativo que o autor estabelece no processo de capacitação do leitor para que esse possa colocar-se na condição do homem medieval, ver com seus olhos, perceber com suas percepções, extasiar-se com suas experiências, sentindo os choques das cores, das luzes, dos detalhes esculpidos em formas delicadas e grotescas.

Nesse sentido, o movimento descritivo realizado por Adso é um exercício de transposição do seu olhar monástico para funcionar no olhar do leitor, com o objetivo que este esteja, enfim, capacitado a esse espírito do tempo do século XVI, justamente por ser este um caminho necessário para que este leitor possa seguir adiante, após as primeiras cem páginas do romance. Em outras palavras, como formar o leitor para que compreenda que a estética medieval foi uma força determinante na construção do olhar do homem do seu tempo? Como compreender a manipulação simbólica dos conceitos sacros e divinos pelo homem eclesiástico para a obtenção de indivíduos temerosos e controlados? O exercício descritivo de Adso de Melk, que marca sua experiência contemplativa diante desses planos arquitetônicos da abadia, experiências essas formadoras de homens medievais, foi o caminho encontrado pelo autor para aplicar uma fundamental lição no leitor: formá-lo diante da estética monástica e capacitá-lo para compreender, em muitos momentos da trama, os temores e as incertezas do jovem Adso. Para viver o pensamento da estética medieval, era preciso, antes, formar-se nesse olhar interior, a partir de exercícios realizados pelo olhar exterior, ou melhor, do externo para o interno, num íntimo diálogo de sentimentos que coloca o leitor diante da própria experiência do noviço beneditino.

(...) E desfalecido (quase) ante aquela visão, incerto já agora se me achava num lugar amigo ou no vale do juízo final, fiquei atônito, a custo contive o pranto e pareceu-me ouvir (ou ouvi deveras?) a voz e vi aquelas visões que tinham acompanhado a minha meninice de noviço,

as minhas primeiras leituras dos livros sagrados e as noites de meditação no coro de Melk. (ECO, 2018, p.78)

Ao final desse momento contemplativo, a percepção transcendente do êxtase estético permeia os sentidos do jovem Adso que compreende, então, que as formas arquitetônicas da abadia vislumbravam uma perfeita leitura espiritual do acontecimento trágico que a morte de Adelmo poderia significar, ao dialogar suas sensações com a confiança do abade junto a Baskerville sobre os sintomas que tal tragédia traria para o ambiente da abadia. Adso, então, como um homem do seu tempo, dialoga com a tragédia do monge copista e, através dos passos do desconhecido, o medo afrontando o seu olhar diante de sua percepção da chegada na abadia da “grande e celeste carnificina” (ECO, 2018, p. 60). A leitura que o aprendiz faz, dessa forma, é a esperada pelo homem monástico diante do desconhecido, ao creditar os acontecimentos de morte no mosteiro à fúria celestial, sobrevivendo aos homens a condição de penitentes a pagar pelos pecados da carne e da ignorância. Nesse momento mostra-se o exercício do contraste: o final desse percurso contemplativo por Adso, e formativo ao leitor, o jovem aprendiz relata que recorreu várias vezes ao portal arquitetônico da igreja buscando a compreensão dos acontecimentos na abadia – comportamento oposto de seu mestre Baskerville, que buscava na razão e nas evidências empíricas os rastros do crime e da tragédia que abatia o monastério. Portanto, Adso recorria à narrativa medieval dos murais, dos vitrais, das esculturas e das pinturas da igreja certo de encontrar ali as mensagens divinas para a compreensão e a proteção ante à danação que todos na abadia experienciavam; ao leitor, a realização do movimento de compreensão do olhar de Adso, da experiência de seus êxtases estéticos e temores espirituais, do vislumbre diante da grandiosidade divina retratada em afrescos e rebuscados mármore, bem como das tensões sobrenaturais do desconhecido diante da morte, criava um percurso singular de compreensão do tempo do século XIV, da transição do homem medieval, para que o processo de identificação dos interstícios do texto fosse realizado com mais autonomia – o verdadeiro movimento de formar o Leitor-Modelo para que ele, posteriormente, possa preencher os espaços vazios deixados pela trama.

A segunda lição presente na Hora Sexta é a presença do personagem Ubertino del Casale, um monge franciscano, pertencente à ordem cluniacense, amigo íntimo de Guilherme de Baskerville, confidante de seus desafios durante o período em que o monge inglês atuou na Santa Inquisição. Ubertino carrega em si um peso histórico que contribui

à trama de modo significativo ao lançar luz à discussão sobre a presença marcante dos franciscanos em meio à transição medieval dos monásticos e escolásticos, principalmente por ser esse personagem o que apresentará à narrativa as discussões acerca da pobreza de Cristo, um dos pilares centrais da tensão presente na trama de *O nome da rosa*. Para contextualizar o leitor diante desse momento histórico, decisivo para a compreensão da tensão da trama em condicionar a abadia como palco de uma discussão que mudará os destinos da Igreja Católica, Adso encarna, neste ponto da narrativa, um cronista ao contar o percurso histórico de Ubertino del Casale, que se entrelaça com o próprio percurso histórico da questão da pobreza de Cristo discutida no século XIII, diante do crescimento em popularidade da ordem fundada por Francisco de Assis. Durante o encontro dos monges franciscanos, marcado no romance, Adso interrompe, assim, o diálogo entre Ubertino e Guilherme para contar ao leitor a formação da ordem franciscana e como ela invadiu a Itália com o discurso da pobreza e da entrega espiritual a Cristo, monges que “agora viviam humildemente fora da ordem, pedindo esmola e mantendo-se no dia a dia do trabalho das próprias mãos, sem terem propriedade alguma” (ECO, 2018, p. 85). Ubertino é constituído, pela tecitura da narrativa de Adso, como uma personagem que simboliza a formação do franciscanato, mas que, ao mesmo tempo, deixa evidente que em algum momento histórico essa ordem tornou-se uma voz de consciência retrógrada da Igreja, rigorosa com as condições humanas e, no mesmo momento, escondendo-se nas abadias para não serem acusados de hereges pelo papado que combatia o discurso da pobreza e da entrega de bens que os seguidores de Francisco de Assis praticavam, fonte de temor papal diante da possibilidade de emancipação de seus fieis para a busca íntima e desapegada de espiritualidade.

Tal questão é pertinente pois Adso constrói a trajetória de Ubertino como um homem do seu tempo histórico, vítima de perseguições papais e eclesiásticas sobre sua condição de acusado de heresia por defender a causa dos franciscanos, dos frades de vida pobre, sobre a qual ele vivia. É sobre a voz de Adso, ou melhor, do que ele ouviu ao longo de sua vida, que se compreende a sutil trama de entrelaçamentos entre os acontecimentos históricos e a personalidade de Ubertino, a partir do olhar do jovem monge, construída sobre a imagem que o homem monástico tinha dos percursos eclesiásticos dos fraticelos, encarnados pelo monge ancião, como lutadores da pobreza crística e da pureza espiritual, perseguidos, por isso, por autoridades que viam nesse movimento uma ameaça ao poder clerical diante do poder imperial. É na voz de Adso que tais condições se apresentam ao leitor através um Ubertino perseguido pela Inquisição, praticamente um cordeiro imolado.

João [papa João XXII] compreendera que, para destruir a erva daninha dos fraticelos, era preciso condenar como herética a ideia de que Cristo e os apóstolos não tinham possuído nenhuma propriedade individual nem em comum; (...) Pareceria estranho um papa achar perversa a ideia de Cristo ser pobre, mas estava claro que, entre defender a pobreza de Cristo e defender a pobreza de sua Igreja, o passo era curto, e uma igreja pobre se tornaria fraca diante do imperador. (ECO, 2018, p.85)

Porém, é fundamental ressaltar que tal olhar não se sustentará durante a trama, pois a descrição de Adso sobre Ubertino será profundamente desconstruída a partir dos diálogos que o personagem fraticelo tem com Guilherme de Baskerville. Durante o embate entre esses dois personagens, a lição presente na “Hora Sexta” deixa evidente que Ubertino é, na verdade, um perseguidor e intolerante, um usurpador do olhar místico espiritual que a Idade Média foi palco, a partir do contato da experiência do homem desse tempo com o transcendente e, fundamentalmente, com a estética.

Porém, especificamente tal movimento de desconstrução do discurso de Ubertino, ao contrário de todos os outros movimentos similares, mostra-se caro para Guilherme de Baskerville. Ante a necessidade de argumentar oposições ou contrastes diante de discursos de outros personagens, o mestre britânico não hesita em desmascarar as pretensões por trás de ideias mordazes ou sutis retóricas, como visto na lição anterior diante do governador da Abadia, ou a que será traçada posteriormente com o experiente monge Jorge de Burgos. Com Ubertino, ao contrário, os embates são também complexos, mas profundamente fraternos, porque o franciscano é um amigo de Guglielmo, e este o vê sempre com a ternura sobre um pai já confuso de ideias e que merece mais um conforto do que uma reprimenda. Curiosamente, será no início desta próxima lição que Guglielmo deixa evidente como compreende Ubertino, depois de o leitor ter passado pela experiência do diálogo entre Baskerville e o franciscano ancião, debilitado e mostrando-se alheio à realidade e repleto de preconceitos. Tal leitura que Guglielmo faz de seu amigo Ubertino ao jovem Adso é repleto de ternura, mas sem perder a realidade dos fatos, o traço emancipatório de um escolástico.

É, ou foi, em muitos aspectos, um grande homem. Mas, justamente por isso é estranho. Apenas os pequenos homens parecem normais. Ubertino poderia ter se tornado um dos hereges que ele contribuiu para condenar à fogueira, ou um cardeal da Santa Igreja Romana. Esteve pertíssimo de ambas as perversões. Quando falo com Ubertino, tenho a impressão de que o inferno é o paraíso visdo outro lado. (ECO, 2018, p. 99)

É esse exercício de desconstrução que marca a lição presente nesse personagem: a visão monástica de Adso e a visão escolástica de Guglielmo sobre um mesmo personagem, Ubertino, composto de roupagem histórica e fictícia, mas que representa o homem medieval em inúmeros aspectos. Dentre esses, dois foram destacados nessa lição pelo autor, com o intuito de formá-lo, capacitá-lo para o restante do romance: o olhar do homem medieval para o êxtase sexual, sob a dialética própria de seu tempo, em confrontar-se diante da experiência mística e do pecado carnal, bem como as retóricas derivadas desse embate. No confronto dialógico desse momento da trama, Ubertino consolida-se como o homem medieval monástico que luta por manter de pé os argumentos da santidade de uma mulher que foi alvo de sua experiência mística mais marcante: Clara de Montefalco, uma freira agostiniana do século XIII que, posteriormente, foi transformada em santa pela Igreja Católica, portanto uma personagem histórica. O ancião franciscano indaga a Guilherme o motivo de tê-lo abandonado diante de sua cruzada na tentativa de transformar sua musa espiritual em uma santa. Tal condição, mostra a narrativa, mostrava-se insustentável para o mestre britânico, haja vista que, para a contenda ser posta em prática, Ubertino desejava justamente pôr na fogueira três amigos em comum aos dois: os monges Bentivenga, Jacomo e Giovannuccio. Tais personagens não assumem na trama um posto fundamental, mas são veículos usados para provocar a discussão central dessa lição: os motivos da saída de Baskerville do posto de investigador eclesiástico da Inquisição, ou seja, Guilherme é apresentado como um ex-integrante religioso que usava de métodos nada ortodoxos de se conseguir uma confissão, bem como indicar, através dessa contenda entre os monges, a forma como a visão eclesiástica deturpava os conceitos de amor.

A discussão entre Ubertino del Casale e Guilherme de Baskerville acerca da culpabilidade dos amigos, pela acusação formulada pelo monge ancião de que os acusados queriam manchar a imagem de Clara de Montefalco, é uma lição fundamental na obra: Guilherme, ao fazer uso de retóricas de desconstrução dos discursos monásticos sobre o pecado e as contaminações eclesiásticas acerca do ideal de amor, procura ressignificar, na verdade, a figura de Ubertino, figura essa claramente formulada por Adso, durante sua ação de contextualização histórica da personagem anciã. Dessa forma, a cada argumento acusatório de Ubertino sobre Bentivenga, Jacomo e Giovannuccio terem atuado para destruir a imagem de Clara de Montefalco, Guilherme evidencia a inconsistência de tal acusação, atuando, simbolicamente, como o homem escolástico que

usa da razão para estabelecer a diferença entre o velho e o novo. Nesse embate, Ubertino del Casale é o homem medieval em putrefação, que esconde sobre as vestes do pecado a experiência amorosa humana, sublimando seletivamente apenas as experiências que lhe correspondem como justificáveis, dando-lhes, neste caso, sempre a roupagem da visão extática.

Para que o leitor se atente diante desse movimento histórico, o autor constrói uma lição presente na fala de Ubertino, quando exalta ao amigo Baskerville sua experiência dita mística com a figura de Clara de Montefalco, “(...) Quando a natureza feminina, por natureza tão perversa, se sublima na santidade, então sabe tornar-se o mais alto veículo da graça” (ECO, 2018, pp. 88). Porém, para Baskerville, a linha dessa visão extática, e notadamente composta de um frenesi carnal, é considerada mínima, ou como afirma Guilherme, “porque sempre nascem de uma incandescência extrema da vontade” (ECO, 2018, p. 90). Sob o intuito narrativo de justificar sua intenção em abandonar o caso inquisitório e a própria experiência eclesiástica em casos similares, Baskerville lança mão do olhar escolástico, da razão interpretativa, e inicia um processo de desconstrução dos argumentos de Ubertino, mostrando que é possível perceber um movimento carnal de desejo e vontade onde o ancião via a experiência mística – experiência essa que, seletivamente para Ubertino, deixava de existir em seus inimigos. Diante dessa manipulação dos fatos, Guilherme deixa evidente para seu amigo monge, através de sua voz emancipatória, que a diferença entre a experiência mística e carnal do amor realmente existe, mas que tal distinção é para mentes atentas e lúcidas, o que não era o caso do amigo - já decrepitado pelo tempo e corroído pela educação monástica severa e castradora. Para tanto, o mestre de Oxford lembra Ubertino acerca da história de Angela de Foligno, mística e santa da Igreja Católica, contemporânea de Montefalco, sobre sua experiência dita mística com o Cristo. Ao narrar tal relato, Baskerville pretende demonstrar a miopia interpretativa de Ubertino; ao leitor, por sua vez, tal lição representa a possibilidade de compreensão do homem medieval que, diante de suas fruições, era incapaz de, autonomamente, compreender-se entre o misticismo espiritual e o desejo ardentemente carnal. Assim, esclarece Guilherme de Baskerville:

Eu receio já não saber distinguir, Ubertino. Não foi a tua Ângela de Foligno que contou sobre o dia em que, transportada em espírito, esteve no sepulcro de Cristo? Não disse como de início lhe beijou o peito e o viu jazer de olhos fechados, depois lhe beijou a boca e sentiu subir daqueles lábios um indescritível perfume de doçuras, e, após curta pausa, pousou sua face sobre a face de Cristo, e o Cristo aproximou a



mão da face dela e a apertou contra si e – ela assim o disse – seu júbilo tornou-se altíssimo?... (ECO, 2018, pp. 90)

A lição ao leitor proposta pelo autor, no processo de formação do Leitor-Modelo, ganha, a partir desse embate filosófico, contornos relevantes diante dos aspectos da filosofia de Tomás de Aquino presente na voz de Guilherme, principalmente no movimento da personagem em esclarecer que não é possível o estabelecimento da mesma relação entre as experiências místicas e carnisais, mas que, em nome de uma compreensão lúcida, faz saber a Ubertino que atente-se para os casos em que a sua seletividade monástica compactua com o pecado, dando o nome eufemístico de experiência mística. É diante desse trecho do diálogo que o olhar emancipatório tomista de Guilherme de Baskerville pode ser notado pelo leitor. A voz de Guilherme nesse trecho encontra claro eco no ensinamento de Tomás de Aquino, ao relatar que a condição racional e lúcida do olhar para a fé torna-a ainda mais completa, justamente por construir diante dela uma experiência emancipatória (MARIAS, 2004). O personagem Guilherme de Baskerville faz questão de reforçar tal necessidade emancipatória, ao ressaltar a Ubertino, a partir de atributos filosóficos tomistas, o cuidado mais sensível para compreender o verdadeiro atributo do amor divino:

(...) Deus sentido como luz, nos raios do sol, nas imagens dos espelhos, na difusão das cores sobre as partes da matéria ordenada, nos reflexos do dia nas folhas molhadas... Acaso esse amor não está mais próximo do de Francisco, quando ele louva Deus através de suas criaturas, flores, ervas, água, ar? Não acredito que desse tipo de amor possa advir qualquer insídia. No entanto, não me agrada um amor que transfere para o colóquio com o Altíssimo os estremecimentos sentidos nos contatos da carne... (ECO, 2018, p. 91)

A lição proposta ao leitor, a partir da leitura do primeiro encontro de Guilherme de Baskerville e Ubertino del Casale, no romance *O nome da rosa*, é significativa porque marca sua capacitação em relação ao período de transição entre a monástica e a escolástica, um período de mudança histórica de valor incomensurável para a compreensão da filosofia, da arte, da estética, do mundo moderno. Baskerville é um homem de transição, que abandona seu passado inquisitorial justificando sua conduta justamente ao usar como argumento a essência do pensamento moderno: a razão. Porém, como uma voz tomista, o mestre britânico jamais deixou de considerar os mistérios divinos, mas sempre ancorou seus movimentos através de um mecanismo lógico de usar das ferramentas da razão, da emancipação humana, para também potencializar suas

experiências transcendentas. É evidente o traço marcante de Baskerville nesse sentido, pois jamais deixa de considerar a potencialidade do Divino em suas intervenções, mas igualmente jamais cai nas teias do obscurantismo em negar os atributos humanos, com suas ciências e leis.

Nesse sentido, ao construir as pegadas do pensamento de Baskerville ao leitor, o autor deixa evidente que o pensamento moderno foi verdadeiramente fruto de uma transição, evidenciando que o pensamento filosófico é fruto de um percurso, de um processo, assim como foi um processo de transformação a emancipação de Baskerville ao longo de sua história de vida fictícia proposta pelo romance, sutilmente confundida com a própria história real. Ubertino, ao contrário, é o homem monástico putrefato, afogado em dogmas, medos e preconceitos, procurando arrastar quem pudesse ir consigo para o fundo lamacento da história, habitado no escuro das chamas que queimavam aqueles que buscavam ser justamente tudo o que o monge ancião jamais conseguiu ser: corajoso em alcançar a felicidade pelo amor, pela devoção emancipada em conceber a distinção do amor divino e do amor carnal.

Tal condição pode ser mais precisamente compreendida em um diálogo sutil de Guilherme de Baskerville com Ubertino del Casale, acerca do Anticristo – tema recorrente diante dos tempos de transição medieval, quando o homem antigo credita ao demônio as transformações que o homem novo compreende como próprias do espírito dos tempos e de seus encadeamentos naturais. No diálogo final da lição, Ubertino apresenta o tema do Anticristo para confrontar a posição de Guilherme, vista pelo monge ancião como a de um franciscano que comportava-se como um homem da razão, avesso aos ideais do demônio devassador dos tempos, predicando-o como um homem de coração estancado para as profecias, em decorrência dos ensinamentos provenientes da sua convivência na escola de Oxford - como ironicamente afirma o monge. Guilherme, por sua vez, ao procurar marcar seu contraponto às insinuações de del Casale, explicita sua reverência ao mestre Roger Bacon, criando um caminho, no diálogo, oportuno para que o leitor possa capacitar-se em mais uma lição fundamental: a visão escolástica para o ideal do Anticristo, desarticulada pela descrença racional. Assim, Guilherme marca em seu diálogo mais um ponto fundamental do pensamento moderno, ao consolidar o ideal racional diante de mais um caminho obscuro da monástica: a vinda de um espírito maligno que devastaria todos os hereges.

Diante da apresentação de um tema recorrente na obra – a preocupação com os fins dos tempos e a presença do Anticristo, dando voz aos murmúrios, lamentações e temores

de Ubertino -, o autor constrói uma importante lição no processo de formação do Leitor-Modelo: Guilherme, o homem da escolástica, possui uma postura cáustica e irônica no confronto com esta questão, uma postura própria de seu tempo. É através do confronto verbal com o velho monge que Baskerville consolida-se como um porta-voz do pensamento escolástico, até mesmo diante de temas polêmicos como a vinda do Anticristo, justamente porque a própria escolástica, na figura de Roger Bacon, tratou dessa questão, com a racionalidade própria do espírito de seu tempo. No diálogo sobre tal tema, Guglielmo consolida uma fundamental lição dessa escola medieval: usar a razão para consolidar a leitura da natureza e, assim, defender-se do verdadeiro Anticristo, ou seja, da postura de desorientação própria daqueles que perdem-se em caminhos irracionais. Umberto Eco assim revela tal confronto:

- Quando falou [Roger Bacon] clara e limpidamente sobre o Anticristo, advertiu seus sinais na corrupção do mundo e no enfraquecimento do saber. Mas ensinou que há um único modo de nos prepararmos para sua vinda: estudar os segredos da natureza, usar do saber para melhorar o gênero humano. Podes preparar-te para combater o Anticristo estudando as virtudes curativas das ervas, a natureza das pedras, e até mesmo projetando as máquinas voadoras das quais zombas.
- O Anticristo de teu Bacon era um pretexto para cultivar o orgulho da razão.
- Santo pretexto. (ECO, 2018, pp. 96-97)

Quem identifica traços semelhantes na personalidade Guilherme de Baskerville e Roger Bacon é o professor italiano da Universidade Católica do Sagrado Coração, em Milão, Giuseppe Zecchini, em seu estudo sobre a obra *O nome da rosa*, publicada na Revista de Ciência Religiosa *Studia Patavina*, quatro anos depois do lançamento do romance. Em seu estudo, Zecchini (1984) deixa evidente que a mudança de fase entre o mundo medieval e moderno foi um elemento fundamental na formação da personalidade da personagem Baskerville; símbolos dessa condição, entre tantas personalidades encarnadas, está a de Roger Bacon, evidenciada principalmente na construção, pelo romance, dos diálogos e das atitudes do mestre britânico. Seus apetrechos científicos, como as lentes de leitura e o astrolábio, são os elementos marcantes cientificamente, presentes na trama que consolidam o caminho em comum entre o filósofo britânico e Guilherme de Baskerville. Em específico nessa lição, fica evidente o papel da razão, entendida como um mecanismo emancipatório eficiente de confronto da natureza humana, das artes e dos fenômenos naturais. Zecchini (1984) ressalta que o diálogo final entre Guilherme e Ubertino, marcada nessa análise da lição, é a chave para a compreensão

do papel de Bacon diante do contexto histórico e da sua relação com o mestre britânico, simbolizada como um elemento divisor de reconhecimento do mundo antigo e dos traços luminosos diante do nascimento do moderno.

