

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Letras e Comunicação

Programa de Pós - Graduação Em Letras



Dissertação

**Os discursos do poder e o arquivo do mal em O Nome da Rosa de
Umberto Eco**

Laura Silva de Souza

Pelotas, 2018

LAURA SILVA DE SOUZA

**Os discursos do poder e o arquivo do mal em O Nome da Rosa de
Umberto Eco**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Helano Jader Cavalcanti Ribeiro

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S719d Souza, Laura Silva de

Os discursos do poder e o arquivo do mal em O nome da rosa de Umberto Eco / Laura Silva de Souza ; Helano Jader Cavalcanti Ribeiro, orientador. — Pelotas, 2018.

124 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Literatura comparada. 2. Umberto eco. 3. Romance detetivesco. 4. Arquivo. 5. Transgressão. I. Ribeiro, Helano Jader Cavalcanti, orient. II. Título.

CDD : 809

Laura Silva de Souza

Os discursos do poder e o arquivo do mal em O Nome da Rosa de Umberto Eco

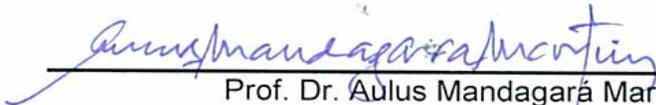
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

31 de agosto de 2018

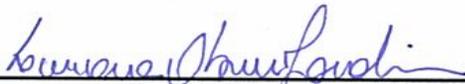
Banca examinadora:



Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profª. Drª. Luciana Abreu Jardim
Membro da Banca
Doutora em Profª. Drª. Luciana Abreu Jardim pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas pela oportunidade de integrar o corpo discente deste curso, do qual tenho maior orgulho e apreço.

Ao meu orientador, professor Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro, pela orientação, paciência e ensinamentos transmitidos ao longo da caminhada.

A todos os professores que durante a graduação só fizeram crescer o meu respeito e amor pela literatura.

Às amigas que o mestrado me trouxe e àquelas que me acompanham há mais tempo, obrigada pelo incentivo e carinho.

Por fim, agradeço a todos os meus familiares e a todos aqueles que compartilharam comigo o fim de mais uma etapa, sempre torcendo, valorizando, e acreditando no potencial do trabalho.

Resumo

SOUZA, Laura S. de. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Narrativas como o romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, permitem ao pesquisador uma vasta possibilidade de abordagem de estudos. Dentre estes, percebe-se a importância do espaço e dos discursos de poder que o compõe assim como a disputa pelo seu controle. Desta forma, esta dissertação procurará comprovar que o espaço físico da biblioteca retratada por Eco e seu conteúdo eram regulados por relações de poder que desencadeavam reações de resistência. Com esse objetivo, esta dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro, que visa o estudo do espaço, gênero e personagens, é feita a análise da biblioteca como parte do imaginário cultural, a conformidade da ficção de Eco ao gênero detetivesco e por fim o confronto entre as personagens Guilherme de Ockham e Jorge de Burgos. No segundo, apresentaremos a biblioteca como um espaço de relações de poder, destacando a ligação indelével entre arquivo e arconte e sua pulsão de morte. No terceiro, abordaremos as dicotomias interdito e transgressão e profano e sagrado no que tange a diegese. Para tanto, nosso aporte teórico centra-se em conceitos oriundos dos estudos sobre arquivo e transgressão trabalhados principalmente por Jacques Derrida e Georges Bataille, tendo como apoio Michel Foucault, Giorgio Agambem e Roger Caillois, enquanto que para o estudo do primeiro capítulo foi usado como base o próprio autor do romance e também as considerações de Tzvetan Todorov em relação ao gênero detetivesco.

Palavras-chave: Literatura comparada. Umberto Eco. Biblioteca. Romance Detetivesco. Arquivo. Transgressão

Abstract

SOUZA, Laura S. de. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Narratives such as Umberto Eco's *The Name of the Rose* presents the researcher with a vast field of possibilities to study. Among these, one can perceive the importance of space and discourses of power that constitute these narratives as well as the dispute for its control. Therefore, this dissertation will try to demonstrate that the space of the library portrayed in Eco's book and its contents were regulated by relations of power that triggered an attitude of resistance. Ergo, this work is divided into three chapters: the first one, which aims to study *space, gender* and *characters* analyzes the library as part of the cultural imaginary, the fiction's observance to the detective genre and finally the confrontation between the characters of Guilherme de Baskerville and Jorge de Burgos. The second chapter presents the library as a space set by relations of power, highlighting the unbreakable link between *archive* and *archon* and its death drive. The last chapter will approach the dichotomies *interdiction* and *transgression* and *profane* and *sacred* regarding the narrative.

On that account, our theoretical support comes from the studies on archive and transgression developed by Jacques Derrida and Georges Bataille, with the assistance of Michel Foucault, Giorgio Agamben and Roger Caillois and in the first chapter, the theoretical basis was mainly established by the study of Umberto Eco and Tzvetan Todorov.

Keywords: Comparative literature. Umberto Eco. Library. Detective fiction. Archive. Transgression

Sumário

Introdução.....	07
1 Sobre espaço, gênero e personagens.....	12
1.1 A construção do espaço.....	12
1.2 Sobre a observância ao gênero.....	23
1.3 O confronto de vontades.....	35
2 A biblioteca como espaço de relações de poder.....	47
2.1 Movimento entre arquivo e arconte.....	47
2.2 O cerceamento do discurso.....	58
2.3 Queima de arquivo e pulsão de morte.....	69
3 O interdito e a transgressão.....	81
3.1 Aspectos formadores da transgressão	81
3.2 Vetores da transgressão.....	89
3.3 O profano transformado em sagrado pelo interdito.....	104
Considerações finais.....	114
Referências bibliográficas.....	119

Introdução

Após a morte de Umberto Eco em 2016, o jornal americano *The New York Times* publicou o seu obituário sob o título “Umberto Eco, 84 anos, acadêmico mais vendido e que navegou dois mundos, morre”^{1 2}, em uma clara alusão ao sucesso do italiano tanto no campo da teoria quanto da literatura. O artigo afirma que Eco, como bom semiótico, buscou na sua longa carreira interpretar culturas através de signos e símbolos e que infundiu em seus trabalhos de ficção as mesmas questões trabalhadas em seus estudos acadêmicos. O cruzamento entre a difícil arte da semiótica e a familiar qualidade do romance detetivesco, caso de *O Nome da Rosa*, poderia ser chamado de controverso quando o romance foi lançado em 1980, mas seu sucesso foi estrondoso, vendendo inicialmente 10 milhões de cópias e sendo traduzido para cerca de 30 idiomas.

Assim, não é de surpreender que *O Nome da Rosa*, primeiro trabalho³ em ficção do escritor, professor, filósofo, teórico e linguista italiano, após o êxito de público e crítica literária se tornasse alvo da crítica acadêmica, principalmente após a publicação do *Posfácio ao Nome da Rosa*, lançado três anos após o livro original pelo próprio Eco. Nesta obra, o autor não busca nem revisar nem interpretar sua ficção, mas ajuda o leitor a compreender os caminhos que o levaram a criação do mundo no qual a trama se passa ao mesmo tempo em que dialoga tanto com a teoria quanto com a crítica literária.

A princípio o autor explica seus motivos para situar o enredo no medievo e que, a cada decisão tomada, mais claro iam se formando os outros elementos necessários a um romance: personagens, cenário, narrador. Sobre este último, Eco argumenta que sua intenção não era escrever sobre o período medieval, mas sim de dentro deste período, e por isso mergulhou em crônicas medievais com o objetivo de reproduzir o mais fielmente possível seu tom e ritmo de narração.

¹ No original: “Umberto Eco, 84, Best-Selling Academic Who Navigated Two Worlds, Dies”. (<https://www.nytimes.com/2016/02/20/arts/international/umberto-eco-italian-semiotician-and-best-selling-author-dies-at-84.html>).

² Todas as traduções foram feitas pela mestrandia.

³ Umberto Eco lançaria mais seis livros após *O Nome da Rosa*: *O Pêndulo de Foucault* (1988), *A Ilha do dia anterior* (1994), *Baudolino* (2000), *A Misteriosa chama da rainha Loana* (2004), *O Cemitério de Praga* (2011) e *O Número zero* (2015).

Comecei a ler ou reler os cronistas medievais, a adquirir o seu ritmo e a sua inocência. Eles falavam por mim, e eu ficaria livre de suspeitas. Livre da suspeita, mas não dos ecos da intertextualidade. Assim eu redescobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram repetidas vezes): os livros sempre falam de outros livros, e cada história conta uma história que já foi contada⁴ (ECO, 2004, 549).

Sobre os outros aspectos, Eco explica que buscou na história elementos que possibilitassem uma existência plausível dos personagens envolvidos, argumentando que a ação narrada só era possível em momentos históricos específicos e que isso determinou o espaço da trama, de forma que “alguns elementos, como o número de degraus, podem ser determinados pelo autor mas outros, como os movimentos de Michael, dependem do mundo real que, neste tipo de romance, pode coincide com o possível mundo da narrativa”⁵ (ECO, 2004, 552).

A citação acima é reforçada pelo fato de Eco assumir que seu objetivo era escrever um romance histórico, não porque pretendia contar a vida dos personagens verídicos presentes na obra, mas porque visava que seus personagens fictícios se encaixassem no mesmo período. Já sobre o modelo de trama escolhido por ele para sua primeira ficção, Eco diz que escolheu o “mais metafísico e filosófico, o romance policial” (ECO, 2004, 564).

Alguns pesquisadores procuraram interpretar o romance de acordo com o exposto no *Posfácio*, ou ainda em outras obras teóricas do autor. Steven Sallis, por exemplo, buscou aplicar a teoria de Eco sobre os tipos de leitores presentes em *Lector in Fabula* ao romance em pauta. O autor identifica os dois tipos de leitores descritos por Eco, o leitor ingênuo e o leitor crítico, com dois personagens do romance: Adso seria caracterizado como o leitor ingênuo que enxerga e reconta sem refletir sobre o significado do que vê e frei Guilherme como o leitor crítico, aquele que reconhece os diferentes níveis de signo e significação. O artigo traz ainda uma reflexão sobre a presença dos códigos e signos presentes

⁴ No original: “I set about reading or rereading medieval chronicles, to acquire their rhythm and their innocence. They would speak for me, and I would be freed from suspicion. Freed from suspicion but not from the echos of intertextuality. Thus I rediscovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told”.

⁵ No original: “some elements, like the number of steps, can be determined by the author, but others, like the movements of Michael, depends on the real world, which, in this kind of novel, happens to coincide with the possible world of the story”.

na obra cuja presença enriqueceria o texto ao mesmo tempo em que analisa as referências e intertextualidades do romance.

Assim como Sallis, outros trilharam o caminho do estudo intertextual, posto que o romance pode ser considerado um pastiche linguístico e literário de símbolos e signos, como o fez Rocco Capozzi, que considera a obra um trabalho híbrido, entre o linguístico e o literário, já que incorpora tanto gêneros artísticos como cenas dramáticas e poemas quanto extra - artísticos, como a retórica, gêneros religiosos, etc.

Já a dissertação de PHD de Koevoets, de 2013, toma outro rumo e é construída a partir de uma abordagem feminista, pensando a biblioteca como instituição cultural. Koevoets faz uma análise sobre o papel das bibliotecas no imaginário ocidental e como repositório de memórias. Para a autora, ao mesmo tempo em que a biblioteca é um local de armazenamento de memórias, ela também seleciona e destrói esse registro, pois para ela, o cânone é construído a partir de um sistema patriarcal hegemônico, que marginaliza criações literárias, filosóficas e intelectuais produzidas por mulheres. O trabalho de Koevoets busca mostrar que a biblioteca é uma configuração complexa de poder e conhecimento, moldada em e através de discursos sociais, de gênero, políticos, científicos e históricos além de a expor como sendo ainda um espaço de intimidação e medo e de resistência a disciplina e ao controle.

Apesar desta dissertação não ter como foco central o estudo intertextual em *O Nome da Rosa*, os estudos sobre a intertextualidade presente no romance foram relevantes para a formação de um panorama sobre as possibilidades de análise que a obra oferece. Em contrapartida, o *Posfácio* de Eco e a tese de Koevoets se mostram extremamente pertinentes para esta dissertação pois, o primeiro fornece elementos que coadunam com as ideias sobre gênero literário, espaço e personagens levantadas especialmente no primeiro capítulo e a segunda lida com temas como arquivo, controle e discurso. Assim como Koevoets, outros autores como Garrett (1991) e Radford (1998) também usaram *O Nome da Rosa* como objeto de estudo das ciências de arquivo e biblioteca.

Apesar de *O Nome da Rosa* ter sido publicado há mais de 30 anos, a análise do romance de Eco se mostra ainda pertinente como demonstram os trabalhos mais recentes de Lamont (2016), Muhlstock (2014), Massi (2013), Castagnino (2013), Moreto (2012) e Ribas (2010) que se concentram

respectivamente em um cotejo com o texto bíblico, no gênero detetivesco, na qualidade intelectual de detetives da ficção, no papel de da biblioteca no romance e na questão do pós-moderno, prova de que o romance de Eco viabiliza uma multiplicidade de tópicos a serem estudados.

Não obstante a inegável importância desses estudos, e dos muitos outros não citados aqui, uma obra relevante e complexa como *O Nome da Rosa* propicia ao estudioso literário outros temas igualmente importantes. Desta forma, a análise aqui proposta versará sobre as relações de poder que regem o espaço da biblioteca e os discursos de poder presentes na ficção supracitada, buscando averiguar a existência de um possível aspecto de dependência entre eles, usando a transgressão e o arquivo como fios condutores. Com o intuito de permitir uma boa exposição das análises propostas, esta dissertação foi organizada mesclando teoria e objeto.

O capítulo inicial, *Sobre espaço, gênero e personagem*, aborda três elementos intrínsecos a literatura e essenciais para as análises que serão feitas nos dois capítulos seguintes. Na primeira parte, *A construção do espaço*, busca-se situar a biblioteca de Eco em meio a outras pertencentes ao imaginário cultural e verificar quais particularidades ela possui; em *Sobre a observação ao gênero*, estuda-se a ficção por seu viés de romance histórico e também como romance detetivesco, realçando evidências que a insiram no último; por fim, em *O confronto de vontades*, é feita a análise de duas personagens do romance, Guilherme de Ockham e Jorge de Burgos, de forma a contrapor seus posicionamentos sobre o acesso ao conhecimento e sobre a verdade. Esse capítulo tem como base teórica o próprio autor do romance, Umberto Eco, Michel Foucault e Tzvetan Todorov, além de outros estudiosos que se concentraram no papel e na estrutura de bibliotecas ao longo dos séculos.

O segundo capítulo, *A biblioteca como espaço de relações de poder*, assim como o primeiro, está subdividido em outros três, mas diferente do capítulo inicial que abordou três elementos distintos, este terá como eixo único o arquivo. Neste capítulo, intenta-se investigar onde reside o poder do arquivo e as formas pelas quais o controle do seu discurso se dá. Desta forma, em *O arquivo e o arconte*, tenta-se ressaltar a relação de dependência entre esses, ou no caso do romance, a relação entre biblioteca e bibliotecário; a seguir, em *O cerceamento do discurso*, analisa-se os dispositivos de poder que podem interferir no acesso

ao discurso examinando-os quanto a diegese; por último, *Queima de arquivo e pulsão de morte* parte do pressuposto de que na ficção em questão os livros cerceados são aqueles que se posicionam contrariamente a ordem dominante e assim sofrem represália. Para este capítulo foram usados predominantemente os filósofos Jacques Derrida, Michel Foucault e Giorgio Agamben, além de outros pesquisadores que investigaram a relação arquivo-discurso-poder.

O último capítulo desta dissertação, *O Interdito e a Transgressão*, desenvolverá o vínculo entre transgressão e interdito, buscando demonstrar que esta relação também se forma pela dependência pois a primeira apenas surge quando o segundo é quebrado e o interdito só tem validade frente a transgressão. Para isso, este terceiro capítulo foi dividido em três partes: *Aspectos formadores da transgressão*, no qual se procura relacionar a transgressão e o interdito ao excesso e ao mundo de regularidade presentes na ficção; *Vetores da transgressão*, capítulo que busca averiguar por quais meios a transgressão se manifesta na diegese, a saber, através do riso e da curiosidade; e por fim *O profano transformado em sagrado pelo interdito*, no qual argumenta-se que o caráter sagrado pode ser conferido a entes profanos mediante a transgressão de interditos. A base teórica desde capítulo gravita em torno de Georges Bataille e Roger Caillois e usa ainda como apoio para as análises feitas Georges Minois, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Silvia Magnavacca e Alberto Manguel, além de comentadores de Bataille.

Entende-se que já existe uma vasta quantidade de material produzido sobre os temas discutidos nesta dissertação e sobre *O Nome da Rosa* e certamente mais ainda está sendo escrito e será escrito, contudo, espera-se que o presente trabalho, apesar de seus limites, cumpra com o seu objetivo de contribuir com a fortuna crítica trazendo novos elementos e novas análises sobre uma obra literária cujo conteúdo interpretativo é possivelmente ilimitado.

Capítulo 1. Sobre espaço, gênero e personagem

1.2- A construção do espaço

O primeiro verbete em *Dicionário de Lugares Imaginários*, de Alberto Manguel, é “A Abadia”, posteriormente designada também de “A Abadia da Rosa”. Nele, Manguel sumariza a história do mosteiro construído por Umberto Eco no romance *O Nome da Rosa* da mesma forma como a Enciclopédia Britânica explana, por exemplo, sobre a Biblioteca da Universidade Católica de Louvain, descrevendo sua estrutura, fatos importantes que ocorreram nela, seu estado atual e como ela era antes de ser destruída, o que ela continha e outras informações factuais sobre o lugar, concluindo o verbete com a seguinte instrução:

Os viajantes interessados na história da abadia são encaminhados para *Le Manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon*, de um certo Abbe Vallet (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Há referências adicionais ao original de Adso em Milo Temesvar, *On the Use of Mirrors in the Game of Chess*, Tbilisi, 1934. (MANGUEL, 2013, 4).

Manguel delinea nesse “dicionário” uma seleção de lugares existentes apenas na literatura, lugares que vão de Hogwarts a Mordor, do País das Maravilhas a Ilha de Crusoe, de Xanadu ao Parque Jurássico, da Mansão Baskerville ao Castelo de Drácula. Nas quase 1000 páginas, os verbetes são tratados como sites reais, locais que, se não podem ser encontrados em um mapa, podem ser localizados na *cartografia da imaginação*⁶, que, segundo o autor, é mais abrangente que a da nossa realidade. Para ele “os lugares imaginários da mente não carecem de materialidade para existir na consciência” (MANGUEL, 2013, xii), “são lugares que visitamos em pensamento, mas não na realidade, embora sejam necessários para aquilo a que chamamos a condição humana” (MANGUEL, 2013, xiv).

Umberto Eco afirma em seu *Posfácio ao Nome da Rosa* que uma das primeiras bases de seu romance foi o conceito de uma biblioteca guardada por

⁶Termo usado por Alberto Manguel (2013).

um cego: primeiro porque precisava pagar sua dívida a Borges⁷ e segundo porque gostava da ideia. Inicialmente, o autor conta que a ação aconteceria em um mosteiro contemporâneo, mas que acabou por entender que a sua imaginação de cotidiano era medieval e, por isso, mais valia escrever a narrativa diretamente no medieval⁸. Eco acreditava que para a sua narrativa funcionar era imperativo primeiro construir um mundo detalhado no qual ela fizesse sentido, e por essa razão, se dedicou a estudar não apenas a situação histórica, mas ainda a arquitetônica⁹.

Entretanto, Jeffrey Garrett nota que um dos cenários criados pelo autor italiano, senão o mais importante do romance, a biblioteca, não coaduna com a reputação de Eco de habilidoso medievalista. Em *Missing Eco: On Reading "The Name of the Rose" as Library Criticism*, Garrett alude as discrepâncias existentes entre a biblioteca do romance e as bibliotecas reais existentes na Idade Média, não apenas no que diz respeito ao seu tamanho e acervo, mas principalmente a sua arquitetura¹⁰, concluindo que essas divergências devem ter sido intencionais. Após essa conclusão, o autor sugere que o *monstro arquitetônico*¹¹ criado pelo italiano seria na verdade uma soma, muito liberal, da experiência de Eco com as bibliotecas modernas e de sua reflexão sobre as medievais, ou seja, uma leitura alegórica, traduzindo o espaço histórico para os dias modernos.

A análise de Garrett foi feita sob a ótica da crítica bibliotecária, mas ainda pode-se arguir que as discrepâncias arquitetônicas fazem também parte de um

⁷ O nome do personagem Jorge de Burgos remete diretamente ao escritor argentino Jorge Luis Borges. Umberto Eco, em *O Posfácio ao Nome da Rosa* conta que frequentemente lhe perguntavam por que o personagem Jorge era tão perverso e se o personagem remetia ao autor argentino, ao que ele respondia que "I wanted a blind man who guarded a library (it seemed a good narrative idea to me) and library plus blind man can only equal Borges, also because debts must be paid" (ECO, 2004, 553).

⁸ Eco se explica dizendo que "As I have said in interviews, I know the present only through television screen, whereas I have a direct knowledge of the Middle Ages" (ECO, 2014, 547). Em *Confissões de um jovem romancista*, Eco reafirma o que foi dito no *Posfácio* ao contar que "se eu tivesse que escrever um policial, este teria pelo menos quinhentas páginas e se passaria num mosteiro medieval" (ECO, 2013, 12).

⁹ O empenho de Umberto Eco para construir um local extremamente detalhado vai ao encontro da ideia de Manguel. Como o autor portenho mesmo cita, "Embora não houvesse uma estrada conhecida até ao Jardim do Eden, o autor do Genesis achou necessário especificar que os querubins que o guardavam estavam situados a leste, e que a leste ficava a Terra de Nod, para onde Caim seria mais tarde expulso" (MANGUEL, 2013, xiv).

¹⁰ Garrett cita o tamanho do *scriptorium* e das janelas responsáveis pelo sistema de iluminação, entre outros detalhes, afirmando que "As anyone even touristically familiar with medieval interiors knows, nothing approaching Eco's scriptorium would have been imaginable in late medieval Europe" (GARRETT, 1991, 375).

¹¹ Termo usado por Garrett ao se referir a biblioteca da Abadia em *O Nome da Rosa*.

jogo entre autor e leitor. O romance inicia, e é carregado até o final, como o relato verídico de um episódio narrado por uma testemunha do ocorrido que escreveu um manuscrito, traduzido anos depois por um certo Abbe Vallet e que muito mais tarde chegou às mãos do próprio Eco, como é explicado nas primeiras páginas do livro¹². Há, a partir da estrutura desenhada, uma caracterização de veracidade histórica, uma autenticação da realidade. O manuscrito realmente existiu e foi perdido por Umberto Eco que, apesar de ter buscado incessantemente por ele, precisou transmitir a história, “verídica”, sem a presença do material original.

Contudo, para o leitor atento, esse tom de veracidade cai aos pés com a presença desse tipo de “erro” de composição, assim como a presença de autores, ideias e citações datados posteriormente a 1327¹³ e, talvez, esta tenha sido uma forma de Eco lembrar ao leitor, mesmo que virtuosamente, de que a fachada de veracidade histórica, nada mais é do que um engodo, ficção.

Tentativa de ilusão ou não, ao mergulhar no universo das bibliotecas medievais, é inegável que o romance retrata o poder que estas exerceram e, assim como outras narrativas de bibliotecas, reimagina e idealiza a fantasia de uma biblioteca universal que abriga e ordena a totalidade da história humana e da produção cultural. Pode-se argumentar que a biblioteca do mosteiro faz um retorno ao sonho da biblioteca de Alexandria de reunir num único lugar todo o arquivo humano disponível¹⁴. Um espaço baseado na ordem e na racionalidade, no qual o conhecimento é primeiro classificado e depois mantido, armazenando textos de todos os tipos sob uma rígida estrutura, na qual cada item possui algum tipo de relação com os outros objetos.

¹² Eco explica no *Posfácio* que esta foi a maneira encontrada para que pudesse narrar com liberdade, como se usasse uma máscara. “A mask: that was what I needed [...] So I wrote the introduction immediately, setting my narrative on a forth level of encasement, inside three other narratives: I am saying what Vallet said that Mabillon said that Adso said [...] I was now free of every fear” (ECO, 2014, 549).

¹³ Sobre a tentativa de buscar ser fiel ao período, o autor italiano afirma que “I do not know how faithful I remained to this purpose. I do not believe I was neglecting it when I disguised quotations from later authors (como Wittgenstein), passing them off as quotations from the period. In those instances I knew very well that it was not my medieval men who were being modern; if anything, it was the moderns who were thinking medieval” (ECO, 2014, 575).

¹⁴ Essa interpretação é respaldada por Matthew Battles que argumenta que na biblioteca de Alexandria, “o objetivo era reunir tudo o que estivesse disponível, desde manuscritos da *Iliada*, ou de *Os Trabalhos* e os dias, de Hesíodo, até as mais obscuras listagens de comentários falaciosos às obras de Homero, além de obras incorretamente atribuídas à Homero, obras que denunciavam essas falsas atribuições e refutações dessas denúncias” (BATTLES, 2003, 36).

Não apenas o ideal de armazenar todo conhecimento num único espaço remete a Alexandria, mas também o uso dos livros e manuscritos lá guardados como moeda corrente tem sua raiz na biblioteca egípcia. Matthew Battles defende que foi em Alexandria que se começou a enxergar o conhecimento como mercadoria, como uma “forma de capital a ser adquirido e entesourado” (BATTLES, 2003, 36).

O monastério arquitetado por Eco era pequeno mas rico, conhecido por todo o universo cristão pelo seu acervo, composto não apenas por aquisições feitas pela abadia mas também através dos monges que o visitavam e que, como forma de pagamento, ofertavam a ela outras obras¹⁵. Seu tesouro não eram as relíquias incrustadas de pedras preciosas que eram estocadas na Igreja, mas os livros e manuscritos que eram copiados e permutados e a promessa de lá encontrar raridades.

Battles remete ainda ao uso versátil das bibliotecas, explicando que a escolha dos livros que a compõe privilegia suas funções *sociais, culturais ou místicas* e pontua Alexandria como o vértice do que se conhece hoje como tradição judaico-cristã por nela predominar o ecletismo, agregando conhecimento pagão, judaico, cristão e neoplatônico num espaço multicultural que se sobrepunha aos conflitos culturais da época.

Em *Outros Espaços*, Michel Foucault desenvolve o conceito de heterotopia em oposição ao de utopia. Enquanto o segundo termo estaria relacionado a espaços, posicionamentos irreais, o primeiro se caracterizaria por serem

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2009, 415).

¹⁵ Frei Guilherme sumariza essa situação explicando que “O mesmo saber que as abadias tinham acumulado era agora usado como mercadoria de troca, razão de soberba, motivo de vanglória e prestígio; assim como os cavaleiros ostentavam armaduras e estandartes, os nossos abades ostentavam códices ilustrados” (ECO, 1983, 217).

A biblioteca e o *scriptorium*, aposento que lhe dava acesso, retratados na narrativa de Eco, se vistos como materialidade, lugares “reais” dentro da diegese, se constituiriam como uma heterotopia, englobando múltiplos espaços, múltiplos posicionamentos e múltiplas funções em um único recinto. As bibliotecas reais, por si só, já poderiam ser identificadas com este conceito¹⁶, entretanto, nos espaços criados pelo autor italiano pode-se perceber uma multiplicidade atrelada a eles não apenas a partir de semelhanças mas principalmente de oposições, pois eles não se constituíam como apenas um repositório de saber: eram tanto locais de esclarecimento quanto de proibição, local espiritual mas também secular, um espaço público que acolhia estrangeiros, mas também particular a um único grupo, um local de interditos e de transgressões. Em suma, uma sobreposição de posicionamentos primordialmente incompatíveis.

Um dos exemplos dados por Foucault para ilustrar seu conceito de heterotopia é o jardim, observando que este “é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”¹⁷ (FOUCAULT, 2009, 419), remetendo ao jardim tradicional dos persas, organizado como uma representação do mundo, como um microcosmo¹⁸. O labirinto da biblioteca no romance também foi construído com o objetivo de representar o mundo real, como pode ser observado no diálogo abaixo entre as personagens Guilherme de Baskerville e Adso de Melk.

- E o encontramos no *Fons Adae*, ou seja, no paraíso terrestre (lembra-te que lá está a sala com o altar que dá para o sol levante)?
- Havia muitas bíblias, e comentários de bíblias, são livros de escrituras sagradas.
- E por isso estás vendo, a palavra de Deus em correspondência com o paraíso terrestre, que como todos dizem é distante em direção ao oriente. E aqui o ocidente, a Hibernia.
- Quer dizer que o traçado da biblioteca reproduz o mapa do mundo?

¹⁶ Em *Outros espaços*, Foucault cita os museus e as bibliotecas como “heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (FOUCAULT, 2009, 419) e como “heterotopias próprias à cultura ocidental” (FOUCAULT, 2009, 419).

¹⁷ A acepção de Foucault é transposta para o universo das bibliotecas por Battles que afirma que “[...] uma biblioteca [...] não é um mero repositório de curiosidades. É um mundo a um só tempo completo e incompletável, cheio de segredos” (BATTLES, 2003, 12).

¹⁸ Foucault explica que “O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d’água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo” (FOUCAULT, 2009, 419).

- É provável. E os livros aí são dispostos segundo os países de proveniência, ou o lugar onde nasceram seus autores, ou como neste caso o lugar onde deveriam ter nascido. Os bibliotecários acharam que Virgílio o gramático nasceu por engano em Toulouse e deveria ter nascido nas ilhas ocidentais. Eles repararam os erros da natureza¹⁹ (ECO, 1983, 358-359).

Não apenas o labirinto que constituía a biblioteca foi construído de forma a espelhar o mundo, mas o próprio Edifício do qual ela fazia parte também foi erguido de forma a emular a sua grandiosidade a partir de uma analogia com o céu. O narrador ao descrever o prédio na primeira vez que o enxerga o faz usando termos geométricos, mas não deixa de lado seus significados latentes²⁰. A biblioteca, como núcleo da abadia, espelhava o conhecimento terreno, enquanto o Edifício espelhava a harmonia e a onipotência divina.

Robert J. Topinka, em *Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces* argumenta, a partir do conceito criado por Foucault que, frequentemente, heterotopias são entendidas como locais de resistência e que, ao justapor e combinar muitos espaços em um só, elas problematizam o conhecimento recebido, desestabilizando o terreno no qual ele é construído.

O autor ressalta, porém, que as heterotopias permanecem sempre ligadas à ordem dominante e que quando há um choque entre esta ordem e a resistência ao poder, elas simultaneamente produzem novas maneiras de conhecimentos. Topinka privilegia intensificação do conhecimento e não resistência por entender que heterotopias são locais de reordenação, afirmando que elas “são lugares nos quais as epistemes colidem e se sobrepõem, criando uma intensificação do conhecimento²¹” (TOPINKA, 2010, 55) e que a mudança de foco “revela como

¹⁹ Cada sala era designada por uma letra, e as letras de um conjunto de salas remetiam a um país ou de uma região como, por exemplo, as salas designadas com as letras A, N, G, L, I, reuniam os autores ingleses.

²⁰ “Era uma construção octagonal que à distância parecia um tetrágono (figura perfeítissima que exprime a solidez e a intocabilidade da Cidade de Deus), cujos lados meridionais se erguiam sobre o planalto da abadia, [...] de baixo parecia que a rocha se prolongava até o céu, sem solução de tintas e de matéria, e virava a uma certa altura, fortaleza e torreão (obra de gigantes que tinham grande familiaridade tanto com a terra quanto com o céu). 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 [...]. E não há quem não veja a admirável harmonia de tantos números santos, cada um revelador de um altíssimo sentido espiritual. Oito, o número da perfeição de todo o tetrágono, quatro, o número dos evangélicos, cinco, o número das zonas do mundo, sete, o número dos dons do Espírito Santo” (ECO, 1983, 35-36).

²¹ No original: “Heterotopias are sites in which epistemes collide and overlap, creating an intensification of knowledge”.

as heterotopias tornam a legibilidade da ordem telescópica de muitos espaços em um único local²² (TOPINKA, 2010, 55).

A questão levantada por Topinka sobre heterotopias é parte central na narrativa de Eco. Enquanto percebe-se na construção do prédio da abadia a intenção virtuosa dos arquitetos do mosteiro de reproduzir a virtude terrena da erudição e a virtude divina da caridade, “não só pela unidade na variedade, mas também pela variedade na unidade” (ECO, 1983, 27), o local se tornou um espaço de proibições e de avareza graças à ação da personagem Jorge de Burgos, o ex-bibliotecário retratado na ficção, cuja intervenção buscava não intensificar ou produzir conhecimento, mas obstruí-lo, levando outros personagens a uma atitude de resistência.

A presença de um labirinto, local do mistério central na ficção e que alguns monges tentavam adentrar, é parte antiga e constante na literatura e muitos autores foram inspirados a criar labirintos que refletiam a estrutura de suas narrativas. Rae Leigh Muhlstock, em “*Literature in the labyrinth: Classical myth and postmodern multicursam fiction*”, entende que a razão para essa prática é o fato de que este espaço “fornece uma imagem para o crescente apagamento dos limites entre ordem e caos que parecem caracterizar as mudanças literárias e culturais os séculos XX e XXI²³” (MUHLSTOCK, 2014, 182), entendimento este visualizado pelo evidente contraste entre a ordem pregada e seguida durante o dia e o caos e as transgressões que ocorriam à noite na abadia.

Ainda, o apelo de *O Nome da Rosa*, como explicitado pelo próprio autor, se encontrava no aspecto conjectural do romance detetivesco e, desta forma, nada mais natural do que o uso de um labirinto - modelo abstrato do conjectural por excelência - como espaço central para a trama de conjecturas engendrada no romance. Contudo, foi preciso encontrar o modelo certo para exprimir de forma adequada a ideia do autor e, quando isso provou ser problemático, Eco foi obrigado a adicionar características suplementares para transmitir o efeito desejado, como é explicado na citação abaixo:

²² No original: “Yet a shift in focus from resistance to knowledge production reveals how heterotopias make order legible by telescoping many spaces in one site”.

²³ No original: “The labyrinth provides an image for the increasingly blurred boundaries between order and chaos that seem to characterize many of the literary and cultural shifts and encounters in the twentieth and twenty-first centuries”.

Mas eu precisava de um labirinto interno (você já viu uma biblioteca ao ar livre?), mas se fosse muito complicado, com muitas passagens e salas internas, não circularia ar suficiente, e a circulação do ar era necessária para alimentar a fogo. (Isto, o fato de que o *Aedificium* teria que queimar no final, estava muito claro para mim, e também por razões históricas-cosmológicas: na Idade Média, catedrais e conventos queimavam como um pavio; imaginar uma história medieval sem fogo é como imaginar um filme sobre a Segunda Guerra Mundial no Pacífico sem um avião de combate caindo em chamas). Então, depois de ter trabalhado durante dois ou três meses construindo um labirinto adequado, acabei por ter que adicionar algumas fendas para garantir que haveria bastante ar²⁴ (ECO, 2014, 553).

Contudo, a criação do labirinto da abadia é vista por Garrett, além de sua qualidade como espaço de conjecturas, como uma homenagem feita pelo italiano a Jorge Luis Borges. Garrett argumenta que além de nomear o ex-bibliotecário em homenagem a Borges, a estrutura da biblioteca no romance de Eco descende diretamente da obra do argentino, alegando que “A mais óbvia evidência da dívida que Eco tem com Borges é a arquitetura da biblioteca, com seu tamanho, regularidade geométrica e estrutura labiríntica²⁵” (GARRETT, 1991, 380).

Com base nos excertos abaixo, pode-se perceber a semelhança entre a biblioteca-labirinto de Eco e a descrita por Borges em *A Biblioteca de Babel* e a forma como são apresentadas:

De qualquer hexágono, vêm-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas (BORGES, 1999,38).

²⁴ No original: “But I needed an indoor labyrinth (have you ever seen an open-air library?), and if it was too complicated, with too many passages and inner rooms, not enough air would circulate, whereas circulation of the air was necessary to feed the fire. (This, the fact that the *Aedificium* had to burn at the end, was very clear to me, but also for cosmological-historical reasons: in the Middle Ages, cathedrals and convents burned like tinder; imagining a medieval story without fire is like imagining a World War II movie in the Pacific without a fighter plane shot down in flames). So after I had worked for two or three months constructing a suitable labyrinth, I ended up having to add some slits to make absolutely sure there would be enough air”.

²⁵ No original: “[...]. the most obvious evidence of Eco's debt to Borges is the architecture of the library, which in its size, geometric regularity, and labyrinthine structure is a direct descendant of Borges's *Library of Babel*”.

A sala, dizia eu, tinha sete paredes, mas apenas quatro delas se abria, entre duas colunazinhas encaixadas no muro, uma abertura, uma passagem bastante ampla encimada por um arco em semicírculo. Ao longo das paredes fechadas estavam encostados enormes armários, carregados de livros dispostos com regularidade [...] Raciocinemos, disse Guilherme, “Cinco salas quadrangulares ou vagamente trapezoidais, com uma janela cada, que contornam uma sala heptagonal sem janelas, onde vem dar a escada. Parece-me elementar. Estamos no torreão oriental (ECO, 1983, 199-200).

Garrett sugere ainda que, tanto o italiano quanto o argentino, parecem demonstrar

o mesmo desejo enciclopédico, a mesma vontade de juntar imagens díspares com as quais a Biblioteca foi identificada no mundo em uma única e abrangente visão, que pode então ser uma cifra para todo o universo incompreensível da experiência humana²⁶ (GARRETT, 1991, 379).

Muhlstock compartilha o entendimento de Garrett, completando-o ao afirmar que “No labirinto intertextual de Eco, talvez o corredor mais comumente utilizado leva a Borges, o grande defensor de labirintos e espelhos²⁷” (MUHLSTOCK, 2014,125), encerrando o debate sobre o sentimento de dívida e de respeito de Eco para com Borges ao citar um discurso dado em Milão no qual o italiano inicia sua fala com uma longa passagem de *A Biblioteca de Babel* se referindo a ela como *Escritura* e encerrando sua apresentação dizendo “Amem”²⁸.

Ao delinear sua estrutura labiríntica em *O Posfácio*, Eco não menciona Borges, apenas afirma que em seu romance o labirinto que formava a biblioteca foi configurado como um labirinto maneirista, que deveria ser manobrado através de tentativa e erro, formado como uma espécie de árvore, “com caminhos que não levam a lugar algum e no qual é necessário um fio de Ariadne para não se

²⁶ No original: “Both writers display the same encyclopedic urge, the same longing to pull together all the disparate images to which the Library has lent itself throughout world literature into a single, all-encompassing one, which can then stand as a cipher for the whole uncomprehended universe of human experience”.

²⁷ No original: “In Eco’s intertextual labyrinth, perhaps the most commonly tread corridor leads to Borges, the great advocate of labyrinths and mirrors”.

²⁸ A passagem é citada em primeira instância em uma nota de rodapé de Garrett - “In fact, Eco began his Milan address by reading aloud a long passage from Borges’s “Library of Babel,” referring to it as “scripture” and ending his reading with a hearty “Amen!”. Muhlstock, em sua tese, retoma o episódio - “Eco has referred to Borges’s “Library of Babel” as “scripture”; when reciting its passages during a public address in Milan he ended by declaring “Amen!” (Garret, 1991, 379 n. 5 apud MUHLSTOCK, 2014, 125).

perder²⁹” (ECO, 2014, 23-24). Diferente do labirinto clássico, cujo perigo está na presença do monstro no centro, o maneirista “não precisa de um Minotauro: é o seu próprio Minotauro; em outras palavras, o Minotauro é o processo de tentativa e erro do visitante³⁰” (Eco, 1984, 80 apud MUHLSTOCK, 2014,12).

O terceiro tipo de labirinto exposto por Eco, o estilo rizoma, aparece no romance não como uma construção física, mas como o mundo no qual a personagem Guilherme, ao final da narrativa, conclui que vive, “sem centro, nem periferia, sem saída, onde cada caminho se conecta a outro”³¹ (ECO, 2014, 564), ou melhor, “estruturado, mas nunca definitivamente estruturado”³² (ECO, 2014, 565).

Apesar de Eco assumir o uso de apenas dois tipos de labirinto no seu romance, o maneirista - como estrutura espacial e o rizoma - como uma representação do caos do mundo, Muhlstock entende que as três variedades de labirintos descritas no *Posfácio* pelo autor estão presentes em *O Nome da Rosa* pois, ao final da trama, o detetive - herói Guilherme encontra, sentado e esperando por ele no centro do *finis Africae*³³, o vilão - mostro Jorge, ocupando o papel clássico do Minotauro. Esse monstro mitológico é o que aquele que se aventura pelo labirinto clássico encontra.

No labirinto grego, exemplificado pelo italiano com a história de Teseu, não há como se perder, chega-se sempre ao centro e do centro se encontra a saída. A dificuldade, o obstáculo deste tipo de estrutura se encontra no monstro; o que dá *sabor*³⁴ à narrativa é o medo da presença e do inescapável encontro com o Minotauro.

Sobre esse confronto, Muhlstock remete à interpretação na qual o Minotauro é nada mais do que o enfrentamento entre o herói e sua outra *self*. A autora afirma que “A dualidade do labirinto é refletida na célebre altercação que

²⁹ No original: “with many blind alleys. There is only one exit, but you can get it wrong. You need na Ariadne’s -thread to keep from getting lost”.

³⁰ No original: “A maze does not need a Minotaur: it is its own Minotaur: in other words, *the Minotaur is the visitor’s trial-and-error process*”.

³¹ Sobre o rizoma, Eco diz que este “is so constructed that every path can be connected with every other one. It has no center, no periphery, no exit, because it is potentially infinite”.

³² No original: “but the world in which William realizes he is living already has a rhizome structure: that is, it can be structured but is never structured definitively” (ECO, 2014, 565).

³³ De acordo com o mapa traçado por frei Guilherme com a ajuda de Adso o *finis Africae* se localizava bem no centro do labirinto-biblioteca.

³⁴ Termo usado por Umberto Eco em seu *Posfácio* ao descrever a fascinação desse tipo de labirinto.

acontece no seu centro³⁵ (MUHLSTOCK, 2014,101), lembrando que em algumas versões, Teseu e o Minotauro são na verdade irmãos, ambos filhos de Netuno e que, ao encarar o segundo, o herói encontraria, na verdade, sua outra face, representante dos aspectos sombrios do homem.

Desta forma,

as duas figuras que se encontram face a face na escuridão do labirinto são irmãos míticos, ou seja, atitudes psicológicas divergentes dentro do mesmo homem, o Jekyll e o Hyde da antiguidade, as partes conscientes e inconscientes da alma do homem³⁶ (Cipolla, 1987, 21 apud MUHLSTOCK, 2014, 101).

O leitor de *O Nome da Rosa*, sem dúvida, terá notado que as personagens Guilherme e Jorge compreendem o mundo de formas diferentes, opondo-se um ao outro na narrativa, vilão e herói, cada uma escudando perspectivas contrárias, religião e ciência, proteção do saber e sua liberação. Contudo, desde o primeiro diálogo entre os dois se percebe uma similaridade, um reconhecimento entre ambos, dois seres equivalentes colocados em lados opostos.

Ambos reconhecem no outro o oponente a ser batido. Jorge, sempre onisciente, assume para Guilherme a certeza de que o último descobriria a chave do enigma e que sua chegada lhe causou medo. Identifica no frei-detetive um adversário a sua altura³⁷, diferente dos outros que nunca chegaram a suspeitar de sua participação nos crimes³⁸. E além de Jorge, qual outra personagem era capaz de seguir o raciocínio de Guilherme, acompanhando - o e insistentemente refutando-o com argumentos tão argutos quanto os argumentos do frei franciscano ao citar filósofos, teólogos, santos e pagãos?

A disparidade entre as personagens só era pronunciada quanto o orgulho e questionamento intelectual e quanto a sua posição sobre a condenação ou

³⁵ No original: "This duality of the labyrinth is reflected in the famed altercation that takes place at its center".

³⁶ No original: "the two figures who meet face to face in the darkness of the labyrinth are mythical brothers, that is, divergent psychological attitudes within the same man, the Jekyll and Hyde of antiquity, the conscious and unconscious parts of man's soul".

³⁷ Um dos momentos na narrativa no qual a correspondência entre as duas personagens é mais evidente é o elogio, pois a afirmativa vinda de Jorge não poderia ser entendida de outra forma, dado por Jorge a Guilherme quando esse confessa: "Que magnífico bibliotecário terias sido, Guilherme", disse Jorge num tom conjunto de admiração e amargura" (ECO, 1983, 524).

³⁸ As palavras do cego são "Éras melhor que os outros, chegarias de qualquer modo" (ECO, 1983, 523).

abertura do conhecimento. No confronto final, este reconhecimento é claro até mesmo para Adso, o narrador e testemunha ingênuo criado por Eco

Dei-me conta, com um calafrio, que naquele momento, aqueles dois homens, a postos para uma luta mortal, se admiravam reciprocamente, como se cada um tivesse agido apenas para obter o aplauso do outro. Minha mente foi atravessada pelo pensamento de que as artes empregadas por Berengário para seduzir Adelmo, e os gestos simples e naturais com que a donzela suscitara minha paixão e meu desejo, não eram nada, quanto à astúcia e desvairada habilidade em conquistar o outro, diante do caso de sedução que se desenvolvia ante meus olhos naquele instante, em que se desenrolara ao longo de sete dias, cada um dos dois interlocutores marcando, por assim dizer, misteriosos encontros com o outro, cada um aspirando secretamente à aprovação do outro, que temia e odiava (ECO, 1983, 531).

Muhlstock defende ainda que em seu romance, Umberto Eco, apaga a distinção entre o mundo, o livro e o labirinto de forma a representar a experiência do pensamento e da interpretação pois, em *O Nome da Rosa*, “as suas teorias sobre labirintos são ensaiadas na diegese assim como no discurso, estruturando não só a organização da trama e das personagens, mas do grande mistério - o processo de tentativa e erro da interpretação”³⁹ (MUHLSTOCK, 2014, 109). O labirinto na obra de Eco, representaria assim não apenas o labirinto físico no qual Guilherme e Adso se embrenham, mas também um labirinto semiótico que guiará personagens e leitor pela trama.

1.2 Sobre a observação ao gênero

O Nome da Rosa é muitas vezes classificados como um romance histórico, e sem dúvida não o deixa de ser. A obra retoma um período específico apresentando personagens reais da época e reconhecidos nos âmbitos históricos, teológicos, filosóficos e científicos ainda hoje, ao mesmo tempo em

³⁹ No original: “his theories of labyrinths are rehearsed in the diegesis as well as the discourse, structuring not just the organization of the novel’s plot and characters, but also the great mystery at its center—the trial and- error process of interpretation.

que insere na narrativa personagens fictícios que encontram em seu caminho esses personagens verídicos⁴⁰.

Em um romance desse tipo, as datas e fatos históricos são destacados no sentido de enfatizar o posicionamento das personagens sobre eles ou ainda de esclarecer alguma situação política, caso de *O Nome da Rosa*. Por exemplo, a eleição do papa João XXII e seu papado é mencionado diversas vezes no texto assim como o capítulo de Perúgia, mas ambos os fatos são sempre seguidos de alguma reflexão por parte das personagens.

É possível argumentar que Umberto Eco estrutura seu romance em dois polos narrativos: um que remete aos fatos históricos e passíveis a verificação e outro calcado na ficção. No primeiro inserem-se as narrativas sobre a discussão da pobreza de Cristo, a disputa de poder entre o papa João XXII e o imperador Ludovico da Baviera, a vida de Ubertino de Casale e das outras tantas figuras históricas que pululam a trama servindo ainda como pontos de referência histórica; no segundo insere-se a narrativa de Adso sobre as aventuras do monge franciscano Guilherme e a busca pela verdade dos crimes cometidos e pela posse da *Poética*.

Como Eco explica em o *Posfácio ao Nome da Rosa*,

Neste sentido, certamente, eu queria escrever um romance histórico, e não por que Ubertino ou Michele haviam realmente existido e haviam dito mais ou menos o que disseram, mas sim porque tudo o que foi dito pelos personagens fictícios, como Guillermo, deveria ter sido dito naquela época⁴¹ (ECO, 2014, 575).

Esses dois polos descritos acima vão se cruzando durante a narrativa que é ainda pontuada pelos comentários do Adso já idoso, refletindo e interpretando os acontecimentos após anos de sua ocorrência ao mesmo tempo em que antecipa eventos que aconteceriam muitos anos depois do episódio da abadia.

⁴⁰ Sobre a estrutura do romance histórico, e que é encontrada em *O Nome da Rosa*, Umberto Eco cita como modelo *Os três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, explicando que “This kind of novel chooses a ‘real’ and recognizable past, and, to make it recognizable, the novelist peoples it with characters already found in the encyclopedia (Richelieu, Mazarino), making them perform actions that the encyclopedia does not record (meeting Milady, consorting with a certain Bonacieux) but which the encyclopedia does not contradict” (ECO, 2014, 574).

⁴¹ No original: “In this sense, certainly, I wanted to write a historical novel, and not because Ubertino or Michael had really existed and had said more or less what they say, but because everything the fictitious characters like William say ought to have been said in that period”.

É esperado na narração de um romance histórico descrições detalhadas do espaço como uma forma de dar autenticidade à história e, assim, *O Nome da Rosa* é pontado de detalhes sobre as estruturas arquitetônicas de forma a trazer verossimilhança à narrativa, como foi exposto no capítulo 1.1. Além do detalhamento espacial, a descrição temporal ocupa um lugar de destaque na ficção.

Ao explicar o porquê da escolha do cenário temporal, Umberto Eco afirma que “Se precisava escrever uma história medieval, deveria situa-la no século XIII ou XII, porque os conhecia melhor do que o século XIV⁴²” (ECO, 2014,551) e ainda porque queria que Guilherme possuísse certas qualidades que exigiram a narração de certos fatos históricos. Eco esclarece, por exemplo, que seria inverosímil usar uma personagem que, mesmo franciscano e inglês, era amigo, seguidor ou conhecido de Guilherme de Ockham e deixar de mencionar na narrativa a discussão sobre a pobreza de Cristo. Como o italiano afirma, “O mundo construído irá nos dizer como a história deve proceder⁴³” (ECO, 2014, 552). Assim, os acontecimentos reais foram se encaixando em sua premissa original: Eco queria envenenar um monge⁴⁴.

Dessa forma, apesar da relevância que o cenário e a história medieval possuem para a trama ao contextualiza-la e ao fornecer as bases para o enredo, o romance foi concebido inicialmente como um romance policial e o medieval, pode-se argumentar, atua quase como um pretexto no qual o autor é capaz de unir sua ideia primeira à sua paixão pelo período histórico, ou nas palavras de Eco “regressar a minha adorada Idade Média”(ECO, 2013, 24).

O romance, se crassamente sumarizado, poderia ser exposto com a seguinte sequência: um crime é cometido, um forasteiro chega ao local e é convocado a solucioná-lo, pistas são encontradas e interpretadas pelo detetive enquanto outras mortes acontecem; por fim, o detetive elucida a sequência de assassinatos. A sequência acima descrita se encaixa no molde do romance de

⁴² No original: “If I had to write a medieval story, I ought to have set it in the twelfth or thirteenth century, because I knew them better than the fourteenth”.

⁴³ No original: “The constructed world will then tell us how the story must proceed”.

⁴⁴ Sua premissa original aparece no *Posfácio* e em *Confissões de um jovem romancista*, no qual Eco afirma que “percebi que seria interessante envenenar um monge que lia um livro misterioso, e isso foi tudo” (ECO, 2013, 13).

enigma, ou romance policial clássico, tipo de ficção que gira em torno da descoberta do culpado⁴⁵.

Tzvetan Todorov ensina que esse tipo de ficção possui duas histórias: aquela do crime, que termina antes da segunda e a história da investigação, na qual pouca ação acontece. A primeira relata o que aconteceu, enquanto a segunda explica "como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dos fatos" (TODOROV, 2003, 67)⁴⁶. A história do crime, no caso de *O Nome da Rosa*, é a morte do monge miniaturista Adelmo de Otranto, acontecida no dia anterior a chegada de frei Guilherme e de Adso ao mosteiro, enquanto a segunda história conta os esforços das duas personagens em desvendar o caso.

O autor búlgaro ainda explica que a ficção de enigma tende a estruturar a narrativa de forma geométrica. Para ilustrar sua afirmação, Todorov cita como exemplo dessa estrutura *Assassinato no expresso oriente*, clássico do gênero escrito por Agatha Christie e lançado em 1934, o qual é composto por doze capítulos, um para o interrogatório de cada suspeito e de um prólogo e epílogo, "(ou seja, a descoberta do crime e a descoberta do assassinato)" (TODOROV, 2003, 67).

O Nome da Rosa é organizado por, além da narrativa inicial em *Um manuscrito naturalmente*, por um prólogo, por *O Último fólio* - no qual Adso reconta o que aconteceu após a queima da abadia - e por sete capítulos, um para cada dia passado no mosteiro, dividido pelas horas litúrgicas. Essa rigidez estrutural, o autor admite no *Posfácio*, foi influenciada pelo romance *Ulisses*, de James Joyce. Apesar dessa influência, Eco usou, voluntaria ou involuntariamente, uma das táticas empregadas comumente nos romances de enigma, fornecendo, assim, mais um elemento que insere sua narrativa neste tipo de ficção.

Todorov chama também atenção para outras estratégias típicas desse tipo de romance. Primeiro, algum tipo de revelação, geralmente a identidade do

⁴⁵ John Scaggs afirma que além da busca pelo culpado, o cenário fechado da abadia beneditina assim como o círculo limitado de suspeitos e a reprodução do mapa do mosteiro no início da narrativa são típicos do tipo romance tipo enigma e da época de outro deste estilo, ao molde das obras de Agatha Christie. Eco, respaldando a asserção de Scaggs, conta que a planta da abadia no início do romance é "uma referência ardilosa aos muitos romances policiais antiquados que incluem o mapa da cena do crime" (ECO, 2013, 19).

⁴⁶ O autor expande sua explicação dizendo que "No romance de enigma, há portanto duas histórias: uma ausente mas real, a outra presente mas insignificante. Essa presença e essa ausência explicam a existência de ambas na continuidade da narrativa" (TODOROV, 2003, 69).

assassino, é guardada para o final da narrativa; segundo, é comum que a narração aconteça por meio de memórias pois, como o autor explica, “A segunda história aparece portanto como um lugar onde se justificam e *naturalizam* todos esses procedimentos: para lhes dar um ar *natural* o autor tem de explicar que está escrevendo um livro!”(TODOROV, 2003, 69). Essas memórias são contadas por uma personagem que vivenciou os fatos mas que não é o detetive principal, de maneira que a informação chegue ao leitor através de um filtro, através da ótica do observador, oferecendo apenas os fatos conhecidos pelo narrador.

As três convenções acima apontadas por Todorov são mantidas por Umberto Eco, que deixa a identidade do culpado e a resolução do mistério para a segunda parte do último capítulo. Quanto à neutralização dos procedimentos e o filtro das informações, Eco vai além de apenas um narrador que afirma estar escrevendo um livro, apresentando três inícios para a sua narrativa.

Inicialmente, em *Um manuscrito, naturalmente*, tem-se a narração de um Umberto Eco ficcional que conta sobre a perda e consequente busca de uma tradução do século XVIII de um manuscrito do século XIV que relatava acontecimentos ocorridos em 1327. Tal manuscrito muito o havia impressionado então, mesmo sem o ter recuperado, Eco ficcional atesta que tentaria reproduzi-lo o mais fielmente possível.

A segunda abertura do romance acontece com o *Prólogo*, no qual a personagem Adso, já idoso, afirma “deixar sobre esse pergaminho o testemunho dos eventos miríficos e formidáveis” (ECO, 1983, 21) que presenciou na sua juventude “repetindo *verbatim* quando vi e ouvi, sem me aventurar a tirar disso um desenho, como a deixar aos que virão [...] signos de signos, para que sobre eles se exercite a prece da decifração” (ECO, 1983, 21). Por fim, o início da narração da trama propriamente dita acontece em *Primeiro dia*, capítulo inicial que narra, bem, os eventos ocorridos no primeiro dia de Adso e de seu mestre, frei Guilherme de Baskerville, no mosteiro no qual passarão sete dias.

Essa última convenção seguida por Eco encontra apoio nas histórias de detetive mais reconhecidas pelo público, aquelas de Sherlock Holmes. A relação entre as personagens Adso e frei Guilherme remete diretamente àquela entre Watson e Sherlock e não apenas pelo fato de Adso e Watson servirem como testemunhas dos eventos e de serem os narradores das histórias, mas pelas

semelhanças de caráter que mostram no decorrer das tramas⁴⁷. Ambos são vistos como personagens ingênuas e intelectualmente inferiores a seus mestres que, através do clássico *Meu caro Watson*, ou ainda *Meu caro Adso*, apontam as obviedades de seus raciocínios e servem como intermediários para o leitor entre as informações disponíveis e a genialidade de seus mentores⁴⁸.

Em *Um estudo em vermelho*, primeira aparição literária de Sherlock Holmes, o detetive é comparado por seu amigo John Watson a Auguste Dupin, detetive fictício criado por Edgar Allan Poe e considerado o modelo do primeiro detetive literário: “Você me faz lembrar o Dupin de Edgar Allan Poe. Eu não tinha a menor ideia de que tais pessoas existissem fora das histórias” (CONAN DOYLE, 2006, 33). Umberto Eco, em *O Nome da Rosa*, mostra a mesma sutileza de Conan Doyle ao fazer referência ao modelo no qual espelhou seu detetive; pode não mencionar o nome Sherlock Holmes, até por que seria inconsistente com o cenário medieval, mas dá ao seu personagem um sobrenome reconhecido por qualquer leitor familiar à obra do autor britânico: Baskerville⁴⁹.

Os estudos que cotejam Sherlock Holmes a frei Guilherme de Baskerville são muitos e pertinentes, pois evidenciam, além das semelhanças entre as personagens Adso e Watson, como foi aludido acima, seu estilo de narração. Da mesma forma como foi exposta a influência de Borges na construção da biblioteca de *O Nome da Rosa*, as citações abaixo evidenciam a influência de Conan Doyle na criação do detetive do romance de Eco.

Media em torno de um e oitenta de altura, mas era tão magro que dava impressão de ser ainda mais alto. Seu olhar era aguçado e penetrante, a não ser naqueles períodos de torpor a

⁴⁷ Em *Confissões de um jovem romancista*, Eco conta que o modelo de relacionamento narrativo entre Guilherme e Adso foi inspirado pelo de Serenus Zeeitblom e Adrian Leverkühn de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (ECO, 2013, 52). Contudo, isso não desmerece a comparação entre as personagens criadas por Eco e as de Conan Doyle.

⁴⁸ Sobre a escolha de Adso como narrador, Eco explica que “Adso was very important for me. From the outset I wanted to tell the whole story (with its mysteries, its political and theological events, its ambiguities) through the voice of someone who experiences the events, records them all with photographic Fidelity o fan adolescent, but does not understand them (and Will not understand them fullt even as an old man, since he then chooses a flight into the divine nothingness, whichwas not what his master had taught him(- to make everything understood through the words of one who understands nothing”(ECO, 2014, 556).

⁴⁹ Em relação à influência de Conan Doyle em *O Nome da Rosa*, Eco diz que, quando leu um livro que comparava o seu com outros da literatura, ficou surpreso quando o autor de tal livro afirmou que seu romance havia derivado de “*The Adventure of the Naval Treaty*”, do autor britânico, livro este que Eco não se lembrava de ter lido. O italiano, entretanto, afirma que “em meu romance há tantas referências explícitas a Sherlock Holmes que meu texto também pode respaldar essa alusão” (ECO, 2013, 55).

que já me referi. O nariz, fino e adunco como o de um falcão, dava ao semblante um ar de vivacidade e decisão. Também o queixo, quadrado e proeminente, caracterizava-o como homem de determinação (CONAN DOYLE, 2006, 22).

Sua estatura 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, salvo os momentos de torpor, dos quais falarei. Também o queixo denunciava nele uma vontade firme, mesmo se o rosto alongado e coberto de éfelides – como vi frequentemente nos nascidos entre Hibéria e Nortúmbria – pudesse às vezes exprimir incerteza e perplexidade (ECO, 1983, 26).

E ainda

A energia de Holmes, quando mergulhava no trabalho, era insuperável. Mas, depois, sobrevinha-lhe uma reação e ele passava os dias estirado sobre o sofá da sala, sem articular uma palavra e sem mover um músculo da manhã à noite. Nesses períodos, percebia uma expressão tão vaga e onírica em seus olhos, que teria suspeitado do uso de algum narcótico, se a sobriedade e a correção de sua vida não me impedissem de pensar tal coisa (CONAN DOYLE, 2006, 22).

Sua energia parecia inexaurível, quando o colhia um excesso de atividade. Mas de vez enquanto, como se seu espírito vital participasse da natureza do camarão, recedia a momentos de inércia e o vi permanecer horas sobre o catre em sua cela, pronunciando a custo algum monossílabo, sem contrair um só músculo. 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 (ECO, 1983, 26-27).

Todorov, em seu texto que aborda o romance policial, remete à outra obra, escrita em 1928 por S.S. Van Dine, que buscou definir 20 regras⁵⁰ às quais o escritor desse tipo de ficção deveria seguir. Como se verá a seguir, Umberto Eco, apesar de seguir algumas, desconsidera outras.

⁵⁰ Das 20 regras de Van Dine, Todorov cita apenas 8 e afirma ainda que, apesar de tais regras terem sido tanto reproduzidas quanto contestadas, seu estudo é pertinente. As regras citadas por Todorov são as seguintes: 1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver) - 2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por motivos pessoais - 3. O amor não tem lugar no romance policial - 4. O culpado deve gozar de certa importância a) na vida: não ser um criado ou uma camareira; b) no livro: ser um dos personagens principais - 5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido - 6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas - 7. E preciso conformar-se a seguinte homologia quanto às informações sobre a história: "autor = leitor = culpado: detetive" - 8. E preciso evitar as situações e as soluções banais. (TODOROV, 2003, 72).

As normas 2, 4, 5, 7 elencadas por Van Dine são certamente obedecidas em *O Nome da Rosa*: o culpado não era um criminoso profissional e nem o próprio detetive e com certeza foi motivado por razões pessoais, ocupando ainda um lugar de destaque na narrativa. A relação autor - leitor x criminoso – detetive foi mantida e, por fim, não obstante ter sido levantada a possibilidade de as mortes estarem relacionadas ao apocalipse, a trama foi arquitetada e solucionada através da racionalidade.

A regra número 6 rejeita a presença de descrições e de análises psicológicas e, apesar de Eco não se deter nessas questões, é indiscutível que frei Guilherme era um estudioso, se não da psicologia, da natureza humana e tirava proveito de seu conhecimento para formular hipóteses e confrontar suspeitos. Sobre esta norma, é possível dizer que, mesmo não sendo seguida a regra, Eco não afronta de forma grave os preceitos que deveriam ser seguidos pelo escritor do romance detetivesco na visão de Van Dine.

Já a primeira regra exposta pelo autor citado por Todorov, mesmo que seguida até certa extensão pelo italiano, oferece uma maior dificuldade de conformidade ao gênero: “O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado e no mínimo uma vítima - cadáver” (TODOROV, 2003, 72). *O Nome da Rosa*, de fato, possui apenas um detective, frei Guilherme; Adso nada mais é do que um *sidekick*, alguém que acompanha e registra as ações do investigador e possui não apenas uma, mas sete vítimas. A digressão ao preceito concerne à exigência de Van Dine da presença de apenas um responsável pelo(s) crime(s).

O criminoso exposto ao final da narrativa, o ex-bibliotecário Jorge de Burgos, rejeita a culpa pelos crimes dizendo que não havia matado nenhum dos monges: “Todos caíram seguindo os seus destinos por causa dos próprios pecados. Eu fui somente um instrumento” (ECO, 1983, 529). De fato, dos sete mortos dois se suicidaram, três morreram envenenados por suas próprias mãos, uma foi vítima de um crime passional e um morreu porque não conhecia todos os segredos da abadia que governava⁵¹.

Ao final da narrativa, o próprio detetive confessa que não havia um único criminoso já que a maioria das mortes era causada pela própria vítima, ou como

⁵¹ Sobre a morte do abade, a personagem Jorge ainda ironiza que Abonne “Tornara-se celebre porque em Fossanova conseguira fazer descer um corpo por uma escada em caracol. Injusta glória. Agora está morto porque não conseguiu fazer sair o seu” (ECO, 1983, 522).

a personagem Guilherme resume, “Cheguei a Jorge procurando um autor de todos os crimes e descobrimos que cada crime tinha no fundo um autor diferente, ou então nenhum” (ECO, 1983, 552).

No entanto, apesar dessa multiplicidade de culpados, é inegável que todos os que morreram pereceram por caírem em armadilhas, físicas em alguns casos, psicológicas em outros criadas por Jorge, tornando-o, se não o executor dos crimes, seu articulador. Foi ele quem, mediante confissão, levou o monge Adelmo ao suicídio e convenceu a personagem Malaquias de que Severino havia tido um caso com Berengário, intencionando a morte do monge herbalista. Foi ele ainda quem deliberadamente enclausurou o abade na passagem entre o ossário e a biblioteca e foi ele ainda quem escondeu e, sequencialmente, envenenou o segundo volume da *Poética*, dando início assim a sequência de mortes no local. Enfim, *O Nome da Rosa* é um romance no qual não há apenas um criminoso, apesar de a presença de Jorge poder ser discernida em cada morte.

Sobre os preceitos 3 e 8, respectivamente “Amor não tem lugar na ficção detetivesca”, e “É preciso evitar as situações e as soluções banais”, pode-se afirmar que eles são peremptoriamente desprezados pelo autor italiano. Um dos capítulos mais extensos do romance contém as reflexões de Adso sobre o amor e sobre sua relação com uma jovem camponesa e toda a trama que envolve o embate religioso e a situação política na época podem ser vistas como desnecessárias para a narrativa do crime.

Umberto Eco admite que, após a leitura de seu manuscrito, seus editores o aconselharam a cortar as primeiras 100 páginas por elas serem cansativas e difíceis para o leitor. Eco recusou, afirmando que

Se alguém queria entrar na abadia e viver lá por sete dias, ele teria que aceitar o passo da própria abadia. Se ele não conseguisse, ele nunca conseguiria lidar com a leitura do livro inteiro. Assim, aquelas cem primeiras páginas eram como uma penitência ou iniciação⁵² (ECO, 2014, 559).

⁵² No original: “if somebody wanted to enter the abbey and live there for seven days, he had to accept the abbey’s own pace. If he could not, he would never manage to read the whole book. Therefore, those first hundred pages are like a penance or an initiation”.

Ao chamar quase um quinto de seu romance de penitência ou iniciação o autor deixa claro que o ritmo rápido e objetivo que a maioria dos romances detetivescos adota não pautaria sua ficção⁵³. Durante as passagens históricas ou reflexivas, o passo da narrativa de *O Nome da Rosa* é, de fato, um tanto exaustivo, não há nada de *simples, claro e direto*, são na verdade compostas de enunciados e parágrafos que parecem não ter fim e pontuados por frases geralmente em latim. Contudo, quando o foco está na investigação dos assassinatos, Eco privilegia as diretrizes dos teóricos aludidos por Todorov, usando diálogos curtos e pragmáticos, alternando constantemente o ritmo de leitura do leitor. Aqui se vê, mais uma vez, a dualidade de *O Nome da Rosa*.

Ao analisar as normas de Van Dine, Todorov entende que algumas delas concernem aos romances detetivescos em geral enquanto que algumas se referem apenas ao romance de enigma. O autor continua sua análise afirmando que as regras 1 e 3, por exemplo, desprezadas totalmente ou parcialmente por Umberto Eco, são características do romance *noir*. Este tipo de ficção se distingue do de enigma pelo fato de poder conter múltiplos criminosos e porque nele o interesse do leitor não está apenas na resolução da primeira história, aparecendo de duas formas:

A primeira pode ser chamada de *curiosidade*; ela vai do efeito a causa: a partir de certo efeito (um cadáver e alguns indícios) e preciso encontrar sua causa (o culpado e aquilo que o levou a cometer o crime). A segunda forma é o *suspense*, e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiro as causas, os dados iniciais (gangsteres que preparam golpes), e nosso interesse e mantido pela expectativa do que vai acontecer, ou seja, dos efeitos (cadáveres, crimes, brigas) (TODOROV, 2003, 70).

É fácil argumentar que o leitor de *O Nome da Rosa* está mais entusiasmado em descobrir o mistério que gira em torno da biblioteca do que em obter mais informações sobre a morte do monge Adelmo. O crime inicial, pertencente ao que Todorov indica como a primeira história do romance de

⁵³ Todorov afirma que “Os teóricos do romance policial sempre concordaram em dizer que o estilo, nesse tipo de literatura, tem de ser perfeitamente transparente, inexistente; a única exigência a qual obedece é ser simples, claro, direto” (TODOROV, 2003, 68). Sobre o ritmo do romance, Eco explica que “é o universo que o autor construiu e os eventos que ali ocorrem que regem o ritmo, o estilo e até mesmo a escolha do vocabulário” (ECO, 2013, 17).

enigma, é desvendado e identificado como suicídio por frei Guilherme após pouco mais de cem páginas.

A segunda parte da citação de Todorov acima é também válida, excluindo-se, de certo, a menção a gangsteres e golpes; no romance de enigma, o detetive possui imunidade enquanto que no tipo *noir* o destino dos personagens principais, incluindo o do detetive, é uma incógnita⁵⁴. Adso, testemunha, relator, narrador dos acontecimentos possui, de fato, essa imunidade (como poderia ele ter escrito um manuscrito que foi traduzido mais tarde por duas pessoas até chegar às mãos do Umberto Eco ficcional se houvesse se tornado uma das vítimas?) mas o destino de frei Guilherme e sua segurança na trama nunca foi garantida. Que o detetive descobriria onde se localizava e o que continha o *finis Africae* era certeza por parte de qualquer leitor do gênero detetivesco mas se ele sobreviveria ou não ao confronto com um antagonista tão ardiloso e ao incêndio da biblioteca ao final da narrativa não foi assegurado por Adso quando este se propôs a narrar os fatos que levaram a tal fim.

Não obstante, é difícil classificar *O Nome da Rosa* como um romance *noir* pois, apesar das considerações acima e da presença de mais um criminoso, no quesito da presença da discussão sobre amor, por exemplo, esse tipo o apresenta como preferencialmente *bestial*, enquanto que a descrição que Adso faz sobre seu relacionamento com a jovem e sobre o sentido do amor é feita em termos filosóficos, ressaltando a pureza de tal sentimento sem nenhum traço da *paixão desregrada* e do *ódio sem piedade* descritas por Todorov.

A natureza dos crimes é outro empecilho para esta classificação, já que no *noir* “encontramos violência – sob todas as suas formas, e mais particularmente as mais infames – pancadarias e massacres” (TODOROV, 2003, 71). Apesar de expor sete mortes em sete dias⁵⁵, os crimes em *O Nome da Rosa*, com exceção a do monge Severino, que teve o crânio esmagado por uma esfera armilar, não estampam violência, estampam até mesmo uma certa elegância. Jorge planejou a morte daqueles que lessem o segundo livro da *Poética* de forma

⁵⁴ Ainda segundo o autor búlgaro, “Nenhum romance *noir* é apresentado sob a forma de memórias: não há um ponto de chegada a partir do qual o narrador abarcaria os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegara vivo ao final da história” (TODOROV, 2003, 70).

⁵⁵ As mortes das personagens Remigio, Salvatore e da camponesa de Adso não se encontram entre as mortes contabilizadas aqui pois aconteceram fora da abadia e estão ligadas não ao mistério inicial, mas sim à presença da Inquisição na trama.

que o efeito do veneno fosse intensificado com a leitura de cada página lida, ou seja, quanto mais ávido o leitor estivesse pelo conhecimento de Aristóteles, mas cedo a morte chegaria.

Todorov oferece ainda uma terceira categoria, a qual ele define como uma combinação do romance de enigma e do *noir*: o romance de suspense. Esse, “Do romance de enigma ele mantém o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas não reduz a segunda a uma simples detecção da verdade” (TODOROV, 2003, 74) e na qual “O leitor fica interessado não só pelo que aconteceu antes, mas também pelo que acontecera mais tarde, ele se pergunta tanto sobre o futuro como sobre o passado” (TODOROV, 2003, 74). Não obstante, nem mesmo esta classificação pode ser aplicada em sua totalidade a *O Nome da Rosa*.

A existência do romance de suspense, muito possivelmente, pareceria simplificar a categorização da obra de Eco não fosse a premissa geral que desautoriza a descrição nos romances policiais⁵⁶, ou o fato de que o amor, ou a reflexão sobre sentimentos, sem ter qualquer impacto na trama detetivesca, desempenhe papel fundamental na narrativa, ou ainda de que o contexto histórico, indicado anteriormente como pretexto para a trama detetivesca, é necessário para que o tipo de crime cometido possa ser justificado. A presença desses tópicos, apesar de não perturbarem efetivamente a trama policial e de quebrarem a sequência da ação, e talvez por isso, são essenciais para a ficção como uma obra literária, indo de encontro com as regras que barram a *banalidade* do detetivesco como determinadas por Van Dine, sejam elas referentes a ficção de enigma, *noir* ou de suspense.

Além das transgressões mencionadas, Umberto Eco comete o maior delito do romance detetivesco ao desfazer a maior premissa do gênero, aquela que prevê a vitória do detetive sobre o vilão trazendo o retorno da ordem inicial interrompida pelo crime. Ao final do romance, mesmo havendo descoberto o culpado, frei Guilherme compreende que foi derrotado: seu confronto com Jorge, além de não trazer justiça, precipitou o incêndio da abadia, causando mais morte e destruição.

⁵⁶ Todorov afirma que a “tendência a descrição é totalmente estranha ao romance policial. (TODOROV, 2003, 71).

É pertinente comentar que para Todorov o romance de enigma, aquele que compartilha, possivelmente, com *O Nome da Rosa* a maioria das estratégias narrativas, “por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma” (TODOROV, 2003, 65) e que burlar, ou desenvolver as regras do romance detetivesco, como fez Umberto Eco, e buscar “Fazer *melhor* do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser *embelezar* o romance policial, faz *literatura* e não romance policial”⁵⁷ (TODOROV, 2003, 65).

O Nome da Rosa é, como dito anteriormente, sem dúvida um romance detetivesco, mas que corrompe o gênero, desvirtuando as regras clássicas seguidas pelos escritores e esperadas pelo leitor, como atestado pelo próprio Eco:

Tu acreditas que queres sexo e um enredo criminal onde a parte culpada é descoberta no final e com muita ação, mas ao mesmo tempo tu te sentirias envergonhado ao aceitar uma bobagem antiquada composta de mortos vivos, abadias de pesadelo e penitentes escuros. Tudo bem então, eu vou te dar latim, praticamente nenhuma mulher, muita teologia, litros de sangue ao estilo de Gran Guinal, para te fazer dizer `Mas tudo isto é falso; eu me recuso a aceitar! E neste ponto tu terás que ser meu e sentir a emoção da infinita onipotência de Deus, que torna a ordem do mundo em vão`⁵⁸ (ECO, 2014, 563).

1.3- O confronto de vontades

A partir das análises propostas ao final da primeira parte deste capítulo, compreende-se que, apesar do grande número de personagens, a trama é

⁵⁷ O autor faz estas afirmações após refletir sobre a teoria de gêneros literários e a dificuldade de definir os gêneros de certas obras pelo fato dessas criarem novos gêneros ao mesmo tempo em que transgridem as regras de um gênero anterior. O exemplo dado por Todorov é *Cartuxa de Parma*, de Stedhal, sobre o qual afirma que “a norma a qual esse romance se refere, não é o romance francês do começo do século XIX; é o gênero “romance stendhaliano” que é criado precisamente por esta obra, e por algumas outras” (TODOROV, 2003, 64).

⁵⁸ No original: “You believe you want sex and criminal plot where the guilty party is discovered at the end, and all with plenty of action, but at the same time you would be ashamed to accept old-fashioned rubbish made up of the living dead, nightmare abbeys, and black penitents. All right, then, I will give you Latin, practically no women, lots of theology, gallons of blood in Gran Guinal style, to make you say `But all this is false; I refuse to accept it! And at this point you will have to be mine, and feel the thrill of God’s infinite omnipotence, which makes the world’s order vain”.

mantida pela constante ação e reação⁵⁹ de Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos.

Antigo bibliotecário, Jorge, o segundo mais ancião da abadia, possuía o respeito e a admiração dos outros monges por possuir uma prodigiosa memória e um extenso conhecimento da biblioteca e dos livros lá guardados. Desde sua primeira aparição na trama, causou uma forte impressão nos visitantes ao interromper uma prazenteira discussão sobre o riso dizendo “Verba sana aut risui apta non loqui” (ECO, 1983, 99) e sua oposição ao o riso e sua predileção pela rigidez e preservação da regra só seriam acentuadas durante a leitura de *O Nome da Rosa*.

No desenrolar da trama, percebe-se que Jorge era um rival do pensamento racional de Aristóteles, contrário a ciência e a liberdade de inovação, se opondo àqueles que desejavam a autonomia do saber e do estudo intelectual. Sua inabalável certeza de que a abadia, a Igreja e o mundo deveriam ser mantidos a salvo do que ele compreendia como heresia e corrupção da regra divina o levou a executar o plano criminoso que colocou em ação pouco antes da chegada de frei Guilherme e de Adso ao mosteiro. Ao suprimir a obra perdida de Aristóteles, pode-se argumentar que ele buscava uma estagnação do pensamento, barrando toda e qualquer possibilidade de progresso ou de movimento para o estudo de uma verdade diferente da dele.

É possível considerar que haveriam três explicações para a vontade de Jorge de proteger a biblioteca do mundo externo. Uma delas é sua relação particular com a biblioteca, argumento que será desenvolvido no capítulo 2.1 desta dissertação. O segundo é o fato Jorge ser cego⁶⁰, fato que o teria removido da esfera do mundano.

⁵⁹ Desde o encontro inicial entre as duas personagens, mesmo que sem saber- no caso de Guilherme - cada nova investida era causada por uma ação anterior ou de Jorge ou do franciscano, com exceção do envenenamento da *Poética*, ocorrido antes da chegada do detetive. A mais evidente comprovação desta interação é o fato de Jorge ter adaptado seu esquema por acreditar que Guilherme estava seguindo a hipótese apocalíptica. Como o próprio ancião confessa para o detetive, ele havia alertado para Malaquias que o livro continha a força de mil escorpiões “Por tua causa. Alinardo me comunicara sua ideia, depois ouvi também que tu acharas que era persuasiva...então fiquei convencido de que um plano divino estaria regulando os desaparecimentos dos quais não era responsável”, ao que Guilherme responde que “Fabriquei um esquema falso para interpretar as manobras do culpado, e o culpado adequou-se a ele” (ECO, 1983, 528).

⁶⁰ A questão da cegueira da personagem será desenvolvida ainda no capítulo 3.2, no que concerne à curiosidade.

Em *Memórias de um cego* Jacques Derrida afirma que o termo murado é recorrente quando se trata do assunto pois, “A reclusão do cego pode assim isolá-lo por detrás de duras paredes” (DERRIDA, 2010, 47), contudo, o autor continua, “a solidão é rica, a insularidade não isola ou não priva de nada” (DERRIDA, 2010, 48). A personagem Jorge é prova viva na diegese dessa interpretação pois, ainda que cego, foi capaz de tomar posse da abadia, guiando os monges e a biblioteca. Foi ainda capaz de articular a astuta trama investigada por frei Guilherme e sair, de certa forma, vitorioso: mesmo sem ver, Jorge foi capaz de *prever* a excitação dos monges quando o assunto sobre o segundo tomo da *Poética* foi levantado e *agir* para que a verdade daquele livro fosse enterrada junto com aqueles o haviam lido.

Mesmo assim é possível argumentar que, levado antes do tempo para o reino das trevas⁶¹, Jorge se voltou para dentro, barrando qualquer disposição para o desenvolvimento, seja seu próprio ou do mundo ao seu redor. Sem o sentido da visão, por exemplo, não pode mais descobrir ou ler os livros que tanto amava em sua juventude. De certo, pedia que os monges mais jovens lessem para ele e conseguia recitar passagens de livros que havia lido, mas nenhuma nova informação chegava a ele por sua própria experiência visual. O contato com os livros e com a leitura era mediado ou por outros ou pela recordação, estagnada no passado. Jorge era a memória da abadia e, implacavelmente, buscava guiar o presente não em direção a um futuro, mas para os dias de glória do passado.

Não apenas a experiência literária era mediada, mas a experiência com o mundo externo era limitada, o que pode ter provocado a personagem a se fechar, o que tornava Jorge não apenas um cego físico, mas também cego, não a *ação* de outros, mas a *experiência* alheia. Ao invés de buscar no seu interior uma compreensão mais abrangente da verdade divina, sua cegueira apenas o tornou mais intolerante a qualquer manifestação de fé distinta da sua. Em uma conversa sobre a experiência mística do sagrado vivenciada pelo herege e pelo fiel cristão, o monge Ubertino censura o entendimento de frei Guilherme sobre o que é pecado e o que é experiência religiosa:

⁶¹ Sobre a cegueira de Jorge, o monge Alinardo diz o seguinte: “Mas Deus o puniu e o fez entrar antes do tempo no reino das trevas” (ECO, 1983, 99).

Talvez tenha me habituado em Oxford, disse Guilherme, “onde mesmo a experiência mística era de outro gênero”
“Toda na cabeça”, sorriu Ubertino.
“Ou nos olhos”. Deus sentido como luz, nos raios de sol, nas imagens dos espelhos, na difusão das cores sobre as partes da matéria ordenada, nos reflexos do dia nas folhas molhadas... Não está este amor mais próximo ao de Francisco quando louva a Deus através de suas criaturas, flores, ervas, água e ar? (ECO, 1983, 77).

Sem a visão, Jorge não era mais capaz de apreciar Deus no plano terreno, apenas por meio de uma fé cega e estática. Por mais que o abade, por exemplo, buscasse manter a abadia dentro das regras monásticas e se mostrasse também conservador quanto a abertura da biblioteca, o radicalismo de Jorge era sem igual. Poder-se-ia dizer até que seu sentimento em relação ao mundo externo era permeado pelo rancor de não poder mais usufruir do mundo natural, ou ainda pelo fato de a cegueira ter freado sua ambição, como se verá no capítulo 2.1.

Do segundo argumento passa-se ao terceiro com uma citação de Jacques Derrida:

Mas é justamente de cepticismo que converso consigo, da diferença entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não. Antes da dúvida se tornar um sistema, a *skepsis* é coisa dos olhos, a palavra designa uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar no decurso do exame (DERRIDA, 20010, 9).

A cegueira de Jorge pode ser a responsável pelo terceiro motivo sugerido nesta dissertação como uma das razões que levaram a personagem a tomar atitudes tão extremas como envenenar um livro que sabia que seria lido, incitar um assassinato e cometer um ele próprio: sua rejeição à dúvida.

Para o ex-bibliotecário, a dúvida era sinal de fraqueza quanto a verdade divina e quanto a fé e deveria ser, caso ocorresse, dissolvida por uma autoridade, padre ou doutor, negando qualquer possibilidade de interpretação autônoma. A personagem Adso reflete que em um ambiente como o descrito na obra, voltado para o conhecimento e “talvez justamente por isso seus monges não se satisfaziam mais no santo ofício da cópia, queriam eles também produzir novos complementos da natureza, impelidos pela cupidez de novas coisas” (ECO, 1983, 217). Para Jorge, o espaço da biblioteca deveria servir como prisão do

saber, ou uma tumba, impermeável a qualquer transformação e não como o lugar de onde o conhecimento deveria ser irradiado e difundido.

Jorge explicou a frei Guilherme durante a segunda discussão entre eles no *Scriptorium* que a biblioteca era "testemunha da verdade e do erro" (ECO, 1983, 156), contudo, para o ex-bibliotecário apenas a verdade deveria ser difundida, banindo o que ele considerava dissidente. Jorge, defensor dos preceitos da Igreja medieval, se preocupava apenas com a conservação e com a repetição do que era positivo ou útil à instituição, não dando mérito e nem consentindo à investigação e ao desenvolvimento intelectual alcançado através da análise de "erros".

Jorge pressupunha que a verdade deveria ser completa, sem defeito ou falta e que o crescente desenvolvimento científico e a abertura do cânone ao vulgar poderiam impelir o comum a questionar a verdade hegemônica que ele tanto resguardava, libertando o simples da ignorância e do jugo daqueles no poder.

O entendimento sobre a abertura do saber ao simples era em parte compartilhado por Guilherme que acreditava que "Nem sempre os segredos da ciência devem andar nas mãos de todos, que alguns poderiam usá-los para os maus propósitos" (ECO, 1983, 110); a diferença era que, enquanto Jorge se preocupava com o que os simples fariam com o poder de interpretação, frei Guilherme incomodava-se com a possibilidade de os segredos das ciências caírem "nas mãos de homens que as usassem para estender seu poder terreno e saciar a sua ânsia de poder" (ECO, 1983, 111), caso que ocorria na diegese.

Frei Guilherme explica para Adso o porquê de sua intenção em descobrir a verdade sobre os crimes na abadia:

Por que a ciência não consiste em só 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. Eis por que hoje eu dizia ao mestre vidreiro que o sábio deve guardar de todos os modos os segredos que descobre, para que outros não façam mau uso deles, mas é preciso descobri-los, e esta biblioteca me parece mais um lugar onde os segredos permanecem encobertos (ECO, 1983, 120).

Mais ainda, a personagem, ao contrário de Jorge, se mostra avessa ao culto da verdade. Em vários momentos da narrativa, Guilherme se mostrou hesitante em definir o que era certo ou errado, heresia ou não. A primeira mostra

desta vacilação aparece durante a conversa inicial com o abade, na qual o ex-inquisidor explica o motivo de ter abandonado o “santo ofício” e, ele, mais tarde, reafirma sua incerteza ao responder a pergunta de Abonne sobre onde está a verdade dizendo que “Em nenhum lugar, às vezes” (ECO, 1983, 181), resposta que nunca seria aceita por Jorge.

A capacidade de duvidar de Guilherme fazia com que sua mente se abrisse a possibilidades, concernentes não apenas a esfera em que pertencia, mas também a situação de grupos excluídos e a outras manifestações de fé e assim compreendesse que o que era mentira, perversão ou heresia para a Igreja Católica era, na verdade, uma “uma sabedoria diversa da nossa” (ECO, 1983, 361).

Pode-se dizer que a busca do franciscano, um seguidor de Roger Bacon⁶² e Guilherme de Ockham⁶³ por uma verdade diversa da dos dogmas católicos foi cerceado pela vontade de verdade de Jorge, que agia a favor da vontade hegemônica da época. Contudo, enquanto o segundo era certo de suas convicções, frei Guilherme era movido “pelo desejo único da verdade, e pela suspeita – que sempre o vi alimentar – de que a verdade não fosse a que lhe aparecia no momento presente” (ECO, 1983, 24). Assim, é possível inferir que enquanto a certeza de Jorge estava conectada a sua fé, a dúvida de Guilherme era baseada em seu apreço pelo conhecimento científico, sempre disposto a “reconsiderar as próprias descobertas” (ECO, 2013, 82).

A citação abaixo reflete três coisas: o apreço de Guilherme pela ciência e pelo fato de considera-la algo inerente, algo natural ao homem; a segunda que,

⁶² Roger Bacon, também conhecido como *Doutor Mirabilis*, foi um filósofo inglês e frade franciscano que colocou ênfase considerável no estudo da natureza através de métodos empíricos. Ele é visto, principalmente desde o século XIX, como um dos primeiros europeus a defender o método científico moderno inspirado por Aristóteles.

⁶³ Guilherme de Ockham, filósofo que viveu durante a época do romance, apresentou o princípio conhecido como “Navalha de Ockham”, frequentemente resumido como o dito que sempre se deve aceitar como a explicação mais simples que explica todos os fatos. Frei Guilherme usa deste princípio ao explicar que acreditava que Adelmo havia se suicidado: “Caro Adso, não é preciso multiplicar as explicações e as causas sem que se tenha uma estrita necessidade. Se Adelmo caiu do torreão oriental é preciso que tenha penetrado na biblioteca, que alguém o tenha golpeado antes para que não opusesse resistência, que tenha encontrado o modo de subir com um corpo exânime nas costas até a janela, que tenha jogado o desgraçado para baixo. Com a minha hipótese porém basta-nos Adelmo, sua vontade, e um desmoronamento. Tudo se explica usando um número menor de causas” (ECO, 1983, 114).

para ele, ciência e fé não se antagonizavam e, por fim, que ele era um franciscano singular.

Direi, com efeito, que este homem curioso trazia consigo, em seu saco de viagens instrumentos que não tinha visto até então, e que ele definia como suas maravilhosas máquinas. As máquinas, afirmava, são efeito da arte, que é macaco da natureza, e dela reproduzem não as formas mas a própria operação. Assim, me explicou ele as maravilhas do relógio, do astrolábio e do imã. Mas no início pensei tratar-se de bruxaria [...] Os franciscanos que conhecera na Itália e na minha terra eram homens simples, quase sempre iletrados, e me espantei com ele por sua sabedoria. Mas ele me disse sorrindo que os franciscanos de sua ilha eram de outra cepa: “Roger Bacon, que eu venero como mestre, nos ensinou que o plano divino passará um dia para a ciência das máquinas, que é magia natural e santa” (ECO, 1983, 28).

Durante a narrativa, muito se estranhava do comportamento de frei Guilherme, em especial sobre seu humor e costumes britânicos. Contudo, pode-se sugerir que seu comportamento singular é mais aparente quando prioriza a obtenção do livro proibido às mortes e à crescente perturbação política que, como ex-inquisidor e representante imperial, deveriam ser sua maior preocupação.

Este fato é levantado por Adso na seguinte discussão:

“Mestre”, disse, “hoje aconteceram coisas muito graves para a cristandade e falhou vossa missão. Entretanto pareceis mais interessado na solução desse mistério que no encontro entre o papa e o imperador.”

“Os loucos e as crianças dizem sempre a verdade, Adso. Meu amigo Marsílio pode ser melhor do que eu como conselheiro imperial, mas como inquisidor eu sou melhor. Melhor até do que Bernardo Gui, Deus me perdoe. Porque a Bernardo não interessa descobrir os culpados, porém queimar os acusados. E eu ao contrário encontro o deleite mais jubiloso em desenredar uma bela e intrincada intriga. E será ainda porque 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. Por fim há provavelmente uma outra razão: é que nesta história talvez esteja em jogo coisas maiores e mais importantes que a batalha entre João e Ludovico...”

“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” (ECO, 1983, 446).

Sobre essa passagem ressalta-se ainda o contraponto entre as personagens Guilherme e Bernardo Gui⁶⁴ e os métodos utilizados por eles⁶⁵. Durante a primeira conversa com o abade sobre sua experiência como inquisidor, o frei em nenhum momento faz afirmações sobre a ineficiência da Inquisição, apenas alude aos diversos fatores que podem levar à condenação e suas dúvidas quanto ao êxito de tal julgamento mas, ao ser apresentado a Gui, cumprimenta-o dizendo que “Há tempo desejava conhecer um homem cuja fama me serviu de lição e advertência para muitas decisões importantes que inspiraram a minha vida” (ECO, 1983, 346), em uma alusão a seu abandono do papel como inquisidor. Nota-se, portanto, que a forma de investigação e julgamento empregada pela Inquisição, e especialmente por Gui, vai de encontro a eleita por Guilherme.

Para ele, a investigação e o julgamento de culpados deveriam usar a lógica e buscar provas científicas, enquanto que para Gui a confissão por meio de tortura atestaria a culpa. Adso percebe ainda que, diferente de frei Guilherme, que questionava sempre os eruditos da biblioteca, Bernardo tomou a direção oposta, abordando não os monges, mas “apenas irmãos laicos e camponeses (ECO, 1983, 347). Guilherme tinha certeza de que o culpado pelos crimes estava ligado a um livro e por isso concentrava sua averiguação nos cultos e não naqueles que, em geral iletrados, não possuíam nenhum benefício em matar monges que entravam sem permissão na biblioteca.

Durante o julgamento de Remigio, de Salvatore e da camponesa de Adso fica claro até mesmo para esse⁶⁶ que a verdade encontrada por Gui trazia solução apenas para o inquisidor que buscou, e conseguiu, atravancar as

⁶⁴ Relevante notar ainda que, apesar de Bernardo e Jorge se mostrarem inimigos ao entendimento de Guilherme, seja na abertura do conhecimento ou nas questões de heresia, diferente da admiração mútua entre o ex-inquisidor e o cego, entre o franciscano e o dominicano havia apenas hostilidade. Adso reflete que “Guilherme teria visto de bom grado Bernardo nalguma masmorra imperial [e] Bernardo certamente teria visto com prazer Guilherme colhido por morte acidental e súbita” (ECO, 1983, 346).

⁶⁵ Sobre a opinião de frei Guilherme acerca de Bernardo Gui Adso reconta que, quando o franciscano soube quem seria o comandante dos soldados franceses durante o encontro entre representantes do Papa João e do Imperador Ludovico, “Guilherme explodiu numa exclamação em sua língua, que não entendi, nem entendeu o Abade, e talvez tenha sido melhor para todos, por que a palavra que Guilherme disse sibilava de modo obscuro” (ECO, 1983, 245). Vale ressaltar que o dominicano Bernardo Gui foi um personagem real da história e um dos principais e mais severos inquisidores na baixa Idade Média.

⁶⁶ A personagem admite que, em um momento de dúvida nas habilidades de seu mestre, ficou contente com a chegada da Inquisição no local pois em um momento compartilhou a “sede de verdade que animava Bernardo Gui” (ECO, 1983, 351).

negociações entre os emissários do papa João e do imperador Ludovico. Como Guilherme havia explicado anteriormente, “Os simples são carne de matadouro, de se usar para colocar em crise o poder adverso, e para sacrificar quando não prestam mais” (ECO, 1983, 181).

O ex-inquisidor buscava uma solução objetiva e racional, não para possíveis heresias cometidas na abadia, mas para as mortes dos monges do local e usava o conjunto de seu conhecimento para tal. Para isso, diferente de Bernardo que tendo como armas a intolerância e superstição, Guilherme usou a ciência e a lógica para a sua investigação e futura solução dos crimes.

Enquanto alguns acreditavam, por exemplo, que a biblioteca era assombrada, foi o conhecimento de Guilherme sobre ótica, sobre arquitetura e sobre o uso de ervas que o levou a inferir que na verdade o que “assombrava” o labirinto era a astúcia e a destreza de seus construtores: “Ervas, espelhos, ...Este lugar de sabedoria proibida é protegido por muitos e sapientíssimos achados. A ciência usada para ocultar, ao invés de iluminar. Não me agrada. Uma mente perversa preside à santa defesa da biblioteