

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LILIAN MONTEIRO DE CASTRO

**ARISTÓTELES NO LABIRINTO DA MEMÓRIA:
EXPERIÊNCIAS DO TRÁGICO EM *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO.**

Brasília

2018

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LILIAN MONTEIRO DE CASTRO

**ARISTÓTELES NO LABIRINTO DA MEMÓRIA:
EXPERIÊNCIAS DO TRÁGICO EM *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientadora: Fabrícia Wallace Rodrigues

Brasília

2018

LILIAN MONTEIRO DE CASTRO

**ARISTÓTELES NO LABIRINTO DA MEMÓRIA:
EXPERIÊNCIAS DO TRÁGICO EM *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO.**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Fabrícia Wallace Rodrigues – Presidente
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro – Membro interno
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Andrea Potestà – Membro externo
Pontificia Universidad Católica do Chile

Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Nakagome – Suplente
Universidade de Brasília

Os que o imaginam sem limites esquecem que não é ilimitado o número possível de livros. Eu me atrevo a insinuar esta solução do antigo problema: “A Biblioteca é ilimitada e periódica”. Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem).

Jorge Luis Borges, A Biblioteca de Babel, p. 79.

A Juliano, grande amor, companheiro de leituras e de toda a vida.

A Lúcia, minha mãe, que por acidente,
me ensinou a ler muito cedo ao me apresentar a literatura e por contingência, me proporcionou várias
horas de deliciosa espera na biblioteca.

A Eduardo, Pedro Lucas e Ana Luísa: que a mesma paixão que tenho pela história e pela literatura
possa desabrochar neles
tão cedo e intensamente quanto desabrochou em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao apoio de minha família que espera ansiosamente o término deste trabalho.

A todos os meus amigos, especialmente a Michelle, Jucelino, Thayza e Leide, revisores e leitores atentos de meus textos; e Marcos Henrique, pela paciência e por toda a bibliografia indicada.

Agradeço, especialmente, à minha orientadora, Fabrícia Wallace por me acompanhar durante o percurso da pesquisa que culminou nesta dissertação e aos queridos colegas do grupo de estudo Poéticas da Memória.

RESUMO

Esse texto visa discutir como o romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, transforma hipotextos como *A divina comédia*, de Dante Alighieri, *Édipo rei*, de Sófocles, algumas aventuras do famoso detetive Sherlock Holmes, personagem de Arthur Conan Doyle e a *Poética*, de Aristóteles, que apesar de não ser um texto literário, é um texto canônico. Para revocar a memória dos hipotextos, Umberto Eco utiliza ainda artifícios da mnemotécnica, já mencionada por Aristóteles em seu texto *Da memória e da revocação*. A mnemotécnica em sua forma “clássica” tinha, originalmente, o objetivo da memorização e da revocação de trechos de longos discursos por um orador. Na medievalidade assume uma dimensão ética, lembrando o cristão devoto de seu caminho rumo à salvação ou à danação e foi empregada nas arquiteturas românica e gótica. No Renascimento italiano, a mnemotécnica será associada ao hermetismo, sendo utilizada como código para segredos iniciáticos. O primeiro capítulo procura apresentar as premissas teóricas do trabalho, a existência de uma memória que se engendra a partir da própria literatura e os artifícios do autor em garantir a verossimilhança, tornando o romance não somente histórico, mas historiográfico; o segundo capítulo se propõe à análise das transformações hipertextuais feitas por Eco de *A divina comédia*, *Édipo rei* e alguns textos de Sherlock Holmes; o terceiro capítulo apresenta uma análise sobre os artifícios mnemotécnicos utilizados pelo autor e a transposição da *Poética*, de Aristóteles.

Palavras-chave: Intertextualidade; Memória; Poética; Mnemotécnica.

ABSTRACT

This text aims to discuss how Umberto Eco's novel *The Name of the Rose* transforms hypotexts such as Dante Alighieri's *The Divine Comedy*, *Oedipus's King*, by Sophocles, some adventures by the famous detective Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle's character and *Poetics*, by Aristotle, who although not a literary text, is a canonical text. To recall the memory of hypotexts, Umberto Eco also uses devices of mnemonics, already mentioned by Aristotle in his text *From memory and recall*. Mnemonics in its "classical" form originally had the purpose of memorizing and recalling excerpts from long speeches by a speaker. In medievality it assumes an ethical dimension, reminding the devout Christian of his path towards salvation or damnation and was employed in the Romanic and Gothic architectures. In the Italian Renaissance, mnemonics will be associated with hermetism, being used as a code for initiatory secrets. The first chapter seeks to present the theoretical premises of the work, the existence of a memory that is engendered from their own literature and the author of the devices to ensure the likelihood, making the novel not only historical, but historiographical; the second chapter proposes the analysis of hypertext transformations made by Eco of *The Divine Comedy*, *Oedipus's King* and some texts of Sherlock Holmes; the third chapter presents an analysis of the mnemonic techniques used by the author and the transposition of *Poetics* by Aristotle.

Keywords: Intertextuality; Memory; Poetics; Mnemonics.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: O palimpsesto em <i>Baudolino</i>	10
FIGURA 2: Quadro Relacional	20
FIGURA 3: Sobreposição de regimes paródicos.	21
FIGURA 4: O mapa da Abadia.....	55
FIGURA 5: Detalhe tímpano do portal da basílica de Vézalay.	69
FIGURA 6: O portal da Igreja Abacial de Moissac.	70
FIGURA 7: Mensagem codificada de Venâncio.	95
FIGURA 8: O mapa da biblioteca.	101
FIGURA 9: Modelo da Abadia como lugar de memória de Romberch.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. AS RUÍNAS CIRCULARES	16
1.1. A Biblioteca de Babel	16
1.2. Metaficção Historiográfica: o espelho e a máscara	25
1.3. O éthos reencontrado	37
2. O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM.....	52
2.1. A abadia dos destinos cruzados	52
2.2. Vita nuova	63
2.3. Elementar, meu caro Adso.....	77
3. O LIVRO DE AREIA	91
3.1. Guilherme através do espelho e o que ele encontrou por lá.....	91
3.2. Aristóteles na casa de Astérion ou Jorge de Burgos, o moçárabe, morto em seu labirinto:	104
3.3. A continuidade dos parques: Poética e mnemotécnica.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
ANEXOS	141

INTRODUÇÃO

Publicado em 1980, *O nome da rosa* marcou a estreia do já renomado filósofo italiano Umberto Eco na literatura. O autor de *Obra aberta* e *Lector in Fabula* apresentava então ao público seu primeiro romance, que trazia como enredo uma narrativa epistolar, em mais de quinhentas páginas, atribuída a um velho monge beneditino e que teria sido escrita no final da Idade Média. Dito assim, pareceria improvável compreender como esse romance se tornou um sucesso mundial, traduzido para mais de quarenta idiomas e com um público bastante heterogêneo. O memorial de Adso de Melk, o narrador, remete-se a um sinistro episódio ocorrido em sua juventude:

[...] quando eu – então noviço beneditino no mosteiro de Melk – fui tirado da tranquilidade do claustro por meu pai, que se batia no séquito de Ludovico, [...], e que achou de bom alvitre levar-me consigo para que conhecesse as maravilhas da Itália e estivesse presente quando o imperador fosse coroado em Roma.¹

Dando a Adso o tom de um cronista medieval, Eco cria um narrador autorizado, que inserido no contexto histórico no qual se situa a narrativa, testemunhara o momento de grande conturbação em que estava mergulhada a Europa central da primeira metade do século XIV. E são justamente alguns dos motivos dessa conturbação – o rompimento entre a Igreja e o Sacro Império Romano-Germânico, o reconhecimento da pobreza de Cristo como verdade da fé pela ordem franciscana, a multiplicação dos movimentos heréticos etc. – que conduzirão Adso até sua *moîra*, o destino funesto compartilhado com o frei Guilherme de Baskerville, um sábio franciscano de Oxford, “que estava para iniciar uma missão que o levaria a cidades famosas e abadias antiquíssimas”.²

Aos leitores de Arthur Conan Doyle, jamais passariam despercebidos o sobrenome e a origem do frade de quem Adso se tornaria “escrivão e discípulo ao mesmo tempo”.³ *O cão dos Baskerville*, a aventura em que Sherlock Holmes, provavelmente o mais famoso e cultuado detetive da literatura, precisa decidir entre a explicação sobrenatural e a explicação lógica, é imediatamente evocada, sugerindo assim que um enigma da mesma natureza apresentar-se-á aos protagonistas e, por conseguinte, ao leitor.

Com isso, a monotonia da crônica será quebrada, revelando outra *camada* textual, onde a investigação, *métier* dos grandes detetives da literatura como o próprio Sherlock Holmes

¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 51.

² Idem, p. 52.

³ Idem, *ibidem*.

e seus colegas de profissão Auguste Dupin, Hercule Poirot e Miss Marple, começa a deslindar um *palimpsesto* na estrutura do romance *O nome da rosa*. Segundo o teórico francês Gérard Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.⁴

De fato, o palimpsesto é um procedimento intertextual recorrente na obra romanesca de Umberto Eco. Em *Baudolino*, por exemplo, ele é representado também pelas marcas tipográficas, aparecendo impresso no livro para indicar a voz narrativa do protagonista homônimo ao romance. Mas, *todas* as obras ficcionais do autor – *O nome da rosa*, *O pêndulo de Foucault*, *A ilha do dia anterior*, *Baudolino*, *A misteriosa chama da Rainha Loana*, *O cemitério de Praga* e *Número Zero* – têm grande apelo intertextual e estruturação palimpséstica. Evocam textos anteriores, modelos transformados e/ou imitados, para compor uma nova obra.

*pode ser que ninguem dê por isso pois
na chancellaria escrevem de tudo mesmo o
que não serve et aquell que emcontrar [estas
folheas] pode emfiar dentro do rrabo não
poderá fazer nada*

*ncipit prologus de duabus
civitatibus historiae AD mexliii
conscript
saepe multumque volvendo mecum
de rerum temporalium motu anticipitq*

*estas são lineas que istavam aquy antes
et que não conseguy rasspar bem et tenho
que pullar*

FIGURA 1: O palimpsesto em *Baudolino*

A intertextualidade, definida por Genette como a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”,⁵ tornaria essa nova obra descendente dos textos que ela evoca, sendo que, na maioria das vezes, os textos anteriores evocados são canônicos.

⁴ GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edição digital. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010, p. 07.

⁵ Idem, p. 14.

O texto descendente, primeira e mais evidente camada de um texto literário, como já dito acima, é denominado segundo Genette de *hipertexto*; e ao texto ou textos anteriores, que ele evoca, é dada a denominação de *hipotextos*, por estarem nas camadas inferiores, portanto menos legíveis uma vez que o hipertexto se sobrepõe encobrando-as.

No entanto, por mais artificiosa que possa parecer, deve-se compreender que a intertextualidade é uma prática própria a toda literatura, faz parte de sua natureza autorreferencial. Alguns textos, como *O nome da rosa*, permitem que o seu hipertexto seja transparente o suficiente para que a co-presença dos seus hipotextos possa ser percebida e, muitas vezes, facilmente identificada. De acordo com a autora francesa Tiphaine Samoyault:

[...] toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros! É por isso que trabalhamos com citações visíveis, modelos reconhecidos ou uma biblioteca dissimulada, [...] a fim de analisar não só as modificações do enunciado emprestado como também, mais ainda, as transformações que este enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida.⁶

O primeiro romance de Umberto Eco estabelece não somente uma relação referencial com seus hipotextos, mas também uma relação estrutural/formal, como procurar-se-á demonstrar ao longo deste estudo. Para além das muitas citações diretas feitas pelas personagens, existe uma quantidade assombrosa de hipotextos em *O nome da rosa*, e que nem sempre são literários, ou sequer remetem às obras canônicas ou à dita *alta literatura*.

Em sua análise de *O nome da rosa*, a crítica canadense Linda Hutcheon, dialogando com Teresa de Lauretis⁷ identifica no romance “no mínimo três grandes registros de discurso: o histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular cultural [...] equiparando assim as três áreas de atividade crítica do próprio autor”.⁸ A produção teórica e a literária de Umberto Eco mostram-se indissociáveis.

Da mesma forma que seus romances transbordam teoria, é possível encontrar fragmentos dos enredos criados pelo autor em muitos de seus textos teóricos. O exemplo mais completo e mais explícito está em seu ensaio *A força do falso*⁹, versão escrita de uma conferência proferida em 1994. Ao apontar como “falsas verdades” tiveram grande influência nos rumos da história do ocidente, Umberto Eco apresenta o caso da reprodução e do plágio de um libelo antisemita que muito influenciou as ideologias nazifascistas e viria a ser, dezessete

⁶ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 125.

⁷ LAURETIS, Teresa. **Gaudy Rose: Eco and Narcissism**. Substance 47: 1985, p. 16.

⁸ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 27.

⁹ Publicado no Brasil em *Sobre a literatura*.

anos mais tarde, parte fundamental do enredo de *O cemitério de Praga*,¹⁰ evidenciando assim, o discurso histórico-literário do qual fala Hutcheon, a presença efetiva da historiografia em sua literatura.

No romance *O nome da rosa*, a multiplicidade dos modelos, ou hipotextos identificáveis, vai de Dante Alighieri a Agatha Christie, passando por diversos outros textos teóricos e literários, tanto medievais quanto contemporâneos. Essa pluralidade hipotextual poderia conduzir o leitor à dificuldade em determinar a que gênero ele pertenceria. O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov repara nessa dificuldade de classificação ao procurar definir a literatura fantástica a partir da teoria dos arquétipos ou dos *mythos*, de Northrop Frye:

[...] não reconhecemos a um texto o direito de figurar na História da Literatura ou na da Ciência, a não ser que acarrete alguma mudança à ideia que se fazia até então de uma outra atividade. Os textos que não preenchem essa condição passam automaticamente a uma outra categoria: lá, à da literatura dita “popular”, “de massa” [...] apenas a literatura de massa (histórias policiais, romance-folhetim, *science-fiction* etc.) deveria justificar a noção de gênero; esta seria inaplicável aos textos propriamente literários.¹¹

Ou seja, é exatamente a originalidade de uma obra, sua singularidade, que a ela dá o estatuto de literatura, de obra de arte. Mas, Todorov adverte que, por mais original que seja um texto, ele manifesta propriedades comuns a um dos diferentes gêneros literários, ou a vários deles. Eco classifica sua obra tanto como romance policial quanto romance histórico, mas pode-se perceber em *O nome da rosa* que também a crônica medieval, a epopeia, o romance gótico, a tragédia, a *ekphrasis* e tantos outros gêneros entrelaçam-se para urdir um mesmo romance. Sendo assim, essa hibridização textual, bem como a utilização de vários recursos intertextuais, faz com que alguns críticos, entre eles a própria Linda Hutcheon, o classifiquem como um romance *pós-moderno*. Definição que, no entanto, mostra-se antipática e também problemática a muitos estudiosos e autores literários¹², entre eles, o próprio Umberto Eco.

O embaraço estaria no próprio termo, pois pós-modernidade tem sido “a designação imprecisa adotada para nomear um período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico”.¹³ As características reivindicadas pela poética do pós-

¹⁰ O mesmo tema já havia sido abordado superficialmente pelo autor em **O Pêndulo de Foucault**, publicado originalmente em 1988.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, pp. 10-11.

¹² Autores como Gilles Lipovetsky, Antony Giddens, Sérgio Paulo Rouanet, Leyla Perrone-Moysés e mesmo Zygmunt Bauman, considerado um dos principais teóricos da pós-modernidade, preferem a utilização do termo “modernidade tardia”, uma vez que não havendo distanciamento temporal, a ruptura com a modernidade não estaria claramente definida.

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 39.

modernismo poderiam ser identificadas em textos de diferentes períodos, encontradas “nas peças históricas de Shakespeare, isso sem falar em *Dom Quixote*”.¹⁴ Não é originalidade que Hutcheon identifica nas obras que ela relaciona à pós-modernidade. Não é o novo, mas a retomada e a reelaboração de práticas e formas há muito existentes.

Percebe-se que a discordância de Eco não se refere à teorização proposta pela poética do pós-modernismo, mas especificamente à nomenclatura. É “a tentativa de fazê-lo escorregar para trás”¹⁵ que o incomoda, a identificação das técnicas de escrita tidas como pós-modernas às obras anteriormente produzidas. Segundo o próprio Umberto Eco “antes parecia adaptar-se a alguns escritores ou artistas que operavam nos últimos vinte anos, depois, aos poucos, foi retrocedendo até o começo do século, e a marcha continua: dentro em breve a categoria do pós-moderno chegará a Homero”.¹⁶

Mas a proposta de Hutcheon se baseia no contrário. Foram os textos de Homero que sobreviveram à passagem do tempo e chegaram à contemporaneidade. Todas as técnicas, assim como toda a produção literária e intelectual do Ocidente escorregariam para frente, tornando-se disponíveis à reapropriação e à reformulação, transformadas em novos hipertextos, nada que a literatura não faça por si mesma desde os seus primórdios. Em *Pós-escrito a O nome da rosa*, Umberto Eco parece propor uma solução apaziguadora:¹⁷ “Poderíamos dizer que cada época possui seu pós-moderno, assim como cada época possuiria seu próprio maneirismo (tanto que me pergunto se pós-moderno não seria o nome moderno para maneirismo enquanto categoria meta-histórica)”.¹⁸

O que o filósofo italiano identifica é a preexistência tanto dos procedimentos teóricos quanto dos procedimentos político-filosóficos apropriados por essa poética e por seus correlativos em outras áreas do conhecimento, considerando-os meta-históricos, pois seus constantes ressurgimentos mostram-se como reações e tentativas de “correções” às propostas modernistas e vanguardistas em qualquer época. Ao invés de procurar romper com o passado,

¹⁴ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 13.

¹⁵ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 554.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁷ Em alguns de seus textos sobre intertextualidade e tradução, publicados em obras como *Sobre a literatura e Quase a mesma coisa*, Umberto Eco, apesar de citar respeitosamente as teorias propostas por Linda Hutcheon, sempre volta à discussão do que seria o pós-moderno na literatura discordando de Hutcheon.

¹⁸ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 554.

os pós-modernismos o revisitariam com “ironia, em modo não inocente”.¹⁹ Apesar da discordância em relação à denominação, Umberto Eco reconhece que:

[...] seja lá o que for pós-modernismo, utilizo ao menos duas técnicas tipicamente pós-modernas. Uma delas é a ironia intertextual: citações diretas de outros textos famosos ou referências mais ou menos transparentes a eles. A segunda é a metanarrativa: reflexões que o texto faz acerca de sua própria natureza, quando o autor fala direto ao leitor.²⁰

Foi exatamente uma dessas referências mais ou menos transparentes, uma referência hipotextual, que motivou esta pesquisa. Não foi propriamente um texto literário, mas um dos mais conhecidos textos teóricos legados pela Antiguidade ao mundo ocidental: a *Poética*, de Aristóteles. O tratado que remonta há mais de dois mil anos, citado nominalmente como a chave para a investigação que se impõe a Adso e Guilherme, é ainda um dos mecanismos de estruturação do romance.

Mesmo que seja um texto muito explorado pelos estudos de teoria literária, ainda hoje, obviamente, não é possível desconsiderar que o tratado se refere primeiramente aos dramas trágicos, e o objeto aqui proposto é um romance, forma absolutamente desconhecida por Aristóteles. Mas a justificativa da abordagem foi dada pelo próprio Aristóteles: “mesmo sem movimento, a tragédia produz o efeito que lhe é próprio, assim como a epopeia; de fato, suas qualidades se manifestam em função de uma simples leitura”²¹. Essa proposição é ainda uma das explicações para a perenidade do texto aristotélico nos estudos de poética, que inversamente à sua época de produção, hoje, depende muito mais de uma experiência textual que dramática ou performática, muito mais individual que coletiva ou pública.

Em *O nome da rosa*, os procedimentos postulados no tratado do filósofo estagirita, indicações do próprio Aristóteles para a construção do que deveria ser uma tragédia bem-sucedida, se apresentam ao longo do texto como se estivessem sendo encenados pelas personagens. E mesmo as estruturas extratextuais do drama trágico são evocadas pela narração desenvolvida por Adso.

Todavia, a ambientação do romance não se constrói pela simples descrição. Para construir seu “cenário”, Umberto Eco se utilizou de outro conhecimento da Antiguidade, citado já por Aristóteles no texto *Da memória e da revocação*: a mnemotécnica ou a *arte da memória*, procedimento utilizado originalmente para a memorização de longos discursos.

¹⁹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 555.

²⁰ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 30.

²¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 215.

No primeiro capítulo do presente trabalho procurar-se-á apresentar as premissas teóricas nas quais se fundamentarão as análises textuais, assim como a existência de um tipo de memória que se forma puramente de literatura. Além disso, como Umberto Eco, dando “continuidade” ao poema *A divina comédia*, utiliza-se não somente da história, mas faz com que seu texto romanesco tenha características historiográficas.

O segundo capítulo se dedicará à análise das transformações hipertextuais sofridas por *A divina comédia*, *Édipo rei* e trechos das aventuras de Sherlock Holmes, assim como a utilização de artifícios mnemotécnicos em seu modo medieval, também denominado “dantesco”, por terem sido também utilizados pelo poeta florentino em seu poema.

O terceiro se ocupará da análise dos demais artifícios mnemotécnicos utilizados por Eco na constituição da narrativa e da transformação hipertextual sofrida pela *Poética*, de Aristóteles.

É preciso ressaltar que apesar da pesquisa ter como fontes tanto a edição italiana da Toscabili Bompiani quanto a tradução brasileira da editora Record, o presente texto não se ocupará de questões relativas à tradução de *O nome da rosa* para a língua portuguesa. Analisada à luz do texto *Quase a mesma coisa*, de autoria do próprio Umberto Eco, a tradução brasileira do romance propõe questões suficientes para uma nova e extensa pesquisa que se desviaria completamente dos objetivos da pesquisa original. A opção foi a de inserir entre colchetes os trechos que foram suprimidos ou onde foi necessário fazer ajustes à tradução.

Assim, “meu bom leitor”, é chegada a hora de avançarmos, seguindo Aristóteles – não Virgílio –, nesse labirinto de memória textual construído por livros e mais livros, textos e mais textos, procurando tecer nosso *novelo de Ariadne* com os fios da mnemotécnica e da intertextualidade, e buscando identificar também a última como um tipo de memória. Uma memória compartilhada pelos leitores, uma *memória de literatura* ou ainda um *éthos de literatura*, uma vez que esse tipo de memória acaba por se constituir como uma espécie de identidade coletiva.

1. AS RUÍNAS CIRCULARES

1.1. A Biblioteca de Babel

Pode-se perceber que um dos principais cuidados de Umberto Eco na tessitura do enredo de *O nome da rosa* foi garantir suficientes álibis de verossimilhança, criando uma referencialidade externa ilusória. No mesmo sentido, Roland Barthes partindo de um texto de Flaubert, identificou essa coincidência entre o universo ficcional e muitos aspectos da “realidade” como a construção de um “efeito de real”. E no caso específico do romance aqui analisado, há a coincidência também com a “verdade histórica”: eventos, topônimos e antropônimos verificáveis por fontes materiais. Fatos que realmente ocorreram, lugares e pessoas que existiram e que dos quais a história dá conta, pormenores ou índices realistas que foram registrados, documentados e que sobreviveram à passagem do tempo.

Entre esses álibis, apresenta-se o manuscrito, que sempre porta em si mesmo algum valor simbólico, advindo da sua originalidade, da sua raridade, da sua autoria, da sua origem, da sua antiguidade etc. Em termos historiográficos, o manuscrito, ao ser considerado uma fonte primária, possuindo suficientes marcas de confiabilidade, garante um “estatuto de verdade” aos fatos nele registrados, pois o escrevente dá fé ao texto, escrevendo de próprio punho, imprimindo sua caligrafia, uma marca de sua identidade e existência, em uma superfície, como teria feito o velho Adso:

[...] apresto-me em deixar sobre este pergaminho o testemunho dos eventos miríficos e formidáveis a que na juventude me foi dado assistir, repetindo quanto vi e ouvi, sem me aventurar a tirar disso um desenho, como a deixar aos que virão (se o Anticristo não os preceder) signos de signos, para que sobre ele se exercite a prece da decifração.²²

É seu testemunho sobre a própria verdade dos fatos que é prometido ao leitor, oferecendo a ele também a chance de tirar suas próprias conclusões, pois essa não seria uma das atribuições do cronista medieval, mero relator de “acontecimentos dignos de serem consignados [...], para memória daqueles que virão.”²³ Mas trata-se apenas de um artifício retórico, a preterição. Já no parágrafo seguinte, Adso abre mão de sua suposta neutralidade

²² ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

²³ Idem, p. 52.

omitindo o nome da abadia e imprecando contra o papa, admitindo que o relato de sua lembrança será “enriquecido de outras narrativas”.²⁴

Para a literatura, o manuscrito, que também pode ser uma fonte, é, sobretudo, um artifício, um *topos*, ou lugar comum da literatura que, segundo o próprio Umberto Eco, “possui uma história respeitável”.²⁵ E é pela história do próprio manuscrito que a identidade do narrador é revelada, ela mesma um trabalho detetivesco.

A pequena narrativa, intitulada *Um manuscrito, naturalmente*, sobre a aquisição de um antigo livro, em uma viagem a Praga, teria sido feita pelo próprio Umberto Eco – que apesar de não se nomear, era sabidamente um bibliófilo, possuidor de obras raras e que se refere a si mesmo, no texto, como o autor de *Apocalípticos e Integrados*.

O livro então adquirido conteria uma tradução francesa oitocentista “de um certo abade Vallet”,²⁶ de um manuscrito medieval atribuído a Dom Adson de Melk, feita a partir de outra tradução, do abade Dom J. Mabillon. Seriam então dezesseis de agosto de 1968, em finais da *Primavera de Praga* – contexto idêntico ao de *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, publicado em 1979 –, onde dali a seis dias “as tropas soviéticas invadiam a desventurada cidade”,²⁷ o que teria feito com que o autor deixasse o local com alguma urgência.

A curiosidade despertada pelo manuscrito teria levado o autor a Melk, na Áustria, onde não encontrou sequer “traços do manuscrito de Adson”.²⁸ Mas seu insucesso não findou por aí, pois “a pessoa com quem viajava desapareceu levando consigo o livro do abade Vallet”²⁹ e todos os vestígios de Adso, tornando o velho escrevente imperscrutável às seguintes pesquisas do autor.

Encontrei logo os *Vetera Analecta* na biblioteca Sainte Geneviève [...] Inútil dizer que tais analecta não continham qualquer manuscrito de Adso ou Adson de Melk [...]. Consultei, na época medievalistas ilustres como o caro e inesquecível Etienne Gilson, mas ficou claro que os únicos *Vetera Analecta* eram os que eu tinha visto em Sainte Geneviève. Uma parada na Abbaye de la Source, [...] e uma conversa com o amigo Dom Arne Lahnstedt convenceram-me, além disso, que nenhum abade Vallet publicara livros nos prelos (aliás inexistentes) da abadia. [...]. Comecei por achar que me teria caído em mãos uma falsificação.³⁰

²⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 50.

²⁵ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 31.

²⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 41.

²⁷ Idem. *ibidem*.

²⁸ Idem. *ibidem*.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Idem, p. 42.

Mas para que houvesse um romance sobre o manuscrito de Adso seria necessário um “final feliz” à busca, que começa a se desenrolar em Buenos Aires, em 1970, com a descoberta da versão castelhana do livro *Do uso dos espelhos no jogo de xadrez*, de Milo Temesvar, “nos bancos de um pequeno livreiro antiquário na Corrientes”³¹:

[...] ali, para minha grande surpresa, li copiosas citações do manuscrito de Adso, salvo que a fonte não era nem o Vallet nem o Mabillon, mas o padre Athanasius Kircher (mas qual obra?). [...] os episódios a que se referiam eram absolutamente análogos aos do manuscrito traduzido por Vallet (em particular, a descrição do labirinto não deixava qualquer dúvida).³²

O padre Athanasius Kircher é um personagem histórico, um jesuíta alemão conhecido pela invenção de um relógio magnético e pelos seus controversos estudos em egiptologia, que voltará a ser citado por Umberto Eco em *O Pêndulo de Foucault* e *A Ilha do Dia Anterior*, e em muitos de seus textos teóricos. No entanto, Milo Temesvar é um autor imaginário, uma personagem criada pelo próprio Eco, que *flutuou*³³ de uma resenha fictícia em *Apocalípticos e Integrados* para *Um manuscrito, naturalmente*, e que teria escrito um livro sobre Jorge Luis Borges. É Umberto Eco mesmo quem explica o que vem a ser uma personagem flutuante:

Alguns até mesmo migram de texto para texto, porque a imaginação coletiva, ao longo dos séculos, fez um investimento emocional neles e os transformou em indivíduos “flutuantes”. Muitos vêm de grandes obras de arte ou de mitos, mas certamente não todos.³⁴

Acontece que também Borges e seus amigos, os escritores Adolfo Bioy Casares e Carlos Mastronardi, eram frequentadores dos buquinistas da Corrientes, pelo menos seus homônimos personagens literários o eram. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), de autoria do próprio Borges, Bioy Casares teria mencionado a ele um tomo da *The Anglo-American Cyclopaedia*, que conteria o verbete Uqbar, “uma região do Iraque ou da Ásia Menor”.³⁵ Mas, tal verbete só existia em um exemplar que Bioy Casares arrematara em um leilão, e citava em suas fontes Silas Haslam, autor fictício e também personagem flutuante de Borges e Johannes Valentinus Andreä – autor de um libelo sobre a sociedade rosa-cruz, citado também por Umberto Eco em *O Pêndulo de Foucault* –, teólogo contemporâneo e compatriota

³¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 43.

³² Idem, *ibidem*.

³³ Sobre personagens flutuantes ver **Confissões de um jovem romancista**.

³⁴ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 87.

³⁵ BORGES, Jorge Luis. **Tlön, uqbar, orbis tertius in Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 14.

de Athanasius Kircher. As escassas informações ensejam uma ansiosa busca por provas da existência de Uqbar.

Em vão esgotamos atlas, catálogos, anuários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores: nunca ninguém estivera em Uqbar. [...]. No dia seguinte, Carlos Mastronardi (a quem eu tinha relatado o assunto) avistou numa livreria de Corrientes e Talcahuano as lombadas pretas e douradas da *Anglo-American Cyclopaedia*... [...]. Evidentemente, não deu com o menor indício de Uqbar.³⁶

É evidente – ao menos aos leitores de Borges – a transformação de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* no texto introdutório criado por Eco. Mesmo que o livro buscado por Borges não tenha sido encontrado na Corrientes, basta a evocação feita por Umberto Eco do livreiro antiquário naquele logradouro para trazer à memória a busca por um outro livro intangível, que somente o acaso colocará nas mãos do Borges narrador-personagem. De forma idêntica, em *Um manuscrito, naturalmente*, a busca primeira é malsucedida e coube ao destino a redescoberta do manuscrito.

Nos dois casos, a identidade do autor nomeado na capa do livro, mas que não se identifica no texto, pode ser inferida por seus índices biográficos, coincidências entre a vida da pessoa real, devidamente registrada em cartório civil, e a dos narradores-personagens: no caso de Borges, seus amigos, sua cidade natal e o hotel onde viveu; no caso de Eco, o contato com o filósofo medievalista Etienne Gilson – falecido em 1978, portanto improvável testemunha – e a assumida autoria de *Apocalípticos e Integrados*.

Umberto Eco transporta a memória da literatura de Borges para dentro de seu texto, transformando Uqbar na Itália medieval de Adso, que se dissipou com o tempo, e como aquele mundo ficcional perdido, só tem existência no texto. Eco leu Borges e pode-se ler Borges pelo texto de Eco, contanto que se tenha lido Borges anteriormente. Do contrário, somente o texto de Umberto Eco será lido, pois, mesmo que seja intertextual, o texto ainda é autônomo, produz sentido por ele mesmo, com ou sem Borges.

A percepção do hipotexto depende exclusivamente da cultura literária do leitor, das memórias de suas leituras, do conhecimento do texto anterior. Reside nessa operação de identificação o efeito paródico intertextual a que se refere Tiphaine Samoyault, em concordância com o que foi dito por também Hutcheon e Genette: “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que

³⁶ BORGES, Jorge Luis. *Tlön, uqbar, orbis tertius in Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 16.

seja a transformação ou deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente”.³⁷

Assim, o significado de paródia recebe uma ampliação. Já não se trata somente de zombar do texto anterior ou do estilo do autor precedente, mas trata-se também da transformação ou da imitação do texto ou do estilo, *reconfigurando* as velhas formas em novos regimes intertextuais paródicos.

Gérard Genette identifica três regimes primários: o lúdico, o satírico e o sério. Conforme o tipo de relação hipertextual estabelecida pelo autor, a transformação ou a imitação, cada um dos três regimes primários poderia produzir duas práticas hipertextuais distintas.

Quadro geral das práticas hipertextuais

<i>regime</i>	lúdico	satírico	sério
<i>relação</i>			
transformação	PARÓDIA (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>o Doutor Fausto</i>)
imitação	PASTICHE (<i>L'affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>À la manière de...</i>)	FORJAÇÃO (<i>La suite d' Homère</i>)

FIGURA 2: Quadro Relacional

No entanto, o próprio Genette admite que a classificação de um hipertexto nem sempre é exata, ou simples, pois ela “não exclui absolutamente a possibilidade de práticas mistas, [...] um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar um outro.”³⁸ Ou outros, pois como já se disse, as referências hipotextuais de *O nome da rosa* são vastíssimas, uma biblioteca de Babel num redemoinho de operações intertextuais.

Esses materiais estrangeiros, esparsos e fragmentados deixam múltiplos traços no texto, dos quais os mais aparentes, os mais imediatamente designados aparecem sob forma de citação. Chama-se **centão**, termo herdado do latim que designava um hábito compósito, feito de peças e de pedaços, uma obra inteiramente composta de citações [...].³⁹

Citados, referidos, aludidos, transformados, imitados, parodiados, ironizados, os livros contidos no romance dão forma a duas bibliotecas: uma é labirinto que encerraria a

³⁷ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 53.

³⁸ GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edição digital. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010, p. 43.

³⁹ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 50.

resposta ao enigma, a maior biblioteca da cristandade, o centro do microcosmo criado por Umberto Eco e conseqüentemente da investigação; a outra, o conjunto das referências intertextuais, não menos labiríntico que a primeira. A maior parte das citações diretas é enunciada por Guilherme de Baskerville, com o intuito de iluminar Adso, seu discípulo adolescente. É pela intertextualidade que Guilherme encontra a solução do enigma e explica então ao noviço seu método:

“[...] Frequentemente os livros falam de outros livros. [...] Não poderia, lendo Alberto, saber o que poderia ter dito Tomás? Ou lendo Tomás saber o que tinha dito Averroes?”
 [...] Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si.⁴⁰

Os exemplos dados por Guilherme tratam de textos dissertativos, textos aos quais é atribuída a dependência de referencialidade externa, em que a atribuição de um autor se faz obrigatória para não se incorrer no plágio. No que tange ao texto literário, no entanto, essa obrigatoriedade se dissipa, posto que “a tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter acontecido segundo a verossimilhança e a necessidade”,⁴¹ como foi postulado por Aristóteles.

O centão amalhado por Umberto Eco na escrita de *O nome da rosa*, nem sempre explicitando a autoria dos fragmentos, menos ainda dos modelos hipertextuais, descortina a *ironia intertextual*, que para Hutcheon reside na consciência crítica do hipertexto em relação à repetição do hipotexto, o deslocamento de sua situação enunciativa original para um contexto discursivo onde ele recebe um novo sentido. Gérard Genette demonstra que entre os três regimes paródicos básicos existem nuances, regimes secundários surgidos da hibridização dos regimes primários, estando o irônico na sobreposição do satírico e do lúdico.



FIGURA 3: Sobreposição de regimes paródicos.

⁴⁰ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 318.

⁴¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 95-97.

É nesse ponto que se compreende a ideia de um *leitor ideal* para cada texto, pois o jogo proposto pela ironia intertextual só existe aos olhos dos leitores que Umberto Eco chama de *sofisticados* ou *preparados*, capazes de se adaptar à operação semiótica exigida pela leitura do *duplo código*, lendo o modelo hipotextual e simultaneamente sua atualização hipertextual. Mesmo assim, nem sempre o jogo proposto pelas práticas intertextuais é eficaz, o que constitui para o autor italiano “a qualidade (o risco) da ironia. Há sempre quem tome por sério o discurso irônico”.⁴²

Tiphaine Samoyault explica que as relações intertextuais solicitam ao leitor a convocação simultânea “de sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico”⁴³ para que ele possa ler várias camadas (ou níveis) de um texto em palimpsesto, pois o jogo da ironia intertextual começa na transformação do hipotexto e finda na sua identificação pelo leitor, sendo que escritura e leitura são atividades complementares e inseparáveis na construção de qualquer espaço literário.

Mas essa co-presença de textos acaba por atribuir à intertextualidade uma função menos lúdica: a de *memória da literatura*. Inscrevendo um texto em outro, o autor preserva a memória do texto anterior, garantindo-lhe sobrevida ao passo que o coloca, em certa medida, novamente em circulação, mesmo que a referência não seja direta.

Todavia cabe reforçar: a formação dessa memória da literatura depende necessariamente da memória do leitor, sobretudo daqueles leitores que se tornam autores. Assim, essa memória *da* literatura para se constituir, depende de uma memória *de* literatura, esta última formada a partir da leitura dos textos literários.

É precisamente com a memória do leitor que Umberto Eco conta ao introduzir o *topos* do manuscrito. Segundo ele mesmo, “um título já é uma chave de interpretação”,⁴⁴ e afirma ter incluído no título da obra a palavra *rosa*, devido à multiplicidade de significados atribuídos a ela, tentando assim evitar uma interpretação prematura.

Apesar do cuidado que dispensou ao título, Eco certamente não lançou mão de quaisquer sutilidades ao introduzir o romance com *Um manuscrito, naturalmente*, assumindo desde a primeira linha de seu texto os artifícios da metanarratividade e da intertextualidade, pois a existência de um manuscrito que corrobore a narrativa remete ao *esforço* do autor

⁴² ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 555.

⁴³ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 91.

⁴⁴ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 530.

espanhol Miguel de Cervantes e sua *busca* pelos documentos e manuscritos que compunham a história d’*O engenheiro fidalgo Dom Quixote da Mancha*. Curiosamente, o próprio Cervantes se refere a outro *suposto* manuscrito: *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca espanhola popular à época da publicação de sua obra.⁴⁵

Há uma repetição do tema, preservado pela própria literatura e que dessa forma termina em se constituir como sua própria memória através das relações de intertextualidade. A memória *da* literatura, funda-se na preservação e repetição de seus modelos “ancestrais” ou “arquetípicos”, que a literatura mesma, perpetua e atualiza pelas obras posteriormente escritas. Para Samoyault, essa memória se torna um “reservatório, de onde extrair modelos, *topoi*, estruturas combinatórias”.⁴⁶

Recorrendo também à metanarração constituída pelo tema do manuscrito em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), o romancista brasileiro Osman Lins, oferece ao leitor uma piscadela em relação à isca lançada pelo texto literário:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipótese?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença, e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”
[...]o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade?⁴⁷

O trecho acima bem poderia ser parte da fortuna crítica de *O nome da rosa*, se não tivesse sido publicado quatro anos antes, em outra obra ficcional, do outro lado do Atlântico. Osman Lins, apesar de leitor do filósofo Umberto Eco, jamais pôde lê-lo como ficcionista, pois faleceu em 1978.⁴⁸ Coincidência? Jamais! Intertextualidade.

Mesmo que não se tenham lido mutuamente, é notório que os dois autores partilham de um mesmo imaginário literário, comungando memórias não vividas, mas reminiscentes da própria experiência literária, desobrigadas de uma referencialidade externa e decorrentes somente da experiência prática causada pela leitura, nada mais que uma memória puramente *de* literatura. Segundo Fabricia Wallace Rodrigues:

⁴⁵ Ver CERVANTES, Miguel de. **O engenheiro fidalgo D. Quixote da Mancha, v. I**. Trad. Carlos Nougué e José Luís Sanches. São Paulo: Abril, 2010, p. 284.

⁴⁶ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 82.

⁴⁷ LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 71.

⁴⁸ *Obra aberta* consta entre as referências bibliográficas da tese de doutoramento de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicada em 1976.

Em sua estranheza, a expressão “memória de literatura” beirou o esquecimento. A questão parecia esgotada na “memória da literatura” e sua multiplicidade de sentidos: memória que a literatura possui; memória que se tem da literatura; e por fim, memória que a literatura tem dela mesma. Mas a estranheza de uma memória de literatura contém, ela sim, o sentido que busco explicitar [...]. Não parece ela se referir a uma memória feita de literatura? Memórias engendradas: leia-se memória de literatura. Memória feita de escrita, pela escrita, na escrita. Uma memória que se compõe de ficção, feita no e do engendramento estético do texto.⁴⁹

Rodrigues se refere pontualmente a uma memória *de* literatura que seria engendada no texto e pelo próprio texto ficcional. O sentido que buscar-se-á empregar aqui à memória *de* literatura é um pouco mais amplo, pois refere-se ainda ao engendramento das memórias do leitor. Memórias que não provêm da experiência cotidiana, mas da leitura de textos literários. Ainda assim, uma memória *de* literatura, que se forma pelo texto ficcional.

Os textos literários circulam, atingem diferentes leitores, em diferentes lugares e tempos, criando um imaginário coletivo, um sistema social simbólico em que as memórias, ruínas dessas leituras (títulos, autores, intrigas e personagens), como que pegadas numa teia – reforçando a ideia de reservatório, conforme Samoyault –, se disponibilizam à reapropriação por autores e leitores, para a ressignificação de outros textos: uma matriz genética, pois não há texto sem filiação. E mesmo que a genealogia dos textos seja insituável, “eles são *autorizados* por mutações precedentes da escrita”⁵⁰, pois “os livros sempre falam de outros livros e cada história conta uma história já contada. Homero sabia disso”.⁵¹

Em concordância, esse imaginário coletivo pode ser pensado também como uma identidade coletiva, um *éthos*, e as práticas intertextuais dão prova disso: pois trata-se do conjunto de valores éticos e estéticos de um grupo social determinado, composto unicamente por leitores que condiciona sua visão de mundo.

Esse *éthos literário* também pode ser identificado como uma diáspora, por não haver uma territorialidade definida, mas que se mantém estável – pois os textos não se modificam radicalmente mesmo que atualizados para garantir sua legibilidade –, e se perpetua, perpassando gerações e gerações. Torna-se assim, uma matriz cultural, composta por uma memória e uma identidade coletivas, conforme a definição de Clifford Geertz:

[...] os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “*éthos*” [...]. O *éthos* de um povo é o tom, o caráter e a

⁴⁹ RODRIGUES, Fabricia Wallace. **Memórias engendradas, ficções do eu**. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-95HH5A>, p. 107.

⁵⁰ BARTHES, Roland. **A preparação do romance, vol. II**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23.

⁵¹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 536.

qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete.⁵²

Nesse mesmo sentido, mas colocando em termos semióticos, Umberto Eco afirma que as entidades literárias, apesar de identificadas como artefatos puramente verbais, acabam por ganhar existência, tornam-se objetos semióticos, possuindo “um conjunto de propriedades registradas na enciclopédia de uma cultura e veiculado por uma determinada expressão (uma palavra, uma imagem ou algum outro mecanismo)”.⁵³ A esse conjunto de propriedades é dado o nome de sentido ou significado.

No caso das entidades literárias, sobretudo em relação às personagens ficcionais, esse significado é inalterável devido à imutabilidade dos textos literários, fazendo com que essas entidades – mesmo que isto não seja sua função primeva – acabem por modelar e moralizar a realidade da comunidade leitora.

Devemos realmente encontrar o espaço do universo onde estes personagens vivem e determinam nossos comportamentos, de forma que os elegemos como modelos de vida, nossa e de outros, e nos compreendemos muito bem quando dizemos que alguém tem complexo de Édipo, um apetite gargantuesco, um comportamento quixotesco, os ciúmes de um Otelo, uma dúvida hamletiana ou é um irremediável Dom Juan [...] metáforas obsessivas, prontas a repetir a cada instante quem somos, o que queremos, aonde vamos ou mesmo o que não somos e o que não queremos?⁵⁴

Certamente, não é no espaço bidimensional da página que os artefatos verbais se tornam entidades. As personagens “vivem” no imaginário, na memória coletiva da comunidade leitora, “elas existem como hábitos culturais, disposições sociais”,⁵⁵ como parte integrante do *éthos literário*.

1.2. Metaficção Historiográfica: o espelho e a máscara

No prólogo de *O nome da rosa*, as primeiras palavras do narrador coincidem exatamente com o início do *Evangelho segundo São João*: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto a Deus”.⁵⁶ Mas ao contrário do evangelista que “veio dar testemunho da luz”,⁵⁷ o velho monge beneditino

⁵² GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 143.

⁵³ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 91.

⁵⁴ ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 18.

⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

⁵⁷ Jo, 1:8. **Bíblia de Jerusalém**.

testemunha tempos e eventos sombrios, indicando que a compreensão de seu relato exige um pouco mais que leitura. Exige, sobretudo, investigação, decodificação, decifração:

[...] a verdade, em vez de cara a cara, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai, quão ilegíveis) no erro do mundo, tanto que precisamos calculá-lo, soletrando os verdadeiros sinais, mesmo lá onde nos parecem obscuros e quase entremeados por uma vontade totalmente voltada para o mal.⁵⁸

A narrativa de Adso de Melk, apesar de iniciar-se piamente com a citação de um *Evangelho*, como seria próprio a um religioso, assume o pessimismo do homem que espera o fim dos tempos descrito no *Apocalipse*, livro bíblico atribuído ao mesmo apóstolo. E quanto ao verbo, se “Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito”,⁵⁹ também será por ele a construção da epístola de Adso que assume já na primeira página a textualidade de seu relato, reforçando o argumento metanarrativo que Umberto Eco já havia introduzido com o *topos* do manuscrito no texto introdutório.

Ao forjar os eventos autobiográficos narrados por Adso, em uma obra declaradamente ficcional, o autor simula pela narração homodiegética, o registro de suas confissões. O texto que se apresenta ao leitor se reconhece como texto, refletindo sobre suas condições de produção e recepção ao mesmo tempo em que está sendo lido, evidenciando tanto sua condição de escritura, quanto sua destinação à leitura.

Prometi a mim mesmo (velho amanuense de um texto nunca escrito antes de agora, mas que durante longos decênios falou em minha mente) ser cronista fiel, e não só por amor à verdade, nem pelo desejo aliás digníssimo de amestrar os meus leitores futuros; mas também para libertar minha memória sem viço e cansada de visões que a inquietaram a minha vida inteira.⁶⁰

Narrando sua participação na investigação da série de mortes ocorridas em circunstâncias misteriosas e os acontecimentos a ela simultâneos, em uma rica e supostamente famosa abadia, Adso faz com que o tempo rememorado concorra sincronicamente com eventos históricos verificáveis, há muito inscritos na narrativa histórica do Ocidente.

Mas desviando do romance histórico tradicional em que a história é utilizada como “um modelo da visão realista da representação”⁶¹, *O nome da rosa* mostra-se melhor ajustado à classificação em um de seus subgêneros, definido por Linda Hutcheon como *metaficção*

⁵⁸ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

⁵⁹ Jo, 1:3. **Bíblia de Jerusalém**.

⁶⁰ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 310.

⁶¹ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 34.

historiográfica, pois a história – ou a historiografia, sua produção discursiva –, não somente seria o contexto, mas é um dos principais elementos diegéticos do romance, explorado por Umberto Eco de maneira metódica e artificiosa.

Para Hutcheon, uma das principais características da metaficção historiográfica seria a “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas”,⁶² incorporando os domínios da literatura, da história e da teoria na reelaboração das formas do passado pela escrita literária. Mas ao incorporar outros discursos ao literário, o autor assume compromissos com outras “verdades”, cria amarras, âncoras, “pois num determinado período histórico certas coisas podem acontecer, mas não outras”.⁶³ Umberto Eco postula com essa afirmação o segundo mandamento do historiador (o primeiro seria “não mentirás”): “não cometerás anacronismos”. E nesse propósito se mantém firme, como se pode notar no desenvolvimento do romance.

Mas para compreender mais a fundo o conceito de metaficção historiográfica e os usos e maquinações que o autor italiano faz com a história e a historiografia na estruturação do enredo de *O nome da rosa*, é necessário propor um exercício de dessacralização e de desmistificação da história, que por ser um discurso hegemônico acabou por se cristalizar como “verdade absoluta” no imaginário coletivo do Ocidente, quando em realidade é completamente o oposto: um discurso instável, provisório e sujeito a constantes revisões.

A verdade de um texto histórico é o reverso da verdade de um texto literário. Utilizando-se, em parte, um exemplo recorrente da obra teórica de Umberto Eco para iluminar esse ponto: se o suicídio da Ana Karenina é inquestionável, por estar registrado em uma obra ficcional, portanto acabada e imutável, a morte de Benito Mussolini, deixando de lado as “teorias da conspiração”, não o seria. Eco explora essa peculiaridade do discurso historiográfico em *Número zero*, onde um jornalista teria descoberto documentos que comprovariam a fuga do *Duce* para a América do Sul.

Historiograficamente, o surgimento de quaisquer registros que destoassem do *corpus* documental que atualmente comprova a morte de Mussolini provocaria o reexame das fontes e até, dependendo da fiabilidade do registro, uma revisão historiográfica. O discurso histórico permanece sempre inacabado. Assim, quando Linda Hutcheon propõe que a história seja uma criação humana, um discurso ou mesmo que o passado só pode ser conhecido “por

⁶² HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 22.

⁶³ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 26.

meio de seus restos textualizados”,⁶⁴ ela apenas evidencia a natureza textual da história e de suas fontes. Por isso, a referencialidade externa atribuída à historiografia sempre pode ser posta em causa.

A produção historiográfica, assim como a literária, também não fala do mundo, fala sim, de outros textos. Sua referencialidade também é indireta, pois fala de registros do mundo, das reminiscências materiais legadas ao mundo contemporâneo pelos mundos que se perderam pelo fluxo do tempo.

Contudo, é preciso ter em mente que a história, apesar de reconhecer-se como discurso, ainda é uma ciência, tendo entre as suas principais práticas a investigação. Ao historiador, cabe a análise e a interpretação das fontes. E ao contrário do que se pode pensar, nenhum *corpus* documental conta uma história completa. É preciso selecionar, ordenar e conjecturar sobre as possibilidades limitadas que são oferecidas por toda a sorte de documentos cartoriais, arquivos oficiais e particulares, correspondências etc., e efabular para produzir um discurso que proponha uma interpretação, um sentido plausível às fontes, pois elas não falam por si.

E mesmo no caso do historiador de um passado recente, que tem como fontes mídias com recurso de som e/ou imagem, elas nunca responderão diretamente ao problema por ele proposto, será sempre o historiador a falar por elas.

É nesse sentido que se constrói a ideia de que o texto histórico é uma ficção controlada: o historiador se compromete em falar a verdade pressuposta pelas fontes, e ao mesmo tempo, precisa produzir um discurso que construa, que represente e valide essa “nova verdade” que não existia *a priori*. Por esse motivo, a historiografia adotou nomenclaturas como *estatuto de verdade* e *regimes de verdade*, pois diferentes conjuntos de fontes podem propor diferentes verdades, ou versões, para um mesmo acontecimento, sem que uma possa invalidar quaisquer outras, pois essas verdades, apesar de revelarem diferentes visões de um evento ou de um conjunto de eventos são incapazes de modificar o passado, fato já conhecido por Aristóteles: “efetivamente, ninguém delibera sobre o passado, mas sobre o futuro e incerto, enquanto o passado não pode deixar de ter acontecido”.⁶⁵

Mas se não se pode mudar o passado, podem haver mudanças em sua compreensão pois como qualquer outro, o discurso histórico não é natural nem ideologicamente neutro. O texto historiográfico, ainda que dissertativo, contém elementos pré-genéricos que direcionam o

⁶⁴ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 39.

⁶⁵ ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 115.

sentido de sua recepção. É o historiador, assim como o ficcionista, quem dita o tom de seu texto, sugerindo o modo pelo qual o acontecimento em questão, desconhecido ou demasiado afastado cronologicamente para que possa por si só causar uma reação, deve ser percebido.

Segundo o historiador estadunidense Hayden White, os acontecimentos históricos como potenciais elementos narrativos têm valor neutro e são justamente os elementos pré-genéricos que aproximarão a leitura do texto historiográfico dissertativo a um dos gêneros literários tradicionais da cultura ocidental, dando caráter trágico, cômico, satírico etc., a qualquer acontecimento, pois “a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público”.⁶⁶

Mas é a seleção, a apropriação e o encadeamento cronológico de alguns desses regimes de verdade, produzidos pelos textos historiográficos que são, como já dito, potencialmente narráveis, pelas instituições e, conseqüentemente, pelo público, que criam a narrativa histórica, definida por Hayden White como “um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais”.⁶⁷

Encadeando cronologicamente os eventos inscritos na historiografia produz-se, como no texto literário, efeitos de continuidade, totalização e acabamento, constituindo assim a forma pela qual uma sociedade decide narrar suas origens, seus feitos, enfim, sua história. Essa narrativa assume a forma de *versão oficial*, e sacraliza-se como verdade, pois narraria *os eventos como de fato ocorreram*.

Assim, essa versão, ao passo que se torna oficial, incorpora-se ao *éthos* dessa sociedade, sedimentando-se e tornando-se, ao mesmo tempo, sua História e seu *mito fundador*. E os acontecimentos selecionados para compor uma narrativa histórica acabam por se tornar mitemas, unidades de sentido fixas, imutáveis e não replicáveis.

Os romances históricos, em geral, jogam com esses mitemas, reelaboram as formas escritas do passado pela literatura, e os eventos potencialmente narráveis passam a integrar a narrativa ficcional. No entanto, a ficcionalização desses mitemas históricos não os destituem necessariamente de seu estatuto de verdade.

Para Linda Hutcheon, é nessa característica que a metaficção historiográfica se distinguiria do romance histórico convencional. O narrador, não se coloca no centro da história

⁶⁶ WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, p. 102.

⁶⁷ Idem, p. 98.

oficial, mas à margem dela, se não questionando sua veracidade, pelo menos o entendimento que o leitor tem sobre ela. Seu posicionamento seria então meta-historiográfico, pois propõe uma visão crítica e em certos casos, um revisionismo de algumas das verdades históricas.

A proposição de Hutcheon acerca dessa ex-centricidade do narrador coincide com os pressupostos da corrente historiográfica denominada “a história vista de baixo”,⁶⁸ que busca produzir um discurso historiográfico baseado na perspectiva das pessoas comuns, dos grupos marginalizados, em suma, daqueles que não têm importância ou representatividade nas histórias oficiais.

Apesar da Igreja ter tido um papel central no período medieval, ela era – e ainda é – uma instituição composta por diferentes ordens religiosas, com diferentes ideologias e aspirações políticas, mas é a perspectiva individual de um monge cuja fé nas práticas da Igreja foi abalada e que assume não compreender seu próprio tempo que a narração de Adso oferece ao leitor.

Entretanto, ao criar uma trama detetivesca, em um ambiente fechado, Umberto Eco também se aproxima de duas outras correntes historiográficas: a micro-história,⁶⁹ que procura compreender os processos históricos em grupos sociais de menor escala; e a história dos vencidos,⁷⁰ que seria o reverso da história oficial. O manuscrito de Adso é, claramente, uma história de derrotas. A derrota política da Ordem Franciscana e a derrota pessoal de Adso de Melk e Guilherme de Baskerville em sua investigação.

Mas o conhecimento de Umberto Eco sobre teoria da história e historiografia não é fato desconhecido, posto que muitos dos seus trabalhos acadêmicos são estudos sobre a medievalidade. É o jogo com a história, com o conhecimento produzido por outras épocas, a sua recepção e apropriação que impressionam. O autor resume tudo isso sob o aforismo recorrente em sua obra: “somos anões sobre os ombros de gigantes”, remetendo-se aos processos históricos que tiveram lugar nos períodos em que se desenvolveriam os enredos de dois de seus romances, *O nome da rosa* e *A ilha do dia anterior*. Mesmo existindo um intervalo de pouco mais que trezentos anos entre a cronologização das narrativas, existe entre elas um ponto de convergência: *Renascimentos*, no plural.

Apesar da ideia de *Renascimento* se relacionar intimamente com a ideia de modernidade, de ruptura, de superação da tradição, nem todos os renascimentos se originaram

⁶⁸ Corrente fundada por historiadores de língua inglesa e que tem entre seus expoentes E. P. Thompson, Christopher Hill e Natalie Zemon Davis.

⁶⁹ Corrente fundada pelos historiadores italianos Carlo Ginzburg e Giovanni Levi.

⁷⁰ O conceito aparece a primeira vez na obra de Walter Benjamin.

na Idade Moderna. Em muitas cidades da Península Itálica, incluindo Florença, terra natal do poeta Dante Alighieri, o Renascimento tem início no século XIV, ainda na Idade Média. Lembrando que a unificação da Itália se deu somente no século XIX, e que até então, o território italiano era formado por cidades-estados, e cada uma delas tinha suas próprias características políticas, sociais, ideológicas, e essa fragmentação contribuiu para que elas não experimentassem o Renascimento simultaneamente.

Tratando-se de todo o território europeu de então, é possível perceber ainda melhor que não há uma sincronia muito menos uma homogeneidade. Muitos estados experimentaram o Renascimento apenas parcialmente e outros sequer tomaram parte nele. E a *Renascença Francesa*, cenário de parte da narrativa de *A ilha do dia anterior*, por exemplo, só teria início no final do século XVI.

Os Renascimentos, portanto, não são períodos, mas processos históricos que podem ser associados ao período que compreende o final da Idade Média e boa parte da Idade Moderna. Assim sendo, os fatos narrados por Adso, que teriam se situado “ao findar do ano do Senhor de 1327”⁷¹ – seis anos depois da morte de Dante Alighieri e mesmo ano em que Petrarca teria visto pela primeira vez sua Laura –, estariam no limiar do Renascimento Italiano.

Mas para Adso, que àquela época era ainda adolescente, além de ser também estrangeiro, experimentar os lampejos de modernidade oferecidos por seu mestre, causava-lhe estranhamento. Para ele, “aqueles eram tempos obscuros em que um homem sábio precisava pensar coisas contraditórias”,⁷² não compreendendo, assim como a maioria das pessoas inseridas em um processo histórico – cegadas pelas luzes de seu próprio tempo e pelo etnocentrismo, a retórica da cegueira de que fala Derrida em *Gramatologia* –, que as certezas do homem medieval estavam se desmantelando sob o peso de uma outra mentalidade, que via o mundo com olhos um pouco mais terrenos, mais *humanistas*.

Metaforicamente, o apocalipse, que os homens do medievo há muito esperavam, estava enfim chegando. O fim de seu mundo, de sua realidade estava muito próximo e a única personagem do romance que parece compreender o fato é o antagonista cego, Jorge de Burgos, que percebe que a retomada do conhecimento da Antiguidade, iniciada pela escolástica de Alberto Magno e Tomás de Aquino, reabilitando as obras de Aristóteles e outros *veteres* pagãos e também cristãos, provocaria a ruína do mundo medieval.

⁷¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

⁷² Idem, p. 56.

“Por que quiseste proteger este livro mais que muitos outros? [...]. Por que este te inculcava tanto medo?”

“Porque era do Filósofo. Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulara no decorrer dos séculos. [...] Cada uma das palavras do Filósofo, sobre as quais já agora juram também os santos e os pontífices, viraram de cabeça para baixo a imagem do mundo.”⁷³

Apesar do imaginário ocidental contemporâneo se apropriar da Idade Média como um universo bem definido, espacial e cronologicamente demarcado, é preciso lembrar que a medievalidade não é um lugar, mas uma mentalidade, um conjunto de práticas (políticas, sociais, religiosas etc.), um *éthos*; e os homens e mulheres que viveram naquele período não faziam ideia de que eram *medievais*.

Para eles existiam os *antigos* – gregos, romanos, egípcios, judeus e os demais povos “bárbaros” – e eles mesmos. A medievalidade só se tornará um paradigma historiográfico em finais do século XVIII, quando surge a história moderna com seu estatuto de ciência e disciplina, estabelecendo-a num tempo preciso compreendido dos séculos V ao XV, entre a Antiguidade e a Modernidade e por isso denominada Média. Em realidade, uma mera convenção, visto que a experiência das sociedades ocidentais dos processos históricos não foi, e hoje ainda não é uniforme.

Mas a definição daquele período como Idade das Trevas, é mais antiga. O termo teria sido cunhado no *Renascimento Italiano* para metaforizar a ignorância, a superstição e a subserviência do homem medieval em oposição ao humanismo e ao surgimento de um pensamento científico “leigo”. Contemporaneamente, o termo costuma ainda ser associado ao terror inculcado pelos tribunais inquisitoriais em sua perseguição aos heréticos.

As práticas inquisitoriais eram, sobretudo, um instrumento de controle social e político, colocando na “conta do diabo” toda e qualquer oposição à Igreja e seus dogmas, e ao mesmo tempo, retroalimentando os movimentos de oposição que surgiam inclusive dentro da própria Igreja, evidenciando o choque de mentalidades que se operava no século XIV.

[...] frequentemente são os inquisidores a criar os hereges. E não apenas no sentido que eles os imaginam quando não existem, mas no sentido que reprimem com tanta veemência a praga herética a ponto de impelir muitos a se tornarem partícipes por ódio a eles.⁷⁴

Dante Alighieri foi um desses opositores políticos da Igreja. Tanto sua vida pública, quanto sua mais famosa obra, *A divina comédia*, dão testemunho do desejo de ruptura com as

⁷³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 500-501.

⁷⁴ Idem, p. 88.

práticas vigentes à sua época. Dante realiza em seu poema épico sua própria inquisição, distribuindo seus inimigos entre os círculos do *Inferno* e do *Purgatório*. Um deles, Bonifácio VIII, o papa que teria provocado a condenação de Dante ao exílio, é esperado na vala dos simoníacos por um de seus antecessores, Nicolau III.⁷⁵ A Bonifácio VIII também é feita uma menção em *O nome da rosa* como um “papa que apressou-se em demonstrar muito pouca indulgência para com os espirituais e fraticelli em geral [...] condenava com um único golpe carolas, esmoleiros e andarilhos no limite extremo da ordem franciscana,”⁷⁶ ao assinar a bula *Firma cautela*, com a justificativa de combater a heresia.

A alma apenada do papa Nicolau III vaticina ainda a condenação de um terceiro papa simoníaco que sucederá a Bonifácio VIII:

“que, após ele, com mais obra ruim,
do ocidente virá um pastor sem lei
que no fim vai recobrir a ele e a mim.

Como Jasão que foi, como estudei
nos Macabeus, por seu rei protegido,
esse o será por quem na França é rei”.⁷⁷

Simonia é o comércio de indulgências, relíquias, sacramentos ou dignidades religiosas; prática muito associada à Igreja medieval. O francês Bertrand de Gouth, sob o nome de Clemente V, teria chegado ao Trono de Pedro pela influência de seu rei, para que fosse retirada a excomunhão que pesava sobre a família real francesa após Felipe IV ter ordenado a perseguição e o massacre da Ordem dos Cavaleiros Templários, criada pela própria Igreja. Dante sentencia que o rei francês “sem valimento leva ao Templo o velame seu infiel”, pois atacou-os por mar, com a ajuda de mercenários.⁷⁸

Havia décadas que as disputas políticas entre o Sacro Império Romano-Germânico e a Igreja se arrastavam e inflamaram-se ainda mais quando Clemente V, influenciado por Felipe IV, transferira a sede do seu papado de Roma a Avignon no início do século XIV. Outro vaticínio ainda é feito para Clemente V: no *Paraíso*, é Beatriz quem profetiza a brevidade do seu papado, confirmando sua condenação à vala dos simoníacos.⁷⁹

⁷⁵ ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 135.

⁷⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 89.

⁷⁷ ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 136.

⁷⁸ ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Purgatório**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 132.

⁷⁹ ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Paraíso**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 214.

Obviamente as profecias das personagens dantescas são infalíveis. Dante insere no seu poema os acontecimentos do período em que viveu como se tivessem sendo narrados do passado, dando à sua crônica um tom divinatório. A morte de Clemente V, em 1314, aconteceu ainda no tempo em que o poeta italiano vivia. No entanto, não há em sua obra qualquer menção à sucessão papal que se deu em Avignon somente dois anos depois, o que faz supor que em 1316, *A divina comédia* já estivesse então concluída, pois as seguintes disputas entre os poderes temporal e secular na Europa central teriam dado a Dante mais alguns versos para a vala dos simoníacos no *Inferno*, outras personagens para o *Purgatório* e tantas outras profecias para o *Paraíso*.

E é justamente do ponto em que Dante finda sua crônica que Adso iniciará a sua, esclarecendo seu leitor sobre “o que andava acontecendo naquele pedaço de século”.⁸⁰ As disputas políticas causadas pelo vácuo de poder em Roma devido à mudança da Santa Sé para Avignon, a vacância do trono imperial, assim como o acirramento das desavenças entre cardeais franceses e italianos tornam-se ainda mais complexos quando:

[...] no ano de 1314 cinco príncipes germânicos elegeram em Frankfurt, Ludovico da Baviera⁸¹ regente supremo do império. Mas no mesmo dia na outra margem do Reno, o conde palatino do Reno e o arcebispo de Colônia tinham eleito à mesma dignidade Frederico da Áustria. Dois imperadores para uma única sede e um único papa para duas.⁸²

O sucessor de Clemente V, outro francês, Jacques Cahors, que adotou o nome de João XXII, em 1316, é apresentado por Adso como o “infame usurpador simoníaco e heresiarca que em Avignon lançou vergonha ao santo nome do apóstolo”,⁸³ mais um candidato à vala infernal. Fomentando a disputa pelo poder secular, o papa não reconheceu nenhum dos dois pretensos imperadores germânicos. O caos político-social e a desconfiança que pesava sobre os sumo-pontífices, já descritos na obra de Dante, se espalhavam sobre os territórios europeus, propiciando o surgimento de novas dissidências e o encarniçamento das já existentes.

Em 1322, Ludovico, o Bávaro, batia seu rival Frederico. Ainda mais temeroso de um único imperador do que fora de dois, João excomungou o vencedor, e este, em contrapartida, denunciou o papa como herético. [...] justamente naquele ano, tivera lugar em Perugia o capítulo dos frades franciscanos, e o geral deles, Michele de Cesena, [...] proclamara como verdade de fé a pobreza de Cristo [...] em 1323 João condenou as proposições dos franciscanos [...].

⁸⁰ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 50.

⁸¹ Na tradição tradutória da língua portuguesa, o nome atribuído ao imperador seria Luís da Baviera, não Ludovico.

⁸² ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 50.

⁸³ Idem, p. 49.

Foi nesse ponto, imagino, que Ludovico viu nos franciscanos, já então inimigos do papa, poderosos aliados.⁸⁴

Assim, Umberto Eco contextualiza sua narrativa. Partindo dos fatos históricos referidos por Dante Alighieri no final do *Paraíso*, Adso, o narrador de *O nome da rosa*, a eles dá continuidade. Nesse procedimento adotado por Eco, pode-se perceber pelo menos dois dos modelos de deformação, ou transformação textual descritos por Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade*, que são a *kénosis* e a *tesura*: o rompimento com o modelo e a continuidade com vistas a formar um conjunto,⁸⁵ respectivamente.

A *kénosis* poderia ser inferida primariamente pela mudança da forma, mas mesmo escrito em prosa, o romance histórico de Eco ainda guarda semelhança com a epopeia dantesca. O principal ponto de ruptura é a inversão dos movimentos e da formação ética do narrador-personagem do romance em relação aos movimentos descritos no hipotexto de autoria de Dante. Enquanto Dante, “a meio caminhar de nossa vida”,⁸⁶ confessando que havia perdido sua retidão, começa sua aventura no *Inferno* e segue se edificando e se purificando até chegar ao *Paraíso*, o jovem Adso vai perdendo sua inocência ao longo dos dias passados na abadia.

E a *tesura*, pode ser evidenciada, sobretudo, pela continuidade criada pelos elementos históricos. *O nome da rosa*, nesse sentido, tende a formar um conjunto com *A divina comédia*, dando relevo à continuidade das disputas entre os poderes secular e temporal, além da retomada das práticas, dos saberes e modelos da Antiguidade presentes na obra de Dante. Embora mediada por textos ficcionais, a sucessão de eventos históricos mencionados pelos dois autores italianos, não é apenas verossímil, tais eventos são verificáveis, existem registros, documentos que atestam a sua veracidade.

Aristóteles, buscando diferenciar as práticas do historiador e do poeta, postula que:

[...] o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em verso, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos de metrificação), mas porque um se referem aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.⁸⁷

Assim, ao mesmo tempo em que estabelece a diferença entre os objetos do historiador e do poeta, Aristóteles argumenta que o valor histórico de um relato não é diminuído

⁸⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 51.

⁸⁵ A continuidade pode também ser atribuída ao modelo de transformação denominado *clinamen*, mas só até o ponto em que o autor do texto original poderia ter chegado. Historicamente, o contexto da narrativa de Umberto Eco ultrapassa em muitos anos a narrativa de Dante Alighieri.

⁸⁶ ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 25.

⁸⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 97.

seja qual for a forma em que se apresente, devido à irredutibilidade dos fatos. Tanto em *A divina comédia*, quanto no romance histórico contemporâneo *O nome da rosa*, que de várias maneiras dela descende, obras que são declaradamente ficcionais, o estatuto de verdade conferido à história não é amortizado, na verdade, o que ocorre é justamente o contrário.

Os fatos históricos que a princípio seriam artifícios para criar um “efeito de real”, mais um alibi de verossimilhança, transformando o narrador em testemunha – mesmo que uma testemunha fictícia no caso de Adso –, cristalizam-se no imaginário da comunidade leitora e a versão romanesca de um fato ou personagem histórica, muitas vezes, se torna mais verossímil e mais estável que seu modelo na “realidade”, por causa da imutabilidade do texto literário.

Exemplo disso é a frívola Maria Antonieta, personagem criada por Alexandre Dumas em *O colar da rainha* que contraria a imagem que se revela à leitura da correspondência da rainha real, mas que corresponde muito melhor a alguém que “merecesse” a decapitação na guilhotina, dadas as condições de pauperismo em que se encontrava a raia miúda da França pré-revolução.

Dante Alighieri, o homem público de Florença, dificilmente receberia qualquer menção no discurso historiográfico oficial, pois a situação de exilado político em que se encontrava era muito comum em sua época. Mas, sendo também poeta, tratou de dar testemunho em sua obra, que além de recuperar modelos e personagens da Antiguidade, foi provavelmente a primeira e mais audaciosa tentativa de unificação das vulgatas em um idioma italiano comum, fazendo dela uma obra canônica. Em consequência disso, sua versão dos fatos históricos acabou por se tornar modelar, paradigmática.

Eco, sob o modelo estabelecido por Dante, fez em seu texto, a urdidura dos liames da história e da ficção para tecer seu primeiro romance. Não podendo ele mesmo testemunhar o passado, pois a invenção de H. G. Wells ainda se mantém exclusiva à ficção, revisita seus restos textuais e cria também, a partir deles sua própria versão, pois para períodos conturbados como foi o tempo em que vivera Dante, não lhe faltariam fontes materiais. Assim, obras como *O nome da rosa* não são apenas históricas, mas também historiográficas e ainda meta-historiográficas – pois apresentam uma crítica ou uma alternativa à história oficial –, corroborando o conceito criado por Linda Hutcheon.

Para não negligenciar Aristóteles, “o imortal mestre de todo homem de saber”,⁸⁸ por quem tanto Dante quanto Eco demonstram ter grande consideração, é preciso lembrar o que anteriormente foi dito. Apesar dos fazeres do poeta e do historiador hodiernamente ainda

⁸⁸ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 47.

obedecerem ao que foi postulado por Aristóteles, a história, para as sociedades ocidentais contemporâneas, assumiu também a função de *mithos*, de narrativa original ou tradicional, o eixo central de seu *éthos*.

Assim, a presença da história, tomada por *mithos* em uma obra ficcional, também não prejudica seu estatuto poético, coincidindo com a opinião do filósofo estagirita de que “o poeta deve ser capaz de encontrar e fazer um uso artisticamente adequado dos dados da tradição”,⁸⁹

[...] o poeta deve ser antes o artífice de enredo do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora a mimese de ações. Então, mesmo quando compõe em função de eventos que de fato ocorreram, nem por isso é menos poeta [...].⁹⁰

Mas, o que de fato ocorreu no tempo descrito por Dante, e é continuado no romance de Umberto Eco, foi a pré-configuração do que hoje é chamado de “ocidentalidade”. Parafraseando a máxima que diz que a Grécia, ou a Antiguidade, é o “berço do Ocidente”, Umberto Eco diz que a “Idade Média é a nossa infância e é preciso voltar sempre a ela para fazer a nossa anamnese”.⁹¹

Longe do que pode se inferir, não existe uma permanência do legado greco-romano – salvo as ruínas de suas edificações, obviamente – na história ocidental, mas sim, sucessivas retomadas. A metáfora dos “anões sobre os ombros de gigantes” que Eco utiliza nos romances *O nome da rosa* e *A ilha do dia anterior*, serve para identificar dois desses momentos de retomada, o primeiro na península itálica e o segundo na França, identificando-a sempre com as ideias de modernidade e renascimento.

1.3. O éthos reencontrado

Por mais paradoxal que possa parecer, a modernidade é uma invenção medieval. O termo *modernus* aparece pela primeira vez, de acordo com o crítico e historiador alemão Ernst Curtius, no século VI, neologismo resultante “de *modo*, “agora”, como *hodiernus* de *hodie* [...] um dos últimos legados da fase final da língua latina ao mundo moderno”.⁹² Entretanto, a oposição entre os termos antigos *versus* modernos é atribuída à mentalidade renascentista, que

⁸⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 121.

⁹⁰ Idem, pp. 99-101.

⁹¹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 557.

⁹² CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996, p. 320.

ainda segundo Curtius começa a surgir dois séculos antes do período em que convencionalmente se atribui ao início do Renascimento.

Nenhum século sentiu tão fortemente o contraste entre o presente “moderno” e a Antiguidade pagã-cristã como o século XII. Está plenamente justificado o conceito de “Renascença do século XII”, introduzido por Haskins. Isso, porém, só se evidencia se nos perguntarmos que concepção histórica tinha a época de si mesma [...].⁹³

Embora sua consolidação só encontre lugar após a pandemia de peste negra que dizimou majoritariamente a população urbana europeia, devido às péssimas condições de saneamento, deixando também em ruínas o já abalado modo de vida medieval, o germe de modernidade e o desejo de ruptura já vinham fermentando há pelo menos dois séculos, principalmente, desde o surgimento da escolástica.

Entre as vítimas daquela pandemia estaria também Guilherme de Baskerville, “que morrera durante a peste que se alastrou pela Europa na metade deste século”⁹⁴ e é a personagem mesma quem aponta a seu discípulo Adso a coexistência da modernidade com a medievalidade, em conformidade com a afirmação de Curtius. “Houve há cem, duzentos anos, uma grande lufada de renovação. Era quando quem falava nisso acabava queimado, santo ou herege que fosse. Agora todos falam. Num certo sentido até o papa discute o assunto.”⁹⁵

O que Curtius, assim como Haskins, identifica é que a transição de um período ao outro promove a coexistência e o enfrentamento de mentalidades. Em tais períodos, o tecido temporal parece dobrar sobre si mesmo e duas diferentes camadas do tempo histórico se sobrepõem, criando uma zona cinzenta entre as eras.

Umberto Eco, reconhecido medievalista, demonstra compreender muito bem esse tipo de arquitetura histórico-temporal, quando situa o enredo de *O nome da rosa* exatamente numa dessas *dobras*, demonstrando em seu romance com o enfrentamento ético-teológico entre o franciscano Guilherme de Baskerville e o beneditino Jorge de Burgos que existia, mesmo dentro Igreja, uma dissonância nos discursos e nas mentalidades.

O ideal de modernidade do homem medieval, não consistia em apenas mirar o futuro, mas buscar o exemplo nos antigos, retomar o *éthos* da Antiguidade Clássica e emulá-lo, o que explica o aforismo recorrente na obra Eco: “anões sobre os ombros de gigantes”, presente

⁹³ CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996, pp. 321-322.

⁹⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 525.

⁹⁵ Idem, p. 154.

tanto em *O nome da rosa* quanto em outro de seus romances, *A ilha do dia anterior*. Sobre o aforismo, o historiador francês François Hartog comenta:

Nos séculos XIV-XV, vários movimentos declararam-se ‘modernos’ [...]. Do ponto de vista da relação com o tempo, a Idade Média produziu e transmitiu a fórmula, tantas vezes repetida quanto mal compreendida, do contraste entre os anões modernos e os gigantes antigos. [...]. Nós somos anões, e os antigos, gigantes, disso não havia dúvida. E, no entanto, vemos mais longe que eles, não por mérito próprio, mas graças a eles, graças ao que eles nos legaram.⁹⁶

Mas a ideia de retomada é absolutamente ilusória, tendo-se em conta que o *éthos* clássico greco-romano é uma invenção do próprio Renascimento. Criando seu “classicismo branco” como modelo ético e estético de seu ideal de modernidade, os renascentistas reinventam também seu passado, seu mito original. Historiador e filósofo da literatura, o estadunidense Thomas Cahill ressalta o caráter provisório do discurso histórico ao afirmar que “cada época reescreve a História, revisando feitos e textos de outras épocas, a partir de uma perspectiva mais distanciada, mais favorável”⁹⁷ e a medievalidade não foi exceção.

A ideia de clássico, no sentido intemporal, surge na Grécia posterior ao império de Alexandre Magno. Os gregos daquele período consideravam clássicas “as obras da grande época do seu povo, quer como modelos formais de arte quer como protótipos éticos”,⁹⁸ buscando resistir à influência romana que se expandia. Assim, à época em que Aristóteles escreveu sua *Poética*, o *éthos* grego clássico já era apenas uma memória.

[...] o século IV caracterizou-se pela valorização do passado, sob diferentes formas. Assim, os políticos não cessavam de invocar a “Constituição dos antepassados”, tanto mais desejável quanto inalcançável; as *arkhaia* (antiguidades) atraíam o interesse, e as cidades preocupavam-se em inscrever e escrever sua história nas paredes e nos livros. Os oradores entoavam o canto da grandeza passada de Atenas. Isócrates forjava sua teoria da *paideia*, da greicidade como cultura.⁹⁹

Pelo tempo de Aristóteles havia séculos que os gregos se espalharam pela Europa Central e pela costa do Mediterrâneo, fundando colônias e entrepostos comerciais, influenciando as culturas locais sem, no entanto, desenvolver qualquer interesse especial por elas. Qualquer povo que não falasse grego era, para eles, bárbaro, palavra derivada da onomatopeia que os gregos criaram para representar as línguas estrangeiras, como se, para eles,

⁹⁶ HARTOG, François. **Os antigos, o passado e o presente**. Org. José Otávio Guimarães. Trad. Sônia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Ed. UnB, 2003, p.123. Em diálogo com Jacques Le Goff.

⁹⁷ CAHILL, Thomas. **Como os irlandeses salvaram a civilização**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999, p. 14.

⁹⁸ JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Pereira e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 15.

⁹⁹ HARTOG, François. **Os antigos, o passado e o presente**. Org. José Otávio Guimarães. Trad. Sônia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Ed. UnB, 2003, p. 119.

não passassem de um balbuciar ininteligível. Em contrapartida, seus parceiros comerciais se submetiam ao aprendizado da língua e dos costumes gregos para promover o entendimento, fazendo do grego a língua diplomática da Antiguidade.

Para os gregos, seu *éthos*, chamado por eles de *tò Hellenikón* – literalmente o helênico, o grego –, se restringia ao seu território e mesmo que sua *Paideia* – sua formação sociocultural pela “totalidade de sua obra criadora”¹⁰⁰ – fosse adotada por outros povos, isso não faria deles parte da comunidade grega. Apesar disso, o *éthos* grego era o modelo de civilização, civilidade e cidadania e segundo Jaeger, sem a *Paideia* “como a concepção grega de cultura não teria existido a “Antiguidade” como unidade histórica, nem o ‘mundo da cultura’ ocidental”.¹⁰¹

A formação ética grega voltava-se para a vida em comunidade, para a formação de uma identidade coletiva, tanto que a tradução da palavra *éthos*, muitas vezes assume o sentido de hábito, costume ou tradição. Aristóteles em sua *Ética a Nicômacos*, postula que “as prescrições para uma educação que prepara as pessoas para a vida comunitária são as regras produtivas da excelência moral como um todo”.¹⁰²

Toda educação é assim o resultado da consciência viva de uma mesma norma que rege uma comunidade humana, quer se trate da família, de uma classe ou de uma profissão, quer se trate de um agregado mais vasto como um grupo étnico ou um Estado.¹⁰³

No século IV a. C., o território grego, tradicionalmente formado pelas *pólis* – as cidades-estados –, foi conquistado e unificado por seus vizinhos macedônios, que apesar de não admitidos na comunidade helênica, consideravam-se gregos, sendo liderados por seu rei e general Felipe II, pai do mais notório aluno de Aristóteles, Alexandre da Macedônia.