Le ultime due batute del serrato dialogo sono la chiave di lettura non solo dell'episodio, ma del taglio col quale Eco ha tratteggiato Bacone nel romanzo. Bacone si serve "pretestuosamente" dell'incombente pericolo dell'Anticristo per investigare i fenomeni naturali e le arti umane. La scienza dell'uomo è il vero scopo di Bacone, il suo fine è capire segreti alla natura, penetrare l'essenza delle piante e le proprietà dei minerali (...) Questo è il fine vero, e l'Anticristo stesso ne diventa pratico e fruttuoso strumento<sup>39</sup>. (ZECCHINI, 1984, p. 348)

Assim, os passos marcados por Guilherme de Baskerville nessa lição tornam-se fundamentais para que o leitor compreenda, como um ente emancipado, como saber ler os movimentos do próximo grande personagem a ser apresentado na obra, durante a mais importante lição que o autor pretendeu deixar para seu leitor que, espera-se, torne-se um Leitor-Modelo: a lição contida no diálogo entre Baskerville e o cego Jorge de Burgos. Porém, antes, ao leitor, o romance mostra mais uma peça do quebra-cabeças da trama policial, mais uma de suas superfícies responsáveis em formar o Leitor-Modelo.

#### **4.3.4 Hora Por volta das nove**

A próxima lição proposta neste capítulo procura capacitar o leitor especificamente para a trama policial da obra. Durante esse período, Guilherme e Adso percorrem os espaços da abadia em busca de informações acerca da morte do monge noviço e, ao mesmo tempo, investigam detalhes sobre as formas de acesso à biblioteca, local que mostra-se como fonte de desejo específico do mestre britânico. Neste momento da trama, o leitor tem acesso às descrições de personagens que possuem relação direta com a primeira vítima, detalhes sobre o uso, à época medieval, das ervas para manipulação, além de como tais ingredientes adquirem um protagonismo na trama. É nesta lição que mostram-se os ambientes da pocilga e do edifício, além da presença de um monge que

---

<sup>39</sup> As duas últimas linhas do diálogo próximo são a chave para entender não apenas o episódio, mas o viés com que Eco delineou Bacon no romance. Bacon usa o "pretexto" do perigo iminente do Anticristo para investigar os fenômenos naturais e as artes humanas. A ciência do homem é o verdadeiro objetivo de Bacon, seu objetivo é compreender os segredos da natureza, penetrar na essência das plantas e nas propriedades dos minerais (...) Este é o verdadeiro objetivo, e o próprio Anticristo se torna uma prática e frutífera ferramenta". (Tradução nossa).

será, no romance, a próxima vítima: Berengário de Arundel. Na sequência da narrativa desse tempo do primeiro dia, “Por volta das nove”, durante a passagem de Baskerville e Adso pelos ambientes externos da Abadia, o leitor tem acesso à descrição minuciosa da estrutura arquitetônica da cozinha e da sua área externa, bem como do trabalho de descarte da pocilga – local que será o palco do próximo crime. Nesse cenário, o leitor conhece os espaços que dão acesso ao scriptorium, no segundo andar, e de toda a trama envolvendo a biblioteca, cenário esse que será muito particular e matricial para a leitura.

Mas, em termos práticos, qual a intenção do autor com essa lição específica, em termos de formação do Leitor-Modelo? A lição presente neste tempo narrativo consiste em construir pegadas de pensamento para que o leitor ambientalize-se na trama policial, usando de um artifício estético definido por “sintoma” ou “indício” (ECO, 1983). Como um percurso a ser seguido e compreendido pelo leitor, o autor constrói nessa lição interstícios de sugestões de ambientes, personagens, falas, cenários, suspenses que, ao longo do romance, deverão ser percorridos pelo Leitor-Modelo, pois a lição deste tempo narrativo do primeiro capítulo visa justamente formá-lo na leitura desses indícios, passos do pensamento do autor que deverão ser percorridos pelo leitor ao longo do restante dos capítulos do romance. Caminhando pelas tecituras da trama, o leitor percorre esses passos do pensamento do autor, construídos de indícios, de sintomas de crimes, de culpabilidades, de desejos de personagens, de suspense de ações, formando o conhecimento dos sintomas ditos “fracos” e dos “fortes”, compreendendo cada movimento do suspense, da trama policial presente na narrativa e significando o valor necessário de atenção e cada um desses movimentos, ou seja, sintomas fracos com atenções fracas e sintomas fortes com atenções fortes.

A ideia de pegadas do pensamento, construídas por indícios e condicionadas em sintonia com tramas policiais e com a própria trajetória teórica de Umberto Eco, pode ser constatada em uma obra composta de onze ensaios, organizada pelo autor italiano em 1983, chamada *Il segno dei tre*<sup>40</sup> (ECO, 1983), um compêndio de estudos à luz da teoria semiótica do filósofo e matemático americano Charles Sanders Peirce, dialogando com as passagens narrativas do personagem Sherlock Holmes, do escritor britânico Arthur Conan Doyle. A ideia central de “pegadas do pensamento”, bem como das definições de sintomas “fortes” e “fracos” está presente no ensaio *Le orme del pensiero*<sup>41</sup>, do professor de semiótica da Università degli Studi di Torino, Gian Paolo Capretini, em um estudo que

---

<sup>40</sup> O signo de três. (Tradução nossa)

<sup>41</sup> Os passos do pensamento. (Tradução nossa)

apresenta uma fina sintonia com a ideia de Leitor-Modelo de Umberto Eco, bem como com a estratégia da trama policial presente no romance *O nome da rosa*. Para Capretini, a narrativa é um percurso repleto de sintomas e de indícios, passos a serem percorridos pelo leitor para que possa compreender, através das ações das tramas e das revelações dos personagens, do olhar parcial e das reticências do narrador, que o texto jamais apresentasse como uma superfície semanticamente homogênea (ECO, 1983, p. 159). Tal profundidade de uma trama textual é entendida por Capretini como um conjunto de sintomas fracos e fortes, de oscilações de indícios que devem reverberar de modo alto ou baixo no processo de significação do leitor, moldando a narrativa e precisando a trama num molde sutilmente insidioso, próprio dos ambientes de romances policiais – um dos traços de *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

Non esiste narrazione priva di sintomi o indizi: la gradualità con cui si accede al senso di un racconto, il riformularsi costante di tale senso nel procedere delle azioni e nel disvelarsi progressivo dei personaggi, la parzialità dello sguardo del narratore e le sue reticenze, fanno sì che un testo non si presenti mai come una superficie semanticamente omogenea. In esso risulteranno, accanto a elementi fortemente esposti e più chiaramente definiti, altri dissimulati in uno sfondo nel quale fanno vibrare impercettibilmente la loro presenza. A seconda del tipo di testo, muteranno i rapporti tra i sintomi “forti” e quelli “deboli”<sup>42</sup> (...).” (ECO, 1983, p. 159)

Assim, o autor na obra *O nome da rosa* procura construir os passos dos sintomas para a tecitura da trama policial, formando o leitor para que possa, diante da leitura desses sintomas, percorrer os passos do pensamento do Autor-Modelo, formando-se como Leitor-Modelo. O primeiro sintoma que pode ser exemplificado é percebido no diálogo de Guilherme de Baskerville e o monge herborista Severino da Sant’Emmerano. No encontro, aparentemente despretensioso, o mestre britânico procura atrair a atenção afetiva do herborista mostrando como ele domina conceitos de ervas e suas utilidades. A descrição da cena é aberta com a intenção do herborista em evidenciar seus conhecimentos para o uso medicinal de ervas; neste trecho, Severino cita, por exemplo, como as raízes da azedinha servem para a cura de catarros, ou ainda a tisana, uma erva

---

<sup>42</sup> Não há narração sem sintomas ou pistas: a gradação com que se acessa o sentido de uma narrativa, a constante reformulação desse sentido no desenrolar das ações e no progressivo desvelamento dos personagens, a parcialidade do olhar do narrador e suas reticências, fazem com que um texto nunca se apresente como uma superfície semanticamente homogênea. Nela resultarão, ao lado de elementos fortemente expostos e mais claramente definidos, outros ocultos em um fundo em que sua presença vibra impercivelmente. Dependendo do tipo de texto, as relações entre os sintomas “fortes” e “fracos” mudarão. (Tradução nossa)

que pode ser utilizada para combater doenças da pele, como também a bardana, usada para a cicatrização de inflamações, a genciana como uma erva útil no auxílio da digestão – uma descrição rica de plantas próprias de climas diversos do encontrado na Abadia, o que demonstra ao leitor a rica capacidade do herborista em tratá-las, ou seja, seu amplo conhecimento sobre o assunto. É então que Adso apresenta-se no diálogo e procura compreender quais são as ervas úteis para a digestão, pergunta ironizada pelo herborista, que a explica a partir da necessidade do equilíbrio no uso das plantas: há ervas boas para comer que podem ser usadas também para o tratamento e que tudo depende da quantidade.

Nesse ponto, o diálogo apresenta-se como um elemento de formação dos sintomas fracos, indícios que não são determinantes para o sentido profundo da trama policial do romance. Nele, o herborista enumera dois exemplos: o uso da cebola e do alho. A primeira, usada com parcimônia, pode ajudar no estímulo sexual, mas em excesso pode deixar a cabeça pesada. Já sobre o alho, quente e seco, o herborista explica que pode ser útil no combate a venenos, mas que em excesso pode provocar sonhos ruins. Nesse ponto, Guilherme constrói seu espaço no diálogo, ao demonstrar seu conhecimento de ervas, lembrando o herborista que a urtiga, ou roybra ou olieribus, tipos específicos de ervas, poderiam também ajudar no combate aos tais sonhos ruins causados pelo excesso de ingestão de alho.

Mas, qual a intenção, na trama, da intromissão de Baskerville no diálogo do herborista com Adso? Puramente criar um ritmo para os diálogos? Claramente não. À luz das ideias propostas por Capretini em seu ensaio sobre os sintomas “fracos” e “fortes”, o autor, no romance *O nome da rosa* elabora um sutil caminho de passos de sintomas fracos a serem percorridos pelo leitor sobre a forma como Guilherme age, como um investigador – ao modo de Sherlock Holmes. Ao explicar as possibilidades de ervas que poderiam ser úteis no tratamento do problema em questão, o mestre britânico procurou atrair a atenção afetiva de Severino, para conseguir dele informações preciosas sobre o crime investigado. Na sequência do diálogo, é possível compreender tal condição: depois de debater com o herborista as diversas formas de uso de ervas em tratamentos e nomes de obras consideradas raras nesse assunto, sutilmente Baskerville introduz um novo assunto: o voto de silêncio entre os monges da Abadia – dessa vez, a abertura para a construção de um sintoma forte. Ao compreender tal diálogo, o leitor pode, portanto, assimilar que o foco desejado pelo mestre diante da presença do herborista, desde o início, era mesmo saber sobre sua relação com o monge morto Adelmo de Otranto (indício forte), mas, para

isso, era preciso atrair sua confiança através de uma conversa sobre ervas (indícios fracos), o que Guglielmo fez com maestria:

- Eu mais que tu [gostaria de ter uma sincera conversa sobre ervas]”, disse Guilherme -, mas não estaremos violando a regra do silêncio, que me parece vigor em vossa ordem?
- A regra tem-se adaptado ao longo dos séculos às exigências das diferentes comunidades – disse Severino. A regra previa a *lectio* divina, mas não o estudo: e bem sabes quanto nossa ordem tem desenvolvido a pesquisa sobre as coisas divinas e sobre as coisas humanas (...)
- Tiveste ocasião de conversar muito com Adelmo de Otranto? – perguntou bruscamente Guilherme. (ECO, 2018, pp. 101-102)

Nesse sentido, ao leitor, cabe compreender que seu primeiro nível de leitura, sobre os tipos de ervas, suas estações do ano de plantio e colheita, bem como suas funções, deve ser formado a partir da compreensão dos sintomas fracos que tais indícios representam. Tal percurso deve ser formado pelo leitor através da significação de extensas enumerações de ervas e sintomas físicos de suas utilidades, de livros, autores, de cenários os quais, diante de uma morte dentro de uma abadia do século XIV, pouco mostram-se pertinentes. Assim, em um primeiro movimento de significação da trama, os sintomas fracos causam no leitor uma certa frustração por esse não compreender como tais informações tornam-se pertinentes diante da trama policial, ou mesmo das alusões históricas ou filosóficas, afinal, são assuntos ligados à botânica. Porém, após o trecho em que Guilherme refere-se ao monge morto e o indício forte descortina-se sutilmente, o leitor compreende a função do trecho lido sobre as ervas: trata-se de uma estratégia investigativa de Baskerville.

Além disso, há, neste trecho do diálogo entre Guilherme e o herborista, outro ponto importante a ser analisado, à luz da lição da trama policial. Ao questionar o herborista sobre o voto de silêncio, durante sua estratégia investigativa, Guilherme instiga Severino a explicar como funciona o cotidiano da abadia diante desse processo monástico. Assim, conta o herborista que o voto de silêncio é uma regra que foi adaptada ao longo do tempo, principalmente entre monges copistas, que precisam de tempo e espaço para a prática das reflexões do que devem copiar para os livros. Como também, segundo o herborista, há o argumento de que a abadia é uma comunidade de estudiosos e que torna-se, portanto, comum a troca de diálogos com informações e impressões dos trabalhos, mesmo que condenável a um primeiro momento de análise fria das regras da ordem.



Nesse ponto da leitura, o leitor, em vias de tornar-se modelo no processo de capacitação proposta pelo autor, tem diante de si dois elementos fundamentais: as ervas e seus sintomas e o fato de que os monges dialogam entre si, mesmo em momentos noturnos que a regra monástica, em tese, rechaçaria – sintomas apresentados como fracos diante da trama policial. Porém, é justamente neste momento que Guilherme de Baskerville pergunta ao herborista se Adelmo, o monge morto, teve visões, como as provocadas pelas ervas descritas. A trama compõe, então, de um diálogo típico policialesco, com o investigador acuando o investigado “contra a parede”: Baskerville pressiona Severino para que este dê mais detalhes sobre o cotidiano de Adelmo, e este, acuado, esquivava-se de detalhes. Até que, de forma descuidada, o herborista deixa escapar a informação que o monge morto “era muito chegado a Jorge, a Venâncio e... naturalmente, a Berengário” (ECO, 2018, p. 102). Ao final, o diálogo ganha um contorno singular, ao fechar o ciclo investigativo, com a presença de sintomas fracos ao levantar questões aparentemente triviais sobre botânica e o hábito monástico da abadia, para culminar em um sintoma forte, quando Guilherme consegue uma confissão do herborista sobre os encontros de Adelmo com Berengário e, principalmente, Jorge de Burgos. A lição específica sobre os sintomas da trama policial torna-se, então, completa, ou seja, o ciclo do primeiro sintoma apresentado nesta lição fecha-se: as ervas, os efeitos que elas causam, os votos de silêncio, os contatos dos monges copistas com outros monges, Adelmo, o monge morto, a possibilidade de ele ter tido visões noturnas, bem como o indício de seu contato estreito com a cúpula que cuida do *scriptorium* e do prédio da biblioteca.

Assim, à luz das ideias de Capretini, ao construir esses sintomas que arranham e percorrem sentidos para além da superfície narrativa, o Autor-Modelo, na obra *O nome da rosa*, elemento formativo do processo de capacitação do Leitor-Modelo, convida o receptor, ainda em formação e, portanto, distante da autonomia de leitura, a iniciar um papel ativo, seguindo tais passos e percorrendo os caminhos dos indícios construídos na trama, movimento típico da trama policial, como reforça Capretini em seu ensaio:

Il lettore è dunque chiamato a un ruolo attivo, benché possa graduare la propria partecipazione, interrompendo la lettura per riflettere sui dati già a propria disposizione oppure scegliendo di lasciarsi trascinare il più possibile dal flusso degli eventi. Alla luce della feconda teoria della cooperazione testuale proposta da Eco in *Lector in fabula* la passività appare come un caso-limite; e non deve mettere in ombra il fatto che il meccanismo del giallo sono costruiti in rapporto alle ipotesi, più o

meno spontanee, più o meno vagliate criticamente, che il lettore è indotto ad assumere dal modo in cui gli viene presentato il quadro della vicenda. Se il giallo può definirsi un racconto che consiste nella *produzione di sintomi*, senza dubbio il lettore, invitato a decifrarli, non può mai sottrarsi interamente a tale pressione.<sup>43</sup> (ECO, 1983, p.160)

Lançando um olhar em específico para *O nome da rosa*, o autor produz, com a presença da trama policial, do suspense em torno da morte de diversos monges, no ambiente sinistro e sombrio da Idade Média, dentro de uma abadia envolta em questões religiosas e filosóficas, um processo de ativação do leitor, entre outras formas, através da criação de sintomas “fracos” e “fortes” ao longo da narrativa, para agitá-la e transformá-la em um percurso de passos sugestivos, movimentos formadores de um longo percurso de capacitação do Leitor-Modelo, justamente por instigá-lo a assumir um papel ativo nessa relação de significação das tecituras dos indícios, ora fracos, ora fortes.

#### 4.3.5 Hora Depois das Nove

A próxima lição presente no romance é dividida em três momentos, ambos de uma profundidade inigualável em toda a obra, justamente porque nelas apresentam-se conteúdos complexos e desafiadores ao leitor: a estética da luz, a apresentação dos óculos de Baskerville e, principalmente, a presença do monge Jorge de Burgos.

Em primeiro lugar, o autor faz uso de Adso e de seu singular e cósmico olhar medieval para descrever o scriptorium, o local mais complexo e importante no cenário do romance *O nome da rosa*. Apresentados ao local pela primeira vez, Guilherme de Baskerville e seu jovem ajudante Adso deparam-se com um salão amplo, não dividido como era a base desse prédio logo abaixo, apresentado pela cozinha e refeitório, mas um local esplendoroso, voltado para a cópia e a miniaturização de obras - um delicado e complexo trabalho de eternização dos registros. Neste espaço, podiam trabalhar até 40 monges, personalidades de diferentes partes do mundo, com as melhores técnicas disponíveis à época para o exercício da cópia e da miniaturização de textos, para serem protegidos nos

---

<sup>43</sup> O leitor é, portanto, chamado a um papel ativo, embora possa graduar sua participação, interrompendo a leitura para refletir sobre os dados já à sua disposição ou optando por se deixar levar ao máximo pelo fluxo dos acontecimentos. À luz da frutífera teoria da cooperação textual proposta por Eco em *Lector in fabula*, a passividade aparece como um caso limítrofe; e não deve ofuscar o fato de que os mecanismos do mistério são construídos em relação às hipóteses mais ou menos espontâneas, mais ou menos examinadas criticamente, que o leitor é induzido a supor pela maneira como o quadro da história é apresentado a ele. Se o amarelo pode ser definido como uma história que consiste na produção de sintomas, sem dúvida o leitor, convidado a decifrá-los, nunca poderá escapar inteiramente dessa pressão. (Tradução nossa)

arquivos da biblioteca da abadia, especialistas como antiquários, livreiros, rubricadores e estudiosos (ECO, 1980).

Nesse ponto inicial da lição presente na “Hora Depois das Nove”, Adso inicia sua narrativa com o uso de uma minuciosa descrição do salão. Da mesma forma como o narrador-personagem fez no início do romance, ao descrever a entrada da abadia, como também na “Hora Sexta” ao descrever a grandiosidade arquitetônica da igreja, neste momento o jovem aprendiz deixa evidente seu olhar monástico para o amplo salão. E é justamente a partir dessa descrição que o leitor recebe mais um percurso de capacitação para tornar-se Leitor-Modelo, dessa vez para compreender o olhar medieval para as formas geométricas e, principalmente, sua relação metafísica e transcendente com a luz.

Chegados ao topo da escada, entramos no scriptorium pelo torreão setentrional, e lá não pude conter um grito de admiração. O segundo andar não era bipartido como o inferior e se oferecia portanto aos meus olhos em toda a sua espaçosa imensidão (...) sustentadas por robustas pilastras, encerravam um espaço impregnado por uma luz belíssima (...) A abundância de janelas fazia com que a grande sala fosse alegrada por uma luz contínua e difusa, embora estivéssemos numa tarde de inverno (...) os encaixes de chumbo fixavam quadrados de vidro incolor, para que a luz entrasse do modo mais puro possível, não modulada por parte humana, e iluminasse o trabalho de leitura e escrita (...). (ECO, 2018, pp. 105-106)

A descrição do ambiente feita por Adso é formada essencialmente por uma minuciosidade geométrica, um olhar atento às formas e às suas funções representativas a partir de um mundo medieval monástico que procura compreender o que vê à luz das manifestações e das experiências divinas. Num primeiro plano da descrição, a lição mostra o virtuosismo monástico pela *quantitas*, pela forma geométrica e pela minuciosidade descritiva, através do olhar do jovem monge, detalhando os ângulos, comparando as funções do prédio e suas aplicações no cotidiano da abadia – a luminosidade proporcionada pelas mentes arquitetônicas construtoras do local para que, mesmo em um período de inverno, a luz pudesse auxiliar o trabalho dos monges copistas e dos miniaturistas que trabalhavam no scriptorium.

