

## A IDADE MÉDIA REVISITADA POR UMBERTO ECO

Denise Azevedo Duarte Guimarães  
Universidade Federal do Paraná

### RESUMO

O nome da rosa, enquanto vigoroso exercício intertextual, propõe-se como metáfora do nosso tempo. Ao focalizar o momento do embate entre o pensamento medieval teocêntrico e o pensamento renascentista, no espaço simbólico da abadia, o autor traça um painel histórico impecável. Sua inventiva hipótese, verossímil e historicamente viável, para explicar o desaparecimento de um livro de Aristóteles, é o ponto de partida para a construção de um universo ficcional e conceitual altamente complexo e de leitura, paradoxalmente, agradável: romance pós-moderno, o intertexto dos anos 80.

O nome da rosa revela-se uma típica resposta, entre outros “best-sellers” atuais, a uma curiosidade de nossa época pelo passado e por sua cuidadosa e detalhada reconstituição. Basta lembrar o sucesso de Marguerite Yourcenar e Marion Zimmer Bradley, em suas bem sucedidas propostas de preencher lacunas históricas com dados prováveis. O fenômeno não é novo, já dizia Walther Benjamin que a Literatura é o inconsciente da História, mas se tem mostrado muito forte na literatura dos anos oitenta.

Em primeiro lugar, cumpre salientar que o romance de Umberto Eco concretiza, a meu ver, o grande modelo romanescosco — o intertexto — “par rapport” aos grandes romances de todos os tempos. É um romance agenérico e único, produzido como um meta-gênero que problematiza intertextualmente a própria estrutura do gênero. Neste sentido, destacam-se no texto as operações metatextuais ou as tematizações dos atos críticos porque, explícita ou implicitamente, percebe-se a manipulação de certos modelos romanescos por parte do narrador.

Panorama (romance?) histórico, ao revisitar a Idade Média; narrativa de aventuras, trama criminal ou investigação policial; narrativa psicológica enquanto memória do monge de Melk ao indagar sobre o sentido da própria existência — o livro inclui uma série de arquétipos literários, além de explorar incontáveis recursos narrativos ao gosto dos leitores da atualidade. Na verdade, nessa “colcha de retalhos” aparente, importa é o resultado final da bricolage, seu efeito inegavelmente estético e sua expressão simbólica. Neste sentido, não importa se narrativa policial, crônica medieval ou romance psicológico ou alegórico; importa a constatação de que *O nome da rosa*, enquanto vigoroso exercício intertextual, propõe-se como metáfora do nosso tempo, ao insistir brilhantemente no tema da liberdade seqüestrada.

O livro enfatiza implicitamente as ligações entre o século XIV e o presente; e o próprio autor declara que as duas épocas vivem igualmente “um perigoso momento de transição”.<sup>1</sup> A simultaneidade passado/presente num só espaço textual, característica do dialogismo literário, valoriza a leitura do romance de Eco como prática dialética de síntese. O intertexto revela a Idade Média como um texto histórico subjacente à própria realidade semântica e sintática; e que, às vezes, pode até se sobrepor a esta. Isto porque, enquanto conjunto dialógico, o texto é único e é outro(s) ao mesmo tempo. A noção da intertextualidade enquanto procedimento crítico-criativo permite apreender a convivência dos vários textos numa mesma estrutura textual.

Pelo exposto, a primeira preocupação de meu trabalho não será encontrar o sentido, ou mesmo um sentido do texto, mas chegar a conceber a abertura de sua “significância”, no dizer de Roland Barthes: “viver o plural do texto”. Diante de um texto plural, de linguagem ao mesmo tempo infinita e estruturada, o que importa é tentar apreender as partidas dos sentidos, não as chegadas. Interessa-me captar a sua dimensão intertextual enquanto lançamento de fios que vão se prendendo a outros textos, contextos, códigos, signos...

No seu Pós-escrito a *O nome da rosa*, Umberto Eco mostra-se extremamente consciente do papel da intertextualidade em seu romance:

“Quando a obra está sendo feita o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo”.

1 ECO, U. A nova Idade Média. In: ———. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 79.

2 ECO, U. Pós-escrito a *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 40.

Ao narrar o processo de composição da cena de amor na cozinha, o autor explicita o processo intertextual: “É claro que a cena de amor na cozinha é toda construída com citações de textos religiosos, desde o Cântico dos Cânticos até São Bernardo e Jean de Fecamp, ou Santa Hildegarda de Bingen. Mesmo quem não tem prática de mística medieval, mas um pouco de ouvido, percebe isso. Mas quando alguém me pergunta agora de quem são as citações e onde termina uma e começa outra, eu não estou mais em condições de dizê-lo.