Sucedendo seu pai, o jovem imperador continuou a conquistar e conseqüentemente helenizar territórios a leste no Oriente Próximo, na Ásia Menor e no Oriente Médio, espalhando o *éthos* grego sobre suas novas possessões. Mas conquistas e colonizações são vias de mão dupla, envolvem necessariamente trocas culturais. Ao mesmo tempo que o *éthos* do conquistador é imposto e assimilado pelos povos conquistados, acaba se “contaminando”, assimilando, ele também, o *éthos* local.

¹⁰⁰ JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Pereira e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 07.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 95.

¹⁰³ JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Pereira e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 04.

Entre os povos conquistados por Alexandre, existia um que despertava a curiosidade dos gregos pelo seu exotismo: os egípcios. E é do encontro entre essas duas culturas que surgirá um deus do conhecimento, que dali há mais de um milênio, muito influenciará a cultura do Renascimento. Hermes Trismegisto.

Além dos egípcios, muitos outros povos, também foram tocados pela helenização. A Judeia, apesar de não estar incluída no binômio que adjectiva o período que o Renascimento chamou de clássico, também fora helenizada, e se apresenta como um vértice importante do triângulo cultural do qual se formou, e ainda se forma, o Ocidente.

Na segunda metade do século II a. C., de acordo com o historiador italiano Arnaldo Momigliano, existiam comunidades judaicas, de tamanho considerável, estabelecidas em Sícion, Esparta, Delos, Cos e Rodes. Em seu próprio território, os judeus preferiram submeter-se primeiro aos gregos e em seguida aos romanos para se apartar dos conflitos locais e manter seu modo de vida.

Momigliano aponta ainda que o amálgama cultural iniciado com as conquistas de Alexandre deu origem a uma única civilização em torno do Mediterrâneo, que ele denomina como “civilização helenística”, e que apesar da manutenção de suas características locais, “permaneceu grega na língua, nos costumes e sobretudo na consciência de si mesma. A suposição tácita em Alexandria e Antióquia, exatamente tanto quanto em Atenas, era a superioridade da língua e dos hábitos gregos.”¹⁰⁴

Enquanto Alexandre e seus exércitos marchavam para o leste, outro povo expandia seu território e sua influência pelo oeste do Mediterrâneo. Aproximando-se dos gregos voluntariamente, os romanos “reescreveram” seus mitos originais para que se tornassem se não seus descendentes, herdeiros dos gregos, mesmo que mais tarde tivessem de usar a força para obter a herança que acreditavam ser-lhes devida. Na *Eneida* de Virgílio, escrita no século I d. C., quando Roma já havia se consolidado como senhora do *Mare Nostrum*,¹⁰⁵ as origens romanas passam a remontar à guerra de Tróia.

Apoiando-se na existência de colônias gregas na península itálica, os romanos reivindicaram ascendências grega e posteriormente troiana para sustentar seu poderio crescente. Mas, mesmo que a *Paideia* e o *tò Hellenikón* tivessem servido de modelos à *Civitas* romana, o projeto não era apenas de pertencimento, mas de superação ao legado grego, demonstrando que

¹⁰⁴ MOMIGLIANO, Arnaldo. **Os limites da helenização. A interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa.** Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 13.

¹⁰⁵ Literalmente “o nosso mar”, o que indica que os romanos tinham a posse efetiva das rotas comerciais marítimas e sobre ela cobravam tributos.

os *anões* poderiam se agigantar à altura daqueles que os haviam carregado sobre os ombros e inclusive ultrapassá-los.

Após o esfacelamento do império de Alexandre, Roma estendeu sua influência sobre os territórios helenizados, incluindo sobre as próprias *pólis* gregas. Para Momigliano, foram as Guerras Púnicas, entre Roma e Cartago – esta última admitida então à comunidade grega –, no século III a. C. (264-201 a. C.), que propiciaram aos romanos a assimilação da cultura grega.

O período compreendido entre 240 e 200 a. C. “foram exatamente os anos em que a epopeia, a tragédia, a comédia e a historiografia gregas se tornaram parte do modo de viver romano.”¹⁰⁶ A partir daquele momento, os romanos passavam a difundir sua cultura em sua própria língua, crescendo a importância do latim não somente na produção intelectual, mas também como a língua oficial do Ecúmeno, a comunidade dos territórios sob dominação romana.

A civilização helenística resulta das conquistas dos greco-macedônios e dos romanos, sendo marcada pela grande circulação de pessoas de diferentes origens pelos territórios helenizados, o que incorria peremptoriamente nas trocas e assimilações culturais. O contato com o *éthos* grego havia modificado o modo de vida de diversos povos, unificando-os sob o mesmo modelo civilizatório e o *éthos* romano, também ele helenizado, dava continuidade ao modelo.

Sob o domínio romano, a civilização helenística, que floresceu principalmente nas costas do mar Mediterrâneo e territórios adjacentes, ainda receberia mais uma contribuição do povo judeu e que modelaria definitivamente o que hoje chamamos de civilização Ocidental. No século I d. C., o cristianismo passou a ter um importante papel nas disputas político-ideológicas e filosófico-teológicas nos territórios helenizados, ajudando a criar uma nova mentalidade que coexistiria com a helenística ainda por muito tempo.

Por três séculos o império romano perseguiu os cristãos procurando reprimir a crença monoteísta que oferecia um ideal mais amplo de dignidade humana e justiça social aos seus seguidores, seduzindo de início as camadas sociais menos favorecidas. No século III, o imperador Constantino converteu-se ao cristianismo e no IV, Teodósio declarou-o religião oficial do império. É preciso reparar que as conversões das elites ao cristianismo nesse período se davam sobretudo por motivos políticos e pouco alteraram o modo de vida romano.

¹⁰⁶ MOMIGLIANO, Arnaldo. **Os limites da helenização. A interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa.** Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 22.

Mas, se *Roma não foi feita em um dia*, também não cairia da mesma forma, ao contrário do que dizem os manuais escolares de história. Expandindo suas fronteiras rumo à costa do Atlântico a oeste; ao norte, ocupando os territórios da Gália, chegando a ocupar grande parte das ilhas britânicas até a fronteira com a Escócia; também territórios no norte da África, integrando-os com os territórios do Oriente Médio; ao império romano tornou-se impossível a manutenção de suas próprias fronteiras e a defesa de seu Ecúmeno.

A maioria de seus invasores, não estavam fora dos seus limites. Os povos bárbaros eram, em sua maioria, habitantes de territórios conquistados e que resistiam à dominação, populações indígenas que se encontravam *dentro* do Ecúmeno romano, espoliadas e famintas. A ascensão do cristianismo e a divisão do poder imperial entre Roma e Constantinopla no oriente somente contribuíram para a lassidão do controle sobre os territórios e o crescimento da conturbação social.

No século V, após sucessivos ataques e saques, a cidade de Roma é enfim invadida e *cai*, sendo completamente destruída, como a maioria das grandes cidades de sua época. A população europeia do império, que era predominantemente urbana, migra para as propriedades rurais, formando pequenas comunidades em construções fortificadas para se protegerem dos ataques das hordas bárbaras que durariam ainda muitos séculos. Isso faria com que o modo de vida da Antiguidade, seu *éthos*, sua identidade coletiva, voltada, há mais de um milênio, para a civilidade urbana se tornasse obsoleto e assim, desaparecesse. Emergia então, o *éthos* medieval.

Com a dispersão populacional, os centros urbanos restantes do continente perderam importância e a produção do conhecimento foi ali interrompida. Assim como as demais edificações, também as bibliotecas foram saqueadas e destruídas, pergaminhos e códices foram queimados e muitos, perdidos para sempre. O vácuo de poder deixado pelo esfacelamento do império era preenchido aos poucos pela ascensão de pequenos reinos bárbaros e pelo crescente poder da Igreja, que começava a se firmar como uma instituição não somente religiosa, mas também política e administrativa.

Durante os primeiros séculos da era cristã, a ação dos pregadores e evangelizadores limitara-se às áreas urbanas, tendo a nova crença pouca influência sobre as áreas rurais. Com a ruína do *éthos* helenístico também a forma primitiva do cristianismo desaparecia e era necessário um rearranjo para que a evangelização do Ocidente tivesse continuidade. Foi evangelizando e convertendo os pequenos reinos bárbaros francos, borgúndios, normandos, irlandeses, godos, visigodos, galeses, bretões e outros povos, que os romanos remanescentes e a incipiente Igreja garantiram sua posteridade.

Missionários cristãos foram enviados para todos os cantos da Europa, incluindo os mais remotos, com o intuito de reintroduzir os preceitos cristãos que se perdiam com o *éthos* da Antiguidade. As ilhas britânicas, que em parte haviam integrado o Ecúmeno romano era alvo dessa re-evangelização, episódio narrado por Guilherme a Adso em uma de suas visitas noturnas à biblioteca:

Naquele tempo o resto da Europa estava reduzido a um amontoado de ruínas, um dia declararam inválidos os batismos ministrados por alguns padres na Gália porque lá se batizava *in nomine patris et filiae*, e não porque praticassem uma nova heresia e considerassem Jesus uma mulher, mas porque não sabiam mais o latim.¹⁰⁷

Mas os missionários cristãos encontraram muito mais do que podiam esperar. Patrício, um bretão que quando jovem havia sido escravizado por irlandeses e conseguido fugir, volta à Hibérnia vinte anos depois para evangelizar sua população, obtendo grande sucesso. São Patrício, padroeiro das Irlandas, acreditava que a cristianização estava necessariamente ligada ao letramento, fomentando a criação de mosteiros que se incumbiam tanto da evangelização quanto da reprodução de manuscritos.

Por causa de seu isolamento, os mosteiros da Hibérnia, ilha que hoje compreende a Irlanda e a Irlanda do Norte, escapou à barbárie que se seguiu à queda de Roma, preservando tesouros de que o continente Europeu já nem se lembrava, tornando-se o maior repositório do conhecimento da Antiguidade, e ainda que não fosse exatamente descendente do helenismo greco-romano, conservaram muitas de suas fontes. Muitas delas trazidas por cristãos auto-exilados dos territórios romanos do continente europeu e das possessões do Egito e da Síria, também dizimadas pelos bárbaros e que levaram consigo a prática da produção de códices.

Foi a cultura livresca nascida entre os irlandeses que garantiu a recuperação do letramento que se perdia celeremente no continente europeu e Guilherme de Baskerville, formado por Oxford, tinha conhecimento da importância das ações daqueles monges: “se existe, esta abadia, e se ainda falamos do sacro império romano, o devemos a eles.”¹⁰⁸ A fala de Guilherme serve como exemplo às maquinações historiográficas de Umberto Eco, pois expõe ao leitor eventos históricos pouco conhecidos e pouco explorados mesmo pela história.

Em um território coberto de florestas não apenas os monges, mas também os poetas e os miniaturistas vão olhar o mundo como uma obscura, ameaçadora floresta fervilhante de monstros, entrecortada de percursos labirínticos. Nestes séculos difíceis e desordenados, será da Irlanda que a cultura latina será trazida de volta ao continente. Mas aqueles monges irlandeses que elaboraram e preservaram para nós aquele pouco

¹⁰⁷ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 343.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*.

da tradição clássica que conseguiram salvar irão tomar a iniciativa no mundo da linguagem e da imaginação visual.¹⁰⁹

O estilo irlandês descendia de uma variante do helenismo latino que se desenvolveu na costa oeste da Europa entre os povos celtas, cujo território estendia-se da Espanha até o norte das ilhas britânicas. Misturando-se às influências da estética copta, trazida pelos exilados romanos denominou-se mais tarde de estética ispérica (ou hispérica). Foi das ilustrações do *Livro de Kells*,¹¹⁰ mais conhecida e significativa obra da estética ispérica que descenderam as primeiras miniaturas, iluminuras e os primeiros bestiários da era medieval, inspirados pelas formas entrelaçadas que preenchem todo o espaço e as figuras fantásticas, “labirintos vegetais de cujas gavinhas assomavam macacos e serpentes”,¹¹¹ admiravelmente coloridos.

No século VI, os monges da Hibernia se tornaram um importante reforço na evangelização do continente e com *a palavra de Deus*, também a estética ispérica se espalhava, “porque pictura est laicorum literatura”.¹¹² As missões de evangelização irlandesas teriam surgido como uma espécie de punição. São Columba, após liderar uma insurreição contra um líder local, causando a morte de cerca de três mil pessoas, fora condenado ao exílio, tendo como complementação de sua pena a conversão do mesmo número de almas perdidas na batalha.

Instalando-se inicialmente no mosteiro já existente na ilha escocesa de Iona, Columba determina que cada vez que a população do mosteiro ultrapassasse cento e cinquenta monges, treze deles deviam partir para formar uma nova comunidade. Mais de quarenta mosteiros foram fundados graças à sua iniciativa, garantindo o cumprimento de sua pena ainda em vida ao converter boa parte dos habitantes do território escocês e iniciando o movimento de evangelização que os monges irlandeses chamaram de *martírio branco*. Dois desses *mártires* são ainda mencionados por Guilherme:

[...] os monges da Hibernia que em seus mosteiros escreveram e leram, leram e escreveram, e ilustraram, e depois meteram-se em barquinhos feitos de pele de animal e navegaram para estas terras e as evangelizaram como se fossem infieis, compreendes? Estiveste em Bobbio, foi fundado por são Columbano, [...] São Brandano chegou até as ilhas Fortunatas¹¹³ [...]. Naturalmente eram loucos.”¹¹⁴

¹⁰⁹ ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 99.

¹¹⁰ Um evangeliário.

¹¹¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 343.

¹¹² Idem, p. 79.

¹¹³ Ilha da Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde.

¹¹⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 343-344.

O gosto pela aventura parecia ser parte do espírito dos povos descendentes dos celtas. Em sua *Ética a Nicômacos*, escrita quase mil anos antes das aventuras de São Brandão, o Navegador, e São Columbano, Aristóteles comenta sobre o excesso de destemor e que “seriam como que loucas ou insensíveis ao sofrimento as pessoas que nada temessem, nem vagalhões, como dizem que acontece com os celtas”,¹¹⁵ confirmando que a opinião de Guilherme era senso comum desde a Antiguidade.

Para além de seu longo passeio às Ilhas Fortunatas, onde Hesíodo localizava os Elíseos, São Brandão, de quem se tem provas que teria chegado à Islândia, à Groenlândia e à América do Norte antes de qualquer outro europeu, “costeou as costas do inferno onde viu Judas acorrentado num penhasco, e um dia atracou numa ilha e ali desceu, e era um monstro marinho”.¹¹⁶ O mito pagão de Hércules é transformado em favor da cristianização. Prometeu, que traiu os deuses em favor dos homens e foi libertado pelo herói, transforma-se no traidor do filho de Deus, e o kraken se transformou numa baleia; ruínas do *éthos* helenístico que se sedimentaram na memória dos irlandeses, seus guardiães.

Columbano, por sua vez, foi um tanto menos mítico. À sua missão, que inicialmente tinha como destino o norte da Gália, são atribuídas as fundações de mosteiros que se tornaram muito importantes na Idade Média, como Fontaines, Annegray e Luxeuil. Indispondo-se com os bispos e a nobreza local, seu destino o levará a Bóbbio e dois membros desgarrados da missão original de Columbano fundaram ainda os mosteiros de Lure e Saint Gall. Este último chegou a possuir a maior biblioteca da cristandade em seus tempos áureos.

Mas diferentemente da prática evangelizadora do continente, as missões irlandesas não se preocupavam somente com os centros urbanos. Era exatamente em territórios ainda pagãos que seus monges procuravam as ovelhas a serem arrebanhadas e conseqüentemente, letradas conforme o entendimento original de São Patrício.

Assim, os monges irlandeses espalhavam-se pela Europa e era retomada a produção do conhecimento e do letramento. Até o início do século IX, quando foi completamente destruída pelas invasões vikings, a Irlanda foi o mais importante centro de produção de pergaminhos e códices, abastecendo as poucas bibliotecas existentes nos mosteiros da Europa e a Escola Palatina de Carlos Magno, que viria a se tornar a Universidade de Paris.

Mais de trezentos anos após o último César, Carlos Magno, rei dos francos e dos lombardos, é sagrado pela Igreja como imperador dos romanos, o que incorreria na exumação

¹¹⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 61.

¹¹⁶ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 344.

das fontes latinas e a criação da Escola Palatina, destinada à instrução dos nobres e futuros imperadores nos saberes da “romanidade”, educação baseada no conhecimento das sete artes liberais (gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, música e astronomia) conforme o modelo da Antiguidade.

À exemplo do imperador, muitos reinos não somente criaram suas escolas palatinas como também construíram igrejas e palácios inspirados nessa retomada, fundando o estilo românico. Esse processo foi chamado de Renascimento Carolíngio, e foi propriamente nas edificações desse período que se pode perceber o surgimento da versão medieval de uma prática da Antiguidade descrita por Cícero e Quintiliano, autores que estavam em voga: a mnemotécnica, ou *a arte da memória*.

A mnemotécnica da Antiguidade era uma prática auxiliar da retórica (e portanto, também da oratória), uma valiosa ferramenta para a memorização de longos discursos, criando uma memória artificial a partir da construção mental de um espaço ou *locus*, onde deveriam ser “armazenadas” as imagens a serem lembradas pelos oradores – as imagens agentes –, para que elas pudessem ser acessadas em diferentes ordens, de acordo com o caminho escolhido pelo orador entre seus *loci*, ou conforme sua necessidade discursiva.

A memória artificial fundamenta-se em lugares e imagens [...], definição básica que será seguida no transcorrer do tempo. Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc. Imagens são formas, signos distintivos, símbolos (*formae, notae, simulacra*) daquilo que queremos nos lembrar.¹¹⁷

Sua invenção é atribuída ao poeta grego Simônides de Ceos – que teria vivido entre os séculos VI e V a. C. –, que sendo salvo pelos gêmeos semideuses Pólux e Castor, de um desabamento durante um banquete, pôde identificar as vítimas por lembrar-se dos lugares que ocupavam, fazendo a associação de imagens a lugares. Entretanto, mesmo com o fim da Antiguidade que também trouxe o desaparecimento do homem público, do orador civil, é possível perceber que algo da mnemotécnica resistiu.

Às portas da medievalidade, retórica e oratória se tornaram parte da formação do pregador, do evangelizador. Transmutado ao serviço de Deus, com Agostinho de Hipona, o professor de retórica pagão que não somente se converteu ao cristianismo, como também se tornou um dos *Padres* da Igreja, o *locus* da mnemotécnica clássica fora transformado em seu “palácio da memória”.

¹¹⁷ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007, p. 23.

Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas se apresentam imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. [...] Eu então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem lugar às seguintes [...]. É o que acontece, quando de memória digo alguma coisa.¹¹⁸

A arte românica, surgida no império de Carlos Magno, vai criar seus próprios artifícios mnemônicos ao unificar as simbologias da Igreja e do recém estabelecido império, inspirada naquela dos césores. Colocava, pela primeira vez na Idade Média, o homem no centro do universo, mesmo que subordinado à divindade. As discussões sobre a divindade de Cristo cederam lugar àquelas sobre sua encarnação e sua morte, surgindo as primeiras representações da crucificação.

Apesar de não se basear nos tratados sobre mnemotécnica, as suas obras visavam seu mesmo fim, criar uma memória artificial. O tratado *Da invenção*, de Cícero, que versava sobre a constituição dos temas de discursos, apresentará à Idade Média as virtudes: Prudência, Justiça, Constância e Temperança, que mais tarde se tornarão as virtudes cardeais, que Dante encontra às portas do Paraíso, juntamente com “três damas que dançavam na calçada direita”¹¹⁹, as virtudes teológicas:

Outras quatro, na esquerda, faziam festa,
vestindo púrpura, e seguindo o jeito
de uma delas com três olhos na testa.¹²⁰

Para Cícero, ou “Tullius”, como era chamado na Idade Média, cada uma das virtudes se subdividia em partes, sendo que a Prudência, representada pela dama de três olhos na épica dantesca, pois tinha a visão do passado, presente e futuro e era formada por memória, inteligência e providência. Cícero, assim como Agostinho de Hipona, era um filósofo de inspiração platônica. Embora tivessem compreensões diferentes sobre a filosofia de Platão, os dois acreditavam na imortalidade da alma e em sua origem divina.

Tanto Cícero quanto Agostinho, de certa maneira localizam a memória na alma. Para o primeiro, a memória compõe uma das virtudes que seriam disposições do espírito e já

¹¹⁸ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 245.

¹¹⁹ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Purgatório*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 193.

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

Agostinho, compreende a memória como um dos poderes da alma, juntamente com o intelecto e a vontade, formariam “a imagem da Trindade no ser humano”.¹²¹

Se a retórica era então instrumento de evangelização, as imagens da arte românica também se tornariam parte do aparato retórico medieval. É a virtude da Prudência, cujos portais esculpidos que exibiam principalmente cenas do Apocalipse nos limiares das igrejas românicas, como aquele que impressiona o jovem Adso, buscam suscitar nos cristãos, que devem se lembrar, reconhecer e se precaver da danação eterna. Mas findadas a dinastia carolíngia e sua sucessora, a otoniana – primeira dinastia romano-germânica –, as fontes da Antiguidade seriam mais uma vez relegadas ao esquecimento.

Somente no século XII, quando a Igreja necessitou de bases teóricas mais firmes para enfrentar seus opositores heréticos, que o conhecimento pagão ressurgiria realmente. Com as Cruzadas, o Ocidente retomara o controle da Terra Santa, de Constantinopla e de parte dos territórios da Península Ibérica ocupados por árabes islamizados – onde ainda mantiveram sua presença até o século XV –, que haviam sido perdidos desde a queda de Roma.

É bastante curioso notar como a roda da história gira e os discursos são apropriados e transmutados. Durante a Idade Média os árabes convertidos ao Islã eram os hereges, “os infieis” e a guerra santa era um conceito cristão. Dante aloca Maomé e seu genro Ali num dos mais profundos círculos de seu *Inferno*, onde são punidos os cismáticos e os intrigantes, eviscerados pela espada de um demônio.

vê como Maomé está desfeito,
vê em frente Ali, e dele ouve os gemidos,
co’ o rosto de um só golpe contrafeito.

E os outros todos, que vês reunidos,
semeadores de escândalo e heresia
em vida, aqui por isso são fendidos.¹²²

Os árabes da Antiguidade e do jovem Islã haviam preservado e traduzido muitos dos tratados gregos e romanos aos quais tiveram acesso. Foi pelos comentários e traduções árabes de Avicena, Averróis e tantos outros menos famosos que a medievalidade primeiro travou conhecimento com muitas fontes da Antiguidade, incluindo-se alguns dos escritos de Aristóteles como a *Lógica*, a *Metafísica* e a própria *Poética*, cerne da intriga criada por Umberto Eco em *O nome da rosa*. Também foi através dos árabes que a matemática, a astronomia e a ótica se tornaram parte do currículo medieval.

¹²¹ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 71.

¹²² ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 188.

Da convivência entre árabes e cristãos na Península Ibérica surgiu a cultura moçárabe ou mozarábica, reconhecida pela habilidade na fabricação dos pergaminhos de pano e pelas belíssimas ilustrações ao livro do *Apocalipse*. Representante dessa cultura, a *venerável* personagem Jorge de Burgos, que “lá em Castela lia os livros dos árabes e dos doutores gregos ainda impúbere”,¹²³ teria sido o responsável por enriquecer a abadia com exemplares dos livros produzidos em sua terra natal, e um deles se mostra um conhecimento realmente perigoso.

Assim, a Antiguidade Clássica criada pelo Renascimento, era, na verdade, apenas uma longínqua memória, que nem sequer podia ser efetivamente chamada de greco-romana. O pouco do legado da cultura helenística que lhe sobrava era greco-romano-judaico-cristão e o que havia sido recuperado provinha de fontes que foram “filtradas” pelas estéticas hispérica, bizantina, árabe e moçárabe. Traduzidas e retraduzidas, as fontes originais foram muitas vezes mutiladas, adaptadas e mal interpretadas, como alegoriza Jorge Luis Borges em seu conto *A busca de Averróis*, que ao final, o narrador define como “o processo de uma derrota”,¹²⁴ onde o tradutor árabe tem dificuldades em definir tragédia e comédia por não haver similaridades com sua cultura.

[...] às dificuldades intrínsecas devemos acrescentar que Averróis, ignorando o siríaco e o grego, trabalhava sobre a tradução de uma tradução. Na véspera, duas palavras duvidosas o haviam detido no começo da *Poética*. Essas palavras eram *tragédia* e *comédia*. Anos antes, ele as encontrara no livro 3 da *Retórica*; ninguém, no âmbito do Islã, atinava com o que queriam dizer.¹²⁵

A solução do Averróis borgeano é curiosa e um tanto equivocada, assim como também o foram tantas situações parecidas ao longo da história:

Algo lhe revelara o sentido das duas palavras obscuras. Com firme e cuidadosa caligrafia acrescentou estas linhas ao manuscrito: “Aristu (Aristóteles) denomina tragédia aos panegíricos e comédia às sátiras e aos anátemas. Admiráveis tragédias e comédias são numerosas nas páginas do Corão e nas *mu’allaqats* do santuário.”¹²⁶

Mutilado e corrompido, foi legado à medievalidade texto do anônimo manual de retórica intitulado *Ad Herennium* – ou Retórica a Herênio como foi traduzido para o português –, mas ainda que incompleto, tornara-se muito popular a partir do século XII, sobretudo nos círculos da filosofia escolástica e o estilo gótico por conter um pequeno tratado sobre os usos

¹²³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 447.

¹²⁴ BORGES, Jorge Luis. **A busca de Averróis in O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 91.

¹²⁵ Idem, p. 83.

¹²⁶ BORGES, Jorge Luis. **A busca de Averróis in O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 91.

da memória artificial. Por ser atribuído então a Cícero, como complemento de *Da invenção*, o *Ad Herennium* ficou conhecido como a *Segunda retórica de Tullius*.

Para o historiador da arte Erwin Panofsky, a relação entre a escolástica e o gótico não é de mera influência, mas a conformação de uma mentalidade. Mas, mesmo sendo a escolástica o pensamento hegemônico à sua época, dentro dela, a apropriação dos conhecimentos da Antiguidade não era homogêneo e desembocava em diferentes entendimentos e correntes.

O *éthos clássico*, do qual o Renascimento aventava ser herdeiro, e que começara a se configurar no século XII, não era mais que um amontoado das ruínas de seu tempo, ou tempos, pois a cultura renascentista considerava clássico tudo o que era proveniente do Antiguidade *en bloc*, entendimento que perdurou até as décadas finais do século XIX.

Como o Coliseu ou o Partenon, que em seus gloriosos tempos foram pintados em vívidas cores, o legado da Antiguidade que estava sendo apropriado não era nem sequer a sombra do que originalmente fora, mas de qualquer maneira, continuava a existir em sua carcaça branca e os homens da era medieval tinham alguma consciência do vulto que tivera em seu próprio tempo e quanto havia se perdido, principalmente após a redescoberta das obras “clássicas”.

[...] “não temos mais a sabedoria dos antigos, acabou-se a época dos gigantes!”
 “Somos anões”, admitiu Guilherme, “mas anões que estão nos ombros daqueles gigantes, e em nossa pequenez conseguimos enxergar mais longe que eles no horizonte.”
 “Dize-me o que fizemos que eles não tenham sabido fazer melhor?”¹²⁷

Inserindo seus protagonistas nesse contexto que é ao mesmo tempo de retomada e resistência ao incipiente classicismo, Umberto Eco demonstra como algumas dessas ruínas podem funcionar como artifícios literários mesmo dentro de um romance contemporâneo como *O nome da rosa*. Procurar-se-á demonstrar doravante o modo pelo qual o autor italiano faz uso da mnemotécnica e da *Poética* aristotélica como elementos estruturantes de seu primeiro romance, em sincronia com a historiografia, pois Eco se mantém constante no segundo mandamento do historiador.

¹²⁷ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 123.

2. O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM

2.1. A abadia dos destinos cruzados

Ao identificar a literatura como sua própria memória, a partir dos mecanismos intertextuais e como matriz de uma memória coletiva partilhada pela comunidade leitora, é possível compreender que algumas dessas memórias se marcam mais profundamente na cera da alma, como queria Platão, em seu *Teeteto*. Alguns hipotextos são sempre mais facilmente identificáveis que outros, evidentemente, aqueles que têm mais circulação e longevidade.

Dentre a gama de modelos hipotextuais literários que Umberto Eco utiliza na composição de *O nome da rosa* e, conseqüentemente, de seus protagonistas, três são mais legíveis ao perscrutador do palimpsesto: *Édipo rei*, de Sófocles, *A divina comédia*, de Dante Alighieri e uma miscelânea dos textos de Arthur Conan Doyle, sobre as aventuras do detetive Sherlock Holmes, principalmente aqueles que apresentam suas características pessoais e seu método investigativo.

Todos eles textos longevos. E mesmo os de Conan Doyle, que não pertencem à dita *alta literatura*, podem ser considerados canônicos, uma vez que o detetive da Baker Street se tornou um paradigma literário, uma personagem que devido ao investimento afetivo da comunidade leitora, foi capaz de extrapolar sua partitura original flutuando, não só para outros textos, como para outras mídias, cristalizando-se na memória coletiva do Ocidente, não só da comunidade leitora.

Há ainda no romance de estreia de Umberto Eco, muitas referências aos contos de Jorge Luis Borges, que salvo no texto introdutório *Um manuscrito, naturalmente*, se aproximam mais de citações indiretas do que de elementos formais. A não ser a pessoa do próprio escritor argentino, homenageado na personagem do monge cego, o irascível guardião do labirinto da biblioteca, o monge espanhol Jorge de Burgos.

Mas a memória *de* literatura não é somente uma lembrança espontânea trazida pelo texto, uma *madeleine* que desencadeia uma torrente de memórias literárias. A memória *de* literatura, para que o jogo intertextual se complete, precisa ser revocada tecnicamente pelo hipertexto, que induz a busca de memórias específicas do leitor, construída pela leitura de uma obra também específica. E no caso de *O nome da rosa*, como já dito, muitas vezes não é um texto literário. Deste modo, os mecanismos intertextuais não poderiam também ser identificados como uma espécie de mnemotécnica?

Historiadora da arte, a inglesa Frances A. Yates, dedicou grande parte de sua produção intelectual à mnemotécnica, sua história e suas aplicações ao longo das eras. Yates refuta por diversas vezes o termo mnemotécnica por achar mais adequado “arte da memória”, pois a atividade envolveria a criação e a contemplação de imagens e espaços, como a pintura e a arquitetura. Mas a *ars*, na Roma de Cícero, não tinha o mesmo significado que a palavra arte tem para o Ocidente hodierno. Tinha para um significado mais amplo, como a *téchne* grega, envolvendo também ofícios, artifícios e técnicas. Ademais, toda a arte tem suas próprias técnicas, incluindo a *arte da memória*.

A mnemotécnica não é somente a arte da memória, é acima de tudo, a arte da revocação. Possibilitar o acesso a uma memória específica no momento apropriado era sua principal aplicação desde sua invenção. Para Aristóteles, a revocação é a recuperação de uma memória sobre uma experiência ou um conhecimento pretérito, buscada deliberadamente, “esse processo constitui, por assim dizer, uma forma de investigação”.¹²⁸

Entre os textos que ajudaram a reabilitar o conhecimento aristotélico perante a piedosa Idade Média foi *Da memória e da revocação* – ou reminiscência, dependendo da tradução –, um de seus tratados da coletânea conhecida como *Parva Naturalia*. No texto, o filósofo busca explicar a diferença entre a memória-hábito e a reminiscência, além de explicar a relação entre a formação da memória e as experiências sensoriais e ainda fazer alusões a uma forma de facilitar a revocação. Como em *De anima*, o filósofo apresenta a imaginação como intermediária entre a percepção e o pensamento, sendo impossível pensar sem formar uma imagem mental.

[...] a imagem é uma afecção da faculdade sensorial comum. É evidente, portanto, que a cognição dessas coisas diz respeito à faculdade da percepção sensorial primária. A memória, entretanto, mesmo nos objetos do pensamento envolve uma imagem mental.¹²⁹

E ainda complementa que “a memória pertence à parte da alma a que também pertence a imaginação; todas as coisas passíveis de ser imaginadas são essencialmente objetos da memória, ao passo aquelas que envolvem imaginação são apenas incidentalmente objetos da memória”.¹³⁰

Para os escolásticos, a teoria do conhecimento de Aristóteles e as teorias sobre memória de sua época tinham um ponto de convergência, a imaginação, o que para eles

¹²⁸ ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012, p. 86.

¹²⁹ Idem, p.77.

¹³⁰ Idem, p. 78.

justificava filosoficamente os estudos sobre a memória artificial, bem como seus usos. Aristóteles afirma que “uma representação constitui também um auxílio à memória [...], é como se contemplássemos uma figura num quadro como um retrato.”¹³¹ Esse preceito autorizava o estilo gótico, correlativo artístico da filosofia escolástica, em seu empreendimento de converter a arte em um projeto imagético de cunho retórico, tornando a arte sacra da baixa Idade Média um mecanismo de persuasão.

“O Filósofo” defende que a memória pode ser aperfeiçoada por condicionamento e que o “exercício de memorização preserva a memória relativa a alguma coisa por um fazer lembrar reiterado. Isso não é senão a contemplação contínua de alguma coisa enquanto representação, e não de maneira independente”.¹³²

É certo que Aristóteles tinha conhecimento da mnemotécnica que utilizava o método de associação de imagens a lugares, como teria feito seu inventor Simônides de Ceos ao identificar as vítimas do fatídico banquete. Demonstra-o descrevendo que ao buscar uma memória, “certos indivíduos, ao revocarem, parecem partir de *lugares*”.¹³³ Mesmo que o exemplo seja sucinto, não exatamente a exposição de um método, a ordenação de uma série de pontos ao longo de um caminho percorrido durante o ato de revocação esboça recursos mnemotécnicos.

[...] suponhamos uma série representada pelas letras ABCDEFGH, se o indivíduo não recorda o que é desejado em A, o faz, entretanto, em E, já que a partir desse ponto é possível realizar o percurso em ambos os rumos, a saber, ou na direção de D ou naquela de F.¹³⁴

É como se existisse uma sequência lógica para revocar qualquer coisa, um encadeamento preestabelecido, pois Aristóteles ainda fala de que se “o indivíduo não se move por um velho caminho, a tendência de seu movimento é para o mais habitual, pois o hábito agora substitui a natureza”.¹³⁵ Revocar sempre os mesmos conhecimentos memorizados criaria uma “naturalização” desses conhecimentos, o que condiz com sua defesa do exercício da memória e obviamente com uso de uma técnica para tal fim.

Artifício idêntico, porém, um pouco mais ousado que o exemplo de Aristóteles, pois apresenta um caminho constituído por todo o alfabeto, é a apresentação da planta do mosteiro no início de *O nome da rosa*. Umberto Eco diz se tratar de “uma referência ardilosa aos muitos

¹³¹ ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012, p. 79.

¹³² Idem, p. 80.

¹³³ Idem, p. 83.

¹³⁴ Idem, *ibidem*.

¹³⁵ Idem, p. 84.

romances policiais antiquados que incluem o mapa da cena do crime”,¹³⁶ uma marca irônica de verossimilhança e ao mesmo tempo um recurso para dar ao leitor uma perspectiva nítida da movimentação de seus protagonistas durante a investigação. Nas edições brasileiras, a planta é apresentada imediatamente após o anúncio de Adso, como se o leitor o tivesse realmente acompanhado em seu caminho até ali:¹³⁷ “atingimos as faldas do monte sobre o qual se erguia a abadia. E é hora que, como fizemos então, dela se aproxime minha narrativa, e possa minha mão não tremer quando começar a contar o que aconteceu em seguida”.¹³⁸

O autor apresenta ainda uma legenda com dez letras que correspondem às construções mais frequentadas pela narração, mas que de fato pode ser quase completada pela descrição do mosteiro feita por Adso, mostrando com precisão os caminhos percorridos pelo narrador, que para cada capítulo, que se desenvolve no decorrer de um dia, apresenta uma série diversa de letras.

À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos [Z]¹³⁹ [...], ao redor das duas casas de banho [J] e do hospital e herbanário [K], que costeavam as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja [B], erguia-se o Edifício [A] [...]. À direita da igreja estendiam-se algumas construções que lhe ficavam ao lado e em torno do convento [D]: por certo o dormitório [F], a casa do Abade [H] e a casa dos peregrinos [G] à qual [...] atingimos atravessando um belo jardim [L]. Do lado direito, além de uma vasta esplanada, ao longo dos muros meridionais [...] estábulos [N/O], moinhos [S], moendas de oliva [T], celeiros [U] e adegas [V] e aquela que me pareceu ser a casa dos noviços [X].¹⁴⁰

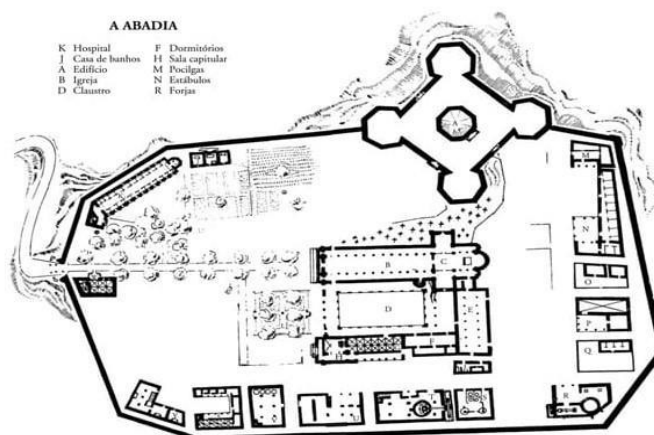


FIGURA 4: O mapa da Abadia.

¹³⁶ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 18-19.

¹³⁷ Na edição da Bompiani, sua editora original, ela segue após a folha de rosto.

¹³⁸ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 56.

¹³⁹ Todas as marcações no trecho foram feitas por mim, de acordo com as descrições feitas pelo narrador.

¹⁴⁰ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 63-64.

Excetuando-se a construção correspondente à letra Y, todas as demais são frequentadas ou pelo menos mencionadas ao longo do texto de *O nome da rosa*, sempre posicionadas pela narração de Adso em relação às demais. Com isso, o pequeno tratado de Aristóteles, *Da memória e da revocação*, parece ganhar uma ilustração, salvo que por não ser um caminho retilíneo, mas uma planta baixa, um plano, as possibilidades de movimentação das personagens se ampliam, formando séries alfabéticas nem sempre sequenciais, diferentemente daquelas oferecidas pelo filósofo estagirita.

Mas os artifícios mnemotécnicos não se encerram aí, vão se encadeando e se complementando à medida que avança a narrativa. Existe uma implicação histórica que justifica sua presença no texto, além, evidentemente de suas aplicações funcionais. Mas quando se trata de analisar *O nome da rosa* com as bases teóricas que aqui foram inicialmente propostas, é sempre necessário revisitar a historiografia, pois o enredo do romance muitas vezes se apresenta como uma síntese do conhecimento do medievalista, fato admitido pelo próprio autor.

[...] levei apenas dois anos para escrever *O nome da rosa*, pela simples razão de que não precisei fazer nenhuma pesquisa sobre a Idade Média. Como disse, minha tese de doutorado foi sobre estética medieval, e dediquei estudos posteriores à Idade Média. Ao longo dos anos, visitei muitas abadias românicas, catedrais góticas e assim por diante. Quando decidi escrever o romance, foi como se abrisse um grande armário no qual, durante décadas vinha depositando meus arquivos medievais. Todo aquele material estava ali aos meus pés e eu só tive de selecionar o que precisava.¹⁴¹

Umberto Eco relata em *Confissões de um jovem romancista* que para criar uma narrativa é necessário antes criar um mundo, atuando como um demiurgo. O que seria mais natural a um medievalista do que instalar seu “mundo possível” no contexto histórico no qual se especializou? *Naturalmente, a Idade Média.*¹⁴²

Mas, mesmo que a ambientação ou a contextualização sejam coincidentes com um tempo histórico “real”, que mencione eventos e personagens “reais”, ainda seria escolha do ficcionista estabelecer as leis “naturais” de seu mundo. Em *Baudolino*, por exemplo, Eco opta por mesclar os eventos históricos com eventos maravilhosos que faziam parte do imaginário da época.