A seguir, o olhar de Adso volta-se, então, para o aspecto transcendente produzido através da experiência da luz no amplo salão e a sua representação divina, o segundo movimento dessa lição, proposta ao leitor no início de “Hora Depois das Nove”. Na sequência descrita pelo narrador, Adso volta-se para a estética da qualidade, a relação da luz com o homem medieval, o virtuosismo das cores e da luminosidade que a geometria

proporciona para a representatividade de Deus e de seus atributos. Esse olhar mostra-se ao leitor, como percurso de sua capacitação como Leitor-Modelo, como o princípio da *claritas*, o princípio espiritual da luz, experiência estética que Umberto Eco debruçou-se com atenção durante seus estudos sobre a arte e a beleza na estética medieval (ECO, 1987). Essa percepção teórica é influência marcante na voz de Adso:

(...) Vi outras vezes, em outros lugares, muitos scriptoria, mas nenhum em que refulgisse tão luminosamente, nas efusões de luz física que faziam resplender o ambiente, o mesmo princípio espiritual que a luz encarna, a *claritas*, fonte de beleza e sabedoria, atributo incindível da harmonia que a sala manifestava. Pois três coisas concorrem para criar a beleza: primeiro, a integridade ou perfeição, e por isso achamos feias as coisas incompletas; depois, a devida proporção ou a consonância; e por fim a claridade e a luz, e de fato dizemos que são belas as coisas de cor nítida. E, uma vez que a visão do belo comporta paz e, para o nosso apetite, é a mesma coisa acalmar-se na paz, no bem e no belo, senti-me invadido por grande consolo e imaginei como devia ser agradável trabalhar naquele lugar. (ECO, 2018, p. 106)

Serenar-se no bem, no belo e na paz, atributos compreendidos como consonantes à presença da luz; é a essência dessa lição, ao mostrar um Adso inocentemente deslumbrado com a luminosidade e a geometria da sala, decodificando tal visão como resultantes de um possível ambiente agradável proporcionado pela arquitetura do *scriptorium*. Tal disposição mental para a luz, presente na descrição dessa lição, marca a presença agostiniana no olhar do jovem aprendiz, a influência do *De quantitate animae*, com sua rigorosa teoria do belo como regularidade geométrica, em sintonia com a descrição de Adso, na explicitação do gosto pela proporção ao olhar metafísico que procurava identificar Deus em suas formas absolutas (ECO, 1987). Adso encarna, com seus olhos descritivos, atributos teóricos de Umberto Eco, através de influências da estética da quantidade, a busca pela significação da forma em traços presentes na representação da divindade, através da representação da perfeição geométrica como resultante do movimento de formatação da transcendência divina.

Ao lançar luz sobre esse período em suas análises de Estética da Recepção, Umberto Eco, em sua obra *Arte e bellezza sulla estetica medievale*<sup>44</sup> (ECO, 1987), singulariza o confronto do homem desse momento histórico através de uma relação poética entre a romantização de seu percurso diante da estética da quantidade, a forma acima analisada através da descrição de Adso, com a ideia teórica de estética da qualidade, concebida

---

<sup>44</sup> Arte e beleza na Estética Medieval. (Tradução nossa)

através da identificação do gosto pela cor e pela luz – atributos construídos no romance pelo olhar de um jovem Adso absorto pela luminosidade que o prédio do *scriptorium* proporcionava. Ao capacitar o leitor para o período de transição que a obra marca, temporalmente, o autor lança luz a uma lição que possa capacitar o leitor para compreender esse desafio do homem medieval em dar significado às suas características mais singulares através de seu olhar, ao mesmo tempo imediato e simples na experiência do belo, a partir da contemplação da luz. Nesse sentido, ao passar por essa lição o leitor compreende que o olhar de Adso, no século XVI, já é um olhar sofisticado desse processo, um ponto final do olhar monástico que, posteriormente, provocará o interesse científico para os aspectos luminosos. Em sua análise teórica sobre a função da luz na estética medieval (ECO, 1987), Umberto Eco compreende que tal intento do homem da Idade Média é consolidado num percurso que compreende o divino em termos luminosos até, em sua maturidade estética, construir a luz como uma metáfora da realidade espiritual. Em sua práxis poética, Umberto Eco simboliza esse momento, no romance *O nome da rosa*, através dos vitrais da igreja e do uso dos vidros nos amplos salões, como o *scriptorium*. Através desses percursos descritivos na obra, torna-se nítido o movimento formativo do Leitor-Modelo proposto por Eco.

Em sequência, o segundo passo da lição em “Hora Depois das Nove” é um exercício de leitura e interpretação proposto pelo autor, a partir da apresentação na narrativa das lentes de leitura usada pelo mestre britânico Guilherme de Baskerville. Diante da presença de livros raros, muitos deles narrados a partir de contextos criados através de miniaturas, a personagem Baskerville retira de seu hábito um objeto, estranho para os presentes, formado por duas lentes, que lhe permitem ter uma melhor leitura daquele conteúdo minúsculo e escrito magistralmente em papiros e papéis antigos. Nesta lição, o autor estabelece um clima de curiosidade entre os presentes no *scriptorium* diante de um objeto que, em tese, era desconhecido até então. Nesta lição, em específico, a apresentação dos óculos de Baskerville é um mecanismo sutil de capacitação do leitor para uma lição de cooperação textual, a partir da criação de uma nova enciclopédia proposta através da descrição do jovem Adso das lentes do seu mestre, definindo o mundo real a partir de um olhar inédito para um objeto apresentado a um homem do século XIV. É evidente que, para o leitor do romance, na modernidade, tal objeto é natural, mas a leitura da descrição de um objeto então inédito estabelece um exercício fundamental de formação do Leitor-Modelo, justamente pela cooperação na construção de um senso de significação entre leitura (descrição do personagem Adso) e leitor (compreensão da visão medieval para um

mundo ainda inédito), integrando um mundo não-dito do texto com o *verbum proprium* omitido pelo narrador. É fundamental compreender a sutileza do exercício descritivo proposto pelo autor na voz do narrador Adso, diante de tal objeto:

(...) Com aquilo nos olhos, Guilherme, de preferência, lia e dizia que enxergava melhor do que com o que a natureza o havia dotado, ou do que sua idade avançada lhe permitia, especialmente quando a luz do dia declinava. Não lhe serviam para ver de longe, que para isso tinha vista agudíssima, mas para ver de perto. Com ele podia ler manuscritos exarados em letras finíssimas, que até a mim custava decifrar. Explicara-me que, passando o homem da metade da vida, mesmo que sua vida tivesse sido sempre ótima, o olho se endurecia e relutava a adaptar a pupila, de modo que muitos sábios estavam mortos para a leitura e a escrita depois dos cinquenta anos. (ECO, 2018, p. 108)

A partir do momento em que Adso suspende a narrativa do encontro de Guilherme com os livros do *scriptorium* para descrever o objeto, abre-se na trama um espaço atemporal para que o leitor possa receber mais uma importante lição: colocar-se na condição de um homem da Idade Média e assimilar o exercício de compreender um objeto inédito, a percepção de Adso se faz no olhar do leitor, a partir do movimento perceptivo de uma observação ainda não capacitada com a competência enciclopédica necessária para reconhecer o estranho objeto. Tal movimento não será único na trama e acompanhará as descrições de Adso em diversos momentos do romance, criando sempre o exercício da cooperação entre a obra e o leitor em definir cenários e objetos inéditos até então – claros exercícios de formação do Leitor-Modelo ao longo de todo o primeiro capítulo da obra.

Essa técnica narrativa não é estranha a Umberto Eco, e encontra referência em um artigo publicado vinte anos depois do romance *O nome da rosa*, na obra *Sulla Letteratura*<sup>45</sup> (ECO, 2003), a partir da análise de um conto de Jorge Luis Borges, *Averroè*. No conto de Borges, o protagonista revela-se incapaz de criar correspondência de significado da leitura de um livro com a realidade que o cerca, compondo a trama para que o leitor, ao invés, comporte-se como um anti-*Averroè*, pois, colocado diante da prospectiva estranha de um personagem privado da competência enciclopédica pertinente, que observa perplexo um objeto desconhecido, é induzido a compreender pela apenas pela significação de sua leitura e a completar os espaços que a personagem não alcança fazer, assim como o leitor em *O nome da rosa*.

---

<sup>45</sup> Sobre Literatura. (Tradução nossa)

(...) Cioè lavoro [nel fare il romanzo *Il nome della rosa*] per produrre un Averroè intelligente (...) Faccio vedere un personaggio medievale che tira fuori con naturalezza gli occhiali e metto in scena i suoi contemporanei che si stupiscono; il lettore in un primo momento non capisce perchè si stupiscono, ma alla fine capisce che gli occhiali sono stati inventati nel Medioevo. Questa non è una técnica borguesiana, il mio è un ‘modelo anti-Averroè’, ma senza il modelo borguesiano non sarei riuscito a concepirlo.<sup>46</sup> (ECO, 2003, p.138)

Além de marcar na práxis poética a práxis teórica de Umberto Eco, as referências às lentes de Baskerville realizam uma marcação fundamental do olhar do protagonista britânico diante de sua formação filosófica. O narrador Adso, enquanto descreve o estranho objeto, relembra a voz de seu mestre quando este ressaltava a função prática das suas lentes, pois tal objeto tornava seus olhos mais suaves para a leitura, ampliando e prolongando sua capacidade humana - no sentido em que as lentes eram símbolos da força do homem para superar os percalços da natureza, resultantes do envelhecimento natural humano. Essa visão da força racional humana em permitir que o conhecimento possa prolongar a vida encontra eco filosófico na influência do filósofo Roger Bacon, quando este exalta a fundamentação do uso da razão em prol da potencialidade humana, aperfeiçoando-a para poder absorver a totalidade da inteligibilidade do real através dos sentidos - a humanidade das lentes aperfeiçoando a divindade dos olhos. Essa voz baconiana presente neste momento de *O nome da rosa* faz referência na epístola “*De secretis operibus artis et naturae et de nullitate magia<sup>47</sup>*” de Roger Bacon, intitulado “*De retardatione accidentium senectutis, et de prolongatione vitae humanae*”: “*ultimus gradus in quem potest artis complementum (...) est prolongatio vitae humanae in magnum tempus<sup>48</sup>*” (BACON, 1999, p. 43). Tal momento da trama mostra-se como uma lição fundamental para que o leitor capacite-se nas influências de Berkerville e compreenda as peças que formam tal personagem, como a influência baconiana e o seu caráter científico-experimental, como recorda Zecchini:

Per Eco, il magistero che Bacone esercita su Guglielmo é soprattutto di carattere scientifico-sperimentale. Gli strumenti che Guglielmo cela

---

<sup>46</sup> Ou seja, trabalho [na produção do romance *O nome da rosa*] para produzir um Averroé inteligente (...) mostro um personagem medieval que naturalmente tira os óculos e encena seus contemporâneos atônitos; o leitor a princípio não entende por que fica surpreso, mas no final entende que os óculos foram inventados na Idade Média. Esta não é uma técnica borguesiana, a minha é um 'modelo anti-Averroé', mas sem o modelo borguesiano eu não teria sido capaz de concebê-lo. (Tradução nossa)

<sup>47</sup> Das obras secretas da arte e da natureza, e da nulidade da magia”. (Tradução nossa)

<sup>48</sup> “Sobre o retardamento dos acidentes da velhice e sobre o prolongamento da vida humana: “o último passo em que a arte pode ser completada (...) é o prolongamento da vida humana por muito tempo. (Tradução nossa)

nella sua sacca da Viaggio sono l'orologio, l'astrolabio, il magnete, gli occhiali, cioè i frutti più maturi della conoscenza técnica e científica tardo-medieval, penetrati grazie agli "infedele" e studiati con particolare amore e interesse in ambiente oxoniense.<sup>49</sup> (ZECCHINI, 1984, p. 344)

Por fim, o terceiro, e principal, movimento da lição é o conhecimento do personagem Jorge de Burgos, um monge beneditino cego, que traz consigo a personificação do olhar monástico sobre o riso, como discussão essencial para o leitor sobre o pensamento medieval. Sua presença é antecedida por um movimento demasiadamente longo de descrição, pelo jovem Adso, da sua presença e do seu mestre Guilherme no *scriptorium*, com minucioso detalhe do ambiente de trabalho criado no local, os móveis mostrados como fundamentais na catalogação dos livros, suas disposições na sala e nos espaços de cada monge copista, com as referências específicas que os mostravam como objetos valiosos e muitos sequer conhecidos até mesmo pelo experiente Guilherme de Baskerville. O jovem monge Adso descreve a cena guiado pelos movimentos curiosos de seu mestre, que questiona o bibliotecário sobre quase tudo o que vê. Entre os exemplares curiosos e célebres, Guilherme e Adso deparam-se diante de uma obra ainda inacabada, pertencente ao trabalho do monge Adelmo, que havia morrido há pouco: um saltério, uma espécie de livro de salmos usado em mosteiros para o ofício divino da recitação das "Horas Canônicas". Porém, este exemplar apresentava-se diante dos olhos absortos de Adso e seu mestre com um aspecto curioso: estava ainda montado para ser preenchido não apenas por palavras, mas principalmente por iluminuras específicas que compunham uma rica descrição de um mundo invertido - nas palavras de Adso, "invertido em relação àquele com que nossos sentidos se habituaram" (ECO, 2018, p. 110). Adso, então, inicia uma descrição sublime sobre o conteúdo do saltério, com as especificações das imagens e dos símbolos de uma narrativa invertida ao mundo normal, mas com um objetivo específico: produzir o riso em quem o lesse, com o propósito de tirá-lo do ambiente costumeiro da informação e do conhecimento através dos livros sagrados, para fazê-lo refletir sobre a ironia, sobre o absurdo das formas e dos hábitos das figuras. Adso introduz a lição de apresentar tal mundo ao leitor:

---

<sup>49</sup> Para Eco, o ensinamento que Bacon exerce sobre Guilherme é sobretudo de caráter científico-experimental. As ferramentas que Guilherme esconde em sua mala de viagem são o relógio, o astrolábio, o ímã, os óculos, ou seja, os frutos mais maduros do conhecimento técnico-científico tardo-medieval, penetrados graças aos "infieis" e estudados com particular amor e interesse no ambiente Oxfordiano. (Tradução nossa)



(...) Como se, no limiar de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele e por admiráveis alusões enigmáticas, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo, em que os cães fogem das lebres e os cervos caçam o leão. Animais com mãos humanas nas costas, cabeças comadas das quais despontavam os pés, dragões zebrados, quadrúpedes de pescoço serpentino enlaçado em mil nós inextrincáveis, macacos com chifres cervinhos, sereias voadoras com asas membranosas no dorso, homens sem braço com outros corpos a lhes despontarem nas costas à guisa de corcunda, figuras com boca dentada no ventre (...). (ECO, 2018, pp. 110-111)

Impossível imaginar um indivíduo medieval, monástico ou não, que não soltasse sequer um leve sorriso ao deparar-se com o trabalho magnífico de Adelmo de Otranto, através da sua narrativa contada pelas miniaturas e pelo sentido detalhado das figuras, que preenchiam os espaços do livro a ponto de quem o lesse precisar de atenção e olhos atentos, para aproveitar melhor todos os pontos daquela obra de arte. O mais incrível, na descrição de Adso, era que aquelas páginas levavam à hilaridade, mesmo tratando-se de conteúdo eclesiástico e santo, o que atraía a atenção de quem lesse e mesmo dos que estivessem por perto, ao notar o riso e procurar compreender o seu motivo, já que, em tese, tratava-se de uma leitura de textos sagrados – por isso a grandiosidade de uma obra como aquela, pela sua capacidade de atração de leitores e pela sua funcionalidade em fazer rir, educando - uma espécie de *castigat ridendo mores*.

No romance, esse momento da funcionalidade de uma obra que procura educar pelo riso, e que possui um alto poder aglutinador de audiência em sua volta, é caracterizada pela tensão gerada nos monges do *scriptorium*, no momento da cena em que riam do saltério inacabado do monge Adelmo, diante da atenção gerada na obra provocada pela curiosidade de Guilherme e Adso sobre seu conteúdo. Para interromper o clímax de informalidade criada, a narrativa marca a chegada do monge Jorge de Burgos, intimando a todos para o fim do riso, balbuciando o item 53 da Regra da Ordem de São Bento: “Verba vana aut risui apta non loqui<sup>50</sup>” (CASAGRANDE, 1981, p.52).

Tal trecho da regra, verídico, é insinuante na determinação da forma como Burgos constrói seu argumento, pela citação eclesiástica, ao modo do pensamento monástico, ordenadora de regras fixas e impostas pela ordem, sem argumento e lógica. Como impõe São Bento, através de um trecho de seu compêndio de regras, escrita no século VI, a essência da voz de Burgos:

---

<sup>50</sup> Não dizer palavras vãs ou que provoquem risos. (Tradução nossa)

Non dir parole vane o che provochino ao riso (...) Non amare il riso eccessivo o smodato (...) Il nono grado di umiltà è del monaco che proibisce alla sua lingua di parlare, e si tiene taciturno; e non apre boca finchè non sai interrogato (...). Il deciimo grado di umiltà è che il monaco non sai facile e pronto al riso, perchè sta scritto: lo stolto nel ridere leva alta la sua voce. L'undecimo grado di umiltà è che il monaco quando parla si sprima pacatamente, senza ridere, con umiltà e gravità (...).<sup>51</sup> (CASAGRANDE, 1981, p. 51-66)

Nessa lição, o elemento central é a personalidade do monge cego Jorge de Burgos, figura canônica na Abadia, seja pela sua idade avançada, pois é o segundo mais velho dentre os monges moradores do local, seja pela sua função “espiritual”, seja ainda principalmente como responsável pela biblioteca, condição essencial para compreender a sutileza do autor em formar no leitor uma reflexão fundamental: um cego a cuidar de uma biblioteca medieval no século XIV quer significar, simbolicamente, muito, pois a ordem sobre o futuro das escrituras é dada por alguém que não as lê, mas as proíbe, simbolizando que o velho e cego monge tem muito mais receio do que tais escrituras possam provocar em quem as leem, e muito menos curiosidade em saber o que tais obras contém.

A partir desse ponto, com a chegada de Jorge de Burgos, a trama apresenta um embate filosófico e teológico do velho monge cego com Guilherme de Baskerville acerca da função do riso. Na essência, o riso, no romance, é sobretudo o elemento fundamental para precisar o divisor de águas entre o pensamento monástico e o escolástico, caracterizados pela figura, respectivamente, de Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville – para o leitor, compreender o espaço que cada personagem dá para o aspecto do riso é compreender o homem diante de seu momento histórico, em específico o ano de 1327. A partir dessa lição, é possível prever o ápice do movimento formativo do leitor capacitando-o para o restante da obra, ou seja, esse ponto da trama, do diálogo entre esses monges, é o percurso culminante da formação do Leitor-Modelo. Tal condição é ponto essencial no romance, como compreende Giorgio Zecchini, em seu estudo *Il medioevo di Eco* (ZECCHINI, 1984) esclarece:

---

<sup>51</sup> Não fale em vão palavras ou palavras que provoquem o riso (...) Não ame o riso excessivo ou excessivo (...) O nono grau de humildade pertence ao monge que proíbe sua linguagem de falar e permanece taciturno; e não abre a boca até ser questionado (...). O décimo grau de humildade é que o monge não esteja fácil e pronto para rir, porque está escrito: o tolo ao rir levanta alta a sua voz. O décimo primeiro grau de humildade é que quando o monge fala, ele se expressa com calma, sem rir, com humildade e gravidade. (Tradução nossa)

Il lettore attento, che nota come le prime tre apparizioni del monaco Jorge – l'altro personaggio fondamentale ne *Il nome della rosa* – servano solamente ad insinuare questo argomento [il punto essenziale nella opera] e farvi riflettere monaci e lettori, intuisce ben presto che il riso e la *questio* che attorno al riso s'alimenta sono momenti rilevanti sia per l'intreccio, sia per definire il "medievale" nel romanzo.<sup>52</sup> (ZECCHINI, 1984, P. 357)

O início desse embate marca exatamente o momento histórico medieval do homem monástico e do escolástico, representado pelo posicionamento de ambos os monges. De imediato, Jorge de Burgos deixa evidente que compreende o riso, a ironia, como um caminho equivocado. E inicia sua fala confrontando, de modo curiosamente irônico, o modo como os franciscanos encaram o riso, a essência de seu discurso moralizador: “Mas vindes de outra ordem, na qual, segundo me dizem, é vista com indulgência até mesmo a alegria mais inoportuna” (ECO, 2018, p. 113). Diante do confronto criado pelo monge Burgos, logo no início de seu encontro com Baskerville, e principalmente na presença dos outros monges no *scriptorium*, o mestre britânico também marca seu posicionamento, mas, ao contrário do movimento conflituoso criado por Burgos, Guilherme usa de argumentos que elevam a discussão para o nível filosófico e teológico amplo, e não para um posicionamento no âmbito da regionalidade franciscana – a armadilha que Burgos criara para que Baskerville deixasse seu rastro de comprometimento. Orientando a formação do leitor diante dessa lição, quem indica tal condição é Adso, ao refletir sobre a estratégia de seu mestre, deixando evidente que Guilherme não acolheu a insinuação do monge cego – em um movimento que acompanha os argumentos do mestre britânico Baskerville na defesa contra Burgos. O movimento inteligente de Baskerville torna-se mais evidente em um momento dessa lição quando o monge responde às críticas de Burgos sobre o trabalho de Adelmo, construindo como resposta uma fala estruturalmente argumentativa, com uma tese e a defesa dessa tese:

- As imagens marginais induzem frequentemente ao sorriso, mas para fins de edificação – respondeu. – Assim como nos sermões, para tocar a imaginação das multidões piedosas, é preciso introduzir exempla, não raro jocosos, também o discurso das imagens deve condescender com essas nugae. Para cada virtude e para cada pecado há um exemplo tirado dos bestiários, e os animais tornam-se figura do mundo humano. (ECO, 2018, p. 114)

---

<sup>52</sup> O leitor atento, que nota como as três primeiras aparições do monge Jorge - o outro personagem fundamental em *O Nome da Rosa* - servem apenas para insinuar esse argumento [o ponto essencial da obra] e fazer refletir monges e leitores, logo percebe que o riso e a questão que se alimenta do riso são momentos importantes tanto para a trama quanto para definir o "medieval" no romance. (Tradução nossa)

Esse diálogo, formado pela estratégia discursiva do uso do confronto através de insinuações usadas por Burgos contra Baskerville e sua ordem, e pela estratégia do argumento racional proposto por Guilherme - uma espécie de ética metonímica discursiva -, formará o ritmo de todo o romance. Esse diálogo rítmico, entoado, de um lado, pelo confronto e, de outro, pelo argumento é fundamental para que o leitor se forme num exercício de significação fundamental: identificar a voz do confronto, da insinuação, do geral simbólico e impreciso, o tom monástico, e saber distingui-la da voz do esclarecimento, da lógica discursiva, do argumento, o escolástico.