De fato eu tinha dezenas e dezenas de fichas com todos os textos, às vezes páginas de livros e inúmeras fotocópias, muito mais do que usei. Mas quando escrevi a cena, escrevi-a de um jato (só depois é que a poli, como se passasse por cima um verniz homogeneizante, a fim de que as suturas ficassem menos visíveis)”<sup>3</sup>.

Embora longa, a citação é extraordinariamente esclarecedora sobre a produção de um intertexto. Enfatiza também a consciência do autor de que a matéria com a qual trabalha traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (que ele denomina o “eco da intertextualidade”).

Em termos teóricos, o desenvolvimento das teorias da intertextualidade levou a uma revisão dos conceitos de imitação e dos próprios gêneros literários, uma vez que todas as formas de referências, explícitas ou implícitas, constituem as possibilidades de significação do texto visto como produção. Nesse sentido, pode-se perceber claramente a distância que separa um romance histórico “*strictu sensu*” do intertexto de Umberto Eco.

Entretanto, seu caráter dialógico leva-me a considerar o romance histórico como um referente obrigatório. Entendido como hoje em dia, o gênero romance surge nos meados do século XVIII, assimilando sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias, até a crônica de viagens. Identifica-se com a própria revolução romântica, passando a ocupar o lugar antes destinado à epopéia, devido ao seu caráter de representação que procura expressar uma visão total do mundo, muitas vezes ligada à História Nacional. Firmando-se como uma grande forma literária, o romance encontra sua época áurea no século XIX, época de esplendor dos estudos históricos. Afirma-se então o romance histórico enquanto um gênero híbrido, onde Literatura e História dão-se as mãos.

3 ECO, Pós-escrito... p. 38-9.

Evidentemente controversa, tal união continua em moda na atualidade, onde inúmeros "best-sellers" procuram preencher lacunas históricas com dados verossímeis. Este é um dos muitos problemas que o romance de Eco coloca — como se pode escrever um romance histórico de sucesso, em nosso tempo — uma vez que o autor, já em 1967, revelava sua preocupação com o assunto, emitindo a curiosa opinião: "Se a lição da história não parece convincente, podemos recorrer à ajuda da ficção, que — como ensinava Aristóteles — é bem mais verossímil que a realidade".<sup>4</sup>

Vê-se que o romance de Eco realiza uma curiosa mistura de dados históricos e da fantasia (elemento este importante no conceito aristotélico de "mimesis"). Sua inventiva hipótese, verossímil e historicamente viável, para explicar o desaparecimento do livro possivelmente escrito por Aristóteles, enfatiza não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido na época.

No romance, dados historicamente comprováveis e pessoas que realmente existiram na Idade Média, chegando a desempenhar papel histórico relevante, são intencionalmente misturados às personagens inventadas. As teorias de filósofos conhecidos, o autor mescla suas próprias "criações" filosóficas. Inclui no romance, deliberadamente, até situações anacrônicas, como o mascaramento de citações de autores posteriores (como Wittgenstein), fazendo-as passar por citações da época, como ele confessa em seu Pós-escrito...:

"Nestes casos, eu sabia muito bem que não eram os meus medievais que eram modernos, mas sim os modernos que pensavam como medievais".<sup>5</sup>

Neste sentido, vê-se que a complexidade do romance de Eco é realmente um desafio ao leitor porque seu texto constrói-se em termos de uma retórica da verossimilhança. Vale dizer, ao lançar mão de procedimentos de justificativa e sobre-justificativa, datando, situando, informando detalhadamente o leitor sobre os fatos e pessoas em questão, o teórico da Comunicação, borgianamente, procura intencionalmente atingir determinados efeitos estéticos e persuasivos.

"... certamente eu queria escrever um romance histórico, e não porque Ubertino ou Michele tivessem realmente existido e dissessem mais ou menos aquilo que realmente disseram, mas porque tudo aquilo que personagens fictícios como Guilherme diziam deveria ter sido dito naquela época".<sup>6</sup>

4 ECO, *Viagem...*, p. 165.

5 ECO, *Pós-escrito...*, p. 64.

6 ECO, *Pós-escrito...*, p. 64.

Os procedimentos da introdução do romance, “Um manuscrito, naturalmente”, são esclarecedores sobre a questão aqui tratada. O narrador efetua citações bibliográficas e biográficas numa deliberada confusão entre dados reais e fictícios. Tais informações são detalhadas, objetivando justamente colocar ao leitor a existência do manuscrito e de um determinado livro como indiscutíveis. O objetivo maior é tornar verossímil toda a história narrada, dando-lhe respaldo histórico.