Em *O nome da rosa*, no entanto, o realismo é sempre corroborado por marcas de verossimilhança, fazendo do contexto histórico um dos principais elementos diegéticos da obra. É a cronologização exata que possibilita colocar no mesmo espaço ficcional personagens históricos, pois o autor se aproveita de uma “lacuna”, que para a historiografia, é caracterizada

¹⁴¹ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15.

¹⁴² Título de um dos capítulos de **Pós-escrito a O nome da rosa**.

por um intervalo temporal do qual não há registros, sendo então possível seu preenchimento com uma narrativa ultra-verossímil sem gerar quaisquer discrepâncias com a história.

Porém, por que tudo acontece no fim de novembro de 1327? Ora, porque em dezembro Michele de Cesena já se encontra em Avignon (aí está o que significa mobilizar um mundo em um romance histórico: alguns elementos [...] dependem de uma decisão do autor, outros, como os movimentos de Michele, dependem do mundo real que, por acaso, nesse tipo de romance, coincide com o mundo possível da narração).¹⁴³

Obviamente, esse não é o pressuposto de todo romance histórico. O ficcionista tem o direito, quiçá a obrigação de ser verossímil tão somente com o seu “mundo possível” e querendo criar discrepâncias historiográficas ainda assim estaria coberto de razão, pois em obras ficcionais “é verossímil que o improvável também ocorra”,¹⁴⁴ desde que o improvável não seja prejudicial à coerência interna da obra. O fato é que Umberto Eco *escolheu* não criar discrepâncias, o que confirma a subclassificação feita por Linda Hutcheon. *O nome da rosa* extrapola a classificação como romance histórico, ele é também historiográfico.

Mas, também a História fazia parte do meu mundo, é por isso que li e reli tantas crônicas medievais, e lendo-as me dei conta que deviam entrar no romance também coisas que no início nem sequer havia imaginado, como as lutas pela pobreza ou a inquisição contra os fraticelli.¹⁴⁵

E o que a historiografia do século XIV oferece, assim como o romance historiográfico de Eco, é a visão de como medievalidade e modernidade coexistiam, assim como a ideia modernidade fora construída baseada nas interpretações que os homens da baixa Idade Média fizeram dos saberes da Antiguidade. Anões sobre os ombros de gigantes.

A escolástica surge no século XII com o reflorescimento da vida urbana. A educação dos clérigos já não tinha como principais tutoras as abadias, mas as escolas catedrais urbanas, onde os religiosos preparavam-se para a vida pastoral, “chamados a espalhar entre os laicos o conhecimento de Deus”¹⁴⁶ com clareza e racionalidade. Aliás, a clareza era o principal objetivo da filosofia escolástica.

Os alunos das escolas catedrais, ainda que religiosos, não viviam enclausurados. Participavam da vida cidadina e tinham como interlocutores seus concidadãos leigos, muitos deles envolvidos na produção artística – pintores, escultores, arquitetos, joalheiros, poetas – e

¹⁴³ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 539.

¹⁴⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 209.

¹⁴⁵ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 538.

¹⁴⁶ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**. Trad. portuguesa José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 117.

no aparelhamento das escolas catedrais – editores profissionais, escribas empregados, livreiros, bibliotecários, encadernadores e ilustradores. A filosofia escolástica não se restringia assim aos ambientes eclesiásticos, circulava, influenciava, se arraigava ao *éthos* do baixo Medievo e ajudava a conformar uma nova visão de mundo.

Contudo, o medievalista francês Georges Duby ressalta que na Península Itálica as principais escolas não eram clericais, se voltavam ao ensino do direito. Assim, quando a filosofia escolástica foi introduzida naquela região pelos pregadores franciscanos e dominicanos, e pelos seus *studia*, seu impacto sobre os leigos foi ainda mais pujante. O copista Aymaro de Alexandria fala a Guilherme sobre o declínio do poderio das abadias:

[...] raspam os pergaminhos, mas livros novos são poucos os que entram... Nós estamos aqui, e lá embaixo nas cidades estão agindo... Outrora de nossas abadias se governava o mundo. [...] lá embaixo trocam braças de seda por peças de linho, e peças de linho por sacos de especiarias, e tudo isso junto por um bom dinheiro. Nós guardamos o nosso tesouro, mas lá embaixo acumulam-se tesouros. E mesmo livros. E mais bonitos que os nossos.¹⁴⁷

O modelo educacional da Antiguidade latina do *trivium* – gramática, retórica e dialética, três das sete artes liberais –, o mesmo adotado pela Escola Palatina de Carlos Magno, voltava a figurar como o principal método de ensino, tendendo já ao classicismo. Foram os *véteres* latinos os primeiros a serem exumados, pois:

O comentador da Bíblia trabalha sobre palavras [...]. Palavras latinas. Os mestres liam portanto diante dos alunos principiantes os textos clássicos da latinidade [...], Cícero, Ovídio, Virgílio. Os melhores não eram insensíveis à sua beleza. Comunicavam o seu fervor. Abelardo e [...] o próprio São Bernardo, ficariam toda a vida fascinados por esses modelos.¹⁴⁸

Para os escolásticos era “a inteligência a arma mais eficaz”¹⁴⁹ e competia ao raciocínio lógico interpretar as páginas das Sagradas Escrituras, os mistérios da Criação e a natureza trinitária de Deus. E quem poderia oferecer o conhecimento necessário a tal empresa senão Aristóteles, autor de tratados lógicos recém recuperados nas reconquistas de territórios islamizados na Península Ibérica? A luta contra os movimentos heréticos então se intensificava e a racionalidade seria a égide da Igreja.

Essa racionalidade também se refletiria na arte gótica, onde as figuras humanas compõem-se como que teatralmente, “dramatizando” passagens bíblicas, transformando as

¹⁴⁷ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 159.

¹⁴⁸ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**. Tradução portuguesa José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 118.

¹⁴⁹ Idem, p. 119.

edificações religiosas não somente em lugares memoráveis como também em “lugares de memória”. Não somente a ornamentação dessas construções, mas também sua orientação espacial se voltava para a contemplação. Igrejas e, sobretudo, catedrais se transformariam em espaços imagéticos, que se construíam no olhar do crente, pois segundo Panofsky, “as artes plásticas foram articuladas por meio de uma divisão sistemática e exata do espaço, o que conduziu a uma “clareza em nome da clareza” no contexto narrativo das artes plásticas e no contexto funcional da arquitetura”.¹⁵⁰

Persuadir com o discurso artístico, não só com as palavras. As imagens que se ofereciam à contemplação, dos portais no limiar à composição do altar, eram também funcionais. Obedeciam aos princípios da teologia de Dionísio, o Areopagita, filósofo ateniense que teria sido convertido pelo apóstolo Paulo e preconizava que Deus é luz e desta “luz inicial, incriada e criadora, participa cada criatura”.¹⁵¹

Por causa do interesse que os escolásticos desenvolveram pelos estudos sobre a memória, que muitos dos filósofos e retóricos antigos identificavam como uma parte ou faculdade da alma, muitas obras sobre esse tema se tornaram populares nos círculos “acadêmicos”. Uma dessas obras, o já citado *Ad Herennium* – datado aproximadamente entre 86 e 82 a. C. – que fora então atribuído a Marco “Tullius” Cícero como a segunda parte de sua obra *Da invenção*, era um manual de retórica que apresentava um pequeno tratado sobre a memória.

Mas é sobre a memória treinada do orador que o *Ad Herennium* trata, não sobre a memória natural. O anônimo professor de retórica vai muito além da recomendação de Aristóteles para o condicionamento da memória. Ele explica como criar uma memória artificial, um reservatório mnemônico que poderia ser acessado pelo orador no momento que lhe fosse conveniente, revocando memórias específicas.

Ao manual é atribuído o método clássico da mnemotécnica, mas seus pressupostos básicos remontam ainda ao método que teria sido inventado por Simônides de Ceos: a associação de imagens a lugares, definidos pelo *Ad Herennium* de forma clara e sucinta.

Chamo de lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abarca-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto,

¹⁵⁰ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. Trad. Wolfe Hornke. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 28.

¹⁵¹ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**. Tradução portuguesa José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 105.

um arco e coisas semelhantes. Já as imagens são determinadas formas, marcas ou simulacros de coisas que desejamos lembrar.¹⁵²

Pode-se encontrar muitos dos preceitos do *Ad Herennium* no romance de Eco, mas alguns não são contemplados. Mesmo que o memorial de Adso seja um longo discurso, está inscrito num livro que se encerra, não sendo necessário, em relação aos lugares, por exemplo, “marcá-los a cada cinco”,¹⁵³ para que os lugares possam ser fixados para sempre, uma vez que o mapa e o registro do texto já abarcam essa função.

Umberto Eco passa à lição seguinte do manual quando apresenta ao leitor o mapa da abadia, ordenando e identificando com letras cada uma das construções, pois segundo o *Ad Herennium*, “Devemos, então, se desejarmos lembrar muitas coisas, preparar muitos lugares, para neles colocar muitas imagens. Também julgamos que se devam ordenar esses lugares”.¹⁵⁴

A investigação da morte de Adelmo de Otranto se impõe aos protagonistas imediatamente após Guilherme dar “provas de sua grande argúcia”, encontrando o cavalo do Abade que sequer sabia existir antes de chegar ao “último cotovelo da montanha, lá onde o caminho principal se ramificava em trevo”.¹⁵⁵ Esse ponto da narrativa marca o início da movimentação das personagens pelas construções do mosteiro, que se intensificará com a descoberta do segundo cadáver, o do tradutor Venâncio de Salvemec.

A planta do mosteiro apresenta sua organização vinculada ainda a um outro fator. Princípio organizador da vida monástica, a regra de São Bento, que foi criada no século VI para a administração dos mosteiros da ordem fundada por Bento de Núrcia, atribuía funções aos monges, que além de cumprir os ofícios religiosos, também precisavam trabalhar, fosse intelectual ou manualmente: *ora et labora*. O que faz, no romance, com que alguns dos monges sejam associados a construções, ou conjunto de construções específicos: “lugares de forma e natureza diversas para que, distintas, possam sobressair-se”.¹⁵⁶

Ao nomear os monges da abadia que participam efetivamente da trama, Umberto Eco os personaliza, transformando-os em imagens individuais que podem ser reconhecidas pelo leitor, como em qualquer narrativa. No que se relaciona à mnemotécnica, no entanto, as imagens reconhecíveis e distintas dessas personagens facilitariam sua revocação.

¹⁵² [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Tradução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 183.

¹⁵³ Idem, p. 185.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 60.

¹⁵⁶ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 187.

[...] se víssemos vários de nossos conhecidos em pé, numa determinada ordem, seria indiferente para nós começar a dizer seus nomes do começo, do fim ou do meio da fila. O mesmo acontecerá com os lugares dispostos numa sequência: uma vez lembrados pelas imagens, podemos repetir aquilo que assinalamos aos lugares, começando de qualquer lugar e indo na direção que desejarmos.¹⁵⁷

O autor realiza dois movimentos em uma jogada: nomeia e localiza os monges de acordo com suas funções. O copista Aymar de Alexandria, o retor Bêncio de Upsala, o tradutor Venâncio de Salvemec, o falecido miniaturista Adelmo de Otranto, o bibliotecário Malaquias de Hildeshein e seu ajudante Berengário de Arundel, têm suas imagens assim usualmente associadas ao Edifício [A], onde nos seus andares superiores se localizariam o *scriptorium* e a biblioteca.¹⁵⁸

Nicola de Marimondo, o vidreiro, associa-se à forja, o herborista, Severino de Sant’Emmerano, ao complexo formado pelas casas de banho [J], o hospital [K] e o horto [Z] e o Abade Abbone de Fossanova, com sua residência sobre a sala capitular [H]. Remígio de Varagine, o dispenseiro, tem sua imagem associada principalmente à cozinha que localiza, juntamente com o refeitório, no andar térreo do Edifício [A], nas devido às suas funções é encontrado em outros lugares. Já as personagens que não têm funções definidas como os anciãos Jorge de Burgos e Alinardo de Grottaferrata, e Salvatore, vagam por diversos lugares.

Observando o mapa, nota-se que a recomendação dada pelo *Ad Herennium* de “que o espaço entre os lugares também seja razoável, de mais ou menos trinta pés; pois o pensamento, assim como a visão, é menos eficaz se o que deve ser visto for levado para muito longe ou trazido para demasiadamente perto”,¹⁵⁹ foi seguida pelo autor, apesar de que o cálculo da escala para conferir se os espaços têm trinta pés importa muito pouco. O que realmente interessa é que o autor utiliza o suposto tempo de deslocamento entre as edificações para compor diálogos.

Marco Ferreri¹⁶⁰ disse-me certa vez que meus diálogos eram cinematográficos porque duram o tempo certo. Só podia ser assim, uma vez que quando dois de meus personagens falavam indo do refeitório ao claustro, eu escrevia com um olho na planta, e quando chegavam paravam de falar.¹⁶¹

O anônimo autor do *Ad Herennium*, para iluminar seu método, usa uma comparação que também se presta a esclarecer como a mnemotécnica pode ser aplicada na composição

¹⁵⁷ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 185.

¹⁵⁸ O mapeamento da movimentação do narrador consta no anexo.

¹⁵⁹ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 187.

¹⁶⁰ Cineasta italiano já falecido, que argumentou e dirigiu os filmes *Dillinger morreu* (1969), *À sombra do Vaticano* (1972), *A comilança* (1973), *Crônica de um amor louco* (1981) entre outros.

¹⁶¹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 538.

literária: “Os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro; as imagens a letras; a disposição e colocação das imagens à escrita; a pronúncia, à leitura”.¹⁶² As imagens narradas por Adso – sobretudo as imagens de memória ou imagens agentes, que em breve serão aqui abordadas –, estarão sempre “armazenadas” em lugares específicos, descritos conforme as especificações do manual.

Contudo, os lugares ou *loci* de memória descritos na mnemotécnica clássica a que se refere o *Ad Herennium* não se formarão na mente do leitor unicamente com a mirada da planta. Ao texto literário que se propõe utilizar a mnemotécnica clássica como artifício é imperativo construir a visão do espaço a ser memorizado. O “fazer ver” ou o “pôr diante dos olhos” uma imagem ou um espaço na literatura depende, na maioria das vezes, exclusivamente da linguagem. No caso de *O nome da rosa*, Umberto Eco recorre a duas técnicas conhecidas também pelos retores e oradores da Antiguidade: a *ékphrasis* (ou écfrase) e a hipotipose.

A primeira, a *ékphrasis* constitui um gênero textual empregado para descrever obras de arte, e que no romance, o autor utiliza, principalmente na composição das imagens agentes da mnemotécnica, que em seu modo medieval, apresentava-se principalmente na estatuária e na arquitetura góticas. Eco, no entanto, admite em *Quase a mesma coisa*, que existem ainda em *O nome da rosa* além das descrições dos portais e das iluminuras de alguns códices, *ékphrasis* ocultas e que “se o leitor culto já viu a obra visual inspiradora, o discurso verbal será capaz de fazer com que a reconheça”.¹⁶³

Já a hipotipose, geralmente definida pela retórica como uma figura usualmente empregada para a apresentação ou evocação de experiências visuais através de procedimentos verbais, a saber, por denotação, descrição detalhada, listagem ou acúmulo. Segundo Umberto Eco, a hipotipose seria, no entanto, não uma figura, mas o efeito de sua recepção, que culmina no leitor. Para “fazer ver”, é necessário que o leitor “possa” e “queira ver”. É nesse intuito que o autor parece construir os *loci* de mnemotécnica clássica. Primeiro os posiciona no mapa apresentado, ordena-os, encerra-os em construções e por fim, pela narração de Adso, faz uma descrição detalhada do interior, listando seus objetos que lhes são característicos.

Mas se o fim último da mnemotécnica é a revocação, o que há tanto que se revocar pelo leitor de *O nome da rosa*? Fora suas próprias memórias de literatura: [para mim, ao menos, foi] a *Poética*, de Aristóteles. A obra que movimenta a trama principal do romance, sendo ela a verdadeira assassina, movimenta também as estruturas textuais de seus capítulos, constituídos

¹⁶² [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 185.

¹⁶³ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 235.

como tragédias, apresentando as partes que o filósofo julga como fundamentais “a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia”.¹⁶⁴

Assim como as imagens de memória, existem ainda outros aspectos da mnemotécnica clássica utilizados por Umberto Eco que só fazem sentido se analisados à luz do texto romanescos, além de seus modos medieval e hermético, este último mais relacionado ao Renascimento.

2.2. Vita nuova

Vita nuova. Para Adso de Melk, “velho amanuense de um texto nunca escrito”,¹⁶⁵ um monge escrevente, a *vita nuova* seria “a descoberta de uma nova prática de escrita. [...] que a prática da escrita rompa com as práticas intelectuais antecedentes; que a escrita se destaque da *gestão* do movimento passado”.¹⁶⁶ A exemplo do poeta italiano Dante Alighieri, é a experiência do luto que marcaria a metade da vida, o ponto de virada, o afloramento de um “eu” puramente literário, experiência parecida à do doutor Watson, veterano de guerras coloniais inglesas.

Mas *O nome da rosa* marca também a *vita nuova* do filósofo Umberto Eco, que, no entanto, difere-se um pouco da *vita nuova* como definida por Roland Barthes, pois ele não rompe com suas práticas precedentes de escrita, ao contrário, transforma-as em literatura, uma *vecchia vita nuova*. Atitude que Sherlock Holmes repreende na prática literária do dr. Watson, que “rebaixou o que deveria ser uma série de conferências para uma série de contos”.¹⁶⁷

Há que se discordar obviamente dos juízos de valor de Holmes, pois pão ou pães, é questão de opiniões, e o discurso literário mostra uma durabilidade maior, sobretudo se comparada aos discursos eugênicos e deterministas que estavam em voga à época em que os textos de Arthur Conan Doyle foram originalmente publicados e que muitas vezes servem como explicação às descobertas de Sherlock Holmes. Exemplos disso, o bestial pigmeu das ilhas Andaman em *O sinal dos quatro* e o médico obcecado pela medição de crânios em *O cão dos Baskerville*.

¹⁶⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 77.

¹⁶⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 310.

¹⁶⁶ BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance, vol. I**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 10.

¹⁶⁷ DOYLE, Arthur Conan. **As faias roxas in As aventuras de Sherlock Holmes in Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 488.

Mas no que concerne ao velho monge, é o luto por si mesmo, é a morte que se avizinha que origina a sua *recherche*,¹⁶⁸ buscando prolongar a memória de si pela narrativa, eternizar-se pelo texto enquanto espera pela eternidade divina, “o abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta”.¹⁶⁹ Para a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin, a literatura já nasce sob o signo da morte. Ela é, ao mesmo tempo, a garantia da imortalidade – ou pelo menos de uma durabilidade – e o memorial funerário daquele que nela se inscreve, pois para o herói, desde as narrativas homéricas, pior que a morte biológica é “o esquecimento, a ausência de nome e de fama, a obscuridade e a indiferença dos vivos de amanhã”.¹⁷⁰ O velho monge tem consciência plena do que foi descrito por Gagnebin e se questiona se não seria um ato de transgressão inscrever-se:

[...] uma vez que estou, sim, livre das tentações do demônio meridiano; mas não livre das outras, tanto que me pergunto se o que eu estou fazendo agora não é culpável aquiescência à paixão terrestre da rememoração, tola tentativa de escapar ao fluxo do tempo e à morte.¹⁷¹

Segundo o filósofo belga Paul de Man, inscrever-se numa narrativa tem ainda outra consequência. Narrar-se, é desfigurar-se: é desconstruir a imagem do “eu” e reconfigurá-la pela linguagem, transformando-se num outro. O jovem Adso, já desfeito pelo tempo, existe apenas no tecido da memória do velho e prudente narrador, e só se tornará presente pelo seu relato “se é que a minha memória estará em condições de reatar os fios de tantos e tão confusos portentos”,¹⁷² [re]engendrado na trama urdida por memória pessoal, coletiva e histórica. Moldado em escrita, mas ainda assim ruína de si mesmo, Adso faz-se personagem, “o trabalho de Penélope da reminiscência”:¹⁷³

[...] eu – então noviço beneditino do mosteiro de Melk – fui tirado da tranquilidade do claustro por meu pai, que se batia no séquito de Ludovico [...]. Mas o sítio a Pisa absorveu-o nas lides militares. Eu tirei vantagem disso vagando, um pouco por ócio e um pouco por desejo de aprender, pelas cidades da Toscana, mas essa vida livre e sem regra não convinha [...] a um adolescente voltado à vida contemplativa. [...] decidiram pôr-me junto a um sábio franciscano, frei Guilherme de Baskerville [...].¹⁷⁴

¹⁶⁸ Uso o termo apenas como analogia à revocação, pois segundo o próprio autor, em *Confissões de um Jovem Romancista*, “um monge do século XIV não escreve como Joyce nem se lembra dos eventos como Proust”.

¹⁶⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

¹⁷⁰ GANEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 15.

¹⁷¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 313.

¹⁷² Idem, p. 50.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a Literatura e a História da Cultura**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 37.

¹⁷⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 51-52.

Narrador e personagem, presente e passado têm como ponto de intersecção a memória, onde quem rememora duplica-se. Aquele que rememora distingue-se da imagem de si criada pela rememoração. Assim como Adso, também Dante e o doutor Watson, em suas narrativas memorialísticas tomam parte desse jogo de espelhos, mas o narrador de *O nome da rosa* parece ser o único deles a perceber que a narrativa sobrepõe o “tempo narrado” ao “tempo do qual se narra”, duplicando também o tempo.

[...] agora me deixo tomar pelo vórtice das recordações e junto conflagro tempos diferentes, como se estivesse a alterar a ordem dos astros e a sequência de seus movimentos celestes? Certamente supero os limites de minha inteligência pecadora e doente.¹⁷⁵

Mas nenhum dos três narradores empreenderão suas jornadas narrativas sozinhos. Com exceção de Dante que será o herói da epopeia por si narrada, Adso e Watson assumirão simultaneamente as funções de historiador-testemunha e aedo, sendo guiados e glorificando homens mais sábios e mais corajosos, “homens melhores que nós”¹⁷⁶ que em busca da *kleos*, a glória eterna, acabam transgredindo. Mas mesmo a transgressão, a *hybris*, não impede que Guilherme, herói da epopeia de Adso aja como o Virgílio de Dante, conduzindo seu discípulo pelo caminho dos justos. Segundo o narrador: “Tudo está desviado do próprio caminho. Sejam dadas graças a Deus por eu naqueles tempos ter adquirido de meu mestre a vontade de aprender e o sentido do caminho reto, que se conserva mesmo quando o atalho é tortuoso”.¹⁷⁷

O religioso Adso acredita que o “mundo inteiro caminha de cabeça para baixo”,¹⁷⁸ enquanto Dante, leigo, homem público, exilado de Florença, sua terra natal, acredita ter sido em consequência de suas próprias escolhas que se deu seu desvio do caminho para a salvação de sua alma. É o homem, novamente, se colocando no centro do universo. Mesmo que a danação fosse ainda uma pesada ameaça, é o livre arbítrio do homem que passa a comandar seu destino. E quem conduz Dante pelo caminho que o levará ao *Paraíso* é o poeta pagão Virgílio a que o florentino chamará “mestre”, enviado de sua adorada Beatriz, que temia por sua danação.

e temo que se encontre tão perdido
que eu tarde esteja a o socorrer levada,
pelo que dele foi no céu ouvido.

Vai então, e co’ a tua fala ilustrada
e o que mais de salvá-lo for capaz,

¹⁷⁵ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 280.

¹⁷⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 47.

¹⁷⁷ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 53.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.

ajuda-o para que eu seja confortada.¹⁷⁹

O homem do Renascimento precisava ser persuadido e o conhecimento pagão parecia mais apropriado, sobretudo aquele descrito pela *Segunda Retórica* de “Tullius”, ou *Ad Herennium*. Contemporâneo de Virgílio, Marco Túlio Cícero também é mencionado por Dante no *Inferno*, quando passa pelo limbo, no “nobre castelo de muros altos”,¹⁸⁰ destinado àquele pagão que mereceu “em sua vida mortal ser distinguido”.¹⁸¹

Lembrar-se do caminho para a salvação podia não ser fácil num mundo cheio de tentações e heresias, mas o cristão podia novamente contar com a mnemotécnica e suas imagens agentes, apropriadas pela medievalidade. O *Ad Herennium*, explicita que as imagens deveriam representar aquilo que o orador precisaria revocar durante seu discurso e para tal precisavam ser “fortes e incisivas, adequadas à recordação”.¹⁸²

O manual explica ainda que as imagens serviriam à revocação de dois tipos de memória, um para as palavras (*memoria verba*) e outro para as coisas (*memoria res*). No caso da revocação de memória das palavras, método que se aplicaria mais apropriadamente à recitação, deveria ser empregada uma imagem agente para cada uma das palavras a ser expressa pelo orador.

No segundo caso, a memória para coisas, que era o tipo mais utilizado, a imagem devia guardar a “similitude das coisas [que] exprimem-se quando arranjamos sucintamente as imagens dos próprios casos”.¹⁸³ A imagem deveria reunir todos os tópicos a serem abordados no discurso, “a memória de um assunto inteiro com apenas uma marca, em uma só imagem”.¹⁸⁴ Um dos exemplos fornecidos pelo *Ad Herennium* é de um processo judicial, onde o orador desempenharia o papel de defensor.

[...] o acusador diz que um homem foi envenenado pelo réu, argumenta que o motivo do crime foi uma herança e acrescenta que houve muitas testemunhas e cúmplices. Se quisermos nos lembrar disso prontamente [...], colocaremos, no primeiro lugar, uma imagem referente ao caso inteiro: mostraremos a própria vítima, agonizante, deitada no leito. [...]. E colocaremos o réu junto ao leito, segurando um copo com a mão direita, tábuas de cera com a esquerda e testículos de carneiro com o dedo anular. Assim conseguiremos lembrar das testemunhas, da herança e da morte por envenenamento.¹⁸⁵

¹⁷⁹ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 33.

¹⁸⁰ Idem, p. 47.

¹⁸¹ Idem, p. 46.

¹⁸² [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 191.

¹⁸³ Idem, pp. 187-189.

¹⁸⁴ Idem, p. 189.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*.

Frances A. Yates chama atenção para os exemplos de imagens fornecidas pelo manual. São sempre imagens humanas agindo (ou sofrendo a ação produzida por outrem) e por isso chamadas de imagens agentes. Mas como já dito, a recomendação para a escolha de imagens é de que elas fossem fortes e incisivas, pois o corriqueiro escaparia à memória.

Privilegiar-se-iam, assim, àquelas inusitadas e insignes pois “se vemos ou ouvimos algo particularmente torpe, desonesto, extraordinário, grandioso, inacreditável ou ridículo, costumamos lembrar por muito tempo”.¹⁸⁶ Desse modo, ao construir suas imagens de memória, o orador deveria nelas dispor marcas que ao mesmo tempo as aproximasse do tema a ser abordado e as distinguísse, deslocando-as do cotidiano para o extraordinário.

[...] que tenham alguma ação, se lhes atribuirmos especial beleza ou singular fealdade, se ornarmos algumas com coroas ou vestes de púrpura, para tornar a semelhança mais marcante para nós, ou se de algum modo as desfigurarmos, manchando-as de sangue, cobrindo-as de lama ou borrando-as com tinta vermelha, para que sua forma seja mais notável; ou ainda se atribuirmos às imagens alguns elementos ridículos [...].¹⁸⁷

As imagens mnemônicas desenvolvidas pela arte gótica não fugirão às regras determinadas pelo *Ad Herennium*. A produção imagética daquele período empenhava-se em produzir a beleza e o assombro. O corriqueiro, o cotidiano, não fazia parte de seu projeto. Era o sobrenatural, as promessas para uma vida eterna além-túmulo, onde o crente deveria prestar contas de suas ações terrenas ou as imagens da santidade, a glória daqueles que viveram e morreram pela cristianização que a arte gótica contemplava.

As imagens pintadas e esculpidas nas paredes das construções góticas e a sistematização de sua organização espacial, deveriam evocar à memória do crente o caminho reto, afastando-o dos vícios e ensinando-o temer a danação, mantendo-o no caminho das virtudes, que o levaria ao paraíso.

A simbologia atribuída aos números também atua como recurso mnemônico, e tem sua representação nas formas arquitetônicas das edificações. O que certamente condiz à impressão que a primeira vista da abadia provoca no jovem Adso:

Era uma construção octogonal, que à distância parecia um tetrágono (figura perfeitíssima que exprime a solidez e a intocabilidade da Cidade de Deus) [...]. Três fileiras de janelas davam o ritmo trinário de sua sobrelevação, de modo que aquilo que era fisicamente quadrado na terra, era espiritualmente triangular no céu. Ao nos aproximarmos, via-se que a forma quadrangular gerava, em cada um de seus ângulos,

¹⁸⁶ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 191.

¹⁸⁷ Idem, p. 193.

um torreão heptagonal [...]. E não há quem não veja a admirável harmonia de tantos números santos.¹⁸⁸

Também o Abade lembrará a Guilherme a mística dos números ao recriminá-lo por seus fracassos, ressaltando os elementos trinitários da abadia e a recorrência do número três nas escrituras bíblicas. Lembrando-se que as principais discussões teológicas do século XIV giravam em torno da natureza da Santa Trindade.

“Fortaleza admirável”, disse, “que resume em suas proporções a regra áurea que presidiu à construção da arca. Estabelecida em três planos porque três é o número da trindade, três foram os anjos que visitaram Abraão, os dias que Jonas passou na barriga do grande peixe, os que Jesus e Lázaro permaneceram na sepultura; as vezes que Cristo pediu ao Pai que o cálice amargo se afastasse dele, as que se apartou para orar com os apóstolos. Três vezes Pedro o renegou, e três vezes manifestou-se aos seus, após a ressurreição. Três são as virtudes teológicas, três as línguas sagradas, três as partes da alma, três as classes de criaturas intelectuais, anjos, homens e demônios, três as espécies de som, vox, flatus, pulsus, três as épocas da história humana, antes, durante e depois da lei.”¹⁸⁹

As missões que lhe foram confiadas pelo imperador e pelo próprio Abade falharam fragorosamente. Por amor à verdade, o sábio franciscano afastou-se de seus objetivos. Por amor à verdade ou por curiosidade? Tardou-se, preso no labirinto que seu próprio tempo havia criado. Não havia saída... ainda. Sua modernidade não era suficiente para opor-se e vencer o enigma que lhe impunha seu próprio mundo. A crença no Apocalipse estava arraigada demais em seu imaginário para perceber que o enigma tinha uma resposta mais terrena.

“Demasiado demoradamente, talvez, confesso-vos, frei Guilherme, que esperava mais de vós. Desde que chegastes aqui se passaram quase seis dias, quatro monges estão mortos, além de Adelmo, dois foram detidos pela inquisição [...] e, por fim, o encontro de que eu era mediador, e justamente por causa desses desastros, deu penosos resultados...”¹⁹⁰

“Lembra-te de teu caminho!”. Seria o enunciado óbvio de uma construção orientada pela e para a santidade, mas labirinto de paredes e segredos, a “atuação” da abadia será realmente a de uma antagonista, conforme sugere o presságio do jovem monge de “espanto, e uma inquietação sutil”¹⁹¹: “Teme!”, ou melhor ainda, “Decifra-me ou te devoro!”, resistindo em revelar-se, coloca-se “como *quase sujeito* – o que poderia ser uma definição minimal do ator ou do duplo”.¹⁹²

¹⁸⁸ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 59-60.

¹⁸⁹ Idem, p. 471.

¹⁹⁰ Idem, p. 472.

¹⁹¹ Idem, p. 60.

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 67.

Entretanto, o que mais profundamente se engastará à memória de Adso será a imagem do portal da igreja abacial, onde se apresenta um deus entronizado, em majestade, pronto ao julgamento dos vivos e dos mortos. Os portais que representavam o Apocalipse, surgidos no período românico, conhecem seu apogeu no período gótico, ganham maior elaboração e apresentam-se como representações “narrativas”. Em *Quase a mesma coisa*, Umberto Eco dá a entender que a descrição desse portal se trata de uma de suas *ekprasis* ocultas, e que apresenta realmente a descrição do portal gótico da basílica de Vézelay.

[...] acessível como era imediatamente à vista e à fantasia de qualquer um [...], fulgurou-me o olhar e mergulhou-me numa visão [...]. Vi um trono posto no céu e Um assentado no trono. O rosto do Assentado era severo e impassível, os olhos escancarados e dardejantes por sobre uma humanidade terrestre chegada ao fim de suas vicissitudes [...]. A mão esquerda, firme sobre os joelhos, segurava um livro lacrado, a direita estava levantada em atitude não sei se de bendizente ou ameaçadora [...].¹⁹³



FIGURA 5: Detalhe tímpano do portal da basílica de Vézelay.

Dispostas de forma sistemática, outras imagens serão apresentadas, como os eleitos: apóstolos, profetas, mártires e beatos, exemplos da santidade nos quais deveriam se espelhar os cristãos para alcançar a salvação, representação do êxtase religioso.

Em volta do trono, [...] e sob os pés do Assentado, como vistos em transparência sob as águas do mar de cristal, quase a preencher todo o espaço da visão, compostos de acordo com a estrutura triangular do tímpano, elevando-se de uma base de sete em sete, depois de três em três e em seguida de dois em dois, ao lado do trono, estavam vinte e quatro anciãos [...] voltados para o Assentado de quem cantavam louvores [...].¹⁹⁴

¹⁹³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p.79.

¹⁹⁴ Idem, p. 80.

E finalmente, os condenados. Pecadores viciosos que se afastaram do caminho, entregues aos demônios para a expiação de suas culpas. Tormentos que o imaginário medieval legaria aos séculos vindouros.

[...] outras visões horríveis de se ver, e justificadas naquele lugar apenas por sua força parabólica e alegórica ou pelo ensinamento moral que transmitiam: e vi uma fêmea luxuriosa nua e descarnada, roída por imundos sapos, sugadas por serpentes, acasalada com um sátiro [...], e vi um avaro, na rigidez da morte [...], já presa imbele de uma coorte de demônios dos quais um lhe arrancava da boca estertorante a alma em forma de infante (infelizmente nunca mais nascituro para a vida eterna), e vi um orgulhoso nas costas de quem um demônio se instalava, fincando-lhe as garras nos olhos, enquanto outros dois gulosos se dilaceravam num corpo a corpo repugnante [...], e todos os animais do bestiário de Satanás [...].¹⁹⁵

Ameaças difíceis de esquecer. Os tormentos infernais prometidos aos que percorrem caminhos tortuosos, coroam a representação do *Apocalipse*, aliás, citado textualmente em alguns pontos da descrição do portal. Existe ainda um segundo portal, que o narrador descreve suas esculturas como “igualmente belas porém menos inquietante que as da igreja atual”.¹⁹⁶ Seguindo ainda a trilha de migalhas deixada pelo autor em suas obras teóricas, pressupõe-se que seja a *ekprasis* do portal da igreja abacial de Moissac, datada do período românico.



FIGURA 6: O portal da Igreja Abacial de Moissac.

O segundo portal ornaria o limiar da sala capitular, que o narrador acredita ter sido construída sobre os restos de uma igreja mais antiga. Descreve que para entrar na sala capitular

¹⁹⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 82-83.

¹⁹⁶ Idem, p. 366.

“passava-se por baixo de um portal à moda nova, com arco em ogiva e sem ornamentos e encimado por uma rosácea. Mas dentro, encontrávamo-nos num átrio, refeito sobre os vestígios de um antigo nártex”.¹⁹⁷ O estilo românico, já mostra as figuras humanas como protagonistas, mas a mensagem é a evangelização.

Também aqui o tímpano era dominado por um Cristo no trono; mas a seu lado, em várias poses e com vários objetos nas mãos, estavam os doze apóstolos [...]. Sobre a cabeça do Cristo, num arco dividido em doze painéis, e sob os pés do Cristo, numa procissão ininterrupta de figuras, estavam representados os povos do mundo, destinados a receber a boa-nova. [...] em trinta círculos que se dispunham em arco sobre o arco dos doze painéis, estavam os habitantes dos mundos desconhecidos [...]. [...] Mas nenhum deles provocava inquietação porque eles não significavam os males da terra ou os tormentos do inferno [...].¹⁹⁸

Às representações imagéticas presentes no primeiro portal, ornamentos comumente encontrados nos portais, colunas, capitéis e até mesmo nas paredes internas das construções góticas, é atribuído o nome de “imagem dantesca”. O poeta Dante Alighieri teria utilizado essas representações imagéticas para “ilustrar” os castigos e as glórias dos condenados e dos eleitos. Mas seus lugares de memória estabeleciam um modelo diferente para estruturar *A divina comédia*,¹⁹⁹ baseado numa junção do sistema das esferas celestes e do céu e do inferno, já constituídos como lugares de memória artificial pelo pensamento escolástico, como pode-se ver no afresco da igreja de Santa Maria Novella, em Florença.

O propósito das imagens dantescas, nas palavras do próprio Adso seria alegorizar os ensinamentos religiosos e “acessível como era à vista e à fantasia de qualquer um”, produzir um discurso intrinsecamente atrelado à moral religiosa vigente, servindo como um dos principais recursos no combate à heresia. Segundo Georges Didi-Huberman, toda imagem, por minimal que seja:

[...] é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e uma energética. Sob esse aspecto ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um *pano* –, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade despojados.²⁰⁰

Sim, despojado é a descrição perfeita: a alma posta a nu para o julgamento de uma imagem, ao mesmo tempo em que ela se funde à memória em caráter exemplar, está presente e

¹⁹⁷ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 366.

¹⁹⁸ Idem, pp. 366-367.

¹⁹⁹ Segundo Frances Yates, em *A Arte da Memória*, o modelo de representação imagética seria muito anterior ao poeta, assim, Dante não poderia tê-lo inventado.

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 95.

vigia, adverte que só há um caminho e uma lei e a transgressão só pode oferecer danação eterna. No microcosmo que a abadia representava, o Apocalipse já estava em andamento. Seu fim se aproximava à galope.

Foi então que compreendi que de outra coisa não falava a visão, senão do que estava acontecendo na abadia e tínhamos colhido dos lábios reticentes do Abade – e quantas vezes nos dias seguintes eu não tornei a contemplar o portal, certo de estar vivendo o mesmo acontecimento que ele narrava. E compreendi que subíramos ali para ser testemunhas de uma grande e celestial carnificina.²⁰¹

O jovem Adso é um beneditino do século XIV, situado num tempo de incertezas políticas, ideológicas e filosóficas e os acontecimentos que testemunha na abadia lhe infundirão ainda mais temor, pois todos os indícios levam a crer no fim dos tempos. O *Apocalipse* alegorizado no portal e evocado pelas circunstâncias das mortes dos monges, pode servir também como metáfora para o fim de uma era; a luz divina buscada pelo homem medieval, logo será comparada às trevas da ignorância,²⁰² opondo claramente fé e razão, medievalidade e modernidade.

“Pode-se pecar por loquacidade ou por excesso de reticência. Eu não queria dizer que é necessário esconder as fontes da ciência. Isso me parece antes um grande mal. [...]. O caminho da ciência é difícil e é difícil distinguir nele o bem do mal. E frequentemente os sábios dos novos tempos são apenas anões nos ombros dos anões.”²⁰³

A recorrente referência aos anões sobre os ombros de gigantes remete à retomada das fontes clássicas, censuradas ou simplesmente perdidas, encerradas às bibliotecas religiosas até o século XII.²⁰⁴ Mas ao parafraseá-la, colocando “anões nos ombros de anões”, Guilherme observa que o controle que a Igreja exercia sobre as fontes desfavorecia o desenvolvimento científico.

Exemplo da iluminação franciscana do século XIV, Guilherme de Baskerville mostrar-se-á versado em muitas delas. Gregos, latinos e até mesmo árabes, ainda presentes na Península Ibérica, serão citados ou “falarão por sua boca”, como no trecho acima citado. Repete

²⁰¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 83.

²⁰² A referência à Idade Média como Idade das Trevas é atribuída ao poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374), contemporâneo ao contexto histórico no qual Umberto Eco situa a narrativa de *O nome da rosa*.

²⁰³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 126.

²⁰⁴ HARTOG, François. **Os antigos, o passado e o presente**. Org. José Otávio Guimarães. Trad. Sônia Lacerda, Marcos Vineu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003, p. 123.

a Adso, seu discípulo – por diversas vezes ao longo da narrativa –, o conselho que lhe fora dado por Roger Bacon: “a conquista do saber passa pelo conhecimento das línguas”.²⁰⁵

Mas o saber influencia o juízo: fé e heresia; ciência e blasfêmia. A Adso parece que os limites entre elas não se definem razoavelmente: “Mas eu não conseguia perceber a diferença, se é que existia. Parecia-me que a diferença não vinha dos gestos de um e de outro, mas dos olhos com que a igreja julgava um e outro gesto”.²⁰⁶ Um conflito não muito comum a um monge beneditino, integrante da ordem que funda as regras monásticas e em que o silêncio, o trabalho, a oração e a obediência são pedras angulares.

Contudo, a prudência chama-lhe de volta ao caminho: “cheguei à conclusão de que meu pai não deveria ter-me mandado pelo mundo, que era mais complicado do que pensava. Estava aprendendo coisas demais”.²⁰⁷ E mesmo em seu encontro com a “moça bela e terrível”, procura converter a experiência carnal em êxtase religioso. Transmutada a moça em caricatura de Beatriz, o desejo cede lugar à adoração.

Eu pensava na moça. A minha carne esquecera o prazer, intenso, pecaminoso e passageiro (coisa vil) que me tinha dado o conjugar-me com ela; mas minha alma não esquecera o seu rosto e não conseguia ver perversidade nessa recordação, antes palpitava como se aquele rosto resplandecesse todas as doçuras da criação.²⁰⁸

Ao jovem monge se apresenta uma bifurcação, mas o caminho que leva ao humanismo parece se distanciar muito do caminho que leva à salvação oferecida pelo misticismo. E apesar de Guilherme de Baskerville ter dado “muitos bons conselhos para meus estudos futuros”,²⁰⁹ foi o primeiro deles que Adso decidiu seguir: “as ervas que são boas para um velho franciscano não são boas para um jovem beneditino”.²¹⁰

O destino de Adso será a clausura no mosteiro de Melk. Transfigura-se assim em seu confrade Jorge, torna-se “a própria memória da biblioteca e a alma do *scriptorium*”,²¹¹ ansiando somente, no fim de sua vida eternizar-se, por essa vez, mergulhando na treva divina em que “o coração verdadeiramente pio sucumbe bem-aventurado”.²¹²

Eu passara até então uma pequena parte de minha vida num *scriptorium*, mas em seguida passei uma boa parte e sei quanto sofrimento custa ao escriba, ao rubricador

²⁰⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 199.

²⁰⁶ Idem, p. 158.

²⁰⁷ Idem, p. 189.

²⁰⁸ Idem, p. 310.

²⁰⁹ Idem, p. 524.

²¹⁰ Idem, p. 54.

²¹¹ Idem, p. 163.

²¹² Idem, p. 527.

e ao estudioso transcorrer em sua mesa as longas horas do inverno, com os dedos que se contraem sobre o estilo [...].²¹³

Contrariamente ao caminho percorrido por seu antecessor, Dante, que encontra Beatriz às portas do *Paraíso*, o encontro do jovem Adso com a “moça bela e terrível”, marca o momento em que o narrador é precipitado pelo caminho inverso. Ao contrário da musa de Dante, cujo nome evoca beatitude, à moça sequer é atribuído um nome e sua presença na abadia justifica-se por um motivo completamente carnal.

“Por que a moça não ia com ele por amor, mas por um pacote de rins. Certamente era uma moça do vilarejo que, talvez pela primeira vez, se concedesse a algum monge luxurioso para ter algo para pôr na boca, ela e sua família.”

“Uma meretriz!”, disse horrorizado.

“Uma camponesa pobre, Adso. Quem sabe com irmãozinhos para alimentar. E que, podendo, se daria por amor e não por lucro. Como fez esta noite.”²¹⁴

As revocações da obra de Dante Alighieri pela narração de Adso, em termos historiográficos estabelecem a continuidade dos fatos históricos. Mas quando colocados os elementos literários, o que se pode ver são reflexos. Os movimentos de Adso em sua epopeia terrena, são os movimentos de Dante como se vistos num espelho, reverterem a direção, vão à sinistra do *Paraíso*. Existem duas menções diretas à obra de Dante Alighieri. A primeira é feita por Adso, quando apresentado ao amigo de seu mestre, Ubertino de Casale:

Alguém até me disse que o maior poeta daqueles tempos, Dante Alighieri de Florença, morto havia poucos anos, tinha composto um poema (que eu não pude ler porque estava escrito no vulgar toscano) no qual entremeteram-se o céu e a terra, e do qual muitos versos não passavam de uma paráfrase de trechos escritos por Ubertino em seu *Arbor vitae crucifixae*.²¹⁵

A obra de Ubertino de Casale, escrita em latim e direcionada a seus pares nunca teria o mesmo alcance que *A divina comédia*, que escrita em vulgar, oferecia-se à leitura de um público também leigo. Mas sobre a escritura da *Arbor vitae crucifixae*, há entre os dois narradores, como era comum em sua época, uma *disputatio*. Enquanto Adso fala sobre a paráfrase supostamente feita por Dante, o poeta florentino acusa Ubertino de heresia colocando palavras à boca de Boaventura de Bagnoreggio, que havia sido geral da ordem dos franciscanos.

E logo ver-se-á, pela colheita,
o mau cultivo: o joio o seu lugar
pra fora do celeiro já rejeita.

²¹³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 163.

²¹⁴ Idem, p. 284.

²¹⁵ Idem, p. 86.

Digo eu: quem folha a folha consultar
nosso volume encontraria a carta
onde leria: ‘Não pretendo mudar’.

Não será de Casale ou de Acquasparta
com certeza a autoria dessa escritura,
de que um evade e que o outro coarta.²¹⁶

Ubertino havia se desligado do movimento dos espirituais e da ordem franciscana, como muitos outros, para se desvencilhar das acusações de heresia. Como os beneditinos permaneciam neutros nas disputas políticas e gozavam de prestígio nas cortes papais, seus mosteiros serviram de abrigo a muitos monges que se “evadiram” e se “coartaram” para escapar às torturas e eventualmente às fogueiras.

É inicialmente com uma reprimenda que Guilherme mencionará Dante, pois o maravilhoso da literatura medieval, ainda se atrelava aos romances de cavalaria e o imaginário sobre o desconhecido, artifício utilizado, a propósito, por Umberto Eco em *Baudolino*. A natureza da divindade era objeto de argumentações filosófico-teológicas, não da literatura, tanto que, o sábio franciscano atribui ao poeta o título de filósofo.

“Neste país, o maior filósofo do nosso século não foi um monge, mas um boticário. Estou falando daquele florentino cujo poema ouviste nomear, que nunca li porque não entendo o seu vulgar, e pelo que sei dele me agradaria muito pouco porque devaneia sobre coisas muito distantes de a nossa experiência.”²¹⁷

Apesar de execrar os aspectos literários de *A divina comédia*, Guilherme de Baskerville compreende e admira as argumentações ético-políticas de Dante Alighieri, o homem público que se coloca em seu poema épico como declarado opositor político da todopoderosa Igreja.

“Mas escreveu, acho, as coisas mais sábias que nos foi dado compreender sobre a natureza dos elementos e do cosmo inteiro, e sobre a condução dos estados. Como ele, eu e meus amigos achamos que, para a conduta das coisas humanas, não cabe à igreja legislar, mas à assembleia do povo [...]”²¹⁸

O que se pode notar quando Dante é evocado são as três principais correntes da filosofia escolástica: a humanista do poeta florentino, a mística do jovem beneditino e a nominalista do sábio franciscano. Esta última, que teve como principal expoente Guilherme de Ockham, o amigo de Guilherme de Baskerville que gera, desde o início da narrativa, muitas inquietações no seu discípulo que confessa: “mesmo agora que sou velho e mais sábio que

²¹⁶ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Paraíso*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 89.

²¹⁷ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 239.

²¹⁸ Idem, *ibidem*.

naquele tempo, não compreendo definitivamente como ele pudesse ter tanta confiança em seu amigo de Ockham”.²¹⁹ Visões e interpretações diferentes de um mesmo mundo baseadas na mesma filosofia.

Mas seja qual for a interpretação, a clareza e a iluminação estarão sempre presentes. Não somente no sentido metafórico, também no sentido físico. Igrejas e sobretudo as catedrais, sob a influência da teologia de Dionísio, o Areopagita, haviam se aberto para deixar que a luz penetrasse pelas suas naves, pois “a arquitetura é dentre todas as artes a que mais ousadamente busca reproduzir em seu ritmo a ordem do universo”,²²⁰ conforme se pode notar pela descrição que Adso faz da luz na igreja abacial: "O sol, pálido, penetrava do ocidente, e depois pelas poucas e delgadas janelas, no interior da igreja. Uma nesga fina de luz tocava ainda o altar-mor, cujo o pátio pareceu-me estar reluzindo de um fulgor áureo”.²²¹

A ideia de que a luz de Deus estava em todas as criaturas, que são hierarquizadas conforme a intensidade da luz divina que portam em si, que depende de seu conhecimento de Deus, fica evidenciada também em toda a obra de Dante Alighieri, mais particularmente em *A divina comédia*, a transformação dessa teologia em uma “poética da luz”, cuja a hierarquização proposta por Dionísio, o Areopagita, é distribuída conforme o esquema de ordenação dos orbes celestes.

Pra cima esses céus todos são voltados,
e tão altos estão que todo a Deus
o mundo levam, sendo-lhe levados.

Dionísio com tal gosto os apogeus
se pôs a contemplar, que distribuiu,
como eu disse, e nomeou todos os céus;²²²

Mas o microcosmo que a abadia representa no romance, reflete as disputas que lhe são externas. Guilherme anuncia ao saber que Salvatore provavelmente esteve envolvido com uma seita condenada por heresia que aquela “abadia é de fato um microcosmo, quando tivermos aqui os delegados do papa João e frei Michele estaremos completos”.²²³ Percorrido seu caminho, ao final não haverá o encontro com luz divina para o jovem Adso, pois é rumo ao seu

²¹⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 56.

²²⁰ Idem, p. 64.

²²¹ Idem, p. 86.

²²² ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Paraíso**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 199.

²²³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 229.

inferno pessoal que a investigação conduzirá o narrador de *O nome da rosa*, evidenciando a *kénosis*, o rompimento com o modelo hipotextual dantesco.

Senti-me confuso e temeroso de meus pensamentos. Talvez eles não conviessem a um noviço que apenas devia seguir com escrúpulo e humildade a regra por todos os anos vindouros – o que fiz depois, sem me fazer outras perguntas, enquanto ao meu redor, cada vez mais, o mundo afundava numa tempestade de sangue e de loucura.²²⁴

Adso apresenta-se então como o anti-Dante, reflexo do homem renascido e iluminado. Na bifurcação oferecida pela filosofia escolástica, o caminho traçado pelo misticismo, que o narrador visivelmente escolhe seguir, não o levará ao *Renascimento*. Levará, no entanto, à sua contraparte que procurará manter Deus sempre no centro do universo, o *Barroco*.

2.3. Elementar, meu caro Adso

“Conceda-me o Senhor a graça de ser testemunha transparente dos acontecimentos que tiveram lugar na abadia da qual é bem e piedoso se cale também afinal o nome”,²²⁵ inicia Dom Adso de Melk, já idoso, apresentando-se como o narrador de seu próprio manuscrito, argumento metanarrativo do romance *O nome da rosa*. Contudo, seu “transparente testemunho”, já se inicia com uma omissão, por “bem e piedade”.

Prudência? Afinal, a memória, conjuntamente à inteligência e providência havia se tornado para os cristãos do baixo medievo uma das partes daquela virtude cardeal e Adso lembrava-se e também compreendia que os acontecimentos “miríficos e terríveis”²²⁶ que seriam por ele rememorados poderiam servir como exemplo aos seus futuros leitores, para que usando a providência, pudessem evitar descaminhos como aqueles do jovem monge beneditino.

[...] se fecho os olhos consigo repetir tudo quanto não só fiz, mas também pensei naqueles instantes, como se copiasse um pergaminho [...]: porque para a edificação dos leitores vindouros e a expiação da minha culpa, quero agora contar como um jovem pode se embaraçar nas tramas do demônio, para que elas venham conhecidas e evidentes, e para que, quem ainda nelas se embarace, possa derrotá-las.²²⁷

A memória ajudaria o cristão devoto a agir prudentemente e manter-se em seu caminho para a salvação e o memorial de Adso é uma busca pela absolvição de seus pecados

²²⁴ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 219.

²²⁵ Idem, p. 49.

²²⁶ Idem, p. 56.

²²⁷ Idem, p. 275.

de outrora. Pecados que já não são seus, mas de um outro Adso, muito mais jovem e agora um *phantasma* reconstituído pela escrita.

A proximidade da morte impele o velho narrador a salvar-se assim como a seu antigo mestre, frei Guilherme de Baskerville de outro tipo de danação: o esquecimento, pois foi “com ele testemunha de acontecimentos dignos de serem consignados, para memória daqueles que virão”²²⁸, inscrevendo-se numa narrativa fantástica, deliberadamente destinada a um leitor, a quem se dirige diretamente:

Mas essas páginas incompletas me acompanharam pela vida inteira, que desde então me foi dado viver, consultei-as frequentemente como a um oráculo, e tenho quase a impressão que o que escrevi sobre essas folhas, que tu agora lerás, leitor ignoto, outra coisa não é senão um centão, um carne figurado, um imenso acróstico que não diz e não repete nada [...].²²⁹

Não seria nenhuma coincidência o fato de que a referência direta ao leitor e a omissão de detalhes indiscretos que poderiam a partir da “data ou qualquer outro fato pelo qual possa identificar a verdadeira ocorrência”²³⁰ fosse também uma prática de outro prudente narrador: o doutor James H. Watson, residente ao 221B da Baker Street, Londres, amigo, assistente e biógrafo do famoso detetive-consultor Sherlock Holmes.

Guilherme de Baskerville, patricio da dupla londrina, anteriormente aos acontecimentos na anônima abadia, tivera uma função que em seu tempo, era a que mais se assemelhava à ocupação de Sherlock Holmes, “na Inglaterra e na Itália meu mestre tinha sido inquisidor de alguns processos, onde se distinguira por sua perspicácia, não separada de grande humanidade”.²³¹ Mas não somente nesse ponto se aproximam os investigadores. Ao ser apresentado por Adso, não é o patronímico de Guilherme a última marca de evocação do detetive londrino. Também as características físicas que lhes são atribuídas ajudam a evocar o detetive de Conan Doyle:

Era pois a estatura de frei Guilherme de tal porte que superava a de um homem normal e era tão magro que parecia mais alto. Tinha olhos agudos e penetrantes; o nariz afilado e um tanto adunco conferia ao rosto a expressão de alguém que vigia, mesmo que o rosto alongado e coberto de efélides [...] pudesse às vezes exprimir incerteza e perplexidade.²³²

²²⁸ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 52.

²²⁹ Idem, pp. 526-527.

²³⁰ DOYLE, Arthur Conan. **A aventura de Charles Augustus Milverson in A volta de Sherlock Holmes in Sherlock Holmes: obra completa vol. 3**. Trad. Flávio Mello e Silva e Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 153.

²³¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 67.

²³² Idem, p. 53.

Compare-se à descrição física feita por Watson de seu novo companheiro de quarto em *Um estudo em vermelho*, primeira publicação de Arthur Conan Doyle sobre as aventuras do detetive-consultor:

Tinha mais de 1,80 metro de altura, mas a sua magreza excessiva fazia com que parecesse ainda mais alto. Seus olhos eram atentos e penetrantes [...]; e o nariz delgado, aquilino, dava à fisionomia um ar de vigilância e determinação. Também o queixo, saliente e quadrado, indicava um homem decidido.²³³

A descrição de frei Guilherme de Baskerville coincidiria pontualmente à de Sherlock Holmes não fosse suas sardas e o queixo de Holmes, pois o rosto alongado do segundo é mencionado por Watson em outras narrativas. Para aqueles que não leram as partituras originais do detetive londrino, a imagem de Sherlock Holmes é mais associada ao seu boné e a sua lupa. Enquanto os leitores de Conan Doyle percebem imediatamente a revocação provocada pelo texto de Umberto Eco.

As similitudes entre as características de Sherlock e frei Guilherme vão além de suas fisionomias, incluindo-se aí as mãos igualmente marcadas por suas atividades investigativas. Enquanto as mãos de Sherlock Holmes, segundo seu biógrafo “estavam sempre manchadas de tinta e produtos químicos”,²³⁴ as mãos de Guilherme pareciam a Adso sempre “cobertas pela poeira dos livros, pelo ouro das miniaturas ainda frescas, pelas substâncias amareladas que tocara no hospital de Severino”.²³⁵ Assim como suas atitudes:

Guilherme podia ter cinquenta primaveras e já era portanto muito velho, mas movia o corpo incansável com uma agilidade que eu muitas vezes não tinha. Sua energia parecia inexaurível quando o colhia um excesso de atividade. Mas de vez em quando [...], recedia a momentos de inércia e o vi permanecer horas sobre o catre de sua cela, pronunciando a custo um monossílabo, sem contrair um só músculo do rosto. Nessas ocasiões aparecia-lhe nos olhos uma expressão vazia e ausente, e teria suspeitado que estava sob o império de alguma substância vegetal capaz de provocar visões, se a patente temperança que lhe regulava a vida não me tivesse induzido a rejeitar tal pensamento.²³⁶

Mas Adso admite que seu mestre, durante a viagem, detivera-se algumas vezes “para apanhar alguma erva”²³⁷ e que perguntado do que se tratava, Guilherme “disse sorrindo que um bom cristão de vez em quando pode aprender com os infiéis”,²³⁸ sendo a erva,

²³³ DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho** in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Tradução Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 20.

²³⁴ Idem, *ibidem*.

²³⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 55.

²³⁶ Idem, p. 54.

²³⁷ Idem, *ibidem*.

²³⁸ Idem, *ibidem*.

provavelmente um estimulante. No caso de Sherlock, que em *Um estudo em vermelho* é descrito com exatamente as mesmas características de temperamento que Guilherme, em *O sinal dos quatro*, é apresentado como usuário ocasional de drogas para combater o tédio que a inação lhe causava.

– O que é hoje: morfina ou cocaína? – perguntei.
Ele ergueu os olhos languidamente do velho livro em letra gótica que abrira e respondeu:
– É cocaína, em solução de 7%. Quer experimentar?²³⁹

Mas existem ainda outros dados curiosamente coincidentes. Em primeiro lugar, o famoso detetive faz menção ao armazenamento de memórias remetendo-se ao que havia dito Santo Agostinho no *Livro X* de suas *Confissões*. Entretanto, em termos de hábitos mentais, parece que a especulação imobiliária da Londres vitoriana também atingira o “palácio da memória” agostiniano, pois o espaço que o detetive dispõe é apenas um sótão.

[...] o cérebro de um homem, originalmente, é como um sótão vazio, que deve ser entulhado com os móveis que escolhemos. [...] o trabalhador especializado é extremamente cauteloso em relação às coisas que coloca em seu cérebro-sótão. Depositará lá apenas as ferramentas que poderão ajudá-lo a realizar o seu trabalho, mas destas ele terá um vasto sortimento e todas arrumadas na mais perfeita ordem.²⁴⁰

Segundo, por muitas vezes, a cidade de Londres é mencionada como um labirinto e Sherlock Holmes utiliza-se da metáfora do novelo – sem, no entanto, mencionar Ariadne –, ao referir-se às possibilidades de interpretação que o crime a ser investigado lhe oferece, que aparece já em *Um estudo em vermelho*, quando apresenta a Watson sua real ocupação, sugerindo um título:

– [...] Só fui a Lauriston Gardens por sua causa, e se não tivesse ido, teria perdido o estudo mais interessante que já encontrei: um estudo em vermelho, hein? Ora, por que não usarmos um pouco a linguagem artística? Temos o fio vermelho do crime enredando-se na meada descolorida da vida, e nossa obrigação é desentranhá-lo, isolá-lo, expondo-o em toda a sua extensão.²⁴¹

Aristóteles postula que “os prazeres intelectuais são superiores aos dos sentidos”,²⁴² o que parece muitíssimo apropriado aos celibatários investigadores criados por Doyle e Eco. Apesar de Watson ter dado nota zero aos conhecimentos filosóficos de Sherlock Holmes²⁴³ – o

²³⁹ DOYLE, Arthur Conan. **O sinal dos quatro** in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 137.

²⁴⁰ DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho** in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 21.

²⁴¹ Idem, p. 46.

²⁴² ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 199.

²⁴³ DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho** in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 22.

que é totalmente questionável –, a “ciência da dedução” do famoso detetive depende da contemplação para que seja bem-sucedida. Ainda segundo Aristóteles:

[...] o filósofo, todavia, mesmo quando está só, pode exercer a atividade de contemplação, e tanto melhor quanto mais sábio ele for; ele talvez possa fazê-lo melhor se tiver companheiros de atividade, mas ainda assim ele é o mais auto-suficiente dos homens.²⁴⁴

Na *Poética*, o filósofo estagirita, diz que “era por acaso e não em função da arte poética que encontravam nos mitos tradicionais as histórias já bem construídas”.²⁴⁵ Mas é sim, em função da arte poética que os mitos tradicionais de sua época continuam em circulação, principalmente quando extrapolam sua partitura original, como personagens originais ou mesmo como modelos arquetípicos. Ainda que as referências de Umberto Eco a Sherlock Holmes sejam explícitas, todo detetive porta em si o emblema de um mito: o decifrador de enigmas, Édipo.

Apesar de Sherlock Holmes ser descrito como “científico demais”,²⁴⁶ tanto ele quanto Guilherme de Baskerville – que talvez também fosse científico demais para o seu tempo – descendem daquele mesmo “detetive primordial”. E é a memória *de* literatura que se tem de Édipo, que é revocada quando Guilherme se apresenta como um decifrador, interpretando somente os rastros do cavalo Brunello.

Amostra de argúcia que colocará Guilherme defronte sua própria esfinge. É nesse momento que o Édipo mítico emerge pela revocação literária. “Decifra-me ou te devoro!”, já não é o ser mitológico quem diz, mas “o” Edifício que encerrava a biblioteca, construído ainda no tempo dos “gigantes”, que o narrador descreve como “um grande animal sobre o qual refulgem a perfeição e a proporção de todos os seus membros”,²⁴⁷ única construção do conjunto abacial cujo nome é escrito em maiúscula, como qualquer outro personagem, como a “terrível Cantadeira”²⁴⁸ do mito edipiano.

Guilherme de Baskerville, o inquisidor, o enviado do imperador Ludovico da Baviera, buscando chegar à abadia como um homem reconhecidamente sábio, atraído para si a ruína, o enigma cuja solução só desventura poderia trazer. Como Édipo, referido pelo sacerdote de Zeus como o “o primeiro de todos os mortais nos incidentes de nossa existência e nas

²⁴⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 202.

²⁴⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 125.

²⁴⁶ DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho in Sherlock Holmes: obra completa vol. 1*. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 14.

²⁴⁷ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 64.

²⁴⁸ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 07.

conjunturas criadas pelos deuses”,²⁴⁹ o frade franciscano, orgulhoso de seu intelecto, não será capaz de reconhecer que ele mesmo provocava a desventura que pensava solucionar.

Termina por se emaranhar numa trama de fios demasiadamente coloridos, tecidos não por Ariadne, de modo que pudessem conduzi-lo pelo labirinto que ele mesmo construía; mas pelas moiras, determinando um destino do qual nenhum mortal escapa. Abbone de Fossanova, o abade, apresenta a Guilherme seu imbróglio:

“Aconteceu uma coisa nesta abadia que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir. Frequentemente, de fato, é indispensável provar a culpa de homens que deveriam sobressair por sua santidade, mas de modo a poder eliminar a causa do mal sem que o culpado seja relegado ao desprezo público. Se um pastor falha, deve ser isolado dos outros pastores, mas ai se as ovelhas começam a desconfiar dos pastores.”²⁵⁰

Nesse ponto, a memória do leitor é convocada para reconhecer outro Édipo que emerge em Guilherme: o herói trágico, que flutua do mito para a partitura de Sófocles. O protagonista da tragédia mais elogiada por Aristóteles, que recebe as súplicas de sua cidade: “a Peste se abateu sobre nós, fustigando nossa cidade e esvaziando aos poucos a casa Cadmo, enquanto o tenebroso inferno vai se enchendo de nossas queixas, de nossos soluços”.²⁵¹

Mas que ao contrário do que sugeriu o prudente Abbone a Guilherme, Édipo faz imprecizações públicas contra o olvidado assassino do rei Laio, ignorando se tratar dele mesmo e gerando a desconfiança de suas “ovelhas”. A boa fortuna de Édipo, que parece contrariar os augúrios que foram feitos para ele no oráculo de Apolo em Delfos,²⁵² enche o herói de orgulho e cega-o para qualquer verdade que não seja a sua. Querer saber mais do que deveria provocará a desgraça tanto de Édipo quanto de Guilherme, seu avatar medieval, arrastando à ruína tudo e todos ao redor.

Quando Creonte traz o novo augúrio do oráculo de Delfos, a punição exigida por Apolo ao assassino de Laio para que se debele a peste, é muito mais branda que as ameaças feitas por Édipo. “Expulsando os culpados, ou fazendo-os pagar assassínio por assassínio”,²⁵³ o infortúnio de Tebas seria findado. Já Guilherme, fora incumbido de uma investigação que sequer se fazia necessária, não fossem os temores excessivos do Abade:

²⁴⁹ SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 07.

²⁵⁰ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 68.

²⁵¹ SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, pp. 06-07.

²⁵² Idem, pp. 56-57.

²⁵³ Idem, p. 11.

Adelmo de Otranto, um monge ainda jovem e no entanto já famoso como mestre miniaturista, fora encontrado uma manhã por um cabreiro no fundo da escarpa, dominada pelo torreão oriental do Edifício. Uma vez que fora visto pelos outros monges no coro durante as completas, mas não voltara a comparecer para as matinas, provavelmente teria caído escarpa abaixo durante as horas mais escuras da noite. Noite de grande tempestade de neve, com flocos cortantes como lâminas, que mais pareciam granizo [...] seu corpo fora encontrado aos pés da escarpa, dilacerado pelas rochas de encontro às quais se abatera.²⁵⁴

Suicídio seria resposta adequada o suficiente e Guilherme sempre o soubera, pois à maneira do que postula seu confrade e amigo Guilherme de Ockham ou até mesmo Charles S. Peirce, pai da semiótica contemporânea, “poderíamos dizer que a melhor hipótese é aquela mais simples e mais natural, a mais fácil e menos dispendiosa de ser checada e que, além do mais, contribui para uma compreensão do espectro mais amplo dos fatos”,²⁵⁵.

As circunstâncias da morte do jovem miniaturista não seriam nada intrigantes perto da maneira pela qual Guilherme expõe suas deduções sobre quais teriam sido as conjecturas feitas pelo Abade. Não havia quaisquer indícios de que Adelmo tivesse se jogado por uma das janelas, o que parecia justificar uma investigação. Conforme o frade enumera ao Abade os detalhes pelos quais buscara sem êxito, outra hipótese poderia ser formulada – apesar de que não fosse a mais simples. Guilherme, como o mastim de Baskerville, o cão monstruoso da novela de Arthur Conan Doyle que lhe empresta o nome, fareja feroz e instintivamente:

“[...] no dia seguinte teríeis encontrado uma das janelas abertas, enquanto as encontros todas fechadas, e sem que aos pés de uma delas aparecem rastros d’água.”

[...] “Quem vos disse isso?”

“Vós dissestes”, respondeu Guilherme. “Se a janela estivesse aberta, teríeis pensado logo que ele se atirara por ela [...]. Mas uma vez que lhe destes um sepultamento cristão, as janelas deviam estar fechadas. [...] é evidente que o presumido suicida foi antes empurrado [...]”²⁵⁶

Puro exercício de imaginação, pois sem acesso ao cadáver ou à biblioteca, suposta “cena do crime”, não havia realmente um rastro pelo qual se pudesse guiar. Sherlock Holmes, um investigador menos orgulhoso que seus pares Édipo e Guilherme, além de expor francamente que já foi “derrotado quatro vezes: três vezes por homens e uma vez por uma

²⁵⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 70.

²⁵⁵ SEBEOK, Thomas A. e UMIKER-SEBEOK, Jean. “**Você conhece meu método**”: uma justaposição de **Charles S. Peirce e Sherlock Holmes** in ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas A. (Org.). **O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p. 28.

²⁵⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 70-71.

mulher”,²⁵⁷ acredita ser “perigoso raciocinar a partir de dados insuficientes”.²⁵⁸ Não é um enigma, é um desafio que o Abade propõe às prodigiosas habilidades de Guilherme:

“E como posso raciocinar sobre sua morte se não vejo o lugar em que poderia ter tido início a história de sua morte?” “Frei Guilherme”, disse o Abade em tom conciliador, “um homem que descreveu meu cavalo Brunello sem vê-lo e a morte de Adelmo sem saber quase nada sobre ela, não terá dificuldades em raciocinar sobre lugares aos quais não têm acesso.”²⁵⁹

Também é um desafio de natureza muito parecida que o sacerdote de Zeus lança a Édipo, pois o herói tebano não conhece ainda as causas da peste e são seus feitos anteriores, que o haviam tornado célebre, que o investem, aos olhos da cidade, da capacidade de uma vez mais salvá-la.

Bastou-te outrora entrar nesta cidade de Cadmo para libertá-la então do tributo que ela pagava então à terrível Cantadeira. Nada tinhas ouvido da boca de nenhum de nós, não havias recebido nenhuma instrução: foi pela ajuda de um deus – todos dizem, todos pensam assim – que soubeste reerguer nossa fortuna. Pois bem! Ainda desta vez, poderoso Édipo [...], a teus pés te imploramos. Descobre para nós um socorro.²⁶⁰

Seria mais fácil a Guilherme presumir, como de fato o fará posteriormente, que a morte de Adelmo de Otranto não teria se dado a partir de uma das janelas da biblioteca. Se realmente assim o tivesse feito, Adelmo além de transgredir as regras da abadia sobre a inviolabilidade da biblioteca, deveria ainda tê-la acessado de uma maneira que só o bibliotecário e seu ajudante poderiam saber, suspeita reforçada pela proximidade que vários monges afirmavam ter o morto com o ajudante do bibliotecário, Berengário de Arundel. Eis então que o Edifício-Esfinge começa a apresentar seu enigma.

[...] de repente avistamos Malaquias emergindo da escuridão de uma capela lateral. “Fique de olho naquele ponto”, disse-me Guilherme. “Poderia haver ali uma passagem que leva ao Edifício.”
 [...] “Mas estais querendo realmente entrar de noite na biblioteca?”, perguntei assustado.
 [...] “Não, rapaz. Pensava nisso hoje, e não por curiosidade, mas porque me propunha o problema de como morreu Adelmo. Agora, como te disse, estou propenso a uma explicação mais lógica [...].
 “Então por que estais querendo saber?”

²⁵⁷ DOYLE, Arthur Conan. **Os cinco carochos de laranja** in *As aventuras de Sherlock Holmes* in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 337.

²⁵⁸ DOYLE, Arthur Conan. **A banda pintada** in *As aventuras de Sherlock Holmes* in **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 420.

²⁵⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 76.

²⁶⁰ SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 07.

“Porque a ciência não consiste só em saber aquilo que se deve ou se pode fazer, mas também em saber aquilo que se poderia fazer e que talvez não se deva fazer. [...] esta biblioteca me parece mais um lugar onde os segredos permanecem encobertos.”²⁶¹

A morte de Adelmo parece ser apenas a ponta de um dos fios do emaranhado novelo que o Edifício apresentará a Guilherme de Baskerville. Um evento que só acidentalmente se trama aos reais segredos que se encerram à biblioteca. Ela, sim, o verdadeiro enigma. A investigação que frei Guilherme foi incumbido de conduzir, sobre uma morte da qual somente ouviu relatos, evoca a posição na qual se colocou também Édipo que às portas de seu palácio, o tirano de Tebas suplica à cidade:

Falo aqui como homem alheio ao relato que ele acaba de ouvir, alheio ao próprio crime; eu não poderia levar sozinho adiante minha investigação, a menos que dispusesse de algum indício; e, como sou de fato um dos últimos cidadãos inscritos nesta cidade, é a vós, é a todos os tebanos, que dirijo solenemente este apelo: “A todo aquele dentre vós que souber sob o braço de quem tombou Laio, o filho de Lábdaco, ordeno revelar-me tudo.”²⁶²

Na abadia, obviamente, aquele que convoca sua comunidade é Abbone de Fossanova, pois lhe era conferida a guarda tanto espiritual quanto administrativa do lugar, “apresentou Guilherme aos monges. Louvou-lhe a sabedoria, revelou sua fama, e avisou-os de que lhe fora pedido para investigar sobre a morte de Adelmo, convidando os monges a responder suas perguntas e a facilitar-lhe as buscas”.²⁶³ Exatamente como em *Édipo rei*, são as ações do herói que movimentam a trama de *O nome da rosa*. Todas as mortes que se seguirão a partir do anúncio do Abade ocorrem em função das ações de Guilherme. Se ele procurava um assassino, como Édipo, deveria ter ouvido “és tu o assassino procurado”.²⁶⁴

Apesar do veneno que empapava o livro proibido de Aristóteles ter sido obra de Jorge de Burgos, se Guilherme tivesse dito de pronto ao Abade que a morte de Adelmo fora um suicídio e não procurasse tanto por uma verdade mais profunda, nenhuma das mortes posteriores teriam ocorrido. A curiosidade sobre o livro que Adelmo tinha em mãos não teria sido despertada em Venâncio, Berengário e Malaquias, assim como Severino não precisaria guardá-lo, se tornando a primeira real vítima de assassinato no romance. De modo semelhante como o fizera Édipo, é o próprio Guilherme quem constrói a “trama”, iludido por sua própria arrogância, ainda acredita em sua teoria quando a revela ao Abade:

²⁶¹ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 133-134.

²⁶² SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, pp. 18-19.

²⁶³ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 133.

²⁶⁴ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 28.

“A chave é outra, e pensei que vós os soubésseis. Tudo se desenvolve em torno do furto e da posse de um livro, que estava escondido no finis Africae, e que para lá voltou por obra de Malaquias, sem que, entretanto, vós o vistes, a sequência dos crimes tenha sido interrompida.”²⁶⁵

“Não havia uma trama”,²⁶⁶ percebe Guilherme derrotado, havia, sim as moiras, fiando um destino funesto e havia ainda Jorge, que apesar de cego, foi capaz de vislumbrar com maior facilidade os acontecimentos e ludibriar o investigador. Ao contrário de Guilherme, ele conhecia os segredos da biblioteca e à maneira do adivinho Tirésias, procura mantê-los ainda guardados por acreditar serem destrutivos para sua comunidade.

A primeira vez em que Aristóteles é mencionado a Jorge, inquirido sobre o debate a respeito do riso que havia tido com Adelmo e outros monges, sua resposta foi “estou muito velho. Não me lembro [...]. Agora é tarde, preciso ir...”.²⁶⁷ De forma muito similar reage Tirésias ao ser interpelado por Édipo sobre as circunstâncias da morte de Laio “Eu não o ignorava, mas havia esquecido. Caso contrário, não teria vindo [...]. Vai, deixa-me voltar para casa”.²⁶⁸ Silêncio é a maneira escolhida pelos guardiões de segredos pois preveem finais trágicos àqueles que os buscam, assim como a ruína de suas comunidades.

TIRÉSIAS – Não quero afligir nem a ti nem a mim. Por que me forçar inutilmente desse modo? De mim, nada saberás.

ÉDIPO – Ó maldade das maldades – pois és capaz de enfurecer uma pedra –, então nada queres dizer, pretendes mostrar-te a tal ponto insensível, obstinado?

TIRÉSIAS – Censuras minha furiosa obstinação, enquanto não percebes a que habita em ti, e é a mim que a seguir condenas!²⁶⁹

Conforme explicam Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok sobre as narrativas sherlockianas, são geralmente as obviedades as responsáveis por esclarecer os mistérios. “Nunca confie na impressão geral, amigo, concentre-se nos detalhes”,²⁷⁰ aconselha Holmes, mas Guilherme de Baskerville e Édipo, julgam-se “homens de caráter elevado”, imunes a cometer injustiças e crimes, orgulhosos de sua suposta sabedoria. É a *hybris* do herói trágico. A transgressão fruto do orgulho desmedido. Ignoram as obviedades para sustentar sua própria “verdade”.

²⁶⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 473.

²⁶⁶ Idem, p. 518.

²⁶⁷ Idem, p. 119.

²⁶⁸ SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, pp. 24-25.

²⁶⁹ Idem, pp. 25-26.

²⁷⁰ DOYLE, Arthur Conan. **Um caso de identidade in As aventuras de Sherlock Holmes in Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, p. 303.

Nas histórias de Sherlock, o que frequentemente desencaminha a polícia no começo da investigação de um crime é que ela tende a adotar a hipótese que corresponde, aparentemente, a uns poucos fatos extraordinários, ignorando “insignificâncias”, e, além do mais, recusando-se a considerar dados que não concorram para sua posição.²⁷¹

Mas deve-se sempre lembrar que o extraordinário, o fantástico e o sobrenatural faziam parte do imaginário do mundo de Guilherme, assim como daquele de Édipo. O cientificismo novecentista de Sherlock Holmes, o protagonista de *Um estudo em vermelho*, custaria muito a nascer se comparados os contextos temporais nos quais se desenvolvem os enredos de *Édipo rei* e *O nome da rosa*. Não se fiar em deidades na Antiguidade ou na Idade Média seria praticamente impensável. O complô cósmico fazia muito mais sentido do que reconhecer em si a própria causa do mal.

Ao franciscano (como também ao tirano de Tebas) só importa comprovar sua teoria, provar sua verdade, sabê-la inteiramente: “eu preciso saber. Preciso.”²⁷². A verdade, entretanto, custa sua derrota diante do mundo. “Ora, não és mais o decifrador de enigmas?”²⁷³. O estrangeiro que entrou na abadia como o sábio decifrador, sai como cego por ter buscado “sua” verdade, não “a” verdade: “Onde está toda a minha sabedoria? Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando devia bem saber que não há uma ordem no universo.”²⁷⁴

A memória de *Édipo rei*, é revocada constantemente em *O nome da rosa*. Os mecanismos intertextuais permitem que se leia a obra de Sófocles por transparência, debaixo da camada principal, o hipertexto, a obra de autoria de Umberto Eco. O escritor italiano situa historicamente seu investigador entre Édipo e Sherlock, criando uma quimera a partir de suas características. Na figura do inquisidor ainda há muito do decifrador de enigmas, mas pouco do detetive-consultor. A memória de Sherlock Holmes é revocada, sobretudo, nos momentos em que de Guilherme é exigida a interpretação dos vestígios que seu suposto assassino poderia ter deixado na “cena do crime”. O exame do local onde havia sido encontrado o cadáver de Venâncio de Salvemec pouco difere da visita do detetive-consultor à cena da Brixton Road, onde pela primeira vez, se põe em ação²⁷⁵:

²⁷¹ SEBEOK, Thomas A. e UMIKER-SEBEOK, Jean. “Você conhece meu método”: uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes in ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas A. (Org.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p. 30.

²⁷² ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 477.

²⁷³ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 33.

²⁷⁴ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 519.

²⁷⁵ DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho in Sherlock Holmes: obra completa vol. 1*. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016, pp. 32-33.

“A neve, caro Adso, é um admirável pergaminho sobre o qual os corpos dos homens deixam escrituras bastante legíveis. Mas este é um palimpsesto mal raspado e talvez nele não se leia nada de interessante [...]”
 “Mas o que quereis encontrar?”, perguntei.
 “[...] alguém o carregou, já morto, imagino. E quem transporta o corpo de outrem deixa marcas profundas na neve.”²⁷⁶

Todavia, os protagonistas das obras de Sófocles – já apropriado a partir do mito – e de Arthur Conan Doyle, ou pelo menos fragmentos deles reconhecíveis, compõem o amálgama que dão forma a Guilherme de Baskerville. Sobre as ruínas das suas leituras precedentes, o leitor pode – ou não, pois todo e qualquer texto produz sentido autonomamente – construir leituras de diferentes níveis, conforme lhe permita sua memória *de* literatura.

Édipo, por sua vez, não é somente um modelo hipotextual, não pertence exclusivamente ao imaginário literário, pertence ao imaginário coletivo ocidental como um mito remanescente da Antiguidade. Obviamente, sua perenidade se deve à intertextualidade, pois é a repetição pelas apropriações e transformações textuais que fazem de Édipo um dos mitos mais conhecidos pela cultura ocidental, talvez o mais conhecido dentre todos.

A reescritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também função da intertextualidade: levar para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana.²⁷⁷

Conforme explicou Tiphaine Samoyault, a intertextualidade, muitas vezes, funciona como um repositório de memórias literárias e a flutuação de um mito para a literatura garante que a memória humana sobre aquele seja preservada e continuada. Ao mesmo tempo em que o mito é atualizado, inserido em uma nova “realidade” textual, produzindo sentidos diferentes, ele ainda conserva algo do seu sentido original.

A transformação do mito edipiano por Sófocles ou por Umberto Eco - que transforma tanto o mito quanto a tragédia - não destitui o herói mítico de sua fama de decifrador de enigmas, de sua obstinação ou de sua *hybris*. Ao contrário, faz com que o leitor reconheça Édipo, mesmo sob outro nome, no caso do romance de Eco. É nesse reconhecimento, que não se limita à identificação do hipotexto, mas que se estende à capacidade do leitor de realizar a dupla leitura que se dá o jogo da ironia intertextual.

Nem estudo de influência nem simples identificação do hipotextos, a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transporte de temas e de figuras. Não basta a atualização

²⁷⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 142.

²⁷⁷ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 117.

adaptar uma história em um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente.²⁷⁸

Longe de buscar a completude a que se refere Samoyault, uma vez que os estudos dos mecanismos intertextuais utilizados por Umberto Eco na escritura de *O nome da rosa* se mostram praticamente inesgotáveis, procurou-se na presente análise demonstrar como, em alguns pontos do romance, o hipertexto é suficientemente transparente para que se possa realizar uma dupla leitura: realizar a leitura de *O nome da rosa* e ao mesmo tempo, ler *Édipo rei*, ou ainda fragmentos das aventuras de Sherlock Holmes.

Umberto Eco lembra que o uso do termo *ironia*, no seu emprego como mecanismo intertextual deve ser tomado no sentido da língua inglesa, da qual provém o conceito, *ironically* “em sentido mais amplo do que entre nós [falantes de línguas latinas, provavelmente], significando por exemplo, ‘paradoxalmente’ ou ‘de modo inesperado, contra qualquer expectativa’”.²⁷⁹ É realmente a piscadela de cumplicidade que autor dá ao leitor preparado.

Segundo o autor, todo texto constrói dois leitores-modelo: o de primeiro nível, que Eco define como leitor semântico, que lê apenas o hipertexto e o de segundo nível, definido como “semiótico, ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o modelo que o instrui passo a passo”.²⁸⁰ Mas apesar de privilegiar o leitor preparado, nenhum texto, por mais que se apoie na intertextualidade, exclui os leitores ingênuos ou semânticos. Ainda que não capte as referências e os modelos hipotextuais, a leitura da primeira camada de um hipertexto se agregará à sua memória *de literatura*.

[...] o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito.²⁸¹

Justamente como no conto *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges. Alguns livros são inesgotáveis à uma primeira leitura, outros são completamente inesgotáveis e muito disso ocorre em função da natureza intertextual desses livros. Tropeçar em hipotextos e receber a piscadela de cumplicidade do autor, perceber que o autor comunga de suas memórias *de literatura*, perceber que muitos livros são também livros de areia, ajuda a definir o leitor como parte de uma comunidade: que possui sua própria memória coletiva; sua própria história, que

²⁷⁸ SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008, p. 118.

²⁷⁹ ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, pp. 239-240.

²⁸⁰ ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 217.

²⁸¹ Idem, *ibidem*.

segue acompanhando a história da literatura ocidental; sua própria linguagem, modelada por textos literários; um *éthos* de literatura.

3. O LIVRO DE AREIA

3.1. Guilherme através do espelho e o que ele encontrou por lá

No seu conto intitulado *O livro de areia*, Borges, mais uma vez investindo-se da tríade funcional autor-narrador-personagem, compra de um escocês vendedor de bíblias um livro infinito, um livro que ao abrir-se nunca se repete. O vendedor, que havia adquirido o livro em um povoado indiano, explica a origem do título: “Disse-me que se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim”.²⁸²

Assim também é a literatura, um grande livro de areia, no qual se pode ler todos os livros de areia. Repetindo-se, porém sem nunca se repetir, atualizando-se para se conservar, a literatura segue se retroalimentando ao longo de sua história. No “Livro dos Livros”,²⁸³ do conto de Borges, as imagens apareciam ao leitor uma única vez para desaparecer em definitivo, mas eram, ainda assim, signos reconhecíveis, portadores de seu próprio significado.

Na literatura, como no conto de Borges, essas imagens se tornam signos reconhecíveis porque são, geralmente, imagens criadas pela própria literatura. Suas reaparições não se confundem com a simples repetição, pois ao ressurgirem estão sempre transformadas por um novo hipertexto. Contudo, a memória dos hipotextos continua viva, continua circulando, gerando novas memórias *de* literatura ao mesmo tempo em que as memórias precedentes já cristalizadas dos hipotextos se atualizam.

A intertextualidade é a principal responsável pela constância desse fluxo memorialístico, fazendo com que a memória *da* literatura possa se perpetuar por sua autorreferencialidade. Quando Guilherme de Baskerville adentra a abadia como “o decifrador de enigmas”, é a própria memória do herói trágico de Sófocles que se apresenta, sua sabedoria é reconhecida e proclamada pelo Abade, seu anfitrião, meio corifeu, meio sacerdote.

Recebendo dele a incumbência de investigar a morte do jovem miniaturista Adelmo de Otranto, o “sábio” franciscano percebe que o verdadeiro enigma da abadia está no Edifício. A construção se mostra uma verdadeira Esfinge a quem todos os monges pagam seus tributos, ou produzindo livros para alimentar a biblioteca encerrada em seu ventre ou mantendo a suficiência da abadia para que os monges encerrados no *scriptorium* continuem a produzi-los.

²⁸² BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: MEDIAfashion, 2012, p. 97.

²⁸³ Idem, *ibidem*.

Sabendo que é a biblioteca o grande segredo de sua Esfinge, Guilherme fará o possível para desvendá-la, ignorando deliberadamente o preço que deve ser pago por esse conhecimento. É sua própria curiosidade, sua própria bibliofilia que o frade pretende satisfazer.

“[...] encontro o deleite mais jubiloso em desenredar uma bela e intrincada trama. E será ainda por que no momento em que, como filósofo, duvido que o mundo tenha uma ordem, consola-me descobrir, se não uma ordem, pelo menos uma série de conexões em pequenas porções dos negócios do mundo [...]”

“Mas é uma história de roubos e vinganças entre monges de pouca virtude!”, exclamei duvidoso.

“Em torno de um livro proibido, Adso, em torno de um livro proibido”, respondeu Guilherme.²⁸⁴

Se em princípio não possuía a intenção de desrespeitar a inviolabilidade imposta à biblioteca por acreditar que a morte de Adelmo havia sido realmente um suicídio, a descoberta do cadáver de Venâncio de Salvemec, tradutor do grego, de cabeça para baixo num alguidar cheio de sangue, era uma circunstância por demais bizarra para ser ignorada. “Talvez Adelmo tenha se suicidado [...] mas não certamente este, nem se pode pensar que se tenha erguido por acidente até a borda da tina e caído por engano.”²⁸⁵

Por mais que procure por evidências por todo o conjunto abacial, a investigação de Guilherme é sempre conduzida de volta ao Edifício. Sua Esfinge continua a dominá-lo com seu canto. Todos os mortos – com exceção de Severino, o monge herborista realmente assassinado – estavam presentes ao colóquio sobre a natureza do riso, mencionado ainda quando a morte de Adelmo era o ponto central da investigação. Na ocasião, Venâncio de Salvemec é apresentado por Adso como “tradutor do grego e do árabe, devoto daquele Aristóteles que sem dúvida foi o mais sábio de todos os homens”.²⁸⁶ Bêncio de Upsala, o especialista em retórica e principal informante de Guilherme, revela ao investigador o que havia sido então dito sobre Aristóteles e que Jorge havia lhe omitido:

“Venâncio que sabe... que sabia muito bem o grego, disse que Aristóteles dedicara especialmente ao riso o segundo livro da Poética e que se um filósofo de tal grandeza consagrara um livro inteiro ao riso, o riso devia ser uma coisa importante. [...] então Jorge perguntou-lhe com escárnio se por acaso ele tinha lido esse livro de Aristóteles, e Venâncio disse que ninguém podia ainda tê-lo lido, porque nunca mais fora encontrado e talvez tivesse se perdido.”²⁸⁷

Se Jorge de Burgos tivesse lido Aristóteles ao invés de deplorá-lo como se houvera sido um iconoclasta, provavelmente teria se identificado com ele. Aristóteles, assim como

²⁸⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 421.

²⁸⁵ Idem, p. 140.

²⁸⁶ Idem, p. 110.

²⁸⁷ Idem, p. 148.

Jorge, não possuía qualquer simpatia pelo riso. Nas poucas linhas que dedica ao assunto na *Poética* postula que “o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor”.²⁸⁸ Na *Ética a Nicômacos*, o filósofo, ao apontar os princípios da felicidade, não inclui o riso em sua receita: “as coisas sérias são melhores que as coisas risíveis e que as relacionadas com o entretenimento, e que quanto mais nobre é uma faculdade ou uma pessoa, tanto mais sérias, pensamos nós, são as suas atividades”.²⁸⁹

Mesmo que o segundo livro da *Poética* tenha existido, é improvável que Aristóteles tenha falado do riso como algo digno, nobilitante ou purificador, comparando-se somente às manifestações textuais supracitadas, quiçá em relação a todo o *Corpus Aristotelicum*. Todas as traduções medievais e do início da modernidade da *Poética*, que supostamente possuíam um apêndice dedicado à comédia, revelaram-se posteriormente falsificações ou falsas atribuições. O próprio Umberto Eco revelou em *Confissões de um jovem romancista* possuir um exemplar da *Poética* com esse tipo de falsificação:

Um dia, vasculhando as prateleiras superiores de minha biblioteca, achei um exemplar da *Poética* de Aristóteles, anotado por Antonio Riccoboni, Pádua, 1587. Havia me esquecido por completo dele. [...] eu havia comprado o livro não sei bem onde [...], talvez na década de 1950 [...].

[...] descobri que a edição dispunha de um apêndice intitulado “Ejusdem Ars Comica ex Aristotele”, assegurando conter o livro perdido de Aristóteles sobre a comédia. Riccoboni havia evidentemente reconstruído o segundo livro da *Poética*.²⁹⁰

O fato é que na medievalidade não existia um conceito de autoria claramente definido, não haviam métodos nem tecnologia para que um texto fosse datado ou atribuído com precisão. A alta Idade Média possuía apenas o conceito de autoridade, atribuído aos autores que em seus textos reforçavam os argumentos bíblicos e assim passavam a integrar o cânone. Segundo Eco, que expõe as dificuldades em autenticar a produção textual do ocidente medieval em *Da árvore ao labirinto*, somente no final do século XIV começam a surgir estratégias de autenticação mais críveis, “a nova consciência filológica se instaura com Petrarca e, em seguida, com Lorenzo Valla. Mas o fato de que essa consciência nasça não significa que a cultura europeia tenha mudado instantaneamente a própria atitude em relação às fontes”.²⁹¹

²⁸⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 67.

²⁸⁹ ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999, p. 201.

²⁹⁰ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 60.

²⁹¹ ECO, Umberto. **Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 237.

Assim como o *Ad Herennium* foi atribuído a Cícero, muitos livros também foram atribuídos a Aristóteles, tanto que há a cognominação de Pseudo-Aristóteles para textos anônimos que a ele foram atribuídos – também existem Pseudos Dionísios, Longinos etc. –, muitos deliberadamente, devido à popularidade e à aceitação de seus textos. Pelo menos um Pseudo-Aristóteles é mencionado no romance, *O livro do segredo dos segredos*, que em termos de manifestação textual, soa muito pouco aristotélico:

“Aristóteles diz no livro dos segredos que, ao comunicar muitos arcanos da natureza e da arte, infringe-se um sigilo celeste e que muitos males poderiam seguir-se. O que não significa que os segredos não devam ser revelados, mas que compete aos sábios decidir quando e como.”²⁹²

Já na baixa Idade Média, a escolástica fazia a autenticação textual, principalmente, baseada no conteúdo. Assim, a existência de um segundo livro da *Poética* era provável e crível o suficiente por causa de palavras do próprio Aristóteles: “Falaremos mais tarde [...] sobre a comédia”.²⁹³ Para monges medievais, “homens que vivem entre livros, com os livros, pelos livros”,²⁹⁴ ainda mais para Venâncio, discípulo de Aristóteles, a existência de um livro perdido de seu mestre pudesse talvez justificar a transgressão à inviolabilidade noturna que era imposta ao Edifício.

A morte de um segundo monge relacionado ao *scriptorium* e a descoberta de que o ajudante do bibliotecário “Berengário, aludindo a um segredo que Adelmo lhe pedira que desvendasse, propunha-lhe a torpe troca que mesmo o leitor mais inocente pode imaginar”,²⁹⁵ atiçam ainda mais a curiosidade de Guilherme. Sendo que Berengário era uma das poucas pessoas que conheciam realmente a biblioteca, mencionada muitas vezes como um labirinto, era óbvia a dedução de que a solução final do enigma deveria ser um livro.

Venâncio reconheceu o livro atribuído a Aristóteles quando Guilherme em sua primeira visita ao *scriptorium* investigava a escrivãzinha de Adelmo – sendo tradutor de grego e árabe –, sabia exatamente que se tratava do livro perdido, mencionado por ele mesmo no famigerado colóquio. Cifrando sua descoberta, lega a Guilherme, após sua morte, uma parte do enigma pelo qual o franciscano tanto ansiava, dando-lhe azo para que o labirinto fosse novamente violado.

²⁹² ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 125-126.

²⁹³ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 71.

²⁹⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 147-148.

²⁹⁵ Idem, p. 172-173.

FIGURA 7: Mensagem codificada de Venâncio.

Mas o enigma dessa Esfinge já não é tão simples como aquele proposto a Édipo. Ele apresenta-se como um novo artifício mnemotécnico em *O nome da rosa*, desta vez, relacionado ao hermetismo, que se tornaria muito popular no auge do Renascimento italiano. Hermes, Hermeto ou ainda Mercúrio Trismegisto é uma entidade resultante do sincretismo cultural da civilização helenística descrita por Umberto Eco como “um cadinho de raças e línguas, uma encruzilhada de povos e ideias, onde todos os deuses são tolerados”.²⁹⁶ Hermes, pai de todas as artes, deus dos comerciantes e ladrões no panteão grego, originalmente representava a contradição, o volátil, o ambíguo.

No mito de Hermes são negados os princípios de identidade, de não contradição e de meio excluído, as cadeias causais enrolam-se sobre si mesmas em espiral, o depois precede o antes, o deus não conhece confins espaciais e pode estar, sob formas diferentes, em diferentes lugares ao mesmo tempo.²⁹⁷

Seu correlativo helenístico, aquele denominado Trismegisto, ou três vezes grande, conheceu sua primeira ascensão a partir da descoberta do conjunto de textos denominado *Corpus Hermeticum* no século II. Algumas vezes admitido como um deus, outras como profeta, Hermes Trismegisto representava a busca pelas verdades secretas do universo, uma filosofia alternativa ao racionalismo greco-romano.

Mas essa alternativa, para concorrer com a cosmovisão que há muito havia se constituído no *éthos* helenístico, precisava constituir uma autoridade tão antiga ou ainda anterior àquela. Vinha da miscigenação com os povos bárbaros, desprezados pelos gregos e subjugados pelos romanos da Antiguidade, o conhecimento secreto que deslumbraria os primeiros modernos. Mas esse conhecimento fora atribuído diretamente aos egípcios, forjando assim princípios de anterioridade e exotismo. Acreditavam, com base nesses princípios, que os textos eram anteriores a Platão e o havia influenciado, quando na verdade, era justamente o oposto.

²⁹⁶ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 23.

²⁹⁷ Idem, *ibidem*.

Se a procura por uma verdade diferente nasce de uma desconfiança no saber contemporâneo, esta sabedoria terá de ser *antiquíssima*: a verdade é uma coisa ao lado da qual moramos desde o início dos tempos, só que nos esquecemos dela. E se a esquecemos, alguém deve tê-la conservado para nós, alguém cujas palavras não mais somos capazes de compreender.²⁹⁸

Apesar do esquema de lugares de memória associados aos signos zodiacais ser mencionado já por Cícero e Quintiliano, em seus tratados sobre retórica e oratória, atribuindo-o principalmente à figura de Metrodoro de Scepsis, que teria supostamente sido capaz de formar trezentos e sessenta lugares de memória a partir das doze casas do zodíaco,²⁹⁹ o intuito de Venâncio de Salvemec, ao codificar sua descoberta, se aproxima verdadeiramente da tradição hermética. Um segredo protegido do olhar daqueles não iniciados.

O hermetismo é mais profundamente explorado por Umberto Eco em *O pêndulo de Foucault*. Os protagonistas daquele romance, editores encarregados de elaborar uma coleção sobre o ocultismo, a *Isis revelada*, acabam por se enredar em um complô relacionado às sociedades secretas. Mas o tema ainda encontra lugar entre os monges da medievalidade.

Contrariando a afirmação de Frances A. Yates, em *A arte da memória*, de que o “conjunto de escritos denominado *Corpus Hermeticum* foi redescoberto no século XV”,³⁰⁰ Umberto Eco aponta que a tradição hermética, mesmo não sendo uma ideologia largamente difundida, esteve presente também na Idade Média e mesmo nos séculos em que a escolástica se apresentava como uma mentalidade hegemônica e racionalmente “buscava demonstrar a existência de Deus [...], o saber hermético não morre. Sobrevive, marginalizado, entre os alquimistas e os cabalistas, e sob as pregas do tímido neoplatonismo medieval”.³⁰¹

Em conformidade com os preceitos herméticos, os escritos de Venâncio escondiam um segredo que não era “o” enigma, mas a chave de somente parte dele, conduzindo Guilherme de Baskerville e Adso de Melk a mais uma etapa da “prece da decifração”³⁰² a que se refere o velho narrador já no prólogo do romance, pois de acordo com o próprio Umberto Eco, “como afirmam vários herméticos, um segredo iniciático revelado não serve para nada. Toda vez que pensamos ter descoberto um segredo, ele só será tal se remeter para outro segredo, num movimento progressivo a um segredo final”.³⁰³

²⁹⁸ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 24.

²⁹⁹ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 41.

³⁰⁰ Idem, p. 189.

³⁰¹ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 26.

³⁰² ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 49.

³⁰³ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 25.

Para se dar a conhecer, a informação codificada por Venâncio exigia do decifrador o emprego da engenhosidade. De forma coerente ao que teria dito Eco sobre a marginalidade dos saberes associados ao hermetismo durante a Idade Média, o narrador associa os caracteres escritos por Venâncio com “uma dessas tintas que escrevem sem deixar traço e reaparecem com o calor. Ou então [...] suco de limão”³⁰⁴ com feitiçaria.

Guilherme pegou-me o lume e o moveu atrás da folha, mantendo a chama bastante próxima da superfície do pergaminho de modo a aquecê-la sem queimá-la. Lentamente, como se uma mão invisível estivesse traçando [...], vi desenharem-se no verso branco da folha, [...] traços que não pareciam com nenhum alfabeto, a não ser com o dos nicromantes.³⁰⁵

Após encontrar a primeira chave do enigma que havia sido deixada por Venâncio, e cuja decifração só pôde ser feita parcialmente – pois Guilherme teve suas lentes roubadas –, revelou-se o fragmento “*Secretum finis Africae*”.³⁰⁶ Mas outra chave do enigma ainda se apresentaria ao adentrarem a biblioteca naquela mesma noite, coincidindo com o objeto dos ressentimentos do velho monge Alinardo de Grotaferrata, oferecendo a trama pela qual Guilherme de Baskerville procurava:

A sala, dizia eu, tinha sete paredes, mas apenas em quatro delas havia, entre duas colunazinhas encaixadas no muro, uma abertura, uma passagem bastante ampla encimada por um arco em semicírculo [...]. Sobre o arco de uma das portas um grande cartaz, pintado na parede, que trazia as palavras: *Apocalypsis Iesu Christi* [...]. Atravessamos uma das aberturas. Encontramo-nos numa outra sala, [...] que dava para outra sala [...]. Nas duas salas, dois cartazes semelhantes na forma ao primeiro que tínhamos visto, mas com outras palavras. O cartaz da primeira dizia: *Super thronos vînginti quatuor*, e o da segunda: *Nomen illi mors*.³⁰⁷

Aos dois religiosos não seria difícil perceber que os cartazes reproduziam versículos do Livro do Apocalipse dispostos de forma aparentemente aleatória e, algumas vezes, até se repetindo, com a única diferença de que “alguns cartazes, não muitos, eram de cor vermelha em vez de preta”.³⁰⁸ Mais uma vez, a codificação do conhecimento relacionada ao hermetismo. Somente os iniciados, o bibliotecário e seu ajudante, saberiam decifrar a mensagem que o arranjo feito com os versículos do Apocalipse poderia conter.

Não bastasse a construção labiríntica, onde as salas repetiam-se no formato e na organização, a repetição dos cartazes fazia com que o labirinto se complicasse mais ainda. “A biblioteca defende-se por si, insondável como a verdade que abriga, enganadora como a mentira

³⁰⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 199.

³⁰⁵ Idem, p. 197.

³⁰⁶ Idem, p. 200.

³⁰⁷ Idem, pp. 202-203.

³⁰⁸ Idem, p. 204.

que guarda. Poderíeis entrar e poderíeis não sair”,³⁰⁹ assim a descreveu o Abade quando requisitou a Guilherme a investigação da morte de Adelmo. Decifra-me ou te devoro. Outras armadilhas ainda se ofereceriam, uma delas, diretamente relacionada à solução do “enigma final”:

“Um diabo!”, gritei [...], enquanto me virava de repente e me refugiava nos braços de Guilherme [...]. Também ele viu algo [...]. Desatou a rir.
 “Realmente engenhoso. Um espelho!”
 “Um espelho?”
 “Sim, meu bravo guerreiro. Há pouco, no scriptorium, te atiraste corajosamente sobre um inimigo verdadeiro, e agora te assustas diante de tua imagem. Um espelho que devolve a tua imagem aumentada e distorcida.”

A existência do espelho encerrado em um labirinto fica subentendida já no texto introdutório *Um manuscrito, naturalmente*, pois o título do livro de Milo Temesvar que o autor-narrador-personagem teria supostamente encontrado em Buenos Aires é *Do uso dos espelhos no jogo de xadrez* e “os episódios a que se referiam eram absolutamente análogos aos do manuscrito traduzido por Vallet (em particular, a descrição do labirinto não deixava margem para qualquer dúvida)”.³¹⁰

A solução da primeira chave, proposta pelo manuscrito cifrado de Venâncio, não oferece grandes dificuldades ao franciscano, “dispunha dos doze signos zodiacais e de oito signos para os cinco planetas, os dois luminares e a Terra [...]. O suficiente para associar-lhes as letras do alfabeto latino”.³¹¹ Mas Guilherme cometeu um deslize, muito comum em sua época e que flagela muitos leitores ainda no mundo contemporâneo: o erro de tradução. Havia chegado à conclusão de que o segredo do *finis Africae* se revelaria com “A mão sobre o ídolo opera sobre o primeiro e o sétimo dos quatro”,³¹² o que não fazia sentido algum e parecia tê-los deixado na mesma situação.

Antes que as chaves inicialmente apresentadas pudessem ser decifradas, o cadáver de Berengário é descoberto no final da noite do terceiro dia, quase amanhecendo o quarto. Como o de Venâncio, é encontrado em situação que reforça a crença de que o suposto assassino estaria perpetrando os crimes conforme a sequência das trombetas do Apocalipse, predizendo assim como viriam a ser mortas suas próximas vítimas. Mesmo que as pistas da investigação apontassem para outro rumo, a impressão geral e a comoção faziam com que o soar das

³⁰⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 76.

³¹⁰ Idem, p. 43.

³¹¹ Idem, p. 241.

³¹² Idem, *ibidem*.

trombetas se tornasse cada vez mais audível àqueles que, presentes à abadia, testemunhavam os bizarros acontecimentos.

Quando o desaparecimento de Berengário é percebido e o Abade ordena que por ele se façam buscas, o único achado relevante era que havia em sua cela, “sob o enxergão um pano branco manchado de sangue”.³¹³ Alinardo, ao ser participado do acontecido, corrige a informação: “Sangue? [...] Não, não, na terceira trompa a morte vem por água...”,³¹⁴ o que se confirma quando o terceiro cadáver, do próprio Berengário, é descoberto. O temido fim dos tempos, pregado pelas profecias do livro do apóstolo João, já havia se arraigado ao imaginário medieval e parecia se materializar bem diante dos piedosos olhos dos monges.

Aguardado havia muitos séculos, o Apocalipse apresentava-se como uma explicação muito mais persuasiva: “também o outro cadáver jazia lá onde o livro anunciava... Espera agora a quarta trombeta!”.³¹⁵ Não parecia de todo sandices quando até mesmo Guilherme acreditava que “Alinardo é um homem para se escutar, toda vez que fala, diz coisas interessantes”.³¹⁶

“Com a primeira trombeta veio o granizo, com a segunda a terceira parte do mar virou sangue, e um foi encontrado no granizo, o outro no sangue... A terceira trombeta adverte que uma estrela ardente cairá na terceira parte dos rios e das fontes. Assim vos digo, desapareceu o nosso terceiro irmão. E temei pelo quarto, porque será atingida a terceira parte do sol, e da lua e das estrelas [...]”.³¹⁷

Os vaticínios do apóstolo podiam não servir a todo o mundo, mas ao mundo da abadia certamente serviam, pois logo outras trombetas soariam e seu fim chegaria com o incêndio e o desmoronamento do Edifício e das demais construções, que poderiam ser interpretados como a sexta e a sétima trombetas, respectivamente. Obra das moiras, uma vez que não havia entre as mortes qualquer relação causal além das ações de Guilherme na busca pelo *Secretum finis Africae*.

O assassinato de Severino, o monge herborista que guardava “um estranho livro”³¹⁸ que estivera sob a posse de Berengário, fizera soar a quarta trombeta. A arma do crime, uma esfera armilar era exatamente a representação do orbe celeste, levaria o investigador enfim a ceder à impressão geral, pois as pistas obtidas na investigação pareciam corroborá-la:

³¹³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 215.

³¹⁴ Idem, *ibidem*.

³¹⁵ Idem, p. 334.

³¹⁶ Idem, p. 335.

³¹⁷ Idem, p. 286.

³¹⁸ Idem, p. 379.

“Primeiro o granizo, depois o sangue, depois a água e agora as estrelas... Se é assim tudo deve ser revisto, o assassino não golpeou ao acaso, seguiu um plano... Mas é possível imaginar uma mente tão perversa que mate somente quando pode fazê-lo seguindo os ditames do livro do Apocalipse?”³¹⁹

Inescapável conclusão. Ainda que se tivesse imbuído do desejo de ruptura e do ideal de modernidade, Guilherme de Baskerville continuava sendo um homem medieval e bem cristalizadas no imaginário de seu tempo estavam as profecias do livro do Apocalipse.

Em *Pós-escrito a O nome da rosa*, discorrendo sobre os tipos de labirinto, Umberto Eco identifica o modelo em rede ou rizoma, proposto por Gilles Deleuze e Felix Guatari, com o mundo de Guilherme:

O rizoma é feito de modo que cada estrada pode conectar-se com qualquer outra. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, por ser potencialmente infinito. O espaço de conjectura é um espaço rizomático. O labirinto de minha biblioteca ainda é um labirinto maneirista, mas o mundo no qual Guilherme percebe estar vivendo já é estruturado em rizomas, ou seja, é estruturável, mas nunca estruturado definitivamente.³²⁰

Guilherme estruturou suas conjecturas de acordo com a suspeita da existência de um assassino obcecado pelos versículos do Apocalipse, chegando ao segredo do *finis Africae*. Se tivesse empregado somente a “ciência da dedução”, provavelmente teria chegado à mesma conclusão, pois como explicou Eco sobre o labirinto rizomático, diferentes caminhos podem ser estruturados em diferentes arranjos de modo a se chegar a um mesmo ponto. Se tivesse seguido somente as pistas, provavelmente chegaria ao *finis Africae*; se tivesse seguido as indicações de Ubertino de Casale sobre “a luxúria e a soberba”³²¹ entre os monges, chegaria ao *finis Africae*... Todos os caminhos levavam-no ao *finis Africae*.

As soluções dos segredos se complementavam a fim de formar a chave principal para um segredo mais profundo, o verdadeiro enigma do Edifício, que se dá com a elaboração de um mapa feito a partir do exterior da construção e a correção da tradução. Anotando quais eram os versículos do Apocalipse associados a cada sala descrita no mapa, Adso e Guilherme puderam concluir que as letras escritas em vermelho nos cartazes, quando colocadas em sequência, formavam palavras, nomes associáveis a regiões geográficas, “a biblioteca era realmente constituída e distribuída segundo a imagem do orbe terráqueo”.³²²

³¹⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 393.

³²⁰ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 550.

³²¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 97.

³²² Idem, p. 351.

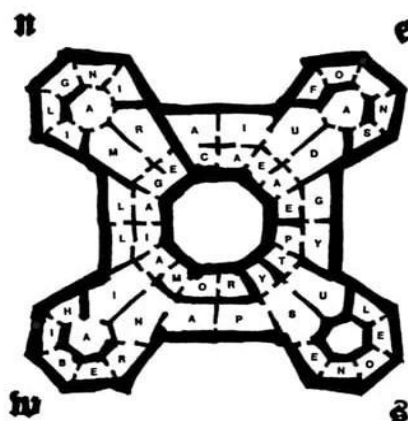


FIGURA 8: O mapa da biblioteca.

O orbe terrestre antes das Grandes Navegações, obviamente. A cartografia não era o forte da medievalidade, ainda carente de instrumentos de orientação e de ótica, já conhecidos pelos árabes e que futuramente ajudariam os modernos a explorar os oceanos e as terras de além-mar. Os homens medievais misturavam em seus mapas o real e o maravilhoso, de modo a significar o desconhecido: o reino mítico de Thule e o Paraíso Terrestre (*Fons Adae*) representados juntamente com Egito, Judeia, Roma, Espanha, Leão, Hibernia, Gália, Germânia, Ânglia e Grécia.

Desvendada a chave proposta pelos versículos do Apocalipse, Adso e Guilherme perceberam que não seria pela intervenção de Ariadne que se garantiria uma passagem segura pelo labirinto, mas pela de Mnemosine: “não havia evidentemente que se procurar uma regra áurea naquela disposição. Tratava-se de um mero artifício mnemônico para permitir ao bibliotecário encontrar uma obra”.³²³

Movimentar-se pela biblioteca dependia da memorização da sua representação cartográfica. Como na mnemotécnica clássica, os lugares de memória guardavam as coisas a serem lembradas, se “um livro se achava na *quarta Acaiae* [Grécia] significava que estava na quarta sala a partir daquela em que aparecia o A inicial”.³²⁴ O segredo iniciático dos bibliotecários não era mais que um método de localização de arquivos dentro do labirinto. Como Adso observara em sua primeira visita noturna à biblioteca:

³²³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 352.

³²⁴ Idem, *ibidem*.

Ao longo das paredes fechadas estavam encostados enormes armários, carregados de livros dispostos com regularidade. Os armários traziam uma etiqueta numerada assim como cada uma de suas estantes; evidentemente, os mesmos números que tínhamos visto no catálogo.³²⁵

O sistema de organização remeteria a qualquer biblioteca contemporânea, mas no mundo medieval era ainda uma novidade, surgira com a escolástica e sua “clareza em nome da clareza”. Em suas tentativas de organizar o conhecimento, a escolástica legou ao mundo ocidental o método de organização das publicações em catálogos, índices e sumários que acabou por se tornar um hábito mental, que de tão arraigado no *éthos* ocidental, raramente se tornam objeto de reflexão do leitor. Erwin Panofsky explica que:

Para nós é perfeitamente normal que obras científicas relevantes, em especial tratados e dissertações filosóficas sistemáticas, sejam estruturadas de acordo com determinado esquema e divididos em seções que possam ser resumidos num índice ou sumário. [...]. Entretanto, antes do aparecimento da escolástica, desconhecia-se esse tipo de ordenamento sistemático. As obras clássicas, exceto talvez aquelas que consistiam em artigos enumeráveis [...], eram divididas apenas em tomos.³²⁶

E o *finis Africae*? Encerrado por trás do espelho, localizado onde geograficamente deveria estar: entre os domínios árabes de *Leones*, *Yspânia* e *Aegyptus*, contendo os livros proibidos em traduções gregas e árabes: o “erro” que a biblioteca testemunhava. Corrigida a tradução – diga-se, por mero acaso – poderia tudo ter-se acabado aí, pois estava decifrada a Esfinge.

Guilherme, no entanto, procurava desfazer uma trama, um complô que acreditava envolver um livro proibido e desejado: “mesmo que ali atrás houvesse uma sala, o livro que procuramos e que outros procuram, naquela sala não estaria mais, porque o levaram embora”.³²⁷ Mas se havia um complô era justamente a fim de manter secretos os arquivos da biblioteca, não exatamente uma série de assassinatos, pois a morte acometera àqueles que tiveram a curiosidade de conhecer o livro proibido de Aristóteles antes que Guilherme o descobrisse, àqueles monges que conheciam o grego.

Nesse sentido, uma trama só poderia ser concebida como um “complô cósmico”, o universo, ou as divindades conspirando contra o herói, pois o “mal sempre é feito por uma outra pessoa, e jamais nasce de um erro nosso”.³²⁸ Assim como Édipo acusa Creonte de conspirar

³²⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 202.

³²⁶ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. Trad. Wolfe Hornke. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 22.

³²⁷ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 350.

³²⁸ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 36.

contra si, Guilherme procura conspiradores para justificar sua *hybris*, demorando a perceber que todas as mortes se relacionavam às suas próprias ações.

“Por causa de uma frase de Alinardo estava convencido que a série de crimes seguia o ritmo das sete trombetas do Apocalipse. A nevasca para Adelmo e foi um suicídio. O sangue para Venâncio, e foi uma ideia bizarra de Berengário [; a água para o próprio Berengário], e foi um fato casual; a terceira parte do céu para Severino, e Malaquias o golpeara com a esfera armilar porque era a única coisa que tinha encontrado à mão. Finalmente os escorpiões de Malaquias...”³²⁹

Ao fim e ao cabo, desvendadas as chaves do enigma do Edifício-Esfinge, Jorge, revelando-se a Guilherme como o verdadeiro guardião da biblioteca, reforça a ideia de um complô cósmico: “fiquei convencido de que um plano divino estaria regulando os desaparecimentos dos quais eu não era responsável. E avisei Malaquias que se fosse curioso pereceria de acordo com o mesmo plano divino, como de fato aconteceu”.³³⁰ Guilherme, por sua vez, se percebe então como uma presa do labirinto rizomático, pois qualquer que fosse seu caminho conjectural, chegaria ao mesmo resultado.

“fabriquei um esquema falso para interpretar os movimentos do culpado e o culpado se adequou a ele. E foi justamente esse falso esquema que me pôs nos seus rastros. Em nossos tempos, todos estão obcecados pelo livro de João, mas tu me parecias aquele que mormente sobre ele meditava, e não tanto por tuas especulações sobre o Anticristo, mas porque vinhas do país que produziu os mais esplêndidos Apocalipses.”³³¹

Guilherme afirmara que a abadia era um microcosmo³³² e, nesse sentido, é preciso lembrar que, ao longo da história do ocidente, por muitas vezes, ao falso foi atribuído “um crédito capaz de subjugar os sábios, fazer nascer e desmoronar impérios, inspirar poetas [...], levar os seres humanos a sacrifícios heroicos, à intolerância, ao massacre, à busca do saber. Se isto é verdade, como não afirmar que existe uma Força do Falso?”³³³ Foi exatamente uma falsificação que provocou o Apocalipse da abadia.

³²⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 497.

³³⁰ Idem, *ibidem*.

³³¹ Idem, pp. 497-498.

³³² Idem, p. 229.

³³³ ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 265.

3.2. Aristóteles na casa de Astérion ou Jorge de Burgos, o moçárabe, morto em seu labirinto

Estudar a produção literária de Umberto Eco é como seguir uma trilha de migalhas num passeio pelo “Bosque da Teoria”. Em seu movimento de *vecchia vita nuova*, o filósofo italiano dá uma dupla piscadela: uma para o leitor estético e outra ao leitor de sua obra teórica, pois muitos dos hipotextos de sua obra, bem como os mecanismos de estruturação e movimentação da trama, se explicam em ensaios que a uma primeira visada não se relacionariam diretamente com sua obra literária. Até que... outra migalha se dá a ver.

Assim surgiu esse estudo. Uma migalha que por mero acaso foi encontrada em *Ars Oblivionalis. Forget it!* A proposição de uma arte do esquecimento pela superimposição de informações. Não foi o que Umberto Eco fez em *O nome da rosa*? E que viria posteriormente a fazer também em *A ilha do dia anterior* e *A misteriosa chama da rainha Loana*?

A quantidade e a variedade de hipotextos acaba anuviando a memória do leitor, fazendo com que a primeira leitura daquela obra, mesmo para o leitor estético, capaz de perceber e jogar com a ironia intertextual, ainda se surpreenda com ela. Esquecer de lembrar e mesmo se negar a lembrar da referência, como explica o anônimo professor, narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins: “Não recordo e não quero recordar”.³³⁴

Mas a arte do esquecimento tem como ponto de partida justamente sua contraparte: a arte da memória, seja no ensaio ou seja em *O nome da rosa*. Ao apresentar o mapa do conjunto abacial ao leitor, o autor italiano oferece a ele um artifício mnemotécnico, lugares de memória para que recorde a sequência dos acontecimentos que tramam o enredo.

No entanto, o esquema da abadia como lugar de memória não é um recurso original. O autor refere-se ao mapa como “uma referência ardilosa aos muitos romances policiais antiquados que incluem o mapa da cena do crime [...], além de ser uma marca irônica de realismo, uma “prova” de que a abadia realmente existiu”.³³⁵ Mas esse modelo também remontaria à Idade Média.

Ao traçar a cronologia dos usos e artifícios da mnemotécnica no já citado *A arte da memória*, Frances A. Yates, apresenta o modelo de uma abadia como lugar de memória já em uma publicação da primeira metade do século XVI, da autoria de Johannes Romberch, onde cada lugar da abadia tinha suas próprias imagens pré-fabricadas. (Figura)

³³⁴ LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 70.

³³⁵ ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 18-19.

Apesar da publicação de Romberch ser datada já da Idade Moderna, Yates assevera que:

É quase certo que seja uma velha tradição medieval, pois semelhantes miscelâneas de objetos, ditas úteis para a memória, são dadas por Bomcompagno no século XIII. No livro de Romberch, podem ser vistas tais imagens em ação nas ilustrações que mostram uma abadia, as construções associadas a ela e séries de objetos a serem memorizados no pátio, na biblioteca e na capela da abadia.³³⁶

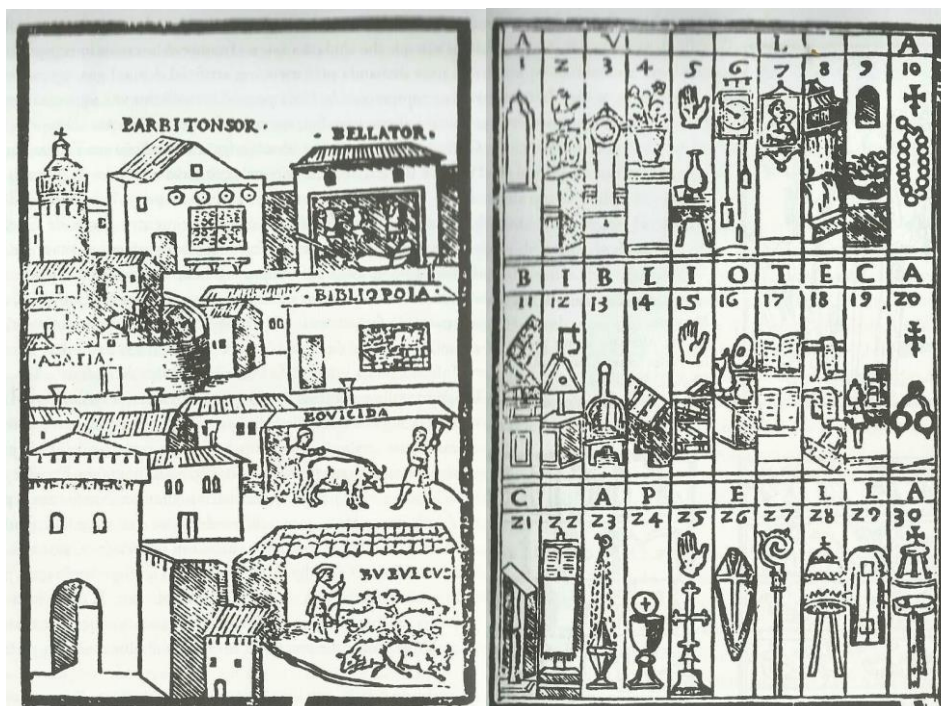


FIGURA 9: Modelo da Abadia como *locus* de memória de Romberch.

O esquema da abadia como lugar de memória é comprovadamente conhecido por Umberto Eco que o aponta diretamente em seu ensaio *Aspectos da semiótica hermética*.³³⁷ Mais uma migalha, ou chave interpretativa conforme as define a teoria semiótica. No citado ensaio, Eco faz uma análise de como a mnemotécnica poderia constituir-se em um sistema semiótico, ajudando a formar uma ideia da forma pela qual o autor utilizaria o mapa da abadia com um dos elementos estruturantes da narrativa em *O nome da rosa*.

Para encontrarmos um exemplo de mnemotécnica que tenha alguns aspectos de uma semiótica basta pensarmos em um sistema onde: (i) em nível expressivo apareça um sistema sintático de *loca*³³⁸ destinado a receber *imagens* que pertençam ao mesmo

³³⁶ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, pp. 141-142.

³³⁷ Ver: **Os limites da interpretação**.

³³⁸ Existe uma divergência entre as traduções de **A arte da memória**, de Frances A. Yates e **Os limites da interpretação**, de Umberto Eco.

campo iconográfico e revistam a função de unidades lexicais; (ii) em nível de conteúdo, as *res memorandae* estejam, por seu turno, organizadas num sistema lógico-conceptual – a tal ponto que esse sistema pudesse ser traduzido nos termos de uma representação visual, esta poderia funcionar como plano de expressão de uma segunda mnemotécnica [...].³³⁹

O sistema efetivamente elaborado por Umberto Eco a partir da rememoração de Adso dá conta dessa proposição no sentido de que mais de um tipo de artifício mnemotécnico é explorado pela narrativa. Enquanto a abadia funciona em nível sintático, isto é, estrutural, seus espaços vão aos poucos sendo preenchidos primeiramente com os objetos que são próprios a cada lugar, como no esquema de Romberch: “*imagens* pertencentes ao mesmo campo iconográfico”.

Como exemplo disso, pode-se compreender as descrições detalhadas do narrador que, ao entrar na abadia, inicialmente descreve e localiza as edificações, a fim de criar uma “imagem mental” do mapa e dos caminhos a serem percorridos pelas personagens, como também prescrevia o *Ad Herennium* em suas indicações para a formação dos lugares de memória do modelo clássico.

Em uma segunda etapa, quando o narrador visita pela primeira vez o interior de uma dessas edificações, ele a descreve detalhadamente, o que incorre em dispor naquela edificação os objetos que a significam (unidade lexicais), que identificam sua função dentro da estrutura da abadia, o que conseqüentemente, ajuda a construir no leitor o efeito de hipotipose, “dando a ver” e, sobretudo, significar aquele lugar de memória.

Para ilustrar o que acima foi proposto, pode-se utilizar primeiramente o trecho no qual o narrador, logo à entrada da abadia, localiza o hospital em relação às demais edificações que o circundam, o que incidiria, necessariamente, em sua localização cartográfica: “À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos e como fiquei sabendo depois, o jardim botânico, ao redor das duas casas de banho e do hospital e herbanário, que costeavam as curvas da muralha”.³⁴⁰

Adentrando o hospital, para o exame do recém descoberto cadáver de Venâncio de Salvemec, Adso nele dispõe as unidades lexicais que lhe são próprias, os objetos que o significavam funcionalmente:

Tínhamos chegado ao hospital. O corpo de Venâncio, lavado na casa de banhos, fora transportado para ali e jazia sobre a grande mesa do laboratório de Severino: alambiques e outros objetos de vidro e louça fizeram-me pensar (e sabia disso por vias indiretas) na botica de um alquimista. Em prateleiras ao longo da parede externa,

³³⁹ ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 38.

³⁴⁰ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 63-64.

estendia-se uma série de ampolas, bilhas, vasos, repletos de substâncias de várias cores.³⁴¹

Assim, parece formar-se o primeiro plano da mnemotécnica como sistema semiótico proposto por Eco no supracitado, o plano estruturante, ou sintático a que se refere. Quanto à *res memorandae*, a memória para coisas ou a coisa a ser lembrada, que o autor aponta que também deve ser passível de traduzir-se visualmente como uma segunda mnemotécnica, no que tange à narrativa de *O nome da rosa*, pode ser identificada em aplicações e modelos distintos.

O autor especifica que essa segunda forma de mnemotécnica deve ser ela mesma um sistema lógico-conceitual, “cujo conteúdo se tornasse o sistema de lugares e imagens que constituía o plano da expressão da primeira mnemotécnica”.³⁴² Numa análise simplista, poder-se-ia inferir que a própria narrativa, configurada em texto, codificada e expressa por um sistema linguístico, um conjunto de signos que se dão a interpretar, seria o suficiente para recobrir a proposição de Eco, afirmando assim, o texto literário – que como qualquer texto é também um sistema lógico-conceitual – como um tipo de memória artificial e constituindo o segundo plano mnemotécnico.

Mas como simplicidade é um verbete que parece jamais ter existido na enciclopédia de Umberto Eco, o autor demonstra ainda jogar com a mnemotécnica em outros planos. A narrativa, tornada ao mesmo conteúdo e plano de expressão do modelo da abadia, compõe – e ainda se compõe por – outros recursos mnemotécnicos.

O autor usa a formação dos lugares de memória (ou *loci*), da mnemotécnica clássica a fim de criar uma imagem da abadia, um cenário; as imagens dantescas ou imagens de piedade, nos portais da igreja abacial e da sala capitular, ornamentação e imagem de memória, presença que vigia e adverte o cristão medieval do risco da danação; e ainda a mnemotécnica hermética, para codificar os segredos relacionados à biblioteca: o manuscrito de Venâncio, a orientação espacial do labirinto que é a própria biblioteca, bem como a distribuição de seu acervo.

À própria narrativa de *O nome da rosa*, pensada ela mesma como uma memória artificial, pois tratar-se-ia do registro da memória de Adso, pode se atribuir ainda a função de revocar as memórias *da* literatura e *de* literatura, por meio dos mecanismos intertextuais. Diversos planos de expressão, conteúdo e significação mnemotécnicos modelados e nivelados pela narrativa, também ela compreendida como um desses planos. Também ela visualmente

³⁴¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 143.

³⁴² ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 38.

traduzível, seja pela adaptação transmidiática,³⁴³ seja como matriz de memórias. Enquanto o primeiro plano, o modelo da abadia como lugar de memória serve como espaço para a narrativa, delimitando-a e contendo-a, simultaneamente, é pela narrativa que esse modelo se expressa e é significado pelo leitor.

Pensando os hipotextos como objetos de revocação do texto narrativo, é preciso ressaltar que o *Apocalipse*, apesar de sempre mencionado, não atuaria como um hipotexto. Não é efetivamente um modelo textual presente no hipertexto é, sobretudo, parte do argumento do enredo, uma restrição, como explica Umberto Eco, delimitando a narrativa “na esteira das obsessões ocultas de alguns dos meus personagens”,³⁴⁴ estabelecendo ainda assim, uma relação de intertextualidade flagrante, mas como uma referência direta.

Escolher as sete trombetas do Apocalipse como esquema para a sucessão dos eventos, como fiz em *O nome da rosa*, é uma restrição. Outra seria ambientar uma história em um tempo preciso, pois num determinado período histórico certas coisas podem acontecer, mas outras não.³⁴⁵

O *Apocalipse* era parte do imaginário medieval e não há como negar que, metaforicamente, houve um apocalipse no microcosmo fictício que era a abadia. Mas ao interpretar as mortes como resultado do soar das trombetas, Alinardo não faz mais que revelar sua obsessão e sua mágoa. Justamente por causa dos belíssimos exemplares do *Apocalipse* trazido por Jorge de sua terra natal, que Alinardo perdera a oportunidade de se tornar bibliotecário e por conseguinte abade pois “Por tradição, o bibliotecário torna-se depois Abade”.³⁴⁶

O venerável Alinardo chega a revelar, em um lampejo de lucidez, a traição de Jorge que fomentava a discórdia entre o grupo de monges conhecido na abadia como “os italianos”, que se agregavam ao redor dele mesmo e os demais monges denominados “os estrangeiros”.

“Fui eu, quem propôs ao Abade... àquele de então, para recolher o máximo de comentários ao Apocalipse que fosse possível... Eu deveria tornar-me bibliotecário... Mas depois o outro conseguiu que o mandassem a Silos, onde encontrou os manuscritos mais belos, e voltou com um saque esplêndido. Oh, ele sabia onde procurar, falava também a língua dos infieis... E assim ele recebeu a custódia da biblioteca, e não eu. Mas Deus o puniu e o fez entrar antes do tempo no reino das trevas. Ah, ah...”³⁴⁷

³⁴³ Como sabidamente foi feita pelo cineasta francês Jean-Jacques Arnaud em 1986.

³⁴⁴ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 26.

³⁴⁵ Idem, *ibidem*.

³⁴⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 447.

³⁴⁷ Idem, p. 334.

São pelas similitudes, pelas correlações por iconismo entre as “imagens” dos monges mortos e as profecias bíblicas, misturadas às suas obsessões e mágoas, que o velho Alinardo revoca o *Apocalipse*. A memória *de* literatura, em relação a esse livro, é pouco solicitada ao leitor, uma vez que as citações dos versículos e mesmo as alusões a eles, ainda que irônicas, são diretas, aparecem abertamente na camada mais imediata do texto.

Os modelos hipotextuais são, como fora dito por Umberto Eco a respeito da intertextualidade, as “referências mais ou menos transparentes”³⁴⁸ que no texto estruturado em palimpsesto, se deixam entrever sob o hipertexto. E os textos revocados pela narrativa de *O nome da rosa*, como já se disse anteriormente, nem sempre são textos literários.

Um deles, localizado talvez numa das mais profundas camadas, soterrado pela *ars oblivionalis*, é a primeira e provavelmente única parte do livro em torno do qual se desenvolve a trama. A *Poética*, de Aristóteles, um dos mais antigos textos sobre a composição de obras “ficcionalis” ou poéticas – que explora tanto os aspectos formais dos poemas trágicos quanto a composição dos espetáculos dramatizados a partir deles –, além de citada textualmente, emerge em *O nome da rosa* tanto na narração feita por Adso, quanto na movimentação das personagens. A partir daqui, buscar-se-á demonstrar como esse hipotexto foi atualizado por Umberto Eco numa forma literária, sendo revocada por artifícios mnemotécnicos.

3.3. A continuidade dos parques: Poética e mnemotécnica

Umberto Eco, em *Pós-escrito a O nome da rosa* se confessa um “grande admirador da poética aristotélica”.³⁴⁹ Referências a Aristóteles e sua obra podem ser facilmente encontradas tanto na produção teórica quanto na produção literária do autor italiano. No ensaio intitulado *A Poética e nós*,³⁵⁰ por exemplo, dialogando com outro texto da autoria de Lubomir Doležel,³⁵¹ Eco define a *Poética* como “ao mesmo tempo o ato fundador seja da teoria da literatura, seja da crítica literária ocidental”.³⁵² E ainda vai além, pois para Umberto Eco, o texto aristotélico representaria ainda “a primeira aparição de uma estética da recepção”,³⁵³ pois a finalidade da tragédia, seria o efeito catártico, a purificação das paixões pela compaixão e pelo

³⁴⁸ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 30.

³⁴⁹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 551.

³⁵⁰ Publicado em **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

³⁵¹ Aristotelian Poetics as a Science of Literature (1984)

³⁵² ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 233.

³⁵³ Idem, *ibidem*.

pavor. Provocar tal reação emocional na plateia seria então o *télos*, a finalidade da tragédia, que só poderia realizar-se, efetivamente, em sua recepção.

O tratado que foi escrito no século IV a.C., é certamente uma das mais conhecidas e mais exploradas obras do filósofo grego Aristóteles e possui sua própria história, sendo perdido, esquecido, censurado e reabilitado por diversas vezes ao longo da história ocidental.

O texto propõe-se um manual de análise da arte poética, “de suas espécies, da função que cada espécie tem, do modo como se devem compor os enredos [...] e ainda de quantas e quais são suas partes”,³⁵⁴ mas é notório que muito mais atenção foi dispensada à tragédia do que a qualquer outra “espécie” do que Aristóteles definiu em conjunto como “produções miméticas”,³⁵⁵ obras que se propunham a imitar/representar, pela narração ou pela dramatização.

O conceito de mimese proposto por Aristóteles em sua *Poética* já não é o de uma simples imitação, simulação ou simulacro. É, especificamente, a imitação das ações humanas. Para ele, a mimese seria uma faculdade inerente aos seres humanos e que desde sua infância, os homens “recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas”³⁵⁶ e que “sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios”.³⁵⁷

A definição de Aristóteles para a mimese parece ir de encontro à definição de uma outra ação mimética, um ponto coincidente, uma intersecção entre a *Poética* e a mnemotécnica clássica. Frances A. Yates, observa que as imagens agentes da mnemotécnica clássica, aquelas que deveriam revocar a coisa a ser lembrada, descritas pelo *Ad Herennium* são sempre imagens humanas em ação. Mas mesmo que elaboradas somente na imaginação do orador, ainda seriam imagens a serem contempladas, ou seja, uma representação mimética.

Mas as imagens agentes na mnemotécnica necessitariam, pelas regras do manual de retórica, de um auxílio extra à memória, uma caracterização que, por similitude, faria com que a imagem melhor se aderisse à memória.

Nosso autor colocou de forma clara a ideia de ajudar a memória ao estimular reações emocionais por meio dessas imagens impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas. E fica claro que ele pensa em imagens humanas [...], figuras humanas empenhadas em alguma atividade – fazendo alguma coisa.³⁵⁸

³⁵⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 35-37.

³⁵⁵ Idem, pp. 37-39.

³⁵⁶ Idem, p. 57.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*.

³⁵⁸ YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 27.

Ou sofrendo alguma coisa, no caso do romance, o que também condiz com alguns exemplos dados pelo manual, sobretudo o exemplo da vítima de envenenamento,³⁵⁹ o que não parece uma simples coincidência com as mortes dos monges. Assim, *Poética* e mnemotécnica, dois conhecimentos que tiveram origem na Antiguidade e foram sabidamente estudadas por Umberto Eco, também têm seus pontos comuns e na narrativa de *O nome da rosa*, combinados, formam um mecanismo de estruturação textual. Ordenam os caminhos percorridos pelo narrador, e imagens que podem ser diretamente associadas a elementos do gênero trágico.

Como já dito anteriormente, a *Poética* pode ser identificada como um dos modelos hipotextuais de *O nome da rosa*. Uma camada textual inferior que se deixa entrever pela “transparência” do hipertexto, a camada textual mais imediata. Seria então nesse entrever, na identificação do hipotexto que se estabeleceria o efeito paródico, a revocação da memória de um texto já conhecido. No entanto, é necessário enfatizar, que existem práticas hipertextuais mistas, como também já citado. Vários tipos de transformação ou imitação de textos anteriormente produzidos podem se dar em um mesmo hipertexto, como parece ter sido feito por Eco em *O nome da rosa* assim como em seus outros romances.

Se com *A divina comédia* as práticas de transformação hipertextual utilizadas por Umberto Eco parece ter sido a *kénosis* e a *tesura*; com *Édipo rei* e os vários textos de Arthur Conan Doyle sobre as aventuras da famosa personagem Sherlock Holmes é a *ironia intertextual* que se sobressai. Em relação à *Poética*, no entanto, a transformação textual se daria em um regime sério, regime identificado por Gérard Genette como transposição.³⁶⁰ Os hipotextos incorporados a uma outra forma sem que suas estruturas originais sejam realmente modificadas.

O tratado aristotélico seria então atualizado, isto é, transformado em uma forma mais próxima aos modelos atuais da literatura ocidental, tornando-se não somente parte de seu enredo – como teria sido feito por Eco com o *Apocalipse* – mas ainda um elemento estruturador, que se combinando à mnemotécnica clássica, poderia ter as imagens de memória formadas a partir da narrativa revocada, conforme os *loci* de memória onde teriam sido “armazenadas”.

Os procedimentos prescritos por Aristóteles, a receita para a “excelência”, vão sendo como que “encenados” pelas personagens, fazendo com que os capítulos contenham os principais elementos de um drama trágico. As “ações humanas”, que sucedendo em diferentes cenários, ou diferentes lugares de memória, se utilizados os termos da mnemotécnica, poderiam ser localizadas no mapa fornecido pelo autor.

³⁵⁹ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 189.

³⁶⁰ Ver figura 02, p. 21.

Nesse ponto, o texto de Umberto Eco volta a dar sua dupla piscadela, pois o jogo intertextual se propõe mais claramente ao leitor estético e sobretudo ao seu leitor teórico. Àquele leitor cujas experiências com a literatura – cujas memórias foram engendradas a partir de suas leituras anteriores, memórias *de* literatura – o preparam para perceber a referência hipotextual e qual a atitude o texto lhe solicita, transformando-o senão em um leitor modelo, ao menos em um leitor *preparado*; e ainda mais profundamente àquele outro leitor para quem a *Poética*, até então, não havia sido mais que uma obra de aporte teórico.

Reside na operação de leitura a competência de acessar os níveis hipotextuais, sem que, entretanto, o sentido do hipertexto seja mudado ou prejudicado. Um texto, seja qual for sua natureza, produz sentido por si só e a experiência estética não pode ser mensurada, constrói-se de maneira variada em cada leitor. Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI*, comenta as afirmações de Umberto Eco sobre a experiência estética proporcionada pela leitura de textos literários: “O ensaísta italiano assinala a existência de vários níveis de recepção da obra literária, reconhece que o leitor culto constitui uma elite, mas observa que a particularidade dessa elite é seu caráter inclusivo e não exclusivo”.³⁶¹

Leitores, independentemente do nível de leitura, terão diferentes experiências estéticas, e fruirão o texto sempre de maneira diversa. E no caso do leitor *ingênuo*, o leitor semântico ou de primeiro nível, suas leituras, mesmo que se mantenham na camada mais imediata de um texto, terminarão por engendrar memórias que servirão às suas próximas leituras, preparando-o para os futuros jogos intertextuais que lhe sejam propostos por novos textos. Pois como foi dito pelo próprio Umberto Eco:

[...] alguns leitores comuns, quando não entendem a alusão culta, podem sentir que algo lhes escapa. Mas a literatura, suponho, não se destina apenas a divertir e consolar as gentes. Ela também se propõe a provocar e a inspirar as pessoas a ler o mesmo texto duas vezes, talvez até mesmo várias vezes, porque querem entendê-lo melhor.³⁶²

Mas a presença da *Poética* no primeiro romance de Umberto Eco escaparia também a grande parte dos leitores estéticos. A transformação por transposição do tratado de Aristóteles para o romance feita por Umberto Eco pode ser notada em *O nome da rosa* principalmente a partir do ponto em que o texto aristotélico aborda *A tragédia e suas partes constitutivas*.³⁶³ É

³⁶¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 33.

³⁶² ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 31-32.

³⁶³ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 71.

justamente na abertura desse tópico que o filósofo grego dirá que a comédia será futuramente abordada, privilegiando assim, a mimese trágica e “a definição de sua essência”.³⁶⁴

No entanto, a análise da transposição não se ocupará dos trechos da *Poética* relacionados à métrica e outros elementos próprios aos poemas, pois a proposição é sim a análise da transposição de um texto teórico para um texto em prosa romanesca. Tratar-se-á aqui apenas do que pode ser efetivamente verificado no romance.

Um ponto que é sempre necessário ter em mente quando se aborda a *Poética*, é que no tempo em que foi produzida, os suportes materiais para a escrita – velo, pergaminho, papel – não eram de fácil acesso, eram itens de luxo. Os registros escritos eram considerados bens, guardados pela cidade para que fossem preservados à posteridade. Dessa forma, mesmo que as “produções miméticas” tivessem suas versões escritas, suas formas mais amplamente conhecidas seriam as recitações e os espetáculos públicos, não os textos.

E mesmo na baixa Idade Média, às portas da Modernidade, as produções escritas, assim como seus suportes materiais, ainda eram verdadeiros tesouros, e assim, frequentemente, se referem a eles as personagens de *O nome da rosa*. Como a alfabetização não era uma prática popular, escrita e leitura eram exercidas, com raras exceções, por indivíduos pertencentes às classes dominantes: nobreza, clero e uma incipiente burguesia comercial. E mesmo assim, nem todos dentre eles eram alfabetizados.

Apesar de considerar a produção mimética como um conjunto, Aristóteles propõe algumas diferenciações quanto à “espécie”, baseadas nos meios, nos objetos e no modo pelos quais se daria a mimese em cada uma dessas espécies. Diferenciando assim os vários tipos de obras, fossem de natureza poética, performática ou plástica.

A definição que o filósofo faz do que seriam os meios prevalece ainda hoje, sendo a combinação entre suporte e linguagem (ou combinação de linguagens) adotada pelo artista: cores e esquemas, ou som, ritmo, linguagem e melodia, “quer separadamente ou em combinações”,³⁶⁵ o que a contemporaneidade convencionou chamar de mídias.

Após a explicação sobre os meios, o estagirita faz um adendo curioso: “A arte que emprega apenas os discursos em prosa, desprovidos de acompanhamento[...], permanece, até o presente, anônima”.³⁶⁶ Literatura! Romance! Exatamente a “espécie” de produção mimética pela qual Umberto Eco escolheu ser um artista da palavra! Transformando a *peri poietikés* aristotélica efetivamente em *poésis*!

³⁶⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 71.

³⁶⁵ Idem, p. 41.

³⁶⁶ Idem, pp. 41-43.

Quanto aos objetos, Aristóteles define como sendo as “personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício ou pela virtude que se diferenciam todos os caracteres)”.³⁶⁷ Aqui, coloca-se em evidência o caráter das personagens, representado por diferentes espécies de produção mimética.

Os vícios e as virtudes do homem, temas tão caros à cristandade e amplamente representados pelas iconografias românica e gótica para lembrar aos medievais de manterem-se no seu caminho para a salvação, já aparecem em um texto aristotélico do século IV a.C.. E não somente neste, pois a *Ética a Nicômacos* é completamente baseada nos preceitos de *kakiai* e *aretéi*: vícios e virtudes, o caminho a tomar para se chegar à *eutikia*, à felicidade. Para o cristão devoto da Idade Média, a maior felicidade convertia-se na salvação de sua alma, na possibilidade de adentrar o reino de Deus, como Dante, em *A divina comédia*.

E quem, na Medievalidade, deveriam ser os mais virtuosos homens sobre a face da Terra, se não os monges? Enclausurados, afastados das tentações mundanas, trabalhando para servir ao criador. Não foi essa a impressão primeira que Adso de Melk, narrador de *O nome da rosa*, teve ao ver a abadia quando ainda jovem. Mesmo vendo “a admirável harmonia de tantos números santos, cada um revelador de um sutilíssimo sentido espiritual”,³⁶⁸ representada nas construções góticas, o jovem beneditino espantou-se com sua “inquietação sutil”, que pela “ilusória vontade dos monges ousasse consagrá-la à custódia da palavra divina”.³⁶⁹

São os vícios dos monges, seus pecados, que vão se descortinando ao leitor desde o encontro de Guilherme com Ubertino, ainda no primeiro capítulo. O orgulho do Abade, o suicídio de Adelmo, a cobiça de Venâncio, a luxúria de Berengário, Malaquias e Remígio, a inveja de Alinardo, a beligerância dos demais italianos, a intolerância e a ira de Jorge e até mesmo a vaidade de Guilherme que se sobressaem, que borram a aura de santidade que o jovem Adso acreditava existir ao redor daqueles homens de fé. Assim, os monges apresentam-se inicialmente como homens “melhores que nós”,³⁷⁰ quando na verdade, são “ou piores, ou tais quais”,³⁷¹ definindo-os assim como os objetos do romance.

No que se refere à diferenciação pelo modo, Aristóteles estabelece que a mimese pode se dar “pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo

³⁶⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 47.

³⁶⁸ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 59-60.

³⁶⁹ Idem, p. 60.

³⁷⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 47.

³⁷¹ Idem, *ibidem*.

em si mesmo sem se transformar em personagens –, ou pela via do conjunto de personagens que atuam e agem mimetizando”.³⁷²

Como a maioria dos romances, *O nome da rosa* se constitui por um texto narrativo, e o autor, que seria o próprio Umberto Eco, ao introduzir o texto que seria o manuscrito de D. Adso de Melk, “permanece em si” ainda que por pouco tempo, o que concordaria ainda com a proposição de Aristóteles de que “o poeta deve falar o mínimo possível em sua própria pessoa, pois não é em função disso que se realiza a mimese”.³⁷³ Mas talvez Aristóteles se surpreendesse com todas as mutações textuais ocorridas nos mais de dois mil anos que o separa da contemporaneidade, as biografias, autobiografias e ainda autoficções admitidas pela literatura ocidental, integrando seu conjunto das produções miméticas.

Mas após findado *Um manuscrito, naturalmente*, Umberto Eco “tornar-se-ia outro”, delegando ao velho monge Adso a responsabilidade de narrar – que também se tornaria outro ao narrar-se, porém não no sentido que Aristóteles propõe.³⁷⁴ Adso, no entanto, não é um narrador onisciente. Apresenta ao leitor os fatos dos quais se lembra, dos quais efetivamente participou e pouco acrescenta em sua narração de suas experiências após sua estada na abadia.

Somente suas impressões e percepções são narradas: aquilo que viu, ouviu e sentiu, e as conclusões tiradas disso, mera testemunha, o que constituiria a homodiegese. O narrador de *O nome da rosa*, caso não encontrasse “a moça bela e terrível”, não seria mais que um espectador de um festival de tragédias e que, mais tarde, narra os dramas aos amigos que não puderam assistir aos espetáculos.

Quando narra os eventos “miríficos e terríveis” que testemunhou, após descrever os caminhos que percorreu pela abadia, apresentar a ambientação e as personagens que compõem a cena, as interferências do narrador nos diálogos são mínimas, salvo nos casos em que deles participa diretamente.

Eu acompanhei Guilherme e Severino que mandaram envolver o corpo de Berengário e ordenaram que o estendessem sobre uma mesa do hospital.

[...] “Morreu afogado”, disse Severino, “não há dúvidas. O rosto está inchado, o ventre está teso...”

“Mas não afogado por outros”, observou Guilherme, “de outro modo teria se rebelado contra a violência do homicida, e teríamos encontrado marcas d’água ao redor da banheira [...]”.³⁷⁵

³⁷² ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 51.

³⁷³ Idem, pp. 191-193.

³⁷⁴ Ver 2.2. Vita nuova.

³⁷⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 291.

Umberto Eco afirma que para a construção dos diálogos do romance, essa seria uma situação vantajosa “porque todos os diálogos são relatados por Adso e é evidente que Adso impõe seu ponto de vista a toda a narração”.³⁷⁶ Assistindo aos diálogos, as instâncias de enunciação presentes na narração de Adso são somente um artifício para que a mudança da voz de uma personagem à outra possa ser percebida, nada diferente a uma marcação de roteiro teatral ou de um texto trágico clássico. O narrador assiste a um “conjunto de personagens que atuam e agem mimetizando”.

O autor, ao longo da narrativa, vai, realmente, transpondo a *Poética* aristotélica. Não seria o caso de tê-la utilizado como um manual, ele não escolhe entre os procedimentos descritos por Aristóteles aqueles que melhor se aplicariam ao seu texto. Vai construindo seu romance, transpondo trechos do tratado para a narrativa. Não só nas ações, propriamente ditas, mas no engendramento do texto. Quando Aristóteles discorre sobre as origens e as evoluções do drama trágico:

Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo {logos} apto a desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou para três o número de atores e introduziu a cenografia.³⁷⁷

O exemplo propício na obra de Ésquilo à afirmação de Aristóteles, pode ser encontrado na tragédia *Os sete contra Tebas*, que dramatiza a disputa dos filhos de Édipo pelo trono da cidade de Tebas. De início, somente uma personagem é apresentada, Etéocles, que defende a cidade da investida dos aliados de seu irmão Polinice contra as sete portas de Tebas. Durante todo o primeiro episódio, Etéocles interage somente com o coro, que representa as mulheres da cidade, e o corifeu.

Já no segundo episódio, há interferências do mensageiro – mais uma função que uma personagem –, que informa a Etéocles o resultado das batalhas em cada uma das portas. Somente no final do terceiro episódio, são apresentadas duas personagens na cena: as filhas de Édipo, Antígona e Ismene, que testemunham o enfrentamento e as mortes de seus irmãos, fazendo cumprir assim, a maldição que o pai havia lançado anteriormente sobre Polinice: “ferido pela mão de teu irmão usurpador, morras e ao mesmo tempo o mates!”³⁷⁸

³⁷⁶ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da Rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 541.

³⁷⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 63.

³⁷⁸ SÓFOCLES. **Édipo em Colono in Trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 177.

Na obra de Sófocles, em toda *A trilogia tebana*, que também tem como mitema – unidade de sentido proveniente das narrativas tradicionais – o desventurado destino de Édipo e seus descendentes, pode-se perceber que, geralmente, há pelo menos duas personagens na cena. Mesmo nos momentos em que Édipo se dirige diretamente aos cidadãos de Tebas, ou Colono, representados pelo coro, pelo menos mais uma personagem se faz presente.

E assim também parece fazer Umberto Eco ao transpor o tratado. O velho narrador resume a situação política na Europa central, no ano de 1327, dirigindo-se diretamente ao leitor, conforme Aristóteles estabelece na *Poética*: “Quer se trate de argumentos já construídos ou daqueles que o próprio autor compôs, é necessário apresentar, primeiramente, um plano geral da obra e só depois introduzir os episódios e desenvolver a cena”.³⁷⁹

Em seguida, Adso apresenta sua versão juvenil como a primeira personagem. Livre da vigilância paterna, o jovem beneditino começaria a vagar “um pouco por ócio e um pouco por desejo de aprender pelas cidades da Toscana, mas essa vida livre e sem regra não convinha [...] a um adolescente voltado a vida contemplativa. [...] decidiram pôr-me junto a um frade franciscano, frei Guilherme de Baskerville”,³⁸⁰ sendo assim apresentada a segunda personagem.

Em *O nome da rosa*, o diálogo também parece ter o protagonismo que Aristóteles atribui a ele. Por não ter onisciência, o narrador precisa “reconstituir” os diálogos para que seu leitor possa se inteirar, exatamente como se estivesse narrando uma dramatização. Existe sempre a interposição de suas impressões e digressões, complementando ou explicando a cena que se lhe apresentou ou ainda para situar historicamente situações superficialmente referidas nos diálogos.

É interessante notar que os diálogos construídos por Eco neste romance raramente envolvem mais que três personagens. Excetuando-se a primeira visita ao *scriptorium*, após o Abade encarregar Guilherme da investigação sobre a morte de Adelmo, e do encontro das legações papal e franciscana, os diálogos se restringem a no máximo três falantes, mesmo quando fica explícita a presença de várias personagens.

No romance, a terceira personagem é introduzida ao diálogo, pela primeira vez, quando o celeiro da abadia, Remígio de Varagine, encontra Adso e Guilherme na subida da montanha em sua busca por Brunello, o cavalo perdido do Abade. E após a solução do “enigma”, e o encontro com o próprio Abade ao portal do conjunto abacial, a “cenografia” é apresentada pelo narrador.

³⁷⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 145.

³⁸⁰ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 51-52.

À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos e como fiquei sabendo depois, o jardim botânico, ao redor das duas casas de banho e do hospital e herbanário, que costeavam as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja, erguia-se o Edifício, separado da igreja por uma esplanada cheia de túmulos [...]. À direita da igreja estendiam-se algumas construções que lhe ficavam ao lado e em torno do convento: por certo o dormitório, a casa do Abade e a casa dos peregrinos à qual nos dirigíamos e que atingimos atravessando um belo jardim. Do lado direito, além de uma vasta esplanada, ao longo dos muros meridionais e continuando a oriente atrás da igreja, uma série de alojamento de colonos, estábulos, moinhos, moendas de oliva, celeiros e adegas e aquela que me pareceu ser a casa dos noviços.³⁸¹

Ao mesmo tempo que constrói o “cenário” para a dramatização, nesse trecho, a narração de Adso constrói, simultaneamente, um conjunto de lugares de memória associáveis à mnemotécnica clássica. A passagem acima, localiza as edificações do conjunto abacial no mapa apresentado pelo autor, induzindo o leitor a formar uma imagem mental da abadia, conforme as regras descritas pelo *Ad Herennium*:

[...] devem-se providenciar lugares de forma e naturezas diversas para que, distintas, possam sobressair-se [...]. Os lugares devem ter tamanho médio e razoável, pois, se forem amplos demais, tornam as imagens vagas e, estreitos demais, parecem não poder comportar a inserção das imagens.³⁸²

Observando o mapa, percebe-se que, com exceção do Edifício, nenhuma das outras construções apresentam-se por demais amplas ou estreitas, nem sequer têm formas similares. Umberto Eco, além de diferenciá-las bem, como se esboçasse ainda uma planta baixa no mapa, marcou-as e ordenou-as com letras – instrução dada tanto pelo *Ad Herennium*, quanto por Aristóteles, em *Da memória e da revocação*.

O “cenário” ainda se complementarà quando das visitas de Adso às edificações. Remetendo ao modelo da abadia como lugar de memória, de Romberch, o narrador, ao preparar a cena para os diálogos, descreve os objetos que são próprios à “natureza” de cada uma das construções. Pronto o cenário, começa o espetáculo, “deixando de lado as formas breves”,³⁸³ começam-se a se compor as cenas.

Acompanhando a *Poética*, após alguns “episódios”, como a proposição da investigação sobre a morte de Adelmo, o encontro com Ubertino de Casale na igreja abacial e o depois com Severino de Sant’Emmerano, o irmão herborista, a visita ao *scriptorium* proporcionará a transposição do pequeno trecho que Aristóteles dedica à comédia.

³⁸¹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 63-64.

³⁸² [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 187.

³⁸³ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 63.

O diálogo entre Jorge e Guilherme, tem início por causa do exame que o frade faz nas miniaturas e marginais desenhadas pelo recém falecido Adelmo de Otranto, provocativas e cômicas. Jorge de Burgos, como faz Aristóteles, condena a hilaridade das figuras, aproveitando a ocasião para condenar os preceitos de simplicidade e alegria seguidos pela ordem franciscana.

“E assim como existem más conversas, existem más imagens. E são aquelas que mentem acerca da forma da criação e mostram o mundo ao contrário daquilo que deve ser, sempre foi e sempre será [...]. Mas vós vindes de outra ordem, em que me dizem ser vista com indulgência mesmo a alegria mais inoportuna.” Aludia ao quanto entre os beneditinos se diziam bizarrices de São Francisco de Assis [...].³⁸⁴

E não seria por acaso que o colóquio fosse bruscamente interrompido por Jorge quando uma discussão anterior sobre a natureza do riso e sobre proposições a respeito dela, supostamente feitas por Aristóteles, fossem mencionadas pelo tradutor Venâncio de Salvemec. A discussão, posteriormente, se revelaria a pista mais sólida que Guilherme poderia seguir, dada a dificuldade em alcançar o tão cobiçado segundo livro da *Poética*:

“Em suma, tratava-se aquele dia de entender o modo como se pode descobrir a verdade através das expressões surpreendentes, argutas e enigmáticas. E eu recordei-lhe que na obra do grande Aristóteles tinha encontrado palavras bastantes claras a esse respeito...”
 “Não me lembro”, interrompeu Jorge secamente [...]. Agora é tarde, preciso ir...”³⁸⁵

Assim como no tratado, a discussão sobre a comédia entre Jorge e Guilherme ficará para mais tarde. Contudo, em *O nome da rosa*, ao contrário do texto aristotélico, esse momento realmente chegará, mesmo que tarde demais para salvar a cópia manuscrita do que teria sido um verdadeiro tesouro bibliográfico, caso tivesse existido.

Seguidamente ao pequeno trecho dedicado à comédia, Aristóteles fará a comparação entre a epopeia e a tragédia:

A epopeia acompanha a tragédia até o ponto de ser a mimese de homens de caráter elevado [...], mas se diferencia [...] por ser uma narrativa. E ainda quanto à extensão: pois a tragédia tende, tanto quanto possível, a se limitar a um único período de sol ou a exceder minimamente o período de um dia, enquanto a epopeia não se limita no tempo.³⁸⁶

Como a epopeia, também o romance não precisaria se limitar no tempo, mas em *O nome da rosa*, para a constituição dos capítulos, Eco obedece à regra aristotélica estabelecida

³⁸⁴ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 116.

³⁸⁵ Idem, pp. 118-119.

³⁸⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 69-71.

para estruturar as tragédias. Excetuando-se o sétimo e último capítulo, todos os outros se limitam ao período de um dia, sendo ainda subdivididos em horas canônicas. O sétimo capítulo diferencia-se dos demais por complementar os acontecimentos que se dariam durante a noite do sexto dia – evidentemente, o sexto capítulo –, excedendo assim, os eventos “minimamente o período de um dia”.

Segundo Aristóteles, “é necessário que, como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes –, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia”,³⁸⁷ partes estas que em seguida serão ordenadas conforme o grau de importância que o filósofo lhes atribui na composição da uma tragédia.

Ao iniciar a explicação sobre as partes da tragédia, Aristóteles começa por apontar que “o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia”,³⁸⁸ sendo a parte mais importante dentre todas:

[...] a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação [...]; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário].³⁸⁹

E assim parece acontecer no romance, pois em *O nome da rosa* é o encadeamento ou agenciamento dos fatos, as ações de Guilherme de Baskerville que resultam nas re-ações dos demais envolvidos na trama. É sempre uma ação primeira do frade em sua investigação que impele a ação de um dos monges que trabalham no *scriptorium* que, por curiosidade, terminam por folhear o livro proibido, se envenenando. Ação que determinou a infelicidade de Venâncio, Berengário e Malaquias – e incidentalmente a de Severino, morto por Malaquias – e a felicidade de Bêncio, que decidiu não abrir imediatamente o livro.

A segunda mais importante das partes seria os caracteres, as personagens, insistindo Aristóteles em seu conceito de mimese, baseado na imitação das ações humanas, especificamente: “A tragédia é a mimese de uma ação e, sobretudo por causa da ação, a mimese de homens que agem”.³⁹⁰ O filósofo reitera assim, a importância da mímia. Seria a teatralização, a performance dos atores, que diferenciaria a tragédia das demais espécies de produções miméticas.

O que tornaria compreensível a afirmação do filósofo grego de que “os elementos que constituem a epopeia se encontram na tragédia, mas nem todos os elementos da tragédia se

³⁸⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 77.

³⁸⁸ Idem, p. 83.

³⁸⁹ Idem, pp. 79-81.

³⁹⁰ Idem, pp. 83-85.

encontram na epopeia”,³⁹¹ pois na epopeia não há nenhum elemento teatral, a mimese épica se daria unicamente pela narração performada pelo aedo.

Em *O nome da rosa*, o que se pode perceber é uma hibridização dos dois “modos” definidos por Aristóteles, acrescentando-se ainda a descrição como o elemento responsável pelo amálgama. Pelas descrições feitas por Adso, ao longo de sua narração, se constrói o efeito de hipotipose, onde os cenários e as ações das personagens são “postos diante dos olhos” do leitor. Imagem construída a partir da escrita, emulação do drama feita pela narração.

E prosseguindo na ordenação feita por Aristóteles de acordo com a importância de cada uma das partes:

Em terceiro lugar temos o pensamento, que consiste na capacidade de dizer o que é pertinente e adequado; o que equivale, no que tange aos discursos, à tarefa da política e da retórica, pois, com efeito, os antigos poetas faziam falar as personagens na condição de políticos, enquanto os de nossos dias os fazem falar como retóricos.³⁹²

O filósofo agrupa na categoria do “pensamento” a adequação à audiência, a coerência e o estilo do texto, atentando sobretudo à sua aproximação com os gêneros discursivos da retórica. Numa passagem de autorreferência, o autor da *Poética* atribuirá as explicações sobre essa parte da tragédia a outra obra sua: “O que diz respeito ao “pensamento”, deixemos, então, a cargo do que se encontra nos livros sobre a *Retórica*; pois o assunto é mais apropriado a esse domínio de pesquisa”.³⁹³

Para Aristóteles, a retórica seria a arte que se ocupa da “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”,³⁹⁴ classifica os discursos em três diferentes gêneros: o deliberativo (ou político); o judicial (geralmente da alçada dos retóricos, que atuavam também como advogados); e o epidíctico (o discurso civil).

A comparação que o filósofo faz entre a construção das personagens pelos tragediógrafos “antigos” e “modernos”, sendo representado o herói trágico pelos primeiros como político e pelos seus sucessores como retóricos, tem relação direta com o desenvolvimento dos sistemas políticos na Grécia.

A tragédia, desde seus primórdios, teve conotação político-pedagógica. Exemplificava ao espectador que as ações desmedidas, voluntárias e unilaterais do herói prejudicavam a coletividade cidadina. Assim, os heróis representados por Ésquilo, Sófocles e

³⁹¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 71.

³⁹² Idem, p. 85.

³⁹³ Idem, pp. 155-157.

³⁹⁴ ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior [et al.]. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015, p. 62.

Eurípedes, no chamado *século de ouro*, período que coincide com a democracia ateniense e a hegemonia política de Atenas e Esparta no território grego, no drama trágico, se centravam na figura do político: do basileu ou do tirano, como alguém que coloca os seus interesses à frente dos interesses da cidade. Um modelo de herói que já não servia ao modelo político vigente.

Infelizmente, dos tragediógrafos “modernos”, não há muito para se encontrar. O tempo varreu o “herói retórico” ao qual se refere Aristóteles, mas talvez, o retórico também fosse uma figura questionável no que tangia ao bem-estar da cidade. Se tomado como exemplo o diálogo *Górgias*, de Platão, onde Sócrates, personagem recorrente na obra do mestre de Aristóteles, desmonta os argumentos do famoso retórico que empresta seu nome ao texto, os retóricos não seriam muito benquistos.

Na Idade Média, a retórica estava a serviço da Igreja que, atuando como um aparelho supra-estatal, um estado acima de qualquer outro, regido por um representante do próprio Deus, tinha enorme influência no teatro político e controlava também o aparelho judiciário na Europa central. Tanto o gênero deliberativo quanto o judicial, faziam parte das práticas políticas e inquisitoriais da Igreja. Persuadir, fosse pela força, fosse pela oratória, era uma de suas especialidades.

A *Retórica* aristotélica foi uma obra importante no mundo do Baixo Medievo, dando ao evangelizador instrumentos para arrebanhar seus fiéis. Persuadi-los, como queria Aristóteles. E as recém-criadas universidades, como a de Paris, onde as discussões sobre as interpretações das sagradas escrituras assumiam o tom judicial, ministravam aulas de retórica. O que é bem exemplificado com o chiste de Ubertino de Casale para interromper a discussão com Guilherme sobre seu envolvimento com movimentos heréticos: “Dai-me o beijo da paz, frei Guilherme. Com um homem de vosso saber poderíamos discutir longamente sobre sutis questões de teologia e de moral. Mas não devemos ceder ao gosto da disputa como fazem os mestres de Paris”.³⁹⁵

As disputas teológicas ainda podem ser exemplificadas em todos os encontros entre Jorge e Guilherme, demonstrando como as posições das ordens religiosas a que pertenceriam as personagens eram completamente opostas, tanto politicamente quanto no que se referia à interpretação da Bíblia, dos dogmas religiosos e às práticas de evangelização. Também o encontro das legações papal e franciscana, a missão primária de Guilherme de Baskerville,

³⁹⁵ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 188.

servem como exemplo das oposições que se davam, utilizando a retórica como ferramenta de persuasão.

Porém, a experiência de Guilherme no campo da retórica vinha ainda de seu tempo como inquisidor, que o Abade enaltece logo de sua chegada à abadia, porque “em vários casos, vós decidistes pela inocência do acusado”,³⁹⁶ um tipo raro de inquisidor, num tempo em que “para dar prova de solércia, arrancam a qualquer custo uma confissão do acusado, achando que bom inquisidor é só aquele que conclui um processo achando um bode expiatório”.³⁹⁷

Quando do julgamento de Remígio pelo assassinato de Severino e suas ligações com movimentos heréticos pelo chefe da legação papal, tendo como juiz Bernardo Gui, famoso por ser um inquisidor impiedoso, Guilherme explica a Adso que: “O inquisidor está fora de qualquer jurisdição regular [...] e não deve seguir as normas do direito comum. Goza de privilégio especial e não é sequer obrigado a escutar os advogados”.³⁹⁸ E o discurso com que Bernardo abre o julgamento do celeiro já deixava claro que a absolvição não seria um resultado possível.

“Tu te retiraste das seduções da heresia”, motejou Bernardo, “ou seja, tu te subtraíste à investigação de quem fora indicado para descobrir a heresia e erradicar a erva daninha [...]. Mas não basta trocar de hábito para apagar da alma a torpeza da depravação herética [...]”.³⁹⁹

O gênero epdítico, ainda que não mencionado por Aristóteles na *Poética*, pode ser exemplificado pela própria narração de Adso. O discurso civil, dirigido diretamente à sua audiência, buscando não só relatar sua bizarra experiência nos dias que acompanhou seu mestre, enviado do imperador ao encontro com a legação papal, mas também convencê-la de que tudo o que se passou fora “real”, corroborando sua versão com a inserção de personagens e eventos históricos, um artifício mencionado já na *Poética*.

Na tragédia, no entanto, os autores se limitam aos nomes existentes. A causa disso é que o possível determina a persuasão. Ora, as coisas que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que sejam possíveis; as que ocorreram, é evidente que são possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis.⁴⁰⁰

Como quarta parte mais importante na construção do drama trágico, Aristóteles elege a elocução, “a manifestação de sentido que ocorre em função da escolha de palavras, e

³⁹⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 188.

³⁹⁷ Idem, p. 67.

³⁹⁸ Idem, p. 398.

³⁹⁹ Idem, p. 399.

⁴⁰⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 99.

que possui a mesma efetividade quer tratemos de versos ou de prosa”.⁴⁰¹ Assim como um texto, a dramatização precisaria produzir um sentido para que o enredo se tornasse inteligível ao espectador, para que a cena se tornasse um fato potencialmente narrativo, pois conforme afirma Hayden White, não importaria “se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira a dar-lhe um sentido é a mesma”,⁴⁰² pela suas potencialidades narrativas.

O filósofo grego dá pouca importância às duas partes restantes que seriam a melopeia e o espetáculo. A primeira, por se tratar de um ornamento e a outra por ser de competência do cenógrafo, mais que do poeta. Mas Umberto Eco não as ignora. Quanto à composição do espetáculo, como já dito, é criado pelas descrições do narrador, empregando artifícios mnemotécnicos e gerando o efeito de hipotipose.

A melopeia seria a organização dos cantos ao longo do espetáculo e os monges cluniacenses, a ala da ordem beneditina à qual pertenceria o mosteiro da abadia, davam grande importância ao canto na formação de seus religiosos. Assim, os serviços religiosos cantados, e aos quais o narrador se refere com frequência, garantem a melopeia no romance, constituindo também o coro, que no mais das vezes, representava as reações da cidade frente às ações do herói trágico.

[...] como de hábito, empregariam o tempo antes das laudes provando a harmonização da comunidade inteira na execução de alguns dos cantos previstos para aquela ocasião. Aquela fileira de homens devotos estava efetivamente harmonizada como um só corpo e uma só voz, e no decorrer dos anos reconhecia-se unida, como uma só alma, no canto.⁴⁰³

Retomando sua explicação sobre os enredos, o autor da *Poética* afirma que aqueles que são “bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso”,⁴⁰⁴ e precisam ter começo, meio e fim, de maneira que a sucessão de ações das personagens, o agenciamento dos fatos dramatizados, possam produzir um sentido coerente com a realidade do drama ou de seu texto, definindo a partir daí o enlace e o desenlace: “Os acontecimentos que se desenvolvem fora do entrecho dramático e alguns que se desenrolam em seu interior constituem, com frequência, o enlace; o resto é o desenlace”.⁴⁰⁵

Nesse sentido, assim como toda tragédia que se destina à “excelência”, todo bom romance policial precisa obedecer a essa regra aristotélica. É necessário que haja um evento a

⁴⁰¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 87.

⁴⁰² WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a ciência da cultura*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 115.

⁴⁰³ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 438.

⁴⁰⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 91.

⁴⁰⁵ Idem, pp. 147-149.

ser elucidado, um enlace, que justifique uma sucessão de ações preliminares a fim de que a elucidação do evento seja a ação principal.

A investigação, a coleta de dados e “a ciência da dedução” precisam conduzir o investigador a um fim plausível, onde o desfecho seja verossímil e ofereça ao leitor ou ao espectador a relação causal direta entre as ações preliminares e a conclusão. Ou como no caso do investigador de *O nome da rosa*, e ainda do decifrador de *Édipo rei*, que o herói saiba ao menos porque foi derrotado.

[...] é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo.⁴⁰⁶

De fato, a retirada do segundo livro da *Poética* do seu esconderijo no *finis Africae* é o evento inicial, ou *enlace*, aquele que, para Aristóteles, determinaria o início da sequência de ações preliminares ao desenvolvimento da “mimese de uma ação única”, o argumento do enredo. Os acontecimentos que não se vinculam diretamente a esse evento, no mais das vezes, parecem funcionar como empecilhos à investigação de Guilherme e Adso, mas ainda assim são partes do “todo”, elementos de coesão textual, que se retirados, alterariam o resultado pretendido pelo autor.

Mas o evento inicial, em *O nome da rosa*, não seria argumento para apenas uma tragédia. Na verdade, seis tragédias seriam compostas por Umberto Eco em torno do livro perdido de Aristóteles. O autor italiano estrutura os capítulos de seu romance de estreia como se cada um deles fosse uma tragédia, dando continuidade ao mitema do capítulo-tragédia anterior. É como se os capítulos formassem uma “hexalogia” em torno da busca que se realiza pelo livro da comédia. Fato que também se justifica nas palavras de Aristóteles, quando assevera que de algumas epopeias pode se extrair muitas tragédias, e que alguns poetas “compõem sobre um único herói e sobre um único tempo, uma só ação de muitas partes”.⁴⁰⁷

Pensando no modo da mimese trágica, a dramatização, Aristóteles afirma que “os enredos devem possuir certa extensão, e esta bem apreensível pela memória”,⁴⁰⁸ o que garantiria que o sentido do texto performado se tornasse acessível ao espectador, de modo que, nenhum detalhe lhe escapasse.

⁴⁰⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 95.

⁴⁰⁷ Idem, p. 187.

⁴⁰⁸ Idem, p. 93.

É necessário compor os enredos e lhes fornecer uma forma complementada pela elocução, tendo-os diante dos olhos o mais que for possível, porque, assim, vendo as cenas com a máxima clareza como se fizesse face aos próprios acontecimentos, descobrirá o que convém, e não lhe escapará a menor contradição.⁴⁰⁹

O texto escrito poderia facilmente prescindir da delimitação da extensão, uma vez que o leitor pode consultar as páginas lidas anteriormente, no momento que lhe seja conveniente, para reavivar a memória. Mas ainda assim, o texto de um romance que se pretende policial, não pode abrir mão do agenciamento dos fatos, devido à relação de causalidade que deve ser estabelecida entre eles, levando a um desenlace verossimilhante.

[...] podemos dizer que a extensão na qual se pode expressar a passagem da adversidade à prosperidade ou da prosperidade à adversidade em uma sequência de acontecimentos que se mantém unidos segundo a verossimilhança ou a necessidade [...].⁴¹⁰

E embora bastante extenso se considerado como “um todo”, o texto de cada um dos capítulos-tragédias de *O nome da rosa*, apresentam uma extensão que condiz com a extensão de um poema trágico. E à exceção do sexto e sétimo capítulos, cujas narrativas são complementares, os capítulos encerram-se com o findar do dia, fechando uma sequência de ações que não será retomada no dia seguinte. Falhando repetidamente, as estratégias investigativas de Guilherme precisam sempre se adaptar às novas circunstâncias que lhe são apresentadas a cada novo amanhecer. Assim, como postula Aristóteles, grande parte dos enlaces dos capítulos “se desenvolvem fora do entrecho dramático”.

Ao longo dessa análise, muito se falou sobre as relações entre a obra literária e a obra teórica de Umberto Eco, assim como sobre a natureza historiográfica e em alguns trechos até meta-historiográfica do texto de *O nome da rosa*. Mas o romance, antes de tudo, ainda é uma obra assumidamente ficcional, e mesmo que se proponha inserir a história em seu enredo, sendo o mais verossímil possível, tem como enredo uma história “inventada”, concordando com Aristóteles que aponta que “não é necessário procurar, em todos os casos, ater-se aos mitos tradicionais que constituem o objeto de nossas tragédias. Limitar-se a tal procura seria risível, pois os mitos conhecidos são conhecidos por poucos, e ainda assim agradam a todos”.⁴¹¹

Se o mito já não era conhecido de todos, significaria uma vitória do *logon* sobre o *mithos*. O racionalismo dos tempos em que viveu Aristóteles se tornara uma ideia hegemônica,

⁴⁰⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 141-143.

⁴¹⁰ Idem, p. 93.

⁴¹¹ Idem, p. 99.

condicionando a cosmovisão dos gregos daquele período, a audiência já não era a mesma do *século de ouro*, acerca de um século e meio antes.

Assim, a história começava a tomar o posto de narrativa original que um dia havia sido ocupado pelo mito, relegado aos domínios da fantasia, da invenção, do que hoje se define como ficção e, nem por isso, menos atrativo ao espectador ou ao leitor. Mesmo àqueles que não poderiam identificar o mitema do qual trataria o poema trágico dramatizado, ou àqueles que não conseguem revocar a memória do mito de Édipo em *O nome da rosa*, ainda poderiam fruir o espetáculo ou o texto literário. A identificação dos hipotextos não é uma atividade inerente à leitura, depende das experiências de leitura anteriores do leitor de um hipertexto.

Mas Aristóteles ressalta que a finalidade da mimese trágica não seria somente levar a termo a ação inicial, concluir a história que é dramatizada. Mas ainda provocar no espectador reações emocionais profundas: o efeito catártico. Justamente o que faria da *Poética*, para Umberto Eco, a primeira aparição de uma estética da recepção, como já dito. Para o estagirita são “os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos”.⁴¹²

A beleza da obra, para Aristóteles estaria justamente em provocar a catarse, que dependeria necessariamente da empatia do espectador com as personagens, pois “a compaixão ocorre em relação ao que não merece; o pavor, em relação ao semelhante”.⁴¹³ Eco, em *Confissões de um jovem romancista*, troca em miúdos esse trecho da *Poética*:

A natureza irresistível das grandes tragédias emana do fato de que seus heróis, em vez de escapar do destino atroz, mergulha no abismo – que eles cavaram com as próprias mãos – porque não têm ideia do que os aguarda; e nós, que claramente vemos para onde caminham, não podemos impedi-los.⁴¹⁴

No texto da *Poética*, a partir desse ponto, Aristóteles começa então a esmiuçar os elementos que já haviam sido apresentados, retomando a composição dos enredos, parte considerada por ele a mais importante.

[...] uns são simples, outros complexos [...]. Entendo por “simples” a ação que ocorre, como se definiu, de modo contínuo e uno, mas sem que se dê, no que tange à modificação da ação, reviravolta ou reconhecimento; por “complexa”, aquela em que a modificação se faz por meio ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas.⁴¹⁵

⁴¹² ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 101-103.

⁴¹³ Idem, p. 113.

⁴¹⁴ ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 107.

⁴¹⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 103-105.

Mais adiante, Aristóteles definirá como reviravolta “a modificação que determina a inversão das ações”⁴¹⁶ e reconhecimento como “a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento”.⁴¹⁷ Contudo, não é ao conhecimento dos fatos somente a que o filósofo se refere, mas também ao conhecimento da identidade da personagem que perpetrou uma ação, “o reconhecimento que se passa entre personagens, ou bem ocorre reconhecimento de apenas um pelo outro, quando a identidade do último é manifesta, ou bem é preciso que ocorra um reconhecimento mútuo”.⁴¹⁸

E dentre os capítulos-tragédias compostos por Umberto Eco, pode-se identificar exemplos tanto do enredo simples, quanto do enredo complexo. No primeiro capítulo, por exemplo, não há reviravolta, a ação das protagonistas segue o curso contínuo, sem que nenhuma delas o modifique. A chegada de Adso e Guilherme à abadia, mesmo com as “as provas de argúcia” e a proposição da investigação da morte de Adelmo, o que se passa é a apresentação da ação principal, a mola-mestra da trama de todo o romance. Tanto que, ao final do capítulo, Guilherme se resigna com a explicação de que a morte de Adelmo teria sido, provavelmente, um suicídio, ao contrário do que queria crer o Abade: “me propunha o problema de como morreu Adelmo. Agora, como te disse, estou propenso a uma explicação mais lógica, e no final das contas vou querer respeitar os costumes deste lugar”.⁴¹⁹

Em todos os demais capítulos, no entanto, há tanto reconhecimento, quanto reviravolta, exemplificando o que deveria ser um enredo complexo. Mas, para Aristóteles, existiria um tipo de reconhecimento superior aos demais:

A mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre em *Édipo*. [...] saber se o herói efetivou ou não uma ação também constitui matéria de reconhecimento. Mas a que melhor convém ao enredo e à ação é a que enunciamos primeiramente; de fato, tal combinação entre reconhecimento e reviravolta nos conduzirá à compaixão ou ao pavor [...].⁴²⁰

Exatamente a modalidade que se dá nos capítulos de *O nome da rosa*. A cada descoberta de um novo cadáver, há o reconhecimento da parte de Guilherme tanto da identidade da personagem que estivera com a posse do livro, quanto o reconhecimento de que a estratégia que usava naquele momento de sua investigação falhara, não efetivando a ação, o que causaria a mudança no curso dela, a reviravolta.

⁴¹⁶ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 105.

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁸ Idem, p. 107.

⁴¹⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 134.

⁴²⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 107.

Esse tipo de duplo reconhecimento concorda com a afirmação de Aristóteles que “o melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis [...]. Em segundo lugar vêm os que provêm do raciocínio”.⁴²¹ O reconhecimento da identidade da vítima se dá pelo conhecimento dos fatos e a conclusão de que estava de posse do livro, e o reconhecimento da mudança de estratégia de investigação, pelo raciocínio.

Mas, no último de seus reconhecimentos, a descoberta de Guilherme de que combatia moinhos de vento, dá-se tal qual a de *Édipo rei*, descobrindo que não há como vencer um complô cósmico, sua moira já foi fiada e a vontade dos deuses, ou do Deus único, não pode ser contrariada. O oráculo feito para as tragédias de *O nome da rosa* inscreve-se no *Livro do Apocalipse*, mantendo o *deus ex machina* fora de cena, como convém a Aristóteles.

É então evidente que o desenlace do enredo deve surgir do próprio enredo e não da intervenção do *deus ex machina* [...]; tal artifício (...), pelo contrário, só deve ser utilizado nos acontecimentos exteriores ao drama [...]; pois creditamos aos deuses o dom de ver todas as coisas.⁴²²

É exatamente nas passagens do romance, nas quais podem ser identificados as reviravoltas e os reconhecimentos, que se pode notar o emprego da mnemotécnica clássica como um artifício narrativo. Pois, cada vez que o corpo de um dos monges mortos é descoberto, a partir das descrições das cenas feitas por Adso, formam-se imagens tais quais as descritas pelo *Ad Herennium* como propícias à memorização e à pronta revocação.

[...] daquele tipo capaz de aderir à memória por mais tempo. Isso ocorrerá se estabelecermos similitudes marcadas o mais possível, se não colocarmos imagens vagas, ou em grande número, mas que tenham alguma ação, se lhes atribuirmos especial beleza, ou singular fealdade, se ornarmos algumas com coroas, ou vestes púrpura, para tornar a semelhança mais marcante para nós, ou se de algum modo as desfigurarmos, manchando-as de sangue, cobrindo-as de lama ou borrando-as com tinta vermelha [...].⁴²³

As imagens que se formam a partir da descrição das cenas dos monges mortos são realmente marcantes. O corpo de Venâncio “fincado de cabeça para baixo na vasilha do sangue”⁴²⁴ em frente as pocilgas; o de Berengário afogado, nu “branco e mole, sem pelos, parecia o de uma mulher, exceto o espetáculo obscuro das flácidas pudendas”⁴²⁵ na casa de

⁴²¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 141.

⁴²² Idem, pp. 129-131.

⁴²³ [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 193.

⁴²⁴ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 140.

⁴²⁵ Idem, p. 287.

banhos; Severino que “jazia num lago de sangue com a cabeça rachada”⁴²⁶ no hospital; e finalmente Malaquias, que envenenado, tinha “a imagem da própria morte. [...] os olhos cavos, as têmporas encavadas, as orelhas brancas e contraídas com os lóbulos virados para fora, a pele do rosto já rija”⁴²⁷ na igreja abacial, formam um conjunto de imagens agentes associado a um conjunto de lugares de memória.

Cada uma dessas imagens, não se pode negar, parecem guardar semelhanças, ou similitudes com as profecias do *Apocalipse*, mas que ao final, revelam-se falsas, exatamente o que Aristóteles denominou como paralogismo: “o reconhecimento que é composto a partir de um raciocínio falso {paralogismo} do espectador”.⁴²⁸ Parecem se associar ainda a outro trecho da *Poética*, onde Aristóteles fala da comoção emocional como resultado do reconhecimento ou da reviravolta: “quanto à comoção emocional, trata-se de uma ação destrutiva ou dolorosa, como são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes”.⁴²⁹

A partir desta análise procurou-se compreender como Umberto Eco, transpondo trechos do tratado aristotélico para a narrativa de seu primeiro romance, cria em *O nome da rosa* uma atualização literária da *Poética*. Mesmo que este hipotexto, especificamente, não seja um texto literário, auxiliados pelos artifícios mnemotécnicos, seus leitores ainda podem revocar memórias que foram engendradas pela da leitura do milenar texto teórico. E no caso dos leitores esteticamente competentes, mesmo que não tido qualquer contato com o texto de Aristóteles, ainda podem revocar o modelo hipotextual trágico, pois saberiam se conformar à atitude que o texto lhe solicita.

⁴²⁶ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 387.

⁴²⁷ Idem, p. 440.

⁴²⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 139.

⁴²⁹ Idem, pp. 107-109.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobrepostos em um palimpsesto, os escritos antigos e os novos podem ser lidos. O registro recente feito sobre as marcas deixadas pelo estilo de outrem, uma escrita anterior, que mesmo raspada, não pode ser completamente apagada. As marcas mal dissimuladas, reaproveitadas, ou simplesmente deixadas ali, são resíduos, reminiscências de um outro tempo, de um outro ser que movido pelo desejo, ou pela necessidade, deitou sobre o pergaminho algo de seu, ou algo de si.

Disponíveis aos olhos do leitor curioso, que não se satisfaz apenas com a decifração do registro mais recente, camada mais imediata e legível do pergaminho reaproveitado, as marcas de estilo anteriores podem ainda produzir sentido. Mesmo que fragmentadas, mesmo que transformadas, continuam se fazendo presentes, continuam se fazendo memória.

Assim também é o texto literário que se estrutura em camadas e, por isso, também chamado de palimpsesto. Porta em si, além da escrita do autor, isto é, o hipertexto, marcas de estilo ou estruturas de textos anteriormente, geralmente canônicos e reconhecíveis por leitores que têm memórias engendradas pela leitura desses mesmos hipotextos, memórias *de* literatura. Essa sobreposição de textos impele uma operação de dupla leitura que produz o efeito paródico, a identificação dos hipotextos feita pelo leitor, um jogo proposto pela intertextualidade.

Mas a intertextualidade não é exatamente uma técnica, é, na verdade, uma prática inerente à toda literatura, provém de sua natureza autorreferencial, que ainda faz da literatura sua própria memória, pois funcionaria como um repositório de modelos, ou hipotextos, disponíveis à apropriação e à transformação por outros autores e pelos novos textos por eles produzidos, os hipertextos. E ao propor-se a falar do mundo, o fará a partir de si mesma, não a partir de um referente “real”.

Mas se a literatura é sua própria memória, é preciso lembrar que ela não é um fenômeno, como a memória natural. Ela é uma produção humana e, portanto, uma memória artificial. Umberto Eco afirma que: “O livro, sob qualquer forma, permitiu que a escrita se personalizasse: representava uma porção da memória, até coletiva, mas selecionada segundo uma perspectiva pessoal”.⁴³⁰ Memória coletiva, contudo, artificialmente produzida.

Ao colocar novamente em circulação os modelos hipotextuais, as práticas de intertextualidade os transformam em novas formas literárias, que ao mesmo tempo que os

⁴³⁰ ECO, Umberto. **A memória vegetal: e outros escritos de bibliofilia**. Trad. Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 15.

atualizam, dispondo-os a novos leitores, também preservam sua essência, garantindo seu conhecimento e re-conhecimento por leitores do texto original, que possuem memórias geradas a partir daquela experiência de leitura. Um tipo de memória que, como dito por Fabricia Wallace Rodrigues, é “feita de escrita, pela escrita, na escrita. Uma memória que se compõe de ficção, feita no e do engendramento estético do texto”.⁴³¹

Mesmo que artificialmente produzida, essa memória ainda se constitui como uma memória coletiva, uma vez que textos literários circulam, são traduzidos e lidos por leitores em diferentes lugares e diferentes tempos, que passam assim, a partilhar as mesmas memórias *de* literatura, tornando-se parte de uma mesma comunidade leitora, que compartilha um *éthos* literário, com suas próprias práticas sociais, idioleto e cosmovisão, conformados pela literatura. Um *éthos* que, desterritorializado, pode ser identificado a uma diáspora. Uma diáspora literária.

Apelando fortemente às práticas hipertextuais e às memórias de literatura de seu leitor, o filósofo italiano Umberto Eco, em seu romance de estreia, *O nome da rosa*, tece seu texto, não somente como um palimpsesto, mas também com um centão, a partir de muitos textos canônicos, de diferentes gêneros e funções. Entre eles, os que aqui foram analisados, por terem suas co-presenças mais evidenciadas: *A divina comédia*, de Dante Alighieri; *Édipo rei*, de Sófocles; alguns trechos de diferentes aventuras do famoso detetive Sherlock Holmes, personagem criada por Arthur Conan Doyle; e surpreendentemente, um hipotexto, que embora canônico, não é um texto literário: a *Poética*, de Aristóteles, provavelmente o mais antigo texto da teoria literária.

Mas o autor explora técnicas hipertextuais diferentes com cada um dos hipotextos que aqui foram analisados. Não são somente referências. Pôde-se perceber pela análise aqui realizada, ao menos no que se refere aos quatro hipotextos acima mencionados, que há a intencionalidade do autor em produzir o efeito paródico, a identificação do hipotexto que provoca a dupla leitura, ou dupla codificação.

Mas além das práticas hipertextuais, o autor ainda se utiliza de um artifício já mencionado por Aristóteles em seu texto *Da memória e da revocação*, que se tornou muito popular entre os escolásticos na Idade Média: a mnemotécnica ou arte da memória, que no período do racionalismo greco-romano era ensinada nas escolas de retórica.

Mas a arte da memória é, sobretudo, uma técnica de revocação. E o que poderia haver para se revocar em um romance? Memórias *de* literatura, é claro. Umberto Eco utiliza

⁴³¹ RODRIGUES, Fabricia Wallace. **Memórias engendradas, ficções do eu**. Tese de doutorado. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-95HH5A>, p. 107.

artifícios das mnemotécnicas de diversos períodos aliados às memórias de que poderiam ser engendradas a partir da leitura dos originais de seus hipotextos, permitindo – e até provocando – que fossem revocadas à leitura de *O nome da rosa*.

“Porém, o que é lembrar-se? É ter uma *imagem* do passado. Como isso é possível? Porque essa imagem é um vestígio deixado pelos acontecimentos que permanece fixado na memória”.⁴³² Se o leitor revoca uma memória *de* literatura, certamente revocará uma imagem formada a partir de sua leitura, e são essas imagens que o autor parece querer que seu leitor revoque, através dos artifícios mnemotécnicos que utiliza em seu romance. Essas imagens de memória, ruínas das leituras anteriores, transformam-se em imagens agentes da mnemotécnica, a serem revocadas nos lugares de memória que lhes foram destinadas pelo autor, no mapa da abadia, que formariam um conjunto de *loca*, ou locais de memória, híbrido da mnemotécnica clássica e o modelo da abadia, de Romberch.

Quando transforma *A divina comédia* em um de seus hipotextos, por exemplo, o autor explora artifícios mnemotécnicos que foram denominados de *imagens dantescas*, por terem sido também exploradas pelo poeta florentino em seu famoso poema. Tais imagens, conhecidas ainda como imagens de piedade, tinham por objetivo instruir o cristão sobre os caminhos que levavam à danação ou à salvação, e eram utilizadas na ornamentação das construções românicas e góticas, representadas no romance pela sala capitular e a igreja abacial. A experiência que o velho monge Adso narra à vista do portal do Apocalipse da igreja abacial, quando ainda adolescente, parece ter alcançado o resultado esperado pelos seus projetistas: “fulgurou-me o olhar e mergulhou-me numa visão da qual ainda hoje a custo a minha língua consegue dizer”,⁴³³ continuava entranhado em sua memória muitas décadas mais tarde.

Como analisado no primeiro e segundo capítulos, na transformação do hipotexto da autoria de Dante, Umberto Eco utiliza as técnicas de *kénosis* e *tesura*, o rompimento com o modelo hipotextual e a continuidade, a fim de formar um conjunto, respectivamente.

Enquanto Dante percorreria o caminho rumo ao *Paraíso*, o jovem Adso percorrerá seu caminho na direção oposta, rumo ao seu inferno pessoal terreno. Enquanto Dante se purifica para poder entrar no paraíso, em *O nome da rosa* fica marcada a perda da inocência do narrador. Existe uma inversão do modelo, o que evidenciaria a *kénosis*.

⁴³² RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**, vol. 1. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 22.

⁴³³ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 79.

No entanto, é a técnica de *tesura*, que se constitui na continuidade da narrativa histórica de *A divina comédia* para *O nome da rosa*. O texto romanesco de Umberto Eco propõe sua própria versão dos eventos históricos, assim como havia sido feito por Dante em *A divina comédia*. Um posicionamento historiográfico, o que o distinguiria do romance histórico tradicional. Pois para Umberto Eco “um romance histórico tem que fazer isto também: não somente descobrir no passado as causas do que viria depois, mas também desenhar o processo graças ao qual aquelas coisas foram lentamente produzindo seus efeitos”.⁴³⁴

A historiografia, nesse sentido, se apresenta como um elemento fundamental da diegese de *O nome da rosa*, pois ao situar o enredo em uma data precisa, o autor busca criar não somente um alibi de verossimilhança, como também criar um efeito de “ultrarrealismo”, que colocaria alguns trechos da narrativa romanesca em posição de concorrência com a “verdade histórica”, justificando as asserções de Linda Hutcheon ao classificá-lo como metaficção historiográfica.

Aquilo que os personagens fazem permite que seja melhor compreendida a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, no entanto nos dizem da Itália da época coisas que os compêndios de história nunca nos haviam dito com a mesma clareza.⁴³⁵

Esta característica do romance de Eco contraria o que foi proposto por Roland Barthes, ao analisar o momento em que a escrita de Dante Alighieri se volta para a ficção, a publicação de *Vita nuova*. Pois diferente do que fez o poeta florentino, ao estreitar nos domínios da ficção, Umberto Eco não rompe completamente com suas práticas de escrita anteriores, ele dá continuidade a elas e até as transforma em literatura, fazendo delas indissociáveis e, algumas vezes, indiscerníveis. Os romances de Eco, apesar de declaradamente ficcionais, possuem carga teórica e, por isso, suas práticas na escrita ficcional seria uma *vecchia vita nuova*.

Juntamente com o teórico e o histórico, há outra classificação de gênero na qual se enquadra *O nome da rosa*, feita pelo próprio autor: o romance policial. O fato se evidencia pela transformação dos hipotextos *Édipo rei* e as várias passagens das aventuras detetivescas de Sherlock Holmes. Romances policiais, no geral, parecem obedecer a estrutura dos poemas trágicos: enlace, reconhecimento e/ou reviravolta e desenlace, o que faria da tragédia a forma ancestral do romance policial.

⁴³⁴ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa in O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 559.

⁴³⁵ Idem, p. 558.

Mas ainda que Eco estabeleça a Medievalidade como contexto histórico do enredo de seu romance, o proto-detetive criado por ele se aproxima muito mais do decifrador de enigmas da Antiguidade do que do detetive que se utiliza de métodos científicos e da “ciência da dedução”, personagem criada por Conan Doyle, revelando-se assim, um homem ainda medieval.

E mesmo que o autor se utilize de técnicas e conteúdos que possam, a uma primeira visada, parecer díspares, é preciso lembrar que o período histórico no qual o autor inseriu o enredo de *O nome da rosa*, é o limiar do Renascimento italiano, um período de transição. Os ideais de modernidade e rompimento com o ideário medieval já vinham fermentando há quase dois séculos, ganhando especial impulso com a escolástica e, sobretudo, com os estudos teológico-filosóficos a partir de Tomás de Aquino, que se dedicou ao estudo de autores como Cícero e Aristóteles. Tanto a mnemotécnica quanto a *Poética*, de Aristóteles, foram introduzidas no mundo medieval pelo doutor de Aquino, objeto da tese de doutoramento de Umberto Eco.

No trecho abaixo, citado por Frances A. Yates, em *A arte da memória*, Tomás de Aquino mistura os preceitos mnemotécnicos de Aristóteles com os do manual de retórica *Ad Herennium*, então atribuído a Marco Túlio Cícero, ou Tullius, como era chamado na alta Idade Média:

É necessário definir um ponto de partida para se iniciar o processo de reminiscência. Por esse motivo, alguns rememoram a partir de lugares onde algo foi dito, feito ou pensado, utilizando o lugar como de fosse o ponto de partida da reminiscência; pois o acesso ao lugar é como um ponto de partida para todas as coisas que ali se passaram. Assim, Tullius ensina em sua retórica que para recordar algo facilmente, deve-se imaginar uma disposição determinada de lugares, onde imagens (*phantasmata*) de todas essas coisas são distribuídas em uma ordem certa.⁴³⁶

O *éthos* moderno que começava a se constituir, buscava a retomada dos conhecimentos e práticas da Antiguidade, colocando no mesmo contexto histórico o culto aos antigos, a vivência medieval e a construção de uma modernidade que rompesse com o *éthos* vigente, como se o tecido temporal se dobrasse sobre si mesmo, formando camadas. Fato que reafirma o propósito de Umberto Eco em não cometer anacronismos, utilizando-se de um espaço-tempo que, ainda que literário, evidencia tanto um período de transição da Era Medieval a Moderna, quanto a bifurcação ideológica que se seguirá primeiro na Itália, depois em grande parte da Europa central, onde o renascentismo e o barroco dividirão o palco.

⁴³⁶ AQUINO, Tomás *op cit* YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. p. 97.

Nesse sentido eu queria certamente escrever um romance histórico, e não porque Ubertino ou Michele tivessem realmente existido e dissessem mais ou menos aquilo que realmente haviam dito, mas porque tudo o que diziam os personagens fictícios como Guilherme, deveria ter sido dito naquela época.

Não sei quanto fui fiel a esse propósito. Não creio havê-lo traído quando mascarava citações de [autores] anteriores quando mascarava citações (como Wittgenstein), fazendo-as passar por citações de época. Naqueles casos sabia muito bem que não eram os meus medievais que eram modernos, mas os modernos que pensavam como meus medievais.⁴³⁷

⁴³⁷ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa** *in* **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 558.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **A divina comédia – Purgatório**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **A divina comédia – Paraíso**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Vida Nova** In PigNatari, Décio (Org.). Retrato do Amor quando jovem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999.
- _____. **Poética**. Edição bilíngue. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **Parva Naturalia**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance, vol. I**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A Preparação do Romance, vol. II**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva: 2007.
- _____. **O Rumor da Língua**. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Signos 44, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.
- BAXNDALL, Michael. **Giotto and the orators**. Madrid: Machado Grupo de Distribución S. L: 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- CAHILL, Thomas. **Como os irlandeses salvaram a civilização**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha, v. I**. Trad. Carlos Nougué e José Luís Sanches. São Paulo: Abril, 2010.

[CÍCERO]. **Retórica à Herennium**. Edição bilíngue. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes: obra completa vol. 1**. Trad. Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016.

_____. **Sherlock Holmes: obra completa vol. 2**. Trad. Áurea Brito Wissenberg e Arnaldo Viriato Medeiros. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016.

_____. **Sherlock Holmes: obra completa vol. 3**. Trad. Flávio Mello e Silva; Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016,

_____. **Sherlock Holmes: obra completa vol. 4**. Trad. Adailton J. Chiaradia e Myriam Ribeiro Güth. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, 2016,

DUBY, Georges. **História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**. Trad. portuguesa José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ECO, Umberto. **A ilha do dia anterior**. Trad. Marcos Lucchesi. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

_____. **A memória vegetal e outros escritos de bibliofilia**. Trad. Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **As formas do conteúdo**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Il Nome Della Rosa**. Milano: Tascabili Bom Piani, 2010.

_____. **Número Zero**. Trad. Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Record, 2015.

- _____. **O Nome da Rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Record, 2015.
- _____. **O Pêndulo de Foucault**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- _____. **Sobre a Literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto e SEBEOK, Thomas A. (Org.). **O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1989.
- GENETTE, Gérard. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Vega, 1987.
- _____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edição digital. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010.
- GINZBURG, Carlo. **Os fios e os rastros: verdadeiro, falso e fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HARTOG, François. **Os antigos, o passado e o presente**. Trad. José Otávio Guimarães, Marcos Veneu e Sonia Lacerda. Brasília: Editora UnB, 2003.
- HAYERLOCK, Eric A. **A Musa aprende a escrever**. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Trad. Artur M. Pereira e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. **Os limites da helenização. A interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa**. Trad. Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. Trad. Wolfe Hornke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**.

Trad. Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et.al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa. Vol. I**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

BÍBLIA – **Bíblia de Jerusalém**. Trad. Joaquim de Arruda Zamith. et. al. São Paulo: Paulus, 2002.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

ANEXOS

Série dos movimentos de Adso pela abadia, conforme o caminho sequencial descrito por Aristóteles em *Da memória e da revocação*.

À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos [Z]⁴³⁸ [...], ao redor das duas casas de banho [J] e do hospital e herbanário [K], que costeavam as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja [B], erguia-se o Edifício [A] [...]. À direita da igreja estendiam-se algumas construções que lhe ficavam ao lado e em torno do convento [D]: por certo o dormitório [F], a casa do Abade [H] e a casa dos peregrinos [G] à qual [...] atingimos atravessando um belo jardim [L]. Do lado direito, além de uma vasta esplanada, ao longo dos muros meridionais [...] estábulos [N/O], moinhos [S], moendas de oliva [T], celeiros [U] e adegas [V] e aquela que me pareceu ser a casa dos noviços [X].⁴³⁹

Primeiro dia: WGBARACG – grande portal da abadia [W] – casa dos peregrinos [G] – igreja [B] – Edifício [A] – forjas [R] – Edifício [A] – coro [C] – casa dos peregrinos [G]

Segundo dia: GCDCMKCDAJZABGADLACACDG - casa dos peregrinos [G] – coro [C] – claustro [D] – coro [C] – pocilgas [M] – hospital [K] – coro [C] – claustro [D] – Edifício [A] – casa de banhos [J] – horto [Z] – Edifício [A] (sugerido: não há narração) – igreja [B] – casa dos peregrinos [G] – Edifício [A] – claustro [D] – jardim [L] – Edifício [A] – coro [C] – Edifício [A] – coro [C] – claustro [D] – casa dos peregrinos [G]

Terceiro dia: CFBABRLANGBABJ - coro [C] – dormitórios [F] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – forjas [R] – jardim [L] – Edifício [A] – estábulos dos cavalos [N] – casa dos peregrinos [G] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – casa de banhos [J]

Quarto dia: KUCUGADAZBABD - hospital [K] – celeiros [U] – coro [C] – celeiros [U] – casa dos peregrinos [G] – Adso sai da abadia para colher trufas e volta correndo para avisar Guilherme da chegada dos minoritas – Edifício [A] – claustro [D] – Edifício [A] – horto [Z] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – claustro [D]

Quinto dia: HKHKZHKHDABG – sala capitular [H] – hospital [K] – sala capitular [H] – hospital [K] – horto [Z] – sala capitular [H] – hospital [K] – sala capitular [H] – claustro [D] – Edifício [A] – igreja [B] – casa dos peregrinos [G]

Sexto dia: DBABAGDNBABNFBA – claustro [D] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – Edifício [A] – casa do Abade [G] – claustro [D] – estábulos [N] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – estábulos [N] – dormitórios [F] – igreja [B] – Edifício [A]

Sétimo dia: A – Edifício [A]

⁴³⁸ Todas as marcações desse tipo no trecho foram feitas por mim, de acordo com as descrições do espaço feitas pelo narrador.

⁴³⁹ ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp. 63-64.