Assim, a palavra-chave dessa lição é “contraste”: o autor cria o diálogo de Baskerville, com seu discurso de não enfrentamento, para desconstruir o caminho do confronto criado por Burgos, para consolidar o caminho da leitura desse momento histórico pelo contraste, para que o leitor compreenda que a leitura desses personagens deve ser feita pela distinção dos pensamentos monásticos e escolásticos e não pelo seu confronto.

E esse contraste é fundamentado, essencialmente, em mais uma técnica argumentativa utilizada por Guilherme de Baskerville: encontrar a função do riso utilizando como exemplo o próprio âmbito cultural que Jorge de Burgos usa para negá-lo. Em sua estratégia argumentativa, Baskerville cita Dionisio, Ugo di S. Vittore, Sant’Ambrogio, Prudenziio, Ausonio, Sant’Ephraim, São Bernardo, todos códices medievais usados pelo próprio Jorge de Burgos para condenar o riso, como bem nota Zecchini em seu estudo umbertino:

(...) È negli stessi autori, meglio nello stesso ambito culturale di Jorge, che Guglielmo è intento a cogliere la presenza di ciò che Jorge stesso nega. Le *autoritates*, più o meno illustri ed affidabili, sono disseminate lungo un elenco analogo in tutto alle fonti enumerate dal suo avversario, dissonante solo nell’acrimonioso livore verso l’ordine francescano, accusato di conivente e pericolosa indulgenza per “la giocondità più inopportuna”.<sup>53</sup>(ZECCHINI, 1984, p. 357)

Nesse sentido, a lição apresentada ao leitor, em sua formação como Leitor-Modelo, no momento da trama em que Guilherme de Baskerville dialoga com Jorge de Burgos é

---

<sup>53</sup> É nos mesmos autores, melhor no mesmo contexto cultural de Jorge, que Guilherme pretende apreender a presença daquilo que o próprio Jorge nega. As *autoritates*, mais ou menos ilustres e fidedignas, estão espalhadas por uma lista análoga em todas as fontes enumeradas pelo seu oponente, dissonando-se apenas no acrimonioso ódio à ordem franciscana, acusado de coabitação e perigosa indulgência para "a alegria mais inoportuna. (Tradução nossa)

o exercício de significação pelo contraste, estabelecido entre o argumento falacioso de Jorge de Burgos sobre o riso e a correção desse argumento por Guilherme de Baskerville, usando como estratégia racional os próprios autores históricos escolhidos pelo monge cego como forma de confrontar Baskerville, em seu esforço de manipulação pela deturpação das suas ideias acerca dos textos, fossem eles sagrados ou profanos. Ao longo desse diálogo em específico, explica Zecchini (1984), ambas as citações presentes no romance, na voz de Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville, são autênticas; o que as diferem, portanto, são os olhares dados a elas, de um lado pelo monge cego monástico, preso ao olhar míope e putrefato do passado medieval, que se findava naquele tardio século XIV, e de outro pelo olhar sensível e entusiasmado da razão, diante de peças incrivelmente inéditas presentes nas formas de provocação de reflexões que o riso proporcionava, através de peças históricas como as miniaturas decorativas dos saltérios.

Essa estratégia do autor para formar o leitor nesse momento fundamental da obra é ilustrada no diálogo entre Burgos e Baskerville sobre a função das figuras marginais, distorcidas e alegóricas, presentes nos textos da biblioteca da Abadia, conteúdo que trabalhava o monge morto Adelmo e que será peça fundamental para o desenrolar da trama policial no romance. Ao ser apresentado à visão escolástica do riso como função edificante por Baskerville, Burgos confronta tal ideia insinuando que as inversões das imagens que estariam manifestando a palavra de Deus, por exemplo, pelo asno que toca lira, pelo mar que sozinho se incendia, pelos cães mordendo pulgas, são, na verdade, construções absurdas de um mundo invertido ao estabelecido pela divindade. Baskerville, para criar o efeito do contraste, cita Dionísio, autor caro a Burgos em sua estratégia de confronto, para lembrá-lo acerca dos ensinamentos do Aropagita e de Ugo di San Vittore sobre, justamente, a fundamental função do riso ao usar tais imagens absurdas:

Mas o Aropagita ensina – disse Guilherme humildemente – que Deus só pode ser nomeado através das coisas mais disformes. E Hugo de São Vitor nos recordava que, quanto mais a similitude se faz dissimile, tanto mais a verdade nos é revelada sob o véu de figuras horríveis e indecorosas, tanto menos a imaginação se aplaca no gozo carnal e é obrigada a colher os mistérios que se escondem sob a torpeza das imagens... (ECO, 2018, p. 114)

Diante do exercício do contraste proposto por Baskerville, as marcas de cada personagem assumem pontos de partida para essa discussão, que recebe um enriquecimento contínuo ao longo do romance, isso porque o confronto produzido por

Burgos, bem como o contraste aplicado por Guilherme, estende-se pelo romance todo, tendo fim com o encontro final dos monges diante de uma biblioteca em chamas, que queimará as insídias de um mundo velho e ocioso de ideias racionais, para criar, das cinzas, terreno fértil para o crescimento do homem novo e de suas ideias que mudarão para sempre a história da filosofia e das artes. Mas, ainda nessa lição, o diálogo entre Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville evidencia como cada mente medieval, como cada espírito do tempo, compreendia a função do riso.

Jorge de Burgos temia o riso, condenando-o à reclusão perpetua, também porque esperava-se um homem de sua regra eclesiástica, mas fundamentalmente porque o riso era visto como um fermento da dúvida, por isso a necessidade de controle pela igreja por ser visto como uma arma perigosa – o monge cego não zomba do riso, nem mesmo o menospreza, mas tem sobre ele um inimigo de respeito, a ser sufocado.

- Nosso Senhor não precisou de tantas estultices para nos indicar o caminho reto. Nada em suas parábolas leva ao riso ou ao temor. Adelmo, contudo, que pranteais agora que está morto, tinha tanto gosto pelas monstruosidades que iluminava, que perdera de vista as coisas últimas de que elas deviam ser figura material. E percorreu todos, todos digo – e sua voz se tornou solene e ameaçadora -, os atalhos da monstruosidade. De modo que Deus sabe punir. (ECO, 2018, p. 115)

Porém, nesta lição, o foco do diálogo se dá no confronto por Burgos acerca do uso das imagens disformes como ferramenta do riso e reflexão. A questão do riso, propriamente dita, será alvo de diálogo entre os dois monges apenas ao longo do restante dos dias subsequentes presentes na trama. Neste ponto do romance, a lição concentra-se em compreender como deu-se o movimento de criação das obras sacras que utilizam-se de mecanismos de reflexão, como figuras disformes e representações bizarras e fantásticas, que pudessem fazer com que o homem se aproximasse de Deus pela obra humana, pela arte produzida pelo homem, e não pela lei divina, essa intercedida, então, pela Igreja. Tal temor por esse movimento acompanhará Burgos ao longo de todo o romance, mas é marcado inicialmente nesta lição, usada pelo autor para que o leitor forme-se a partir da experiência de compreensão desse momento histórico. O monge cego deixa explícito tal temor em uma passagem que procura justificar-se diante de Guilherme de Baskerville, depois do mestre britânico argumentar que santos e autoridades eclesiásticas compreendiam que as figuras disformes são caminhos estéticos para a compreensão da divindade. Burgos teme, em seu diálogo, que tais obras possam provocar

nos monges a busca pela admiração divina através das obras do homem e não da meditação sobre a lei de Deus:

- Conheço o argumento! E admito com vergonha que foi o argumento principal de nossa ordem, quando os abades cluniacenses se batiam contra os cistercienses. Mas São Bernardo tinha razão: pouco a pouco, o homem que representa monstros e prodígios da natureza para revelar as coisas de Deus *per speculum et in aenigmate*<sup>54</sup>, toma gosto pela natureza das monstruosidades que cria e deleita-se com elas e por elas, não enxergando senão através delas (...) agora para o monge é mais agradável ler mármores que manuscritos e admirar as obras do homem em vez de meditar sobre as leis de Deus. (ECO, 2018, pp. 114-115)

Tal movimento de Burgos, em distinção a Baskerville deixa evidente cada posição histórica de homens que temiam o novo e aqueles que construíam caminhos únicos de emancipação diante dos domínios eclesiásticos. Nesse percurso formativo, com o intuito de capacitar o leitor para compreender o espírito do tempo do século XIV, como um período de transição que traz consigo as transformações advindas desde os últimos dois decênios, o autor, através do diálogo de Burgos e Baskerville, constrói a sutil lição do contraste, que apresenta-se como positivo em Guilherme e mostra-se negativo em Burgos, ou melhor, os valores precursores da escolástica e os valores tradicionais da monástica, pois por meio da articulação de juízos de valor sobre tais questões o romance pontua, de forma eficiente, dois mundos que mostram-se intrinsecamente coligados pelo contraste, não pelo confronto, ou seja, a transição se deu pela identificação das diferenças, não sobre o confronto delas – o que tornou o homem novo mais emancipado e menos traumatizado diante da experiência desse momento fundamental da história medieval. De um lado, um monge cego carregado de inabaláveis certezas e, do outro, um mestre escolástico de sutis dúvidas, marcando espaços de existências contrastantes, mas convivendo entre si num mundo em transformação, empenhados, cada um, a defenderem seus mundos e seus valores (ZECCHINI, 1984).

#### 4.3.6 Hora Vésperas

Este é o momento da narrativa na qual o leitor recebe nova lição ligada às lentes de leitura de Guilherme de Baskerville. Antes, tal instrumento fora apresentado no *scriptorium* com o objetivo de formar o leitor para o olhar do cronista medieval, mas é

---

<sup>54</sup> Através do espelho e no enigma (Tradução nossa).

nesta lição que o *Oculi de vitro cum capsula*<sup>55</sup> (ECO, 1980) é historicamente e filosoficamente contextualizado para a formação do Leitor-Modelo. Tal momento da narrativa marca o encontro de Guilherme de Baskerville com o mestre vidreiro da abadia Nicolau de Morimondo, conhecedor da arte de manipular vidros em um período ainda obscuro para tal engenharia. Nicolau, em confiança com Guilherme, lamenta que os trabalhos dos antigos ourives já não estão à disposição de sua geração, pois a cada nova reforma da abadia a qualidade dos vidros era diminuída pelo tempo. Ao lamentar-se diante dessa condição, deixa escapar um adjetivo para os antigos: gigantes; esse adjetivo é o foco desse primeiro movimento da lição: “(...) já não temos a sabedoria dos antigos, acabou-se a época dos gigantes” (ECO, 2018, p. 121).

Diante do comentário saudosista do vidreiro, Guilherme apresenta um espírito otimista, próprio do homem de seu tempo escolástico, racional e disposto a enfrentar os fantasmas do passado. Com um argumento típico desse percurso formativo, argumenta que agora os gigantes cedem suas estruturas para que se possa enxergar ainda mais longe através de seus feitos, num claro olhar otimista para o futuro, a contrapor a voz do vidreiro, também própria do espírito de seu tempo. A trama mostra, com essa intervenção de Baskerville, mais uma vez o olhar baconiano pelo personagem protagonista, identificando a transformação humana através do conhecimento da natureza, num claro contraste entre o caminho iluminado do pensamento racional ante o escuro trajeto do pensamento medieval.

- Somos anões – admitiu Guilherme -, mas anões que estão nos ombros daqueles gigantes, e em nossa pequenez conseguimos enxergar mais longe que eles no horizonte. (ECO, 2018, p. 121)

Mas, se a essência do pensamento de anões em ombros de gigantes é uma referência baconiana, a referência textual desse trecho não é uma invenção do autor na construção da voz de Baskerville, mas um pensamento atribuído ao filósofo platônico francês do século XII, Bernardo de Chartres, citado pela primeira vez através de um filósofo, também do século XII, João de Salisbúria, em sua obra de pensamentos políticos *Metalogicon* (1929):

Dicebat Bernardus Cartonensis nos esse quai nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora uidere, non utique proprii

---

<sup>55</sup> Óculos de vidro com cápsula. (Tradução nossa)



uisus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subuehimur et extollimur magnitudine gigantea.<sup>56</sup> (SALISBURY, 1929, p. 136)

A referência a anões sobre ombros de gigantes é uma clara condição do olhar do homem novo que consegue estabelecer-se diante do passado como um caminho para o futuro, pois Guilherme demonstra uma lúcida leitura do passado como uma força impulsionadora da renovação, promissora, entre outras qualidades, pelas bases edificadas pelo passado. Estar sobre ombros de gigantes é reverenciar o passado, estar com os pés no tempo medieval, mas com o olhar adiante, no futuro, uma condição filosófica própria do pensamento baconiano, que prediz a importância da experiência como autonomia humana – o olhar da ciência experimental proposta por Roger Bacon como uma prática inovadora e racional do homem para compreender o que no passado ele temia (MARÍAS, 2004). Diante dessa perspectiva histórico-filosófica, estacionar-se no passado não era definitivamente o intento do homem novo medieval, que deixava-se seduzir pela racionalidade como ferramenta precursora de uma maturidade de espírito, de um mecanismo ontológico de aperfeiçoamento técnico, de aperfeiçoar o já criado, em suma, subir em ombros de gigantes para olhar mais adiante. É sob essa condição que Guilherme, então, apresenta ao vidreiro um exemplo desse pensamento, simbolizado pelas suas lentes de leitura:

- (...) Mas vi, em várias terras, obras novas feitas de vidro que nos levam a pensar num mundo de amanhã em que o vidro não só estará a serviço dos ofícios divinos, mas também servirá de auxílio à franqueza do homem. Quero mostrar-te uma obra de nossos dias, de que é uma honra para mim possuir utilíssimo exemplar.

Enfiou a mão no hábito e tirou suas lentes, que deixaram nosso interlocutor estupefato.

Nicolau pegou a forquilha que Guilherme lhe estendia com grande interesse:

- Oculi de vitro cum capsula!<sup>57</sup> (ECO, 1980, p. 107)

A invenção apresentada por Baskerville ao vidreiro simboliza, nesse momento da trama, a voz de Bacon em reunir inventos com o intuito de aperfeiçoar a condição humana diante da natureza e de seus desafiantes caminhos. As lentes que podem olhar o que o

---

<sup>56</sup> Dizia Bernardo de Chartre que nós somos como que anões montados em ombros de gigantes para podermos ver mais e ver mais longe do que eles, não pela penetração do próprio olhar ou pela estatura do corpo, mas porque somos erguidos ao alto e somos alçados pela grandeza de gigantes. (Tradução nossa)

<sup>57</sup> Olhos de vidro com uma caixinha. (Tradução nossa)

olho humano não consegue, as invenções que provocam a evolução humana, num tempo de homens que não temem a natureza, mas buscam compreendê-la.

Nesse sentido, as lentes de Baskerville são citadas em dois momentos da trama para dar origem a duas lições que se completam: o exercício da capacitação do leitor no olhar estranho ao objeto e a capacitação diante do mundo novo do racional e científico com as lentes que tornam o homem melhor do que a natureza o dotou, ou seja, formar o leitor para o olhar diante do novo e para o olhar que o novo produz. Assim, o autor, ao colocar o leitor no olhar de Adso e de seu estupor diante de um objeto sem referência enciclopédica, procura formá-lo na condição de um homem medieval que luta para compreender o novo e adaptar-se a ele, condição essencial para que o Leitor-Modelo possa seguir na trama e diferenciar os discursos e as personagens entre o monástico e o escolástico. Também, ao trazer um novo diálogo diante das lentes, agora sob um caminho filosófico da condição metafórica de anões em ombros de gigantes, o autor procura construir uma nova lição, no percurso formativo do Leitor-Modelo: compreender o objetivo do homem escolástico, racional, científico, que sabe olhar o novo e construí-lo, diante das bases do passado, mas sem perder-se nele. Tais lições devem gerar, ao final, um Leitor-Modelo equilibrado e consciente diante das armadilhas argumentativas criadas por personagens como Ubertino del Casale e Jorge de Burgos, ao creditarem ao novo o Anticristo. Ou seja, o olhar emancipado do Leitor-Modelo, fruto da formação nessa lição sobre as lentes de Baskerville, permitir-lhe-ão gravitar em torno desses conflitos da trama sem levar-se por eles, sem ser presa fácil nos argumentos acerca do fim dos tempos de Ubertino, tão pouco nos ditames negacionistas sobre o riso e o desconforto causado pelo absurdo, vociferados pelo monge cego Burgos. Ainda nesse momento da trama e nesse percurso da lição, uma passagem do diálogo de Baskerville com o vidreiro é significativa. Diante de um movimento argumentativo de Nicolau de Morimondo em espantar-se com as lentes mostradas, acreditando que muitos dos seus atribuirão tal objeto ao sobrenatural e até mesmo ao demoníaco, Baskerville comporta-se como um típico escolástico, também um baconiano, também um tomista, a alegoria do homem novo, equilibrado e consciente do papel da ciência e das novas invenções; Guilherme argumenta que tal magia é uma obra divina para fazer avançar a natureza humana, para capacitá-la em saber ler a ciência de Deus com as ferramentas da ciência humana:

- (...) Mas há uma magia que é obra divina, sempre que a ciência de Deus se manifesta através da ciência do homem, que serve para

transformar a natureza e tem como um de seus fins prolongar a vida humana. E essa é magia santa, a que os estudiosos deverão dedicar-se cada vez mais, não só para descobrir coisas novas, mas para descobrir muitos segredos da natureza que a sapiência divina revelara aos hebreus, aos gregos, a outros povos antigos e hoje até aos infiéis (...) E uma ciência cristã deverá reapoderar-se de todos esses conhecimentos e retomá-los aos pagãos e aos infiéis. (ECO, 2018, p. 122)

#### 4.3.7 Hora Completas

Qual deveria ser a última lição proposta pelo autor ao leitor, a fim de torná-lo um Leitor-Modelo, no percurso do primeiro capítulo do romance? Na última hora do primeiro dia das experiências na abadia, chamada de “Completas”, o autor propõe justamente um breve resumo das lições já apresentadas, para definir ao leitor suas últimas mensagens antes de capacitá-lo verdadeiramente como um Leitor-Modelo. Neste tempo são possíveis identificar quatro lições apresentadas, nenhuma formulada verdadeiramente com novos conhecimentos, mas configurando-se como um breve resumo dos ensinamentos já passados ao leitor: o ambiente monástico, o conceito do riso, o papel do homem escolástico e as últimas atualizações da trama policial da morte do monge e do papel da biblioteca.

A lição começa com a descrição, pelo narrador Adso, da experiência de uma ceia beneditina, sob a rígida regra de São Bento e de conselhos deixados por São Pacômio sob os rituais necessários antes das refeições, estas sendo feitas diante do salmo *Benedicite*, através do canto *Edent pauperes*. Nesse momento da trama, Adso descreve minuciosamente o prédio do refeitório, os móveis e os gestuais de cada monge diante da ceia, bem como os detalhes da gastronomia do encontro, usando da ironia em deixar claro que a hierarquia nobre da Abadia recebe consigo o privilégio de uma alimentação mais completa e mais segura, simbolizando tal passagem com a descrição da degustação de um frango pelo Abade, usando uma forquilha de metal para não sujar suas as mãos: “que na forma me lembrava as lentes do meu mestre: homem de nobre extração, o nosso anfitrião não queria sujar as mãos com a comida” (ECO, 2018, p. 130). Assim como no início das lições, sobre o esplendor da torre da abadia, Adso também descreve ao leitor, mais uma vez, os contrastes entre a riqueza e a pobreza no mundo eclesiástico medieval, agora sobre a ótica da alimentação.

O fluxo de consciência de Adso é interrompido com a cobrança de atenção para o salmo, bruscamente exigido pelo monge cego Jorge de Burgos, que aproveita do conteúdo

recitado, versando sobre a necessidade de abstinência da fala, do discurso e exaltando o silêncio, para reafirmar diante de todos o seu posicionamento no debate anterior no *scriptorium*, diante das miniaturas contidas no livro em construção pelo monge morto Adelmo. Assim, a segunda lição dessa hora, ou melhor sua retomada na verdade, apresenta-se diante da fala de Burgos recobrando o sentido da excomunhão do riso, dessa vez sob a mensagem de João Crisóstomo, ao afirmar que Cristo nunca havia rido. Mais uma vez, Guilherme marca presença com sua voz emancipada, usando novamente da estratégia argumentativa do contraste, não do confronto, ao mostrar que a afirmação de Burgos poderia ser vista sob uma perspectiva diversa: se Cristo supostamente nunca havia rido, tal condição não era um impedimento contido em sua natureza, pois o riso é próprio da natureza humana (ECO, 2018). Como em outro momento do romance, o autor constrói a estratégia persuasiva de Baskerville, personificação do homem do mundo novo, do mundo escolástico: trazer à luz as condições de compreensão da divindade pela racionalidade humana, um eficiente mecanismo de contraste diante do movimento de reclusão monástica usando do silêncio ou da negação da relação íntima entre a natureza divina e a natureza humana. Como um dos últimos movimentos do primeiro dia, nessa importante retomada de lição, o autor considera essencial que o leitor reafirme seu conhecimento sobre um movimento matricial na obra *O nome da rosa*: o caminho do confronto ante à necessidade da negação do riso, proposto por Burgos, será sempre reagido com a sutileza persuasiva por Baskerville, através do uso do argumento pelo contraste, identificado na fundamental necessidade da busca pelo conhecimento, para que o homem melhor compreenda o divino. Tal percurso entre Baskerville e Burgos, estabelecido diante de todo o universo narrativo da vivência desses monges na abadia, é um espelho fiel do tempo histórico de transição entre a cultura monástica e a escolástica, pois ao homem moderno coube compreender o papel da experiência como elemento transformador, abstendo-se da escolha em continuar percorrendo o caminho da negação do novo, caminho esse vociferado por um homem monástico amedrontado e em putrefação, que exigia o silêncio e o distanciamento do novo e do incompreensível. Para dar forma a esse projeto de construção da voz do homem novo, as figuras de Roger Bacon e Tomás de Aquino são fundamentais em todas as lições formuladas pelo autor na construção da personalidade e dos diálogos de Guilherme de Baskerville. Um exemplo claro dessa sintonia entre Guilherme e seus mestres escolásticos é a ideia baconiana da experiência, que encontra referência propriamente no sutil diálogo de Baskerville com

Burgos, durante a ceia. Nesse trecho é possível observar a voz de Bacon confundindo-se com a de Baskerville:

Sed duplex est experientia; una est per sensus exteriors, et sic experientia ea, quae in coelo sunt per instrumenta ad haec facta (...) Nam gratia fidei illuminat multum, et divinae inspirations, non solum in spiritualibus, sed corporalibus et scientis philosophiae (...)<sup>58</sup>. (BACON, 1964, pp. 169-170)

Por fim, a última lição: ela retoma os movimentos da trama policial. Nela, é possível perceber os movimentos da narrativa em formar o Leitor-Modelo diante do ambiente que esconde a biblioteca e a busca por um caminho para se chegar até ela. Baskerville e seu noviço, após a ceia, esperam pela saída dos monges do prédio, espaço esse que, ao mesmo tempo em que contempla o ritual da refeição dos moradores da abadia, também dá acesso à cozinha; tal espaço é conhecido, até este momento da narrativa, como o único caminho para a escada que dá acesso ao *scriptorium* e à biblioteca. Assim, a próxima lição irá acrescentar mais uma informação sobre esse conhecimento arquitetônico do prédio, fundamental para o desenrolar da trama policial; mas a lição final está presente no diálogo que dá sequência a esse momento.