O narrador utiliza-se também de um recurso narrativo típico da ficção do século passado, a referência ao narratário ou leitor virtual, que se quer cúmplice do narrador na visão dos fatos narrados. Cito como exemplo: “como o leitor terá imaginado”, frase que convida o leitor a participar ativamente daquele mundo ficcional.

Em resumo, considerando-se um “monge daquela época”, tão perfeita é sua identificação com a Idade Média, Eco constrói um universo ficcional e conceitual altamente complexo e de leitura, paradoxalmente, agradável.

Embora a riqueza de significados intertextuais do romance seja enorme, — tanto no campo alegórico, quanto no político, antropológico, religioso, filosófico ou histórico, e quantos mais o leitor possa apreender — meu estudo pretende ater-se ao seu significado histórico, ou melhor, às relações estabelecidas entre Literatura e História neste intertexto.

Saliento, primeiramente, que, à estrutura de “novela policial” montada pelo autor, sobrepõe-se um painel do início do século XIV, numa espécie de afresco composto pelos detalhes históricos e o debate das idéias no instante do surgimento do “homem moderno”. Momento crítico da evolução humana, que intensifica o conflito entre o velho e o novo, entre o teocentrismo e o antropocentrismo, entre o misticismo e a razão, entre o sagrado e o profano...

Guilherme de Baskerville — é uma síntese intertextual — tonimia metaforizada da chegada da Idade Moderna. Ele traz a novidade para dentro da Abadia, traz a efervescência dos novos tempos. Sua presença é uma ruptura, representa uma fissura naquela estrutura fechada que é o microcosmos labirintico regido pela ideologia totalitária: o espaço simbólico da Abadia.

Guilherme de Baskerville é uma síntese intertextual - personagem de Conan Doyle, com seu parceiro Adso (Dr. Watson?); cavaleiro medieval em busca da verdade; homem “moderno”, racional, regido pelos princípios de Roger Bacon. Guilherme, sob a perspectiva histórica, é fundamental-

mente um franciscano do século XIV, seguidor de Ockham. Se lembrarmos as "heresias" de Ockham, suas idéias sobre a ruptura dos privilégios, sobre o livre arbítrio, sobre os códigos culturais, enfim, teremos uma noção da consciência de Guilherme a respeito das contradições medievais.

A Idade Média era toda simbólica, toda ritualizada. Nela, a Igreja lutava sempre contra a figura do demônio. Naquele momento de afirmação do Cristianismo, a figura do demônio adquire contornos terríveis, reforçados pela criação da Santa Inquisição, em 1229, pelo Papa Gregório IX, "para defesa da Igreja". O livro de Eco explora o assunto, colocando, de um lado, a visão de Guilherme, que quer explicar os crimes pelas ações humanas e por causas lógicas; e, de outro, Bernardo Gui, tentando provar ser tudo obra do demônio. Na verdade, estas duas personagens sintetizam exatamente o momento do embate entre o pensamento medieval teocêntrico e o pensamento renascentista, com suas idéias científicas.

No livro, o ponto de vista em primeira pessoa (Adso narra fatos de seu passado de noviço a partir de impressões pessoais) apresenta ao leitor os dois opositores com traços bem distintos. Ambos são homens impressionantes. Tornam-se conhecidos pelas descrições, por suas ações, pelos instrumentos que usam e até por seus nomes, que revelam muito de suas personalidades.

Guilherme de Baskerville, por um lado, encarna a figura do Venerável Inceptor (Ockham) para quem, assim como para Bacon, os signos são usados para o conhecimento dos indivíduos. Por outro lado, e seu sobrenome o indicia, aponta para aquele investigador genialmente criado por Conan Doyle. Veja-se que ele é um franciscano inglês, encarregado de desvendar uma série de mortes inexplicáveis, ajudado pelo noviço Adso, cujo nome e visão ingênua dos acontecimentos também apontam para a narrativa policial de suspense, acima citada. (Elementar, meu caro Watson?) Como Sherlock Holmes, Guilherme vê-se desafiado a desvendar uma intrincada trama cuja tensão emocional é seguidamente acentuada. Como herói-erudito, é o estudioso com o qual se pode contar nos momentos de perigo e cuja inteligência revela-se capaz de descobrir, não só o assassino, mas também o motivo das mortes.

Cumprir lembrar ainda que Umberto Eco, um estudioso da obra de Santo Tomás de Aquino, colore a figura de Guilherme com muitos elementos do pensamento tomista. Ao alinhar as opiniões divergentes, esclarecendo o sentido de cada uma, questionando tudo, enumerando as objeções pos-

síveis até a revelação final, Guilherme opõe seu método ao universo conceitual da alta Idade Média, assim como Santo Tomás o fizera.

No seu "Elogio de Santo Tomás de Aquino", estudo de 1974, Umberto Eco lembra que "o universo da alta Idade Média era um universo de alucinação, o mundo era uma floresta simbólica povoada de presenças misteriosas, as coisas eram vistas como o relato contínuo de uma divindade que passava o tempo lendo e redigindo a *Semana Enigmística*".<sup>7</sup> Tal universo de alucinação, ameaçado pela razão, é magistralmente representado pela Abadia e sintetizado nos dois antagonistas de Guilherme: Bernardo Gui e Jorge de Burgos. Estes, tudo fazem em prol da preservação da ideologia vigente, assim como o fizeram os mestres reacionários da Faculdade de Teologia em sua ação contra os frades mendicantes, que chamavam de hereges joaquimitas, porque queriam ensinar Aristóteles — segundo eles, o mestre dos materialistas.

Em suma, a trama do livro, ao desenvolver-se sobre a ocultação de um livro de Aristóteles, considerado pelo reacionário Jorge como capaz de inverter a relação entre a essência das coisas, recupera o papel de Tomás que "não aristoteliza o cristianismo, mas cristianiza Aristóteles"; segundo o próprio Umberto Eco, no citado estudo. O jogo de política cultural que Tomás tentava fazer era duplo, segundo Eco: "de um lado fazer a ciência teológica da época aceitar Aristóteles, de outro, dissociá-lo do emprego que dele faziam os averroístas".<sup>8</sup> Deste modo, o pensamento tomista permite à Igreja uma arquitetura teológica conciliável com o mundo natural, que não entra em conflito com o seu poder temporal porque humanamente atenta aos valores naturais e respeitadora do discurso racional.

Trata-se de um avanço real no sistema doutrinário da Igreja, que antes de Tomás afirmava que "o espírito de Cristo não reina onde vive o espírito de Aristóteles". Em 1210 estão proibidos os livros de filosofia natural do mestre grego, mas Tomás manda traduzi-los e os comenta nos anos seguintes. Em 1255, toda a obra de Aristóteles está liberada. Após a morte de Tomás, em 1274, a Igreja Católica ainda tenta uma reação, mas finalmente se alinha às posições aristotélicas. É o surgimento de um novo homem, de uma Nova Igreja, num novo tempo. Este homem moderno é Guilherme.

7 ECO, *Viagem*.... p. 335.

8 ECO, *Viagem*.... p. 338.

Já no Prólogo, a imagem de Guilherme como a metonímia da Era Moderna começa a ser construída. Ele se revela, por exemplo, contraditório e inexplicável em seus pensamentos e atos, para o jovem beneditino: "... não compreendendo definitivamente como ele pudesse ter tanta confiança em seu amigo de Ockham e ao mesmo tempo jurar sobre as palavras de Bacon, como costumava fazer. É verdade, no entanto que aqueles eram tempos obscuros em que um homem sábio precisava pensar coisas contraditórias entre si".<sup>9</sup>

Na ordem em que aparecem, as referências do narrador a Guilherme são indicativas da importância que ele deseja dar à figura de seu mentor. A primeira referência a ele é como "um sábio franciscano"; sendo que, logo a seguir, ainda no Prólogo, o narrador refere-se à missão de Guilherme como algo misterioso, levando o leitor a sentir também curiosidade por aquela missão anunciada e que envolve "acontecimentos dignos de serem consignados". (p. 24)

A primeira descrição de Guilherme, ainda no prólogo, é longa e detalhada. O narrador, após dizer que não se deterá na descrição de pessoas, coloca: "Mas de Guilherme queria falar, e de uma vez por todas, porque dele também me tocaram as feições singulares, (...) não só pelo fascínio da palavra e agudez da mente, mas também pela forma superficial do corpo". (p. 25)

Deste modo, a construção da personagem ganha contornos especiais, pelo seu aparecimento destacado já no prólogo e pelo espaço textual preenchido pela caracterização cuidadosa. O narrador começa por "Era pois a aparência física de frei Guilherme de tal porte que atraía a atenção do observador mais distraído". E passa a caracterizá-lo fisicamente, buscando, no físico do frei, traços de seu caráter. "Também o queixo denunciava nele uma vontade firme..." (p. 26) Na intenção de oferecer ao leitor a imagem mais completa do mestre, o narrador, à meia-idade de Guilherme, adiciona uma "incansável agilidade" e uma "energia inexaurível". As qualidades vão se acumulando, na composição de uma figura sempre prodigamente adjetivada. Seus hábitos peculiares são descritos, como os momentos de absoluta imobilidade, dentro de sua agitação e movimentação quase contínuas, que levam o leitor a pensar em meditações transcendentais. O leitor vai conhecendo Guilherme nos mínimos detalhes, por seu costume de mascar ervas (boas para um ve-

9 ECO, U. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 29. As referências são desta edição e estão indicadas pelo número da página citada no texto.



lho franciscano, mas não para um jovem beneditino), por seus passeios solitários e no manuseio constante dos livros.