Durante a espera do fim do almoço, Baskerville indaga ao abade sobre o fechamento do prédio; sem se dar conta da questão, Abão afirma que, após a limpeza do refeitório e das cozinhas, o próprio bibliotecário fecharia todas as portas, trancando-as por dentro. A resposta do abade configura-se como um sutil movimento da lição final desse tempo do primeiro dia, lição essa que contempla a retomada do ensinamento de um componente da formação da narrativa policial: a ideia de sintoma, de indício, movimento estético identificado por Capretini em sua análise da obra *Il signo dei tre* (ECO, 1983). Sob esse indício de que as portas da sala são trancadas por dentro - logo quem as trancou deve sair por algum lugar -, Guilherme conduz o pensamento do leitor a preencher esse indício, esse sintoma formado a partir da fala do abade, discurso esse formador do suspense da narrativa. Ao conduzir o leitor a identificar o passo falso do abade em tentar esconder que a abadia possui mais caminhos à biblioteca, a trama expõe um indício do suspense, que deverá ser somado a tantos outros, na construção da camada da trama que estabelece a narrativa policial.

---

<sup>58</sup> Mas a experiência é dupla; é uma pelos sentidos externos, e assim a experiência das coisas que estão no céu pelos instrumentos feitos para essas coisas (...) Pois a graça da fé ilumina muito, e as inspirações divinas, não só no espiritual, mas no corpóreo, e no conhecimento da filosofia. (Tradução nossa)

- Por dentro? E ele por onde sai?  
 O abade ficou sisudo:  
 - Certamente não dorme na cozinha – disse bruscamente. E apressou o passo.  
 - Bem, bem – sussurrou Guilherme para mim -, portanto existe outra entrada, mas nós não podemos conhecê-la.  
 - Eu sorri, todo orgulhoso de sua dedução, e ele resmungou:  
 - E não rias. Viste que entre esses muros o riso não goza de boa reputação. (ECO, 2018, p. 131)

Assim, o horário das completas, o último horário de convívio entre os monges no primeiro dia da presença de Guilherme de Baskerville e Adso de Melk na abadia, marca um movimento importante na formação do Leitor-Modelo, proposto pelo autor, ao formar na trama um conjunto de quatro lições: a lição das descrições do ambiente do monastério, dessa vez sobre seus hábitos alimentares e as regras monásticas contadas nela; a lição que marca, novamente, o conflituoso diálogo entre Burgos e Baskerville diante da ideia do riso e, ao mesmo tempo, contempla o pensamento do homem novo na voz de Guilherme, o pensamento escolástico, a voz que ressoa o tomismo e o baconismo, no olhar da razão identificado pelo diálogo entre o homem, a natureza e o divino; e a lição de mais um desdobramento no desenrolar da trama policial, dessa vez com a apresentação de um indício que sugere a existência de uma passagem secreta para o *scriptorium* e a biblioteca – desdobramentos que se consolidarão no segundo dia em diante, quando a obra toma um fôlego policial mais acentuado.

Assim, ao percorrer tais lições e identificá-las como movimentos de formação do leitor ao longo das horas do primeiro dia, constata-se como verdadeiro o projeto de Umberto Eco em formar o leitor nas cem primeiras páginas do romance *O nome da rosa*. Também, a análise do “Primeiro Dia” permite, fundamentalmente, identificar no romance os elementos práticos e vívidos de seu percurso epistemológico, principalmente quando de seu diálogo teórico nos ambientes da Estética da Recepção. Tais análises permitem comprovar que o romance *O nome da rosa* é o objeto vivente de sua fundação teórica: “Ritmo, respiração, penitência... Para quem, para mim? Não, claro, para o leitor” (ECO, 2018, p. 561). O último diálogo entre Adso e Baskerville, ao final do primeiro dia, antes das personagens retirarem-se para seus aposentos, marca de forma sutil o conjunto de todas essas lições:

- Então por que estais querendo saber?
- Porque a ciência não consiste só em saber aquilo que se deve ou se pode fazer, mas também em saber o que se poderia fazer e talvez não se deva fazer. Eis por que hoje eu dizia ao mestre vidreiro que o douto deve guardar de todos os modos os segredos que descobre, para que outros não façam mau uso deles, mas é preciso descobri-los, e esta biblioteca me parece mais um lugar onde os segredos permanecem encobertos. (ECO, 2018, p. 132)

Com o fim da análise, emerge a necessidade de uma recomendação.

Ao leitor que propor-se caminhar pela leitura de *O nome da rosa*, e decidir ser formado pelas primeiras cem páginas do romance, e assim escolher ser capacitado como um Leitor-Modelo, após chegar ao final da hora “Completas”, deve, então, deixar o livro de lado e ir descansar - pois a ciência moderna lembra que uma boa noite de sono é fundamental para consolidar o conhecimento adquirido durante o dia. Ao despertar, esse leitor perceberá, então, que tornou-se um Leitor-Modelo, e que finalmente poderá acompanhar as personagens presentes no romance *O nome da rosa* para o restante dos capítulos e gravitar pelo ambiente da abadia, no exercício interpretativo de buscar a essência aristotélica do riso, de decifrar os enigmas da biblioteca e compreender o papel filosófico e religioso da discussão acerca da pobreza do Cristo, mas não sem antes assegurar-se de que, para tal desafio, porta consigo *Oculi de vitro cum capsula*<sup>59</sup>. Resta saber, ao final do percurso de formação do Leitor-Modelo, se ele seguirá os conselhos de Guilherme de Baskerville, quando dados ao jovem Adso di Melk, e usará as tais lentes em sua leitura de mundo, emancipando-se para os caminhos a serem percorridos pelo homem novo, aquele ser histórico que deixou a bagagem pesada da negação, do medo e do sobrenatural, e portou consigo, ao longo dos tempos, os hábitos leves e novos da ciência, da razão e da iluminação interior.

Porém, tal resposta fica a critério de cada leitor - seja ele um Leitor-Modelo ou não.

---

<sup>59</sup> Óculos de vidro com capsula. (Tradução nossa)

## 5. OS TESTAMENTOS POÉTICOS DE ECO: A LIÇÃO DO AMOR, A LIÇÃO DA POBREZA DE CRISTO E A LIÇÃO DO RISO EM ARISTÓTELES

Uma vez identificado o percurso teórico de Umberto Eco na criação de sua teoria sobre o Leitor-Modelo, criando pilares fundamentais na Estética da Recepção, bem como desvendando o percurso de influência de sua formação acadêmica na Estética Medieval, o presente trabalho procurou mostrar, no capítulo anterior, como tal arcabouço acadêmico se consolidou numa práxis poética, analisando a criação do primeiro capítulo do romance *O nome da rosa* e demonstrando-o como um exercício, proposto pelo autor, de formação do leitor para capacitá-lo como Leitor-Modelo. Assim, propomos um estudo minucioso de como essa teoria pode ser aplicada, validando-a dentro do escopo teórico-literário do próprio autor.

À luz dessas considerações, o movimento final proposto é o de responder à seguinte indagação: qual o sentido estético e poético dessa formação do Leitor-Modelo, em específico no romance que compõe o corpus dessa dissertação? Em outras palavras, o exercício de formação desse Leitor-Modelo nas primeiras cem páginas do romance visava exclusivamente a possibilidade de criar um leitor capaz de fruir melhor na leitura da narrativa? Ou, na verdade, o que se narra na obra, após o leitor ser formado como Modelo, nos capítulos seguintes, possui também um sentido essencial para o percurso epistemológico do autor italiano? É possível compreender que a obra *O nome da rosa* é um testamento poético de Umberto Eco, além de ser uma ferramenta que constata a validação de sua teoria sobre o Leitor-Modelo?

Tais respostas formarão o corpo desse capítulo; procuraremos evidenciar que, após formar o Leitor-Modelo, Umberto Eco lança mão de lições, compreensíveis somente ao leitor capacitado pelo primeiro capítulo. Nesse sentido, é fundamental atestar que a obra *O nome da rosa* é um romance completo, um testamento da práxis teórica de Umberto Eco, formulado como uma ferramenta de capacitação de leitores e de aplicação de lições fundamentais não só para a Estética Medieval, mas essencialmente para a Estética da Recepção – um braço teórico de Umberto Eco fundamental na sua vivência acadêmica.

Assim, este capítulo irá analisar três lições construídas por Umberto Eco no romance *O nome da rosa*, que compõem o aqui chamado testamento poético do autor: a lição do amor, vivida pela personagem Adso de Melk e compartilhada pelo monge franciscano Ubertino del Casale; a lição da pobreza de Cristo, compartilhada entre o jovem monge beneditino e seu mestre Guilherme de Baskerville; e a lição do riso, uma



experiência sensivelmente intensa vivida entre Baskerville e Jorge de Burgos. As três lições, a essência do romance, fecham-se diante dos quatro personagens fundamentais da obra: Guilherme de Baskerville, seu noviço Adso de Melk, e os dois monges habitantes da Abadia: o franciscano Ubertino del Casale e o velho cego Jorge de Burgos. Ao percorrer a experiência narrativa de tais personagens e compreender essas três lições, o leitor pode, enfim, ser um dos herdeiros poéticos do testamento umbertiano, em seu primeiro movimento literário criativo, momentos após a sua consolidação nas teorias do conhecimento, em especial na estética da recepção.

### **5.1 A lição do amor**

A lição do amor proposta por Umberto Eco tem como protagonistas dois personagens da trama: Ubertino del Casale, o velho monge franciscano, e Adso de Melk, noviço orientado por Guilherme de Baskerville. Nessa lição, o amor mostra-se como um signo de transitoriedade entre a carne e a mística. Desvendar tais caminhos sobre os quais podem conduzir o amor é o papel do leitor, formado como Leitor-Modelo no primeiro capítulo, quando experienciou os diálogos entre Ubertino e Guilherme, acerca dos pecados carnis subjugados diante de leituras putrefatas do velho monge sobre o amor místico, emanado por monges diante de estátuas de santas.

Agora, uma vez autônomo, o leitor pode compreender melhor como Adso busca a sua verdade sobre o amor, estabelecido na trama por meio do confronto entre o jovem noviço e Ubertino. No terceiro dia de estalagem na Abadia, por volta da hora “Depois das Completas”, Adso busca conselhos de Ubertino sobre o amor, sentimento que ele próprio define como “erva daninha da erva” (ECO, 2018, p. 264). Adso compreende que Ubertino é um homem confuso na diferenciação entre o ato do herege e do santo, como é evidentemente confuso ao procurar compreender a distinção entre o amor carnal e o místico, ambas forças regidas pela paixão, encarnadas em Ubertino através de seu comportamento apaixonado pelas próprias convicções, claramente percebido ao atacar comportamentos de outros monges e autoridades gerais como heresia, bem como na incapacidade do velho franciscano em reconhecer em si próprio as constantes incoerências dos argumentos que frequentemente lançava mão para defender suas convicções. Adso sutilmente percebe que o vício argumentativo de Ubertino é a incoerência diante do amor: “(...) é através da mulher que o diabo penetra no coração dos

homens! (...) é próprio da heresia transformar os pensamentos mais justos e voltá-los para consequências contrárias à lei de Deus” (ECO, 2018, pp. 264-265).

Ao aproximar-se de Ubertino, Adso percebe que o velho monge manipula as impressões sobre o amor. O signo é a compressão de significados, e o noviço compreende que Del Casale os manipula com a intenção de dar coerência sobre suas escolhas. Por exemplo, na igreja central da Abadia, palco do embate dessa lição no terceiro dia, Adso percebe que Ubertino, diante da estátua da Virgem Maria, revela-se atraído pelos seus contornos, que claramente provocam no velho monge a paixão carnal. Esse, pego em tal situação, para se justificar manipula o significado de seu sentimento carnal transformando-o em emanações da graça divina, manipulada em discursos que celebra a beleza celestialmente sublimada do amor místico, procurando como álibi a voz de um monge cisterciense inglês, Eribert de Hoyland, de 1153, arguindo sobre os padrões santificantes da “estética dos seios de uma santa” (ECO, 2018, p. 268):

“Estás vendo a graça de seus seios, castos e pequeninos? Pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminente et tumente modice, nec fluitantia licenter, sed leniter restricta, repressa sed non depressa...<sup>60</sup> O que sentes diante dessa dulcíssima visão?”. (ECO, 2018, p. 268)

A justificativa de Ubertino para a permissão contemplativa dos seios da virgem é uma chave para que Adso possa compreender a hipocrisia eclesiástica proposta pelo velho monge. Mais ainda, Adso compreende que Ubertino é um prisioneiro de sua própria miopia interpretativa, alijado de verdades que o jovem procurava, essencialmente porque ali, naquele momento, o amor era transfigurado por uma força que enclausurava seu significado ao prazer das ilações de Ubertino, ao lançar santificações nos contornos da estátua de uma virgem que, ao ser vista nas profundezas psíquicas do velho, emanava prazer, um sentimento que era preciso esconder. Em Ubertino, o amor era uma mancha negra, desfigurada. Era preciso, portanto, que Adso seguisse em outra direção em busca do significado do amor, já que ali, diante do monge velho, tal sentimento jamais poderia ser compreendido em sua essência.

Certo é que o confronto com Ubertino provocou em Adso “um estranho fogo e uma indizível inquietação” (ECO, 2018, p. 269), primeiros sintomas de uma desobediência aos ensinamentos dados por um mestre confuso em suas convicções. Tal inquietação é,

---

<sup>60</sup> Belos são os seios que sobressaem pouquíssimo e se intumescem com moderação, que não flutuam com licenciosidade, ligeiramente apertados, contidos, mas não caídos. (ECO, 2018, p. 583)

em essência, uma força que o leva, na narrativa, a buscar sua própria verdade sobre o amor, dado que a verdade sobre tal sentimento proposta por Ubertino é fundamentada em uma névoa sógnica de desorientação que não é condizível com as ideias e os desejos de conhecimento do jovem Adso. Assim, a narrativa de Umberto Eco distancia Adso desse cenário confuso proposto por Ubertino del Casale, e provoca nele um movimento fundamental para que o leitor compreenda que o jovem noviço passava por uma transformação na sua busca pelo amor. Ao sair do diálogo com Ubertino, Adso entra na biblioteca da abadia, o local que jamais deveria entrar sem seu mestre – um símbolo profundo proposto por Eco ao leitor no sentido de mostrar que Adso agora buscava sua liberdade e, por que não, seu momento de rebeldia, justamente na busca pelo significado do amor, o maior dos sentimentos rebeldes da Idade Média. Na biblioteca, encontra um livro aberto, decorado com iluminuras que apresentava trechos do evangelho do apóstolo Marcos, quando então depara-se com a figura de uma mulher em uma das páginas, formando traços sensuais no rosto e no corpo, uma figura que servia para ilustrar no livro o momento da revelação do apóstolo João, no apocalipse, a figura conhecida dos dias atuais como “*mulier amicta sole*<sup>61</sup>” (ECO, 2018, p. 278).

Instantaneamente, Adso faz uma alusão à imagem da virgem que vira tempos antes na igreja da abadia, junto com Ubertino. Nesse instante, deixa transparecer um movimento importante de sua visão sobre o amor, o que o aproximaria sobremaneira de Ubertino: já não conseguia distinguir seus sentimentos entre a figura da mulher no livro e a imagem da santa, pois ambas traziam a ele sentimentos afetivos para além do místico: “(...) O signo era diferente, mas essa *mulier* também me pareceu belíssima. Refleti que não devia insistir naqueles pensamentos” (ECO, 2018, p. 278).

Ao deixar a biblioteca, ainda confuso entre seus sentimentos, Adso depara-se, na cozinha da abadia, com uma jovem belíssima que, ali, tinha o hábito de fazer favores sexuais em troca por alimentos com monges, que abusavam de suas condições de senhores da carne. O encontro de Adso com a jovem, que resulta numa cena de sexo com o pano de fundo do cântico dos cânticos, momento de estase narrativo do jovem que recorda tal cena, é um trecho da trama que faz de Umberto Eco um cronista do sublime diante da necessidade da transcendência do amor a ser vivida por seus personagens. Diante da cena rememorada, o velho cronista Adso lembra-se com ternura, mas não menor assombro, das suas sensações ao ser enlaçado pelos braços da luxúria: o amor

---

<sup>61</sup> Mulher vestida de sol. (Tradução nossa)

carnal assombra-o como uma nova verdade, essa agora vivida intimamente por ele, condição realisticamente mais fundamental que a proposta pelo seu mestre Baskerville, através do ensinamento científico ou mesmo pela artilosa manobra míope do velho Ubertino, de desfigurar qualquer libido exposta pela mente humana. Agora, Adso vivia uma verdade conjugada, mais ainda, a sua verdade, aquela verdade “indivisa, que brilha por sua própria perspicuidade, e não admite ser cortada ao meio por nossos interesses e por nossa vergonha” (ECO, 2018, p. 280).

Há, nessa lição, um momento profundamente sensível da condição sgnica do homem medieval, com sua mente navegando no turbilhão do processo histórico da visão monástica para a escolástica. Simbolicamente, tal momento histórico é retratado no romance quando, antes do ato de amor deliberado, ao aproximar-se da jovem Adso procura compreender sua língua, e lança mão de signos linguísticos da fala para travar um possível diálogo. Porém, Umberto Eco constrói tal intercâmbio apenas no plano das imagens, dos gestos, resgatando para a trama um elemento fundamental: o riso. Assim, é o sorriso da jovem, em sintonia com o sorriso de Adso, que compreende o diálogo, este apenas efetuado através das formas sgnicas do riso – elemento que será evidenciado como fundamental para outra lição do romance -, pois “a linguagem dos gestos e do rosto é mais universal que as palavras” (ECO, 2018, p. 281). Assim, é possível compreender a lição de Umberto Eco nesse encontro: há uma linguagem que permeia o homem para além dos recursos sgnicos elementares da fala, que é a bondade intrínseca, o reconhecer-se no afeto, a demonstração imediata desse sentimento: ao perceber a presença de Adso, a jovem sorri, e o sorriso explicita tal sentimento, mostrando-se impossível de ser mascarado com qualquer exercício monástico. Esse momento da narrativa em que Adso relata como sua experiência com o amor é mais marcante e definidora de seu caráter, pode ser compreendido como a chave pela qual Eco constrói um caminho de significação para a competência de leitura do receptor, no sentido de criar uma lição para que o Leitor-Modelo saiba confrontar duas fundamentais verdades: o amor que transcende, porém confuso, e mostra-se como o amor travestido em fuga da realidade, vivido e, ao mesmo tempo, experienciado por Ubertino, e o amor vívido, indizível, marcante, mas não menos transcendente como efeito, vivido por Adso – é desse confronto de leituras que o narrador sairá mais maduro, ao desvendar tal labirinto das verdades desse sentimento.

Diante da lição do amor, Umberto Eco tece entre Adso e a jovem o diálogo da verdade pelo toque, a linguagem que transcende a fala, a presença da carícia, pois agora não há mais a representação do amor sendo manipulado por um discurso dúbio, disforme

nas intenções; há, sim, uma nova verdade, a verdade do olhar, do desejo e da sutileza. É nesse instante que a lição do amor forma-se para Adso: “(...) naquele momento não consegui perceber sombra de pecado em meu coração” (ECO, 2018, p. 281). A experiência do amor carnal revelara para Adso uma profunda verdade de significados, nos fundamentos da primeiridade dos acontecimentos, “(...) porque minha língua e minha mente não tinham sido educadas para nomear sensações daquele feito” (ECO, 2018, p. 281). O aprendizado da lição do amor é, na narrativa, um dos mais profundos momentos de Adso; ao descrever tal momento, Umberto Eco revela-se em essência com sua leitura acerca do homem do tempo da transição medieval:

(...) Palavras que se tinham apinhado nas cavernas da minha memória subiam à superfície (muda) de meus lábios, e esqueci que elas haviam servido nas escrituras ou nas páginas dos santos para exprimir uma realidade bem mais fúlgida. Mas existia realmente diferença entre as delícias de que falaram os santos e aquelas que minha alma exagitada experimentava naquele instante? Naquele instante anulou-se em mim o senso vigilante da diferença. O que é justamente, parece-me, o signo do arrebatamento nos abismos da identidade. (ECO, 2018, p. 282)

Esse momento vivido por Adso é uma verdadeira confissão de fé do jovem noviço, ao finalmente encontrar-se com a sua verdade, por meio da experiência do amor. Ao relatar que agora subiam à superfície de sua mente as palavras apinhadas na caverna da memória, Adso simbolicamente desfaz-se, então, dos ensinamentos, formados pelas verdades estabelecidas pelos outros – as outras verdades – perdidas na confusão de Ubertino, no olhar tóxico sobre as escrituras, produzidas por pupilas fulgidas e confusas. Distante dessas distorções monásticas, Adso agora não tinha mais dúvida quanto a verdade que acabara de conhecer em essência, pois entendia a impossibilidade da separação entre o amor carnal e o amor místico. Nesse sentido, Adso explicita que foi anulado nele o senso vigilante da diferença, pois tornou-se um homem empírico, agora um portador da experiência. É assim que o jovem discípulo de Baskerville compreende a experiência como um mecanismo sógnico arrebatador, provocando transformações no abismo de sua identidade, justamente porque tal experiência não era identificável com absolutamente nada do que ele poderia representar durante seu relato ou mesmo aprendera com os outros. Para Adso, agora, não havia uma única verdade que poderia servir de signo para representar o que vivera; ao contrário, agora vivenciava a marca simbólica do fim da verdade absoluta, representada pela experiência íntima do amor, uma nova verdade, ou

seja, a sua experiência, a sua verdade, não a de Ubertino ou mesmo aquela ensinada pelo mestre Guilherme de Baskerville.

Assim, Eco constrói um exercício interessante ao convidar o leitor a enxergar os acontecimentos com os olhos de Adso, para que a experiência do jovem monge pudesse ser com ele compartilhada. Tal movimento mostra-se necessário ao leitor, pois ao interpretar a experiência do amor carnal, relatando-a depois de velho em suas memórias, Adso se faz valer dos elementos sógnicos de que dispunha. Ou seja, a experiência mística das Escrituras, que havia produzido paixão e sensações em si, é posta, então, sob a experiência carnal, para produzir novos significados. É essa experiência que faz o leitor, agora capacitado, construir significados nesses interstícios deixados pelo relato de Adso de Melk. Umberto Eco, com sua narrativa formada pelo olhar do homem acadêmico que viveu nos caminhos da Estética Medieval, que emergiu na práxis teórica com a força de Tomás de Aquino, faz nascer na voz do noviço Adso o emergir do homem medieval, o monge, o homem carnal, enfim, o homem que adaptava-se ao espírito do tempo – experiências propostas por Umberto Eco ao seu Leitor-Modelo:

Assim como uma gotinha de água derramada numa quantidade de vinho se dispersa por inteiro para ganhar cor e sabor de vinho, assim como o ferro incandescente e afogueado se torna igualzinho ao fogo, perdendo sua forma primitiva, assim como o ar, quando inundado pela luz do sol, é transformado em máximo esplendor e em igual claridade, a ponto de já não parecer iluminado, mas ser a própria luz, assim eu me sentia morrer de eterna liquefação, tanto que me restaram forças apenas para murmurar as palavras do salmo: “Meu jeito é como vinho novo, sem frincha de luz, que rompe odres novos”, e de repente vi uma luz resplandecente e, nela, uma forma de cor safira que se inflamava toda de um fogo rutilante e suavíssimo, e aquela luz esplêndida se difundiu por todo o fogo rutilante, e este fogo rutilante, por aquela forma resplendente. (ECO, 2018, p. 284)

De modo mais amplamente simbólico, a lição do amor em Adso é a lição que confronta os princípios do homem monástico diante do arrebatamento iconoclasta do rasgar em mil pedaços a verdade religiosa; Adso encarna nessa lição a transformação da experiência humana ao ressignificar a experiência mística – tanto que a lição de Ubertino já era para o jovem monge, a partir desse momento, um mero rastro putrefato diante da maturidade mística que adquirira com sua vivência no amor:

Mas o amor à chama e ao abismo, se são figuras do amor a Deus, poderão ser figura do amor à morte e do amor ao pecado? Sim, assim como o leão e a serpente são ao mesmo tempo figura de Cristo e do

demônio (...) O que ocorre, ó senhor, em meu espírito, agora que me deixo tomar pelo vórtice das recordações e ao mesmo tempo conflagro tempos diferentes, como se estivesse para violar a ordem dos astros e a sequência de seus movimentos celestes? (ECO, 2018, p. 285)

A recordação do personagem Adso povoa-o de sensações que o torna um homem transformado em um ente simbólico da consciência medieval que viveu no tempo da transição entre a monástica e a escolástica. Ao criar Adso e o fazer passar pela experiência do amor, Umberto Eco consolida a experiência de verdades que fizeram o jovem discípulo de Baskerville romper justamente com a verdade única postulada pela monástica, essa força que o moldara por completo até então. Eco cria em Adso um espírito inquieto, para que ele seja o homem que vivia sob a tensão da transição histórica, o símbolo de uma consciência não menos angustiante, pois que, ao mesmo tempo em que conhecia o amor carnal, habitava em si, ainda, a verdade mística, imposta pela sua formação, os fragmentos de verdade presentes em todos os momentos da narrativa da obra *O nome da rosa* – o ritmo sincrônico que Umberto Eco traz ao romance e coloca diante do Leitor-Modelo para sua fruição.

Porém, a lição só é completa com o traço final da voz de Guilherme de Baskerville, o mestre de Adso. Assim, a experiência e a transformação do jovem monge, diante dessa lição do amor, só serão consumadas com a orientação de Baskerville, presente na narrativa no capítulo “Noite”, do terceiro dia. Nele, Adso confessa-se com seu mestre sobre a experiência de seu ato sexual, buscando a remissão do que considerava, externamente, um pecado, mas que no íntimo hesitava não ser. Na verdade, o que Adso buscava em seu mestre era acolhimento para sua nova verdade, uma espécie de atestado de resignificação contra uma verdade que lhe fora imposta para pôr no lugar sua própria experiência. O que o jovem monge encontrou com Baskerville foi o movimento sereno da alteridade, comportamento propício de um sábio que entendia a profunda lição que seu discípulo acabara de experienciar. Ao construir um argumento sobre o papel da mulher, Guilherme de Baskerville descortina todas as verdades sobre esse símbolo, ao tempo em que destrói a verdade manipulada pela monástica de que tal ser era um símbolo do pecado, da usura, fomento e estímulo de tentações, fechando a lição do amor, para Adso e para o Leitor-Modelo:

(...) Todavia, caro Adso, não consigo convencer-me de que Deus tenha desejado introduzir na criação um ser tão imundo sem o dotar de alguma virtude (...) O que quero te dizer, Adso, é que por certo não deves repeti-

lo, mas que não é tão monstruoso o fato de teres sido tentado a fazê-lo. Por outro lado, o monge que, pelo menos uma vez na vida, tenha experimentado a paixão carnal poderá ser algum dia indulgente compreensivo para com os pecadores a quem der conselho e conforto... (ECO, 2018, p. 289)

A lição do amor se encerra com Guilherme de Baskerville construindo um olhar sensível a uma verdade que é individual, portanto parte de tantas outras verdades; tal olhar é simbolicamente estruturado como um ponto de partida para uma possível construção de significados – é pelo acolhimento do mestre para com a tensão da experiência de seu discípulo que a lição do amor é fundamentada, na alteridade que destrói o preconceito, lançando sementes férteis para a consciência plena do homem do futuro, o iluminado, que caminha por verdades infinitas, postando-se como íntimas de cada caminhante: de um lado, o discípulo que viveu o amor carnal e construiu para si uma verdade diante do confronto entre o amor humano e o místico; do outro, o mestre que soube compreender verdades diante da experiência do discípulo, e deixou para Adso a escolha sobre qual verdade significar sua vida. No confronto dos personagens que fazem parte dessa lição, é nítido notar como, enquanto Ubertino afogava-se na lama que encobria a verdade absoluta da monástica, incapaz de seguir adiante na condição do amor, perdido e desorientado entre sua representação carnal e mística, Adso era conduzido por seu mestre diante dos infinitos caminhos do amor, ou melhor, da experiência das verdades. Umberto Eco, com essa lição, mostra-se um sensível leitor do mundo medieval e de suas transformações, construindo caminhos no romance para que o Leitor-Modelo possa também experienciar tal conhecimento: o contar pelo simbólico é uma ferramenta imortal.

## 5.2 A lição da pobreza de Cristo

No próximo passo do percurso das lições propostas por Umberto Eco ao seu Leitor-Modelo, o autor italiano descortina um fundamental processo de leitura, recheado de contradições e sutilezas interpretativas que fizeram parte da própria história do século XIV: a discussão acerca da pobreza de Cristo. Assim, no cotidiano da trama de *O nome da rosa*, em meio às investigações acerca das mortes de monges, o quinto dia do romance é marcado por uma reunião das legações para tal discussão, composta pelos monges menoritas da abadia e convidados, formados por beneditinos e franciscanos, e pelos representantes papais. O encontro mostrar-se-á como uma experiência viva da cisão entre franciscanos e religiosos ligados ao poder papal, tendo como pano de fundo uma



discussão que, em tese, deveria ser estéril em sua essência: uma instituição religiosa cristã jamais questionaria a pobreza de Cristo, antes a imitaria. Assim, nesse momento da trama, se a narrativa apresenta um plano histórico recheado de contradições e sutilezas interpretativas para o Leitor-Modelo, também faz evidenciar um narrador bem modificado, um Adso de Melk já maduro, capaz de perceber os interstícios entre falas papais e diálogos franciscanos, ao contrário da forma como Adso mostrava-se no primeiro capítulo do romance, um interlocutor que sempre era intermediado pelo seu mestre Guilherme de Baskerville para compreender sutilezas e interstícios dos diálogos que presenciava. E, mais ainda, ao mostrar tais condições de narrativa e personagem de forma sutil, com tramas recheadas de interstícios, essa lição também marca a própria maturidade do Leitor-Modelo.

Assim, o jovem Adso de Melk, agora mais maduro em comparação ao momento de sua chegada na Abadia alguns dias antes, é apresentado ao leitor por Umberto Eco através da estratégia do contraste. Para tanto, a lição começa com Adso de Melk narrando o esplendor arquitetônico do local da reunião histórica entre franciscanos e representantes papais, experiência que, fosse vivida dias antes, o deixaria atônito. Porém, dessa vez, Adso, ao aproximar-se da sala capitolar da reunião, local que antes abrigava a antiga igreja abacial, inicia uma profunda e sensível descrição do local, com seus portais, arcos ogivais, ornamentos, átrios e tímpanos, com seus desenhos formados por representações pictóricas das diversidades de compreensão dos povos, das culturas, elementos que representavam os olhares do homem medieval para o desconhecido e para o divino.

Porém, essa experiência descritiva de Adso tem o intuito de fazer o Leitor-Modelo perceber a sugestão de Umberto Eco em dialogar a narração da entrada de Adso na sala capitolar com a primeira impressão que esse mesmo monge teve diante do pórtico de entrada da igreja central da abadia, descrita pelo personagem no primeiro dia e analisada neste trabalho no capítulo anterior. Nesse sentido, é fundamental confrontar a narrativa do jovem monge nessas duas ocasiões, para que se possa compreender o trabalho de Umberto Eco em primeiro formar o leitor para depois deixá-lo conduzir-se pelos labirintos dos interstícios da trama. Para que esse confronto seja compreendido, é importante resgatar como narrou o jovem Adso o primeiro contato com a igreja, ainda no primeiro dia:

Robusta igreja abacial...

(...)

Oh, que consonância de rendição e arroubo, de posturas inaturais, no entanto graciosas, naquela linguagem mística de membros miraculosamente libertos do peso da matéria corporal, signata quantitas, infusa de nova forma substancial, como se a sagrada multidão fosse fustigada por um vento impetuoso, sopro de vida, frenesi de deleite, júbilo aleluiático que, prodigiosamente, passou de som a imagem. (ECO, 2018, pp. 73-74)

Neste primeiro contato, a descrição de Adso sobre a igreja central da Abadia mostrava-se evidentemente extensa, profunda e marcadamente transcendente. Mas tal movimento narrativo do personagem evidenciava, antes de tudo, uma inocência diante do mundo que o cercava, repleto de cores, formas, alturas e mistérios. O olhar do jovem monge revelava-se também repleto de incompreensões, fruto de uma singular dificuldade em orientar-se diante de tamanha efusão de significados que a arquitetura da Igreja fazia-se ser vista, o que o fez buscar no incognoscível uma referência para construir um sentido em sua leitura de mundo. O que Adso de Melk conseguiu diante desse movimento, evidenciado no primeiro dia da narrativa, foi um sentimento mesclado por medo e êxtase: tal momento é marcado pela visão sobrenatural do jovem beneditino, ouvindo as vozes das figuras transfigurando-se em suas memórias de infância. É significativo lembrar que Adso usa o verbo desfalecer, para descrever sua sensação transcendente:

(...) E desfalecido (quase) ante aquela visão, incerto já agora se me achava num lugar amigo ou no vale do juízo final, fiquei atônito, a custo contive o pranto. (...) pareceu-me ouvir (ou ouvi de veras?) a voz e vi aquelas visões que tinham acompanhado a minha meninice de noviço. (...) e, no delíquio dos meus sentidos frágeis e debilitados, ouvi uma voz potente como uma trombeta a dizer: “o que estás vendo, escreve-o num livro. (ECO, 2018, p. 78)

Esse êxtase de Adso revela-se para o Leitor-Modelo como os traços fundamentais do homem medieval monástico apresentavam-se diante do incognoscível; simbolicamente representados pelo fulgor do personagem, provocado pelas visões diante da estrondosa estrutura abacial. A sugestão construída por Umberto Eco nesse ponto da trama marca a posição do personagem exatamente naquele momento histórico: Adso encarnava o homem monástico medieval com suas contradições e medos diante das forças que, historicamente, o dominaram e o educaram. Ou seja, o momento do homem medieval completamente absorto pelas representações anagógicas, que tinham, exatamente, a função de prendê-lo e domesticá-lo pelo medo e pela incompreensão.

Porém, mais que um marco histórico na trama, esse primeiro Adso é, na verdade, um movimento intencional do autor para que, posteriormente, o leitor possa estabelecer um contraponto, justamente quando, no quinto dia, o jovem monge depara-se novamente com uma arquitetura de pórtico. Porém, agora, o Leitor-Modelo, ao ler a descrição de Adso diante da sala capitular, percebe-a feita por um narrador mais maduro, equilibrado, dando indícios de que o jovem beneditino estava mais atento às armadilhas da monástica: os símbolos não mais o distraiam e o temiam, mas seu foco estava em presenciar e experienciar o encontro religioso. Mas, Eco não faz o confronto sem um jogo de expectativas proposto ao Leitor-Modelo; no início dessa descrição da sala capitular, realizada pelo agora maduro Adso, sua descrição emerge como a anterior descrição da igreja, criando no leitor uma expectativa de reconhecimento das sensações antes relatadas:

Mal acabara de sair, vi a abadia como não a vira ainda até então; somente algumas construções maiores, a igreja, o Edifício, a sala capitular, destacava-se mesmo de longe (...) ciápodas que correm velozmente sobre a única perna (...) os astômatos da Grécia que não têm boca, respiram pelo nariz e vivem somente de ar (...) as mulheres monstruosas do Mar Vermelho, de doze pés de altura, com cabelos até o calcanhar (...) tímpano dominado por um Cristo no trono (...) os apóstolos que dele tinham recebido ordem de andar pelo mundo a evangelizar. (ECO, 2018, p. 375)

Porém, na sequência da narrativa, Umberto Eco descortina tal jogo, e o Leitor-Modelo é surpreendido por um Adso mais econômico, mais sóbrio, mais racional e geométrico nos detalhes, menos sensível ante ao vício transcendente no olhar da busca pelas representações simbólicas que eventualmente poderia ler aquele mundo espetacular. Esse movimento da lição, portanto, mostra o personagem Adso em transformação e será esse olhar que narrará a contenda eclesiástica acerca da pobreza de Cristo. O Leitor-Modelo pode perceber que a narrativa agora é relatada por um personagem maduro, como sugere o próprio monge ao narrar:

Estes e outros prodígios estavam esculpidos naquele portal. Mas nenhum deles provocava inquietação, porque não significavam os males da terra ou os tormentos do inferno, porém eram testemunhos do fato de que a boa-nova atingira a terra (...) Bom auspício, pensei, para o encontro que se desenvolverá para além deste umbral, em que homens transformados em inimigos por interpretações opostas do evangelho quiçá hoje se reencontram para conciliar suas divergências (...) atravesssei mais sereno o umbral. (ECO, 2018, p. 375)

Em sequência, a descrição de Adso sobre a reunião eclesiástica que discutirá a pobreza de Cristo é precisa e elucidativa, como também carregada de ironia quanto ao confronto histórico estabelecido entre franciscanos e representantes papais, “uma disputa entre defensores da regra franciscana e seus críticos, todos unidos por uma sã e católica fidelidade à corte pontifícia” (ECO, 2018, p. 376). Nesse ponto da narrativa, Umberto Eco também procura confrontar o olhar cronista de Adso com sua capacidade de análise. Assim, o primeiro movimento da narrativa do jovem monge, que completa essa lição da questão religiosa, inicia-se no primeiro dia, na hora “Sexta”, e é o olhar do cronista, resgatando acontecimentos históricos que marcaram a posição franciscana ante à condição de Cristo como desmaterializado de bens mundanos, bem como as reações papais nada condescendentes ante a essa visão, quando o leitor é apresentado ao personagem Ubertino del Casale. Mas, agora, Umberto Eco sutilmente marca em Adso de Melk o olhar irônico, agora já maduro, percebendo as sutilezas dessa trama religiosa que antes eram alertadas apenas pelo mestre Baskerville. Tal condição fica evidente em uma passagem em que o jovem noviço narra a abordagem do cardeal Bertrando, um dos membros da reunião, ao criticar o comportamento de Ludovico, o Bávaro, em aderir à ideia da pobreza de Cristo, não sem apresentar seu ponto de vista irônico para o diálogo: “não se compreendia – notou Bertrando com um sorriso finório - por que afinal o imperador aclamava tão entusiasticamente uma pobreza que ele não praticava em absoluto” (ECO, 2018, p. 377). Tal olhar do personagem em seu momento cronista é uma marca sensível de Umberto Eco para que o Leitor-Modelo perceba que agora o narrador possui uma maturidade aguçada para compreender as entrelinhas, os interstícios.

Após evidenciar ao Leitor-Modelo o exercício de constatar a maturidade de Adso de Melk diante do confronto das experiências narrativas arquitetônicas, Umberto Eco desenvolve propriamente a lição que envolve a discussão histórica sobre a pobreza de Cristo. Para isso, Umberto Eco lança o primeiro movimento de construção de um interstício para ser preenchido pelo Leitor-Modelo, através da possibilidade de percepção da genialidade argumentativa de Guilherme de Baskerville, quando confronta as duas versões da discussão, criadas entre franciscanos e representantes papais. Para o mestre britânico a busca por uma certeza sobre a pobreza de Cristo fazia-se uma aporia, justamente por ser impossível relacionar tal questão nos evangelhos, o único documento que atestaria, em tese, tal condição material: “não poderás jamais estabelecer com base

nos evangelhos se Cristo considerava de sua propriedade, e em que medida, a túnica que vestia e que depois devia jogar fora quando estivesse gasta” (ECO, 2018, p. 382). Tal aporia é, na verdade, mais um movimento de construção de interstício para o Leitor-Modelo, através de uma engenharia narrativa proposta pelo autor italiano que sugere que a pobreza de Cristo é condição inalienável de qualquer cristão que tenha por base o princípio da desmaterialização como objetivo da vinda do Messias para a terra. Nesse sentido, Umberto Eco constrói uma polêmica medieval, com argumentos e impropérios desferidos por personagens que buscam marcar posição diante de cada posicionamento, de um lado os franciscanos defendendo a pobreza e, de outro, representantes papais defendendo a riqueza. Assim, em meio a essa turbulência de diálogos, o Leitor-Modelo percorre sua leitura preenchendo os espaços vazios deixados pelas sugestões de Eco sobre o que realmente marcava tal discussão. É diante das versões que se confrontam na batalha de argumentos desse ponto da narrativa, com cada posição sobre o tema tomada pelos religiosos, construindo suas próprias verdades, que Baskerville comporta-se como o desmistificador de tais visões, trazendo ao jovem Adso uma outra verdade, mais profunda, que movia tanto franciscanos como papais diante da contenda da pobreza de Cristo: a de que tal discussão marcava, na verdade, a tentativa de legitimação ou não do poder da Igreja diante da pobreza.

- Não há argumentos melhores – perguntei a meu mestre, enquanto Alborea se encarniçava contra a barba do bispo de Caffa – para demonstrar ou negar a pobreza de Cristo?
- Podes afirmar ambas as coisas, meu bom Adso – disse Guilherme - (...) E se quiseres, a doutrina de Tomás de Aquino sobre a propriedade é mais ousada que a nossa, menoritas. Nós dizemos: não possuímos nada e temos tudo em uso. Ele dizia: podeis considerar-vos possuidores, contanto que, se alguém faltar o que possuíis, vós lhe concedais o uso, e por obrigação, não por caridade. Mas a questão não é se o Cristo era pobre, é se a Igreja deve ser pobre. E pobre não significa tanto possuir ou não um palácio, mas manter ou abandonar o direito de legislar sobre as coisas terrenas. (ECO, 2018, pp. 382-383)

A lição que Umberto Eco deixa sobre a questão da pobreza de Cristo é que os discursos não constroem verdades que se confrontam, mas que se interpõem, em camadas de ponto de vista, e que há sempre uma verdade mais oculta, à espera de alguém que possa significá-la e dar a ela a voz esperada, assim como há sempre uma mente que busca nos recônditos da alma verdades já gastas, putrefatas e soterradas pelo tempo. Na reunião presenciada por Adso e seu mestre Baskerville sobre a condição material de Cristo,

enquanto os participantes buscavam o convencimento de seus argumentos pelo jogo malicioso da retórica, o mestre Guilherme de Baskerville lia na personalidade dos monges à sua volta, tanto de seus pares como de desafiadores, uma verdade mais profunda: diante da ameaça franciscana de se despir das posses e, com isso, construir um discurso de fragmentação do poder teológico, o papado buscava, com a possibilidade de vencer tal narrativa, restabelecer seu poder social, pela via do discurso de que era legítimo a riqueza material da Igreja, e que para isso era a detentora de tal bem, fruto da caridade. Tal foi a lição construída na narrativa de Eco, um mestre em dar significados aos discursos e oferecer ao seu Leitor-Modelo caminhos para percorrer e experienciar versões, ou seja, aporias e conflitos à espera de verdades que as significassem.

### **5.3 A lição do riso em Aristóteles**

A lição do riso é uma experiência notoriamente vivida entre o protagonista Guilherme de Baskerville e o velho monge cego Jorge de Burgos. Tal experiência descortina-se ao leitor sob a ótica da paixão - de um lado pelo conhecimento e de outro pelo poder. Assim, Guilherme de Baskerville apresenta a paixão de um escolástico que busca os caminhos do conhecimento pela experiência das verdades que se descortinam em sua vida, o que o faz desarticular qualquer possibilidade de maniqueísmo dessas verdades, estabelecendo a si e aos seus pares entornos, como Adso e tantos outros monges que lhe seguiram, que tais caminhos deveriam ser seguidos para que as verdades fossem vivenciadas. De outro ponto de vista, tem-se Burgos encarnando o espírito do tempo monástico, em seu delírio pela concentração de poder, físico, teológico ou mesmo filosófico, simbolizado no romance pelo controle que o velho monge exercia sobre a biblioteca da abadia, bem como sobre o contato com os livros depositados ali por centenas de anos. A construção dessa lição tem um significado fundamental: sugerir ao Leitor-Modelo que Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos são, cada um a seu modo, a essência histórica do homem medieval.

Para tal contenda, Umberto Eco articula um confronto desses dois monges com a mediação, no romance, do riso, posto como um elemento filosófico-comportamental chave que é visto como um risco ao poder que o velho Jorge de Burgos exerce sobre o conhecimento depositado na abadia, mas, ao mesmo tempo, também um elemento que possui a força para emancipar o conhecimento buscado por Baskerville, diante de sua necessidade de viver e experienciar verdades, entre elas ter acesso a mais uma, ou seja, o

livro segundo da poética de Aristóteles, obra que apresentaria indícios de estar na biblioteca da abadia e que traria uma análise filosófica sobre justamente tal condição humana. Assim, Umberto Eco constrói o riso como o elemento narrativo da trama responsável por desarticular as verdades monásticas, justamente no movimento de expor seus postulados como meros fragmentos. Assim, o autor italiano encarna em Jorge de Burgos o medo de, ao rir, o homem medieval por à prova a ordem estabelecida pelo poder eclesiástico e, ao pô-la à prova, poder enfim observá-la de vários ângulos. O resultado de tal emancipação pelo riso, entre tantas consequências, encarna em uma que é o temor do velho Jorge: ao rir e emancipar-se, o homem pode notar que a aparente verdade divina é nada mais que um ponto de vista, ou seja, uma das verdades. É dessa forma que a narrativa apresenta-se ao Leitor-Modelo através de movimentos específicos dos dois personagens-chave da trama, assumindo uma tensão central com duas forças opondo-se na visão sobre o riso: Guilherme de Baskerville e a sua paixão pelo conhecimento e o velho Jorge de Burgos e sua paixão pelo controle.

O riso, também, é visto por Umberto Eco, no ambiente narrativo do séc. XIV, como um mecanismo que pode desarticular essa tensão, expondo-a sob a voz desses dois personagens. Porém, antes de mergulhar nessa tensão propriamente dita, é importante lembrar o primeiro movimento desse processo narrativo proposto por Eco, na formação do Leitor-Modelo, presente no primeiro capítulo, na hora “Após a nona”, movimento esse já analisado no capítulo anterior dessa dissertação. Nessa lição, Umberto Eco forma seu leitor construindo um encontro entre Jorge de Burgos e Baskerville no ambiente do Scriptorium da biblioteca da abadia. A luz, a arquitetura, as obras, os copistas, os mistérios e os labirintos de salas depositórias de livros antigos e milenares, todos esses elementos que gravitam em torno de si mesmos, percorrem um caminho da narrativa que provém formar o leitor sobre a lição do riso e sua força emancipadora e, ao mesmo tempo, tensora de elementos históricos, como o processo de passagem do mundo monástico para o escolástico. Nessa primeira lição, a descrição profusamente intrincada de elementos absurdos presentes nos livros dos copistas monta ao leitor um cenário inverso aos sentidos habituais – a verdade sendo apresentada sob outra ótica, construída a partir de elementos sígnicos aparentemente absurdos, mas que traziam em si um código discursivo profundo: rir para a emancipação das verdades, através do comentário de páginas santas pela hilaridade dos livros que resgatavam o humor como narrativa dos feitos santificados. Diante dessa descrição é que o leitor é apresentado a Burgos, o homem que procura, sempre, interromper qualquer gérmen do riso e da ironia entre seus discípulos da abadia.

É fundamental lembrar como o velho monge cego Burgos foi apresentado por Adso, para a formação do leitor:

(...) A voz era majestosa, e os membros, fortes, embora o corpo estivesse engelhado pelo peso da idade. Fitava-nos como se nos visse, e sempre, mesmo mais tarde, vi-o mover-se e falar como se possuísse ainda o dom da visão. Mas o tom da voz, no entanto, era o de quem possui só o dom da profecia. (ECO, 2018, p. 113)

Mas, se no primeiro dia do romance o tema do riso é apresentado, é no segundo dia, na “Hora Primeira”, que tal questão é descortinada, agora diante de um Leitor-Modelo apto a percorrer as tensões narrativas encarnadas entre o homem monástico e o escolástico e que poderá percorrer esse caminho caudaloso da questão do riso - dessa vez com a presença marcante da poética de Aristóteles.

O poder de Burgos em controlar o homem de seu tempo se descortina na narrativa para o Leitor-Modelo quando este percebe nos interstícios da trama que o velho monge busca enclausurar o riso desqualificando-o na construção de uma verdade sobre ele: era obra do anticristo; para isso, vê a necessidade de controlar os livros que dessem acesso a qualquer outra verdade sobre o assunto. Por outro lado, Guilherme de Baskerville sabia da capacidade do conhecimento propagar-se pelos livros e, ao perceber que a proposta de Burgos era interromper essa propagação com o uso da censura ou do claustro em uma biblioteca reclusa da mente humana, compreendia que tal movimento interrompia o desenvolvimento de toda uma humanidade. O movimento de Baskerville é, na trama, encontrar meios e condições propícias para penetrar na biblioteca, em busca do livro segundo do filósofo grego, mas o que está nos interstícios da trama ao Leitor-Modelo é a busca de Baskerville pela própria condição do homem novo de ressignificar o pensamento do homem velho. Tal movimento é valoroso na narrativa de Eco, quando este traz o pensamento de seu personagem protagonista a nos ensinar tal vivência fundamental da história humana:

Muitas vezes os livros falam de outros livros. Muitas vezes um livro inócuo é como uma semente, que florescerá num livro perigoso, ou, ao contrário, é o fruto doce de uma raiz amarga. Lendo Alberto, não poderias saber o que Tomás teria dito? Ou, lendo Tomás, saber o que Averróis disse? (ECO, 2018, p. 324)

A busca pelos livros fez de Baskerville, na trama, um condutor e orientador dos desejos de Adso de Melk, como um mestre que estimula e, ao mesmo tempo, orienta os



desejos intelectuais de seu aluno. Ao fazer com que Guilherme de Baskerville instigue seu pupilo Adso em compreender que o valor de uma obra de leitura está para além de sua fruição, e que deveria ser vista como uma ferramenta de compreensão do próprio espírito do tempo, para que tais conhecimentos pudessem ser eternizados para além dos muros da Abadia, Umberto Eco propõe ao Leitor-Modelo um caminho de compreensão simbólico da função da biblioteca na trama: um depósito da história humana que, para ser ressignificada e orientada, deve ser encontrada – assim como as verdades estão acessíveis, mas para validá-las precisam ser acessadas. Na narrativa, ao enclausurar a biblioteca e interromper seu acesso aos monges, Burgos detinha a chave das verdades, ressignificando-as como uma única, a de que o riso era uma força demoníaca. Ao propor adentrar na biblioteca, Guilherme de Baskerville é significado por Umberto Eco como um símbolo da força da escolástica que pretende pôr em liberdade tais verdades diante dos homens e dar a eles as chaves da compreensão dessas forças. Adso, como a voz interna do Leitor-Modelo, compreende o movimento proposto por seu mestre:

Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Ela era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, que sobreviviam à morte daqueles que os produziram ou lhes serviram de intermediários. (ECO, 2018, p. 324)

Porém, a narrativa, antes de apresentar ao Leitor-Modelo o embate de diálogos e posicionamentos filosóficos-teológicos entre Jorge de Burgos e o mestre Baskerville, procura evidenciar o papel dos livros e da biblioteca: há a simbologia que gravita nos interstícios da narrativa, ou seja, as sugestões dadas ao Leitor-Modelo sobre o que a biblioteca significa em essência. E é através do comentário de Guilherme de Baskerville sobre o papel do livro que Adso compreende, então, que aquela biblioteca era um instrumento de aprisionamento do saber pelos monges monásticos que a fundaram e por aqueles que então administravam a abadia. “(...) E então uma biblioteca não é um instrumento para divulgar a verdade, mas para retardar sua aparição?” (ECO, 2018, p. 324), questiona um estupefato Adso. A resposta de Baskerville é precisa: “Nesse caso, é” (ECO, 2018, p. 324). Nesse movimento de formação de Adso sobre a importância do livro e o motivo real da necessidade de adentrarem na biblioteca, o mestre britânico procura explicar os fundamentos da utilização do livro como uma ferramenta emancipadora da

mente crítica humana: “Os livros não são feitos para acreditarmos neles, para serem submetidos a investigações. Diante de um livro não devemos nos perguntar o que diz, mas o que quer dizer” (ECO, 2018, p. 353).

Assim, uma vez marcada a posição de Baskerville sobre a importância dos livros e da própria função da biblioteca, a narrativa de Umberto Eco procura contrapor tal condição ao pensamento do velho Burgos, como forma de identificar ao Leitor-Modelo o tempo histórico de duas mentes vivendo em um período de transição: a paixão pelo poder e pelo controle, encarnada no velho monge cego, e a paixão pelo conhecimento libertador, vivida pelo mestre Baskerville. Para tanto, Jorge de Burgos, em sua oratória intimidadora, proclama sua ameaça, diante de uma Abadia simbolicamente desorientada frente a mortes de monges e mistérios espirituais. Aproveitando-se desse ambiente, o velho cego busca marcar seu domínio com o discurso de que as verdades devem ser enclausuradas, e apenas a verdade teológica deve prevalecer. Diante da ideia de Baskerville sobre o livro e sobre a necessidade de a biblioteca ser um ambiente de pesquisa e propagação de conhecimento, o Leitor-Modelo é contraposto a um discurso puramente monástico do velho monge cego, evidenciando a posição de Burgos em usar o medo como ferramenta de controle das mentes medievais de um século XIV que abrigava ainda o gérmen de transformação. A engenharia do velho cego simboliza a engenharia do velho homem monástico: para controlar as mentes, bastava tê-las sob as garras do medo; e tal medo era consolidado alimentando a força do desconhecido em homens já plenamente desorientados, chamando a busca pelo conhecimento de orgulho, marcando-o como um pecado, e evidenciando a ira do Senhor diante de tais pecadores – essa era a estratégia de Jorge de Burgos. Assim, o Leitor-Modelo é convidado por Umberto Eco a compreender a alquimia semântica do velho cego: transformar, aos olhos dos monges da abadia, todo o esforço humano de busca pelo conhecimento atomizado em uma simples definição de orgulho – palavra que trazia ao homem medieval um alto impacto teológico, portanto uma estratégia altamente eficiente no século XIV. É essa a estratégia que Umberto Eco denuncia ao Leitor-Modelo, sob a voz de Jorge de Burgos:

(...) enquanto o que aconteceu dentro destes muros outra coisa não representa senão os próprios fatos deste século voltado, tanto na palavra quanto nas obras, tanto nas cidades quanto nos castelos, tanto nas soberbas universidades quanto nas catedrais, a tentar descobrir com afã novos aditamentos às palavras da verdade, distorcendo o sentido daquela verdade já enriquecida por todos os escólios e necessitada apenas da intrépida defesa, e não de insensato incremento. Esse é o

orgulho que rastejou e ainda rasteja entre estes muros: e digo a quem se empenhou e empenha em romper os selos dos livros que não lhe são devidos: é esse o orgulho que o Senhor quis punir e continuará a punir se ele não diminuir e não se humilhar (...). (ECO, 2018, p. 438)

São diante desses interstícios narrativos que o Leitor-Modelo pode finalmente compreender que Jorge de Burgos mostra-se como o contraponto da continuidade vivida por Baskerville, ou seja, encarna o guardião do repositório do conhecimento para o claustro eterno, a própria visão da monástica em não olhar para o novo, por temê-lo e, portanto, escondê-lo conquanto não pode destruí-lo. O velho monge cego exprime a força da condensação, da atômização do conhecimento sob às vestes da liturgia eclesiástica de postar-se como autorizado pela Divindade a selecionar o que deve ou não ser conhecido: “(...) Digo salvaguarda, e não busca, porque é próprio do saber, coisa divina, estar completo e definido desde o início, na perfeição do verbo que exprime a si mesmo” (ECO, 2018, p. 457). Ao construir o caminho de Burgos, Umberto Eco faz uso de dois verbos que exprimem condições antagônicas: “salvaguarda” é o olhar para o controle, a proteção, o direito adquirido em ter a posse; já a ideia de “busca” é o olhar adiante, o espírito insaciável das indagações do homem insatisfeito com o que sabe. Assim, Jorge de Burgos é o homem monástico que quer aniquilar a busca pelas verdades e ser o detentor das suas salvaguardas – portanto, o velho cego não nega as verdades, antes, as teme; é este o verbo que o ancião celebra: “Ora, meus irmãos, qual é o pecado de orgulho que pode tentar um monge estudioso? O de entender seu trabalho não como salvaguarda, mas como busca de alguma notícia” (ECO, 2018, p. 438).

Diante de uma narrativa complexa e intensamente construída de interstícios ao Leitor-Modelo, o encontro final de Burgos com Baskerville é o movimento final do romance que Umberto Eco protagoniza para que, através da referência sobre o riso na poética de Aristóteles, o Leitor-Modelo possa compreender como foi o período de transição entre a monástica e a escolástica – não pelo confronto das ideias, mas pela passagem de uma sobre a outra, porém não sem causar tensões. No capítulo anterior, pudemos demonstrar como deu-se esse processo de superposição de ideias e não de confronto entre elas, ao mostrar a estratégia de Baskerville em contra-argumentar as ideias de Burgos, em uma estratégia elevada e sublime de argumentação.

Nesse momento da narrativa, o encontro final entre os dois personagens mais importantes do romance dá-se numa sala da biblioteca chamada de *finis Africae*, onde eram depositados os livros raros e que não deveriam estar em mãos dos monges, ou seja,

o laboratório de Burgos para a prática da salvaguarda. Tal sala foi meticulosamente planejada para ser um depósito de livros que a mente medieval deveria esquecer ou mesmo não conhecer, mas que foi encontrada pelo arguto mestre Baskerville e seu noviço, na busca por respostas sobre a morte de monges que, na trama, eram envenenados ao folhear os livros que pertenciam àquela sala, em especial o então livro segundo da poética de Aristóteles, que continha, em tese, sua análise filosófica sobre o riso.

O movimento final da narrativa mostra que na sala encontram-se, portanto, Jorge de Burgos, simbolizado como o homem velho, cego, com as chagas do olhar soturno, contaminado pelas liturgias do extremismo religioso, e Guilherme de Baskerville, simbolizado como o novo homem, vigoroso pela força do conhecimento, pela energia do homem escolástico. O encontro desses dois personagens para a cena mais conflituosa da trama mostra o velho monge à espera de Baskerville na sala *finis Africae*, marcando ao Leitor-Modelo como simbolicamente esperaria o homem velho pela presença do homem novo, vindo para tomar-lhe seu lugar histórico: “(...) Desde o primeiro dia compreendi que compreenderias” (ECO, 2018, p. 505), profecia Burgos para Guilherme, ao vê-lo chegar na sala proibida. É então que as ideias filosóficas e teológicas apresentadas por Burgos e Baskerville finalmente conclui-se na trama, dentro da simbólica sala *finis Africae*. Burgos procura desconstruir a ideia do riso em Aristóteles como uma peça causadora do descontrole do homem à época, usando-se do argumento caro para o homem monástico, o assombro pela inquietude do conhecimento:

(...) Cada uma das palavras do Filósofo, sobre as quais agora até os santos e os pontífices juram, viraram de cabeça para baixo a imagem do mundo. Mas ele não chegou a virar de cabeça para baixo a imagem de Deus. Se este livro se tornasse matéria de livre interpretação, teríamos ultrapassado o último limite. (ECO, 2018, p. 513)

Diante do argumento do velho monge cego, Baskerville usa de seu caminho habitual proposto na trama: não confronta, mas esclarece. Porém, é fundamental ressaltar: é evidente que há, na trama, o confronto das ideias, mas não das atitudes: Guilherme de Baskerville escolhe o movimento do esclarecer, de posicionar a iluminação sobre a verdade proposta pela filosofia de Aristóteles; Burgos cria uma outra verdade, a ideia do descontrole, do medo que tal poética pode fazer ao homem medieval. Ao Leitor-Modelo, tal confronto de ideias e verdades esclarece-as, pois coloca-o diante de lições fundamentais sobre como compreender a Idade Média do séc. XIV. É dessa forma que Guilherme de Baskerville compreende a verdade de Aristóteles:

(...) Aristóteles vê a disposição do riso como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo, quando, através de enigmas argutos e metáforas inesperadas, mesmo dizendo as coisas ao contrário daquilo que são, como se mentisse, de fato nos obriga a observá-las melhor e nos leva a dizer: eis que as coisas estavam assim justamente, e eu não sabia. Chega-se à verdade representando os homens e o mundo piores do que são ou do que acreditamos, piores em todo caso do que os poemas heroicos, as tragédias e as vidas dos santos nos mostraram. (ECO, 2018, p. 512)

Mas, apesar de Burgos construir uma verdade sobre o riso para seus fiéis seguidores, o velho monge conhecia a verdade do riso que a escolástica buscava iluminar. Ao expor ao leitor que Burgos sabia do conhecimento de Aristóteles, Umberto Eco procura mostrar que a tensão de Jorge era sobre o medo de que o homem monástico tivesse contato com tal verdade, pois ela libertá-lo-ia das garras do poder eclesiástico que o velho monge encarnava. Assim, Jorge não temia Aristóteles por não o compreender, mas justamente por reconhecer profundamente seu poder sobre a mente humana. Eco expõe tal verdade sobre o pensamento de Burgos diante de um diálogo longo e profundo do velho cego, marcando sua visão diante do riso e seu espaço diante do homem monástico, uma lição fundamental proposta ao Leitor-Modelo. É assim que o autor italiano sintetiza como o monge reveladoramente teme Aristóteles:

(...) aqui [no livro segundo da poética de Aristóteles] a função do riso é invertida, ele é levado ao nível da arte, para ele se abrem as portas do mundo dos doutos, ele se torna objeto de filosofia (...) O riso liberta o aldeão do medo do diabo (...) este livro poderia ensinar que se libertar do mundo do diabo é sapiência (...) Por alguns instantes, o riso faz o aldeão esquecer o medo (...) E deste livro poderia nascer a nova aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. (ECO, 2018, p. 514)

Ao argumento de Burgos denominando o diabo como ferramenta de controle do homem medieval, Baskerville esclarece a condição desse próprio instrumento: “(...) mentiram para ti (...) o diabo é a arrogância do espírito, a fé sem sorriso, a verdade que nunca é tomada pela dúvida (...) A mão de Deus cria, não oculta” (ECO, 2018, p. 517). Assim, Guilherme de Baskerville revela a verdade sobre o diabo: ele não era uma ferramenta semântica de controle, mas antes um sintoma de uma sociedade presa nos mistérios e desorientada por monges e homens monásticos que pretensamente usavam de tais arcabouços para o poder.

Diante da perda de controle do discurso ante a um Baskerville que o desmentia a cada verbo usado, restou como último movimento do velho cego monástico a fagia, o orgulho que se alimenta do que teme: ao ver que Guilherme de Baskerville poderia ter em mãos a poética de Aristóteles com o conteúdo filosófico sobre o riso, Jorge de Burgos come as folhas do livro. Tal ato simboliza para o Leitor-Modelo o desejo fundamental do velho cego de impedir que o conhecimento chegue ao homem que representa a escolástica diante de si, a possibilidade daquele conhecimento virar uma escola a partir do mestre britânico. Porém, ao mesmo tempo, ao praticar a fagia Jorge comete um ato tresloucado de suicídio, pois as páginas do livro estavam embebidas de um líquido venenoso que ele próprio depositou, motivo pelo qual tantos monges haviam morrido no decorrer dos dias contados na trama de *O nome da rosa*.

O interstício sugerido ao Leitor-Modelo nesse movimento da trama é o preço disposto a pagar que Burgos aceita, ao morrer pelo orgulho, em nome da manutenção do medo e do controle das mentes medievais, um último movimento de sobrevivência do homem monástico diante da transformação do espírito do tempo. Jorge opta pela própria morte e pretende enterrar com ele o conhecimento sobre o riso em Aristóteles, ao invés de deixar-se transformar pela iluminação das verdades. Ao Leitor-Modelo, Umberto Eco sugere que o temor do monástico é ter de viver sob a égide de um mundo novo que se apresenta como construído de verdades, de novos caminhos, diferente do ambiente medieval que se aquieta diante da verdade eclesiástica, contemplativo que é da emanção divina como o morno sussurro de confiança no tempo. Ao comer as páginas do livro de Aristóteles, Jorge de Burgos sinaliza que prefere sucumbir a ter de viver os movimentos renovadores do espírito do tempo escolástico.

Assim, é fundamental compreender, neste momento da narrativa, o movimento final proposto por Umberto Eco ao velho Burgos: para fugir de Guilherme de Baskerville, enquanto se desfaz das páginas do livros de Aristóteles, o cego apaga o lume que iluminava a sala – um gesto inusitado proposto por um cego, que representa o homem velho tentando apagar o iluminismo do homem que o confrontava, na escuridão que torna-se, assim, o ambiente do cego, como o tempo monástico o é para tantos deles: “Encontre-me agora, porque agora sou eu quem os vê melhor!” (ECO, 2018, p.521). Nesse movimento insano de fugir, Burgos provoca os seus perseguidores a derrubarem a luminária da sala e, sem querer, ateam fogo na biblioteca. Ao fazer as salas dos livros arderem em chamas, Umberto Eco propõe um movimento inusitado ao Leitor-Modelo, pois este esperou pacientemente até esse momento final da trama para poder compreender

o labirinto e sua grandiosidade de informações; esperava, ainda, com Guilherme de Baskerville e Adso de Melk, finalmente poder acessar as verdades aristotélicas sobre o riso. Porém, ao ardem em chamas a Abadia e a sua biblioteca, o mistério das verdades não é revelado ao Leitor-Modelo. Porém, com tal movimento, Umberto Eco pede ao Leitor-Modelo que mude o foco e despeça-se da atenção das chamas nos registros históricos do conhecimento, e erga luz para o que tal evento revela, ou seja, um Jorge de Burgos que acreditava ter impedido a iluminação pelo fogo, o mesmo fogo que ardeu para os hereges da Inquisição. Umberto Eco pede ao seu Leitor-Modelo que deixe arder o processo simbólico das chamas na biblioteca da Abadia, que representou tão somente o embate de ideias entre Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville, o desenlace derradeiro da experiência histórica vivida naquele ambiente entre monásticos e escolásticos, monges copistas, fraticelos e representantes papais.

Agora, o autor italiano convida seu Leitor-Modelo a acompanhar o fogo a alastrar-se da biblioteca para todo o prédio, quando a Abadia toda ardeu, como descreveu Adso, “durante três dias e três noites e de nada valeram os últimos esforços” (ECO, 2018, 537). Como um símbolo fundamental, Eco narra que a chama que destruiu a biblioteca também fez desmoronar o prédio da Igreja e toda a estrutura da Abadia – a fagia do velho Jorge de Burgos, impulsionada pela sua fome de orgulho, fê-lo um glutão simbólico da própria destruição monástica, a destruição da visão da fé cega, que ardia em chamas, dando espaço e servindo de terra fértil para o nascimento do novo tempo e do homem novo da escolástica. O que Umberto Eco busca revelar com essa lição é uma verdade fundamental: da trágica ardência da Abadia não fez salvarem-se os livros, mas sim o espírito do tempo, bem como as mentes que edificariam e iluminariam o novo mundo. Ao fazer arder a Abadia e tudo o que existia nela, Umberto Eco mostra que as verdades, portanto, não residiam nos livros, mas na consciência do novo homem que, em busca dessas verdades, abriria caminho para a iluminação da ciência e do conhecimento, edificando novos livros.

Diante do exposto, é possível compreender que a experiência da destruição da biblioteca foi a lição mais fundamental vivida por Baskerville, condição que talvez nem mesmo o segundo livro de Aristóteles lhe proporcionaria: identificar o mal encarnado no orgulho em desejar o controle das verdades. Guilherme de Baskerville reconheceu a lição da sabedoria pela experiência, no contato com o que havia de mais demoníaco no homem, simbolizado no comportamento de Jorge de Burgos em decidir morrer a ter de dividir o conhecimento. E, ao fazer Burgos morrer tentando impedir tal contenda, Umberto Eco simboliza ao Leitor-Modelo que o espírito do tempo é inevitável. Há, nessa passagem, a

simbologia sublime que marca a presença do novo tempo, do homem escolástico que construiria seu conhecimento pela experiência com os fatos, com a natureza, com o voltar-se para a compreensão da mente humana. O tempo novo trazia, com as chamas da Adabia, não mais a verdade cega e enviesada da monástica pela experiência mística, mas a compreensão das infinitas verdades pelas complexas experiências humanas.

Dessa experiência, Guilherme de Baskerville formula a lição derradeira a Adso, sem a necessidade do contato com os livros, mas sim com a experiência humana, a marca do homem da escolástica, o homem que volta-se para si e para o outro, não mais para o céu, pois compreende que a cada experiência vivida uma nova verdade descortina-se diante de si, o que inviabiliza qualquer movimento em tentar compreender a existência de uma única verdade. Ao descrever Jorge de Burgos, Baskerville completa sua lição:

(...) Naquele rosto devastado pelo ódio à filosofia, vi pela primeira vez o retrato do Anticristo (...) [tal ódio] pode nascer da própria piedade, do excessivo amor a Deus ou à verdade, assim como o herege nasce do santo, e o endemoniado, do vidente. Teme, Adso, os profetas e os que estão dispostos a morrer pela verdade, pois costumam levar consigo à morte muitíssima gente (...) Jorge temia o segundo livro de Aristóteles porque este talvez ensinasse de fato a deformar o rosto da verdade, a fim de não nos tornarmos escravos de nossos fantasmas. Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, fazer rir a verdade, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade. (ECO, 2018, p. 531)

Tal constatação fez Guilherme compreender que há sempre novas verdades a descortinar-se, a partir de velhas verdades:

Nunca duvidei da verdade dos signos, Adso, são a única coisa de que o homem dispõe para orientar-se no mundo.  
 (...)  
 A ordem que nossa mente imagina é como uma rede, ou uma escada, que se constrói para alcançar algo. Mas depois precisamos jogar fora a escada, porque descobrimos que, embora servisse, era desprovida de sentido. (ECO, 2018, p. 532)

A última lição de Guilherme de Baskerville proposta por Umberto Eco ao Leitor-Modelo faz-se na sugestão do anúncio da escolástica, do novo espírito do tempo, que nos banha até os dias atuais, o espírito das verdades que nos inundam de conhecimentos como escadas para alcançar níveis cada vez mais sublimes da essência humana; deixando a escada depositada em cada nível alcançado, vamos aprendendo a lição de Baskerville e nos renovando a cada verdade experienciada, como esperava o mestre britânico e seus



antecessores, Tomás de Aquino e Roger Bacon, que prepararam o caminho para a iluminação do novo homem. Umberto Eco, ao construir o romance *O nome da rosa*, estabeleceu-se como um profundo mestre de tudo o que simbolizava Guilherme de Baskerville: uma consciência fruto de uma jornada fundamental na essência do pensamento medieval e de suas verdades que mudaram o homem moderno, significativamente. O romance *O nome da rosa* mostra-se, assim, como a mais profunda mensagem poética que Umberto Eco poderia nos deixar, isto é, de que o caminho do homem é o caminho de busca das verdades. E de que a busca é propriamente o que move o espírito do tempo, não as verdades.

## 6. CONCLUSÃO

Em seus apontamentos sobre o processo de criação do romance *O nome da rosa*, Umberto Eco lança um olhar fundamental para as questões que envolvem a intencionalidade dos mecanismos de composição de uma obra literária. Em especial, há um momento em que o autor adverte para a existência de regras no processo de criação, composta por movimentos teóricos previsíveis e fundamentalmente existentes mesmo que não os reconheça: “O escritor (ou o artista em geral) quando diz que trabalhou sem pensar nas regras do processo, está só querendo dizer que trabalhava sem saber que as conhecia” (ECO, 2018, p. 547). O presente trabalho deixou claro, porém, que esta condição não foi a de Umberto Eco. Ao contrário, compreendemos que o romance *O nome da rosa* não é uma obra literária de fruição estética que contém um processo de composição alheio à intencionalidade do autor. Pelo contrário, verificamos que seu romance não é uma obra que contém traços inferenciais de seu percurso teórico, sendo, na verdade, um completo e eficiente exercício teórico com uma finalidade específica, que fundamenta-se para além da atividade criativa e poética, existente, evidentemente: um exercício intencional de formação de um Leitor-Modelo. Ainda, ao lançarmos luz analítica sobre o romance de Umberto Eco, a partir do estudo do percurso epistemológico do autor, verificamos que a referente obra é uma ferramenta poética que dá vida à sua práxis teórica, provando-a como eficiente, justamente pelo fato de o autor não atestar a aplicabilidade de sua teoria em obras alheias, mas na sua própria. Nesse sentido, a intencionalidade de Umberto Eco em aplicar o processo de criação poética para provar sua criação teórica o faz um representante fundamental nos estudos da Estética da Recepção.

Como consequência desse movimento dissertativo aqui apresentado, e após um minucioso percurso analítico sobre a formação teórica e metodológica de Umberto Eco, constatamos que, ao dar vida à sua teoria sobre a formação do Leitor-Modelo, através da criação de um romance, o autor resolveu fundamentais problemáticas sobre o processo de criação poética e sobre o próprio papel do leitor, complexidades que estiveram em discussão sobre boa parte dos pensamentos de estudos da teoria e da crítica da narrativa desde o final do século XIX e ao longo do século XX. Ou seja, ao criar uma teoria para deixar claro a importância de preparar o leitor nas primeiras páginas de um romance, para que este torne-se capacitado para as seguintes, compreendemos que Umberto Eco atenuou

substancialmente a chamada crise da narrativa, especialmente quando esta lança luzes sobre como se desenrola o papel do narrador, do autor, da obra literária e do próprio leitor.

Assim, como forma de ilustrar nosso argumento conclusivo, apresentamos três questionamentos sobre essa condição dialética na crise do romance que podem ser resolvidos a partir das contribuições metodológicas de Umberto Eco para a teoria crítica. Primeiro, trazemos uma advertência fundamental na área teórica postulada pelo poeta Edgar Allan Poe, em seu escrito *A filosofia da composição*, ao analisar a referência do belo em uma obra literária, através da impressão do autor sobre seu método de composição:

(...) aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração tive fortemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos (...) a Beleza é a única província legítima do poema (...) o prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando de fato, os homens falam de beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito. (POE, 1987, p 112)

Tal foco no efeito da obra, evidenciada por Poe, foi uma luz lançada por Umberto Eco justamente quando se propôs explicitar seus movimentos de criação do romance *O nome da rosa*: “Poe dizia que uma coisa é o efeito da obra e outra é o conhecimento do processo” (ECO, 2018, p. 556). Ao dar vida a um método de formação do Leitor-Modelo, o autor italiano buscou consolidar a solução dessa questão levantada por Edgar Allan Poe: o efeito em uma obra de arte é um elemento fundamental que só é validado quando há um leitor que o identifique, seja ele um fruidor ou um teórico crítico – evidentemente, ambos leitores. Assim, pudemos compreender, no primeiro capítulo deste trabalho, como Umberto Eco preocupou-se em dialogar teoricamente com as principais visões metodológicas que abordavam questões sobre a recepção em uma obra de arte, em especial na literatura. É nesse sentido que demonstramos, por exemplo, como Umberto Eco vê como necessária a enciclopédia de um Leitor-Modelo, ou seja, sua condição cultural, intelectual e formativa para justamente compreender o efeito proposto por Poe.

Não à toa, na obra *Lector in fabula*, Umberto Eco deixa evidente que seu percurso epistemológico buscou um caminho teórico que foi norteado pelas questões existentes na crise da narrativa e nas lacunas deixadas pelos olhares estruturalistas, quando da simples análise epidérmica do texto, como demonstramos no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse sentido, resgatamos uma indagação teórica de Mikhail Bakhtin, presente na

apresentação de sua obra *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2011), ao chamar a atenção para um fundamental problema nos estudos teóricos da poética que é o desafio de encontrar e, quando necessário, criar um equilíbrio entre o autor e o personagem, no sentido de formarem um conjunto arquitetonicamente estável e dinamicamente vivo:

A relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio, quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. (BAKHTIN, 2011, p. 3)

Após percorrermos todo o percurso epistemológico e poético de Umberto Eco, pudemos consolidar a ideia de que tal condição entre autor e personagem tem como fundamental ponto de equilíbrio a relação desses entes com o Leitor-Modelo, mais precisamente no sentido de que um romance, por exemplo, terá mais equilíbrio estético e poético quanto mais eficiente se der a sua compreensão, justamente porque no processo de busca por equilíbrio que o autor faz ao criar o personagem, ele também deve compreender que um pilar dessa arquitetura é formar o seu receptor. A obra *Lector in fabula*, livro que abriga a teoria do Leitor-Modelo, cuida de apresentar a solução desse desafio postulado por Bakhtin, quando estipula os possíveis movimentos que o autor deve fazer para ser um Autor-Modelo e ter a capacitação discursiva necessária para construir os interstícios narrativos que devem ser preenchidos por um receptor que o reconheça, como demonstramos no estudo do segundo capítulo, intitulado “Leitor-Modelo”.

Por fim, a conclusão acerca do estudo analítico da epistemologia de Umberto Eco lança um olhar ainda mais preciso na problemática postulada por Walter Benjamin, quando este afirma que a experiência da arte de narrar está em vias de extinção: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...) é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Essa condição essencial de que as experiências na arte sejam intercambiáveis só existe quando se tem um olhar mais atento para o papel do receptor, ou seja, para os fundamentos que possam tornar eficientes esse processo de comunicação com a formação de um Leitor-Modelo. Esse mesmo Leitor-Modelo, enquanto ente vivo e obrigatório na relação da obra de arte, permite que tal intercâmbio exista e que a problemática da dificuldade de narrar proposta por Benjamin seja devidamente atenuada, quando não, solucionada. Não à toa, o primeiro percurso teórico de Umberto Eco após seu doutorado foi o lançamento de um estudo sobre os

limites de interpretação de uma obra de arte, presentes na obra *Opera Aperta*<sup>62</sup>, estudada no primeiro capítulo desse trabalho. Pudemos constatar neste mesmo capítulo que o olhar teórico sobre o Leitor-Modelo, bem como seus caminhos de construção, só foram efetivamente criados após a experiência metodológica de Umberto Eco em solucionar os dilemas de recepção de uma obra de arte.

Por fim, é importante ressaltar que, após o percurso analítico proposto por esse trabalho, é possível compreender que a prática poética fruto da teoria de Umberto Eco, encarnada em seu romance *O nome da rosa*, deu vida a uma máquina narrativa para aprofundar importantes lições com seu Leitor-Modelo: a mente do homem medieval num período de transição entre a monástica e a escolástica, a filosofia tomista e sua condição de transformar o homem moderno e, fundamentalmente, discutir o “Santo Graal” da engenharia epistemológica de Umberto Eco, ou seja, a questão sobre a ideia de verdade. Quem lembra tal condição é o professor de teoria literária da Universidade de Toronto, no Canadá, Rocco Capozzi, em seu ensaio sobre a presença da teoria do autor de *Lector in Fabula* no romance *O nome da rosa*:

(...) Il nome della rosa, se da una parte attesta l'estro narrativo de Eco, dall'altra evidenzia come il noto teórico di semiotica abbia intenzionalmente costruito una macchina narrativa – un giallo ricco di suspense – che mette in mostra le sue componente strutturali, quali il linguaggio e gli aspetti di narratività e di intertestualità, e che genera ed exige il massimo di cooperazione da parte del lettore.<sup>63</sup> (CAPPOZZI, 1982, p. 222)

É, portanto, fundamental compreender que o estudo do percurso epistemológico de Umberto Eco e sua aplicabilidade em um romance de sua autoria, proposto por este trabalho, evidenciaram que suas práxis poética e práxis teórica devem ser consideradas pilares fundamentais tanto para os objetivos de estudo da Estética da Recepção quanto para a teoria crítica – linha de pesquisa que abriga este estudo. Portanto, ao propormos esse caminho de análise entendemos que o legado de Eco como escritor possui como pilar essencial seu legado como teórico. Como bem fundamenta Antonnella D'Aquino, na conclusão de seu artigo sobre Umberto Eco, publicado na Revista de Estudos Italianos:

---

<sup>62</sup> Obra aberta. (Tradução nossa)

<sup>63</sup> O nome da rosa, se por um lado atesta o talento narrativo de Eco, por outro destaca como o conhecido teórico da semiótica construiu intencionalmente uma máquina narrativa - um thriller cheio de suspense - que mostra seus componentes estruturais, como a linguagem e os aspectos de narratividade e intertextualidade, e que gera e exige a máxima colaboração do leitor. (Tradução nossa)

(...) I romanzi di Eco sono per l'appunto dei preziosi strumenti didattici che, con grande erudizione, agevolano l'esplicazione delle peripezie verso uno stato di coscienza (...) La narrativa di Eco serve appunto a ricordarci che è soltanto grazie alla difficile interazione fra intelletto, libri, metodo epistemologico e realtà, che l'uomo riesce a partecipare alla contemplazione del creato.<sup>64</sup> (D'AQUINO, 2013, p.196)

Assim, constatamos neste percurso analítico teórico-poético que Umberto Eco, com seus estudos sobre a criação do Leitor-Modelo e sua aplicabilidade em uma obra de arte, deu vida a uma verdadeira ética do leitor, ao fundamentar pilares essenciais para o papel da recepção em uma obra de arte, bem como deixar minuciosamente estipulado como este leitor torna-se um modelo e como ele mesmo deve atravessar esse caminho de capacitação. Ao criar seu percurso epistemológico e dar vida a ele num romance, Umberto Eco trouxe significativos avanços na Estética da Recepção e deixou uma herança crítica-poética fundamental para que os profissionais, tanto das teorias narrativas quanto das criações poéticas, desenvolvam seus caminhos de atuação. Este trabalho, por fim, debruçou-se num movimento que deveria nortear todo trabalho custeado pela sociedade: deixar um legado possível como resposta ao espaço oportunizado pela Universidade Pública. Contamos com esse pilar fundamental para lançar luz no processo epistemológico de Umberto Eco e deixar um rastro dissertativo para que as futuras gerações de estudantes, sejam da graduação ou da pós-graduação, compreendam como o olhar deste autor italiano é necessário e fundamental para os estudos em Estética da Recepção.

---

<sup>64</sup> Os romances de Eco são justamente ferramentas didáticas preciosas que, com grande erudição, facilitam a explicação das vicissitudes rumo a um estado de consciência (...) A narrativa de Eco serve justamente para nos lembrar que somente graças à complexa interação entre intelecto, livros, método epistemológico e realidade, que o homem é capaz de participar contemplação da criação (Tradução nossa).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO. Theodor. Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BACON, Roger. I segreti dell'arte e della natura e confrontazione della magia. Milano: Archè, 1997.
- \_\_\_\_\_. Opus Majus, ed. J.H. Bridges, Oxford, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. A estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAUSI. Francesco. I due medioevo del Nome della rosa. Semicerchio. Rivista di poesia comparata. Ano XLIV, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. Linguagem Tradução Literatura. São Paulo: Assírio & Alvin 2015.
- BERLING. Isaia. The sense of reality, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1997.
- CASAGRANDE. C., VECCHIO S. La regola di S. Benedetto, in Grande antologia filosófica IV, pp. 1734-1735, Londres: VF Editions, 1970.
- CAPPOZZI. Rocco. Quaderni d'italianistica, Vol. III, n. 02, 1982.
- CURTIUS. E. R. Literatura Europeia e Idade Média latina. São Paulo: Edusp, 2013.
- D'AQUINO. Antonella. Rivista di Studi Italiani, Ano XX, n. 1, Junho 2013.
- ECO, Umberto. Arte e bellezza sulla estetica medievale. Milano: Bompiani, 1987.
- \_\_\_\_\_. Confissões de um jovem romancista. São Paulo: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. Da árvore ao labirinto. São Paulo: Record, 2013.
- \_\_\_\_\_. Il problema estetico in Tommaso D'Aquino. Milano: Bompiani, 1970.
- \_\_\_\_\_. Il segno dei tre. Milano: Bompiani, 1983.
- \_\_\_\_\_. Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. O Nome da Rosa. São Paulo: Record, 2018.
- \_\_\_\_\_. Opera Aperta. Milano: Bompiani, 1962.
- \_\_\_\_\_. Os Limites da Interpretação. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Postille al Nome della rosa. Rivista Alfabetica. Milano, 1983.
- \_\_\_\_\_. Scritti sul pensiero medievale. Milano: Bompiani, 2012.
- \_\_\_\_\_. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2003.

- FRUGONI, Chiara. Francisco de Assis. Vida de um homem. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HUIZINGA, Johan. O outono da Idade Média. São Paulo: Cia das Letras, 2021.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. Estetica della ricezione. Napoli: Guida editori, 1988.
- \_\_\_\_\_. Perchè la storia della letteratura? Napoli: Guida editori, 2001.
- MARÍAS, 2004. História da filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- OSSOLA, Carlo. La rosa profunda. Lettere Italiane, Ano XXXVI, n. 4, Outubro/Dezembro de 1984.
- PAOLUCCI, Claudio. Umberto Eco. Tra ordine e avventura. Milano: Feltrinelli, 2017.
- PEGORARI, Daniele Maria. Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà. Bari: Stilo Editrice, 2016.
- PIAIA, Gregorio. Il nome della rosa di Umberto Eco e la storia della filosofia medievale. Revista Española de Filosofía Medieval, Ano 23, 2016.
- PEIXOTO, Juliana. Sobre o riso em Aristóteles. Revista Argumentos, Ano 06, Julho/Dezembro 2014.
- POE, ALLAN E. Poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PUGLIATTI, Paola. Reader's Revisited. An Introduction. In Versus – Quaderni di Studi Semiotici, pp. 3-20, 1998.
- PRANDI, Stefano. Delle Tipologie Intertestuali Nel Nome della Rosa e di Una Loro Possibile Storicizzazione. Italianistica: Rivista di letteratura italiana. Setembro/dezembro, 2013.
- SALISBURY, John of. The Metalogicon. A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium. Londres, Martino Fine Books, 2015.
- SALLIS, Steven. Naming the rose: readers and codes in Umberto Eco's novel. The Journal of the Midwest Modern Language Association. Vol. 19, Outubro de 1986.
- TESTI, Marco. Il romanzo ao passado. Medioevo e invenzione in ter autori contemporanei. Roma: Bolzoni Editori, 1992.
- ZECCHINI, Giuseppe. Il medioevo di Eco. Studia Patavina Padova: Rivista de Scienza Religiose, Maio/Agosto de 1984.