A apresentação detalhada não impede, porém, que o narrador revele sua perplexidade diante de palavras e ações do mestre. Assim, guarda-se o necessário mistério em torno da figura do franciscano, permitindo ao narrador chegar ao final de seu relato confessando não entendê-lo. "Não entendia nunca quando estava zombando... Guilherme, ao contrário (de todos) ria quando dizia coisas sérias, e se mantinha seriíssimo quando presumivelmente estava zombando". (p. 478)

No entanto, o momento marcante da caracterização de Guilherme é a apresentação de suas máquinas, que ele toca-va com "a mesma delicadeza de tato" que usava para manusear livros raros. Definidas por ele mesmo como maravilhosas, estas máquinas eram trazidas num curioso saco de viagem e constantemente manuseadas.

"As máquinas, afirmava, são efeito da arte, que é macço da natureza, e dela reproduzem não as formas mas a própria operação. Assim me explicou ele as maravilhas do relógio, do astrolábio e do ímã. Mas no início pensei tratar-se de bruxaria, e fingi dormir algumas noites serenas em que ele se punha (com um estranho triângulo na mão) a observar as estrelas". (p. 28)

O espanto de Adso, no trecho acima, revela os preconceitos da própria época contra o mundo mecânico. Ao introduzir suas máquinas no espaço simbólico da abadia, Guilherme representa metonimicamente a introdução da Era Moderna no universo fechado da Idade Média, antecipando o conflito conceitual e mesmo vivencial que se segue. Este é, na verdade, o conflito básico do romance.

O episódio dos óculos é significativo no sentido de estabelecimento do confronto novo/velho. Pela primeira vez no "scriptorium", Guilherme provoca curiosidade e espanto pelo uso de um estranho objeto sobre o nariz, seus óculos:

"E eu percebi que, mesmo num lugar tão ciumenta e orgulhosamente dedicado à leitura e à escritura, o admirável instrumento ainda não penetrara. Senti-me orgulhoso de estar em companhia de um homem que tinha algo com que estarrecer outros homens famosos no mundo por sua sabedoria". (p.95)

Em verdade, não apenas pelos seus instrumentos Guilherme traz a novidade, mas principalmente por seu pensamento e pelo seu método de investigação. O narrador, ainda no Prólogo, procura situá-lo como discípulo e amigo de

Ockham; enfatizando ainda sua veneração por Bacon. No decorrer da narrativa, inúmeras são as referências, claras ou implícitas, a ambos, uma vez que, ao expor suas idéias, Guilherme não deixa de citar os mestres. É o que ocorre durante seu longo diálogo com Adso sobre as seitas heréticas, no final do terceiro dia. Nesta ocasião, Guilherme não só traça um painel do que ocorria na época, das discussões teológicas e doutrinárias, como expõe idéias de Bacon e de Ockham como bases de sua cosmovisão.

Sua preocupação inicial com a verdade vai se delineando no decorrer de suas ações e mostrando-se, ao observador atento que é Adso, como algo bem mais complexo. Este, quase ao final da narrativa, confessa: "Tive a impressão de que Guilherme não estava realmente interessado na verdade, que outra coisa não é senão a adequação entre a coisa e o intelecto. Ele ao contrário divertia-se imaginando a maior quantidade possível de possíveis". (p. 351)

É o próprio Guilherme que, ao final, resume seu pensamento na assertiva: "Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, fazer rir a verdade, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade". (p. 552)

Desde a primeira vez que aparece agindo, no caso do cavalo desaparecido, seu método de ação é enfatizado. Ele une a disciplina da lógica de Santo Tomás na compreensão da essência das coisas ao método experimental de Bacon; pois afinal, segundo seu discípulo: "Assim era meu mestre. Sabia ler não apenas no grande livro da natureza, mas também no modo como os monges liam os livros da escritura, e pensavam através deles". (p. 39)

Ideologicamente definido como seu opositor, Bernardo Gui, um inquisidor intransigente e temido, tem sua chegada anunciada pelo próprio Guilherme aos minoritas que se assustam com a notícia. Já passa da metade do livro e a presença de Bernardo Gui tem claro objetivo de trazer para dentro da abadia um episódio da Inquisição.

A partir da figura de Guilherme, passando pelas demais personagens, é impressionante notar a erudição do autor. Neste vigoroso panorama que ele traça do início do século XIV, não escapa nenhum detalhe histórico. Segundo a Revista *Veja*, "o livro é luminoso ao construir suas alegorias sobre o momento histórico que descreve".

Dentre outros trabalhos do autor, nos quais demonstra seu interesse e conhecimentos sobre a Idade Média, saliento seu estudo de 1972 "A nova Idade Média" (In: *Viagem na*

irrealidade cotidiana) como base teórica importante para as discussões colocadas por seu romance de 1980, além de comprovar a oportunidade do tema escolhido.

Sobre a alta Idade Média ele diz: "foi ali que amadureceu o homem ocidental moderno, e é nesse sentido que o modelo de uma Idade Média pode servir para compreender o que está acontecendo nos nossos dias: à queda de uma grande "Pax" se sucedem crises e períodos de insegurança, chocam-se civilizações diferentes e se esboça lentamente a imagem de um homem novo. Ela se tornará clara apenas mais tarde, mas os elementos fundamentais já estão ali em ebulição, num dramático caldeirão". Segundo o autor, ao divulgar Pitágoras e reler Aristóteles, Boécio não estaria repetindo de memória a lição do passado, mas inventando "um novo mundo ao fazer cultura".<sup>10</sup>

É consensual na historiografia do presente que estejamos vivendo uma crise da "Pax", com o desaparecimento gradativo do chamado "Homem Liberal". Na contemporaneidade emerge, portanto, todo o conflito do poder (ou dos poderes) e dos sistemas de princípios — uma situação tipicamente medieval.

Eis o painel da vida religiosa na Idade Média, traçado por Eco: monges contemplativos e indolentes no interior dos mosteiros, franciscanos ativos e populistas em luta com dominicanos doutrinários e intransigentes, "todos juntos porém se marginalizando por vontade própria e de modos diferentes do contexto social corrente, desprezado como decadente, diabólico, fonte de neuroses, de alienação".<sup>11</sup> Segundo o autor, essas "sociedades de renovadores" dilaceraram-se reciprocamente por acusações de heresias e contínuas excomunhões, enquanto se dividem entre uma "furiosa atividade prática a serviço dos desamparados e uma violenta discussão teológica."<sup>12</sup> Assim o romance apresenta uma sugestiva e vigorosa mostra do caos no interior de um sistema ideológico repressivo, enfatizando as questões teológicas. No entanto, seu texto não cansa nem entedia o leitor, porque Eco não escreve como um teólogo, mas como um artista, cuja genialidade transfigura e enche de encantamento estético os fatos históricos em questão.

A Idade Média é um momento histórico em que novas forças buscam novas alternativas de vida em sociedade, como ocorre na atualidade. Cada grupo procura impor-se atra-

10 ECO, Viagem... p. 80.

11 ECO, Viagem... p. 90.

12 ECO, Viagem... p. 90.

vés da luta contra os “sistemas estabelecidos”, praticando uma rigorosa e consciente “intolerância teórica e prática”, a exemplo do que ocorre entre os trotskistas e stalinistas, lembra o autor.

Eco lembra ainda que “nada é mais semelhante a um mosteiro perdido no campo, cercado e rodeado por hordas bárbaras e estranhas, habitado por monges que nada têm a ver com o mundo e desenvolvem suas pesquisas particulares) que um campus universitário norte-americano.”<sup>13</sup> Estas e outras analogias, explicitadas pelo autor ao longo de sua vasta obra teórica, servem de fundamento para a dimensão altamente alegórica do romance; servem também para a avaliação de sua atualidade e como possível explicação de seu enorme sucesso editorial.

Continuando seu paralelo entre as duas épocas, Eco diz: “a outra Idade Média produziu no fim um Renascimento que se divertia em fazer arqueologia, mas de fato a Idade Média não fez obra de conservação sistemática, mas sim de destruição casual e conservação desordenada.”<sup>14</sup>

Em nossa Idade Média, época de “transição permanente”, o maior problema será o de “elaborar hipóteses sobre o aproveitamento da desordem, entrando na lógica da conflitualidade.” Nascerá, segundo ele, daí “uma cultura de readaptação contida, nutrida de utopia.”<sup>15</sup>

Lembrando que foi assim que o homem medieval inventou a Universidade, do mesmo modo que os de hoje a estão destruindo, ou “talvez transformando”, o autor vê a Idade Média como uma imensa operação de bricolage em equilíbrio instável entre nostalgia, esperança e desespero. Aquele tempo, caracterizado por pestes e massacres, intolerância e morte, promoveu a contínua retradução e reutilização da herança do passado. E em nossa época, como naquela, coexistem, no campo da arte, “o experimento elitista refinado com a grande empresa de divulgação popular, com intercâmbios e empréstimos recíprocos e contínuos”. O aparente bizantinismo de uma arte não sistemática, mas cumulativa e compositiva, como a medieval, revela a necessidade de “decompor e reavaliar os detritos de um mundo precedente, talvez harmônico, mas já agora obsoleto, para ser vivido.”<sup>16</sup>

Nesse sentido, é impressionante notar a visão histórico-comparativa de um arguto medievalista que se revela o autor, em seu estudo de 1972; e que conduz à noção de seu ro-

13 ECO, *Viagem...* p. 98.

14 ECO, *Viagem...* p. 98.

14 ECO, *Viagem...* p. 98.

15 ECO, *Viagem...* p. 99.

16 ECO, *Viagem...* p. 97.

mance de 1980 como um texto pós-moderno e inteiramente construído dentro do espírito de nossa época.

Ao estudar o conceito de pós-moderno, em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, Umberto Eco identifica a fusão do comercial, do problemático e do agradável, somada à redescoberta do enredo e do prazer, como realizações pós-modernas. Na verdade, a busca desta estranha alquimia narrativa parece ter norteado a construção de seu romance. Afinal, como nosso maior teórico da Comunicação, ele conhece profundamente os mecanismos da narrativa de ficção, nas suas mais variadas espécies.

Segundo o autor, o romance pós-moderno ideal deveria romper a barreira que foi erguida entre a arte e o divertimento, deveria "superar as diábrides entre realismo e idealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa..."<sup>17</sup>

A questão da barreira entre arte e divertimento é bem estudada nas obras teóricas do autor. Ele mesmo faz claras distinções entre a literatura de elite e a literatura de massa. Sobre a literatura com função estética, ele enfatiza reiteradamente a auto-reflexibilidade da mensagem e sua ambigüidade. Estas características opõem-se às da obra de consumo, aquela construída de acordo com as expectativas do público, uma vez que a obra estética situa-se no campo da diferença, da ruptura, da desautomatização da linguagem. O texto estético é o texto estranho, descompromissado com as expectativas do público.

Por outro lado, as preocupações com as razões do sucesso de uma obra perpassam todo o seu trabalho teórico, tentando explicar o sucesso das narrativas de James Bond ou do filme *Casablanca*, por exemplo.

Na sua análise da obra de Eugene Sue, Eco cita um comentário de Edgar Allan Poe, que me parece revelador de sua visão do problema: "os motivos filosóficos atribuídos a Sue são absurdos ao mais alto grau. Seu primeiro, e na realidade, único objetivo, é fazer um livro apaixonante e por conseguinte, vendável."<sup>18</sup>

Na fusão de modos de criação diametralmente opostos estaria a genialidade, que o autor parece perceber ser possível se fundamentada no conceito de pós-moderno, uma vez que este reverte a noção da inaceitabilidade da mensagem estética por parte do receptor como garantia de valor. "A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de

17 ECO, *Pós-escrito* ... p. 60.

18 ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 188.

consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva...<sup>19</sup>

A seguir, o autor indaga: "Seria possível haver um romance comercial, bastante problemático, e, assim mesmo agradável?" e ele mesmo responde: "Esta fusão, assim como a descoberta não só do enredo, mas também do prazer, viria a ser realizada pelos teóricos americanos do Pós-Modernismo."<sup>20</sup>

Evidentemente, enquanto especialista no relevo semiótico do texto estético como exemplo de invenção e também conhecedor dos mecanismos de funcionamento das narrativas de consumo, Eco constrói um romance pós-moderno, que, por sua genialidade, alcança dimensões inusitadas.

Com a discussão sobre o conceito de pós-moderno, Eco percebeu que o passado, não podendo ser destruído, porque sua destruição levaria ao silêncio, deveria ser revisitado — "com ironia, de maneira não inocente". Tentando construir seu romance pós-moderno ideal, o autor joga conscientemente e com prazer o jogo da ironia, revisitando a Idade Média. Dentro da abadia isolada, o romance consegue equacionar as diferenças e contradições humanas, as situações arquetípicas e as complexidades teológicas, pelo jogo entre o texto do prazer e o prazer do texto, pela criação e pela quebra de expectativas.

Sabendo que existem basicamente dois tipos de textos, aquele que quer produzir um leitor novo e aquele que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores, Eco procura construir um romance no qual se realizam aberturas suscitadas e dirigidas pelos estímulos organizados segundo sua intenção estética. A escolha da Idade Média, que segundo diz em algumas entrevistas, ele conhece diretamente, ao passo que o presente só conhece através da televisão, parece impor-se ao estudioso. Nesse contexto teórico — existencial, o espaço da abadia torna-se privilegiado.

A abadia, imagem do isolamento, é o espaço simbólico oprimido por uma ideologia totalitária, a exemplo de grandes romances de nosso século, como o sanatório de Thomas Mann (*A Montanha Mágica*) ou a cidade isolada de Camus (*A Peste*). Naquele microcosmos labiríntico a ideologia medieval (ou atual) aprimora seu arsenal repressivo. A luta para ultrapassar o labirinto é, na verdade, o centro tensional da trama — uma alegoria da luta entre a ordem inflexível e o caos que se segue à sua ruptura.

19 ECO, *Pós-escrito*..., p. 53.

20 ECO, *Pós-escrito*..., p. 54-5.

Onde estaria o poder capaz de romper aquela rígida ordem instaurada? O livro nos revela que tal poder seria o da palavra escrita, o poder do saber. Afinal, o motivo dos crimes sucessivos é a obsessão do velho monge cego em não permitir que o livro onde Aristóteles trata da comédia fosse conhecido. Na voz de Jorge de Burgos:

“Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulou no correr dos séculos. Os padres disseram aquilo que era preciso sobre a potência do Verbo e bastou que Boecio comentasse o Filósofo para que o Mistério divino do Verbo se transformasse na paródia humana das categorias e do silogismo”. (p. 532, grifo meu).

Segundo o monge, personagem símbolo do ideário teocêntrico medieval, os livros de Aristóteles contrariam o Gênesis, porque fizeram repensar o Universo em termos de “matéria surda e viscosa”. 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. Mas ele não chegou a virar de cabeça para baixo a imagem de Deus.” (p. 532)

É interessante lembrar que, em 1215, o Chanceler de Notre Dame havia proibido Aristóteles. O medo do poder da palavra do Filósofo, dado real no caso de 1215, e tema do romance, é extraordinariamente bem explorado pelo autor. Sobretudo na caracterização de Jorge, querendo evitar a qualquer preço a divulgação do livro de Aristóteles sobre o riso. Livro que, segundo acreditava, derrubaria a lei do medo, signo do verdadeiro temor a Deus, responsável por toda a ordem no mundo: “E deste livro poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E que seremos nós, criaturas pecadoras, sem medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos?” (p. 533) A leitura da Comédia “poderia ensinar como libertar-se do medo pode ser sabedoria”. Ao rir de algo, a pessoa desqualifica o objeto do riso. Este, desta forma, perde seu poder ao se tornar risível.

Em suma, trata-se de todo um discurso sobre o poder, sobre a palavra como a detentora de um saber que é poder. Esta é a questão central no romance. A expressão “o nome da rosa” foi usada na Idade Média para significar o infinito poder da linguagem, das palavras. A rosa subsiste por seu nome apenas, mesmo que não esteja presente e nem sequer

exista. Esta é uma questão muito cara à literatura de todos os tempos: a palavra e seu poder cosmogônico ou apocalíptico. A palavra capaz de criar novos mundos na linguagem, capaz de transformar os fatos do mundo e o próprio mundo por seu poder. A palavra e sua magia, capaz de encantamentos, tão importante na cosmovisão mágica. O mito da palavra, a palavra tabu, aquela que tem tanta força que nem sequer pode ser pronunciada. Todos os homens, nas mais variadas culturas, parecem estar conscientes deste enorme poder. Poder este encerrado sistematicamente nos livros, depositários do saber, e, segundo a visão medieval, tão perigosos nas mãos de um ignorante quanto uma espada nas mãos de uma criança.

Na verdade, Umberto Eco tematiza a luta da Igreja Medieval contra um tipo de palavra capaz de modificar a visão de mundo que ela precisava manter para sua própria sobrevivência. Toda a questão da interdição do livro de Aristóteles, e portanto do riso, liga-se à ideologia da manutenção do poder através do discurso do medo. Sua lei é imposta pelo medo, sua ordem dele se nutre. O riso, se elevado à categoria artística, através da palavra do filósofo, libera o homem do medo do Demônio e do conseqüente temor a Deus.

"A Igreja pode suportar a heresia dos simples, não a dos doutos, não a heresia traduzida em palavras." (p. 533)

O temor de Jorge era ver o desmoronamento do universo teocêntrico atingido pelo poder avassalador da palavra escrita. Em última instância, uma vez abolido o medo, pelo poder das palavras sobre o riso, a necessidade de um Deus estaria sendo questionada. Este é o perigo pressentido por Jorge e mola propulsora de suas ações desvairadas.

Guilherme e Jorge, seres labirínticos, vivem labirintos existenciais distintos dentro do mesmo labirinto espacial. A única saída, apocalíptica, é o fogo, simbolicamente tanto do inferno quanto do paraíso. Enquanto destrói, o incêndio final clareia terrivelmente aquele microcosmos, acentuando o sentido demiúrgico do romance de Umberto Eco.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- 2 ———. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- 3 ———. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- 4 ———. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- 5 *A rosa de mil faces*. Revista Veja. São Paulo, Ed. Abril, 7 dez. 1983. p. 126-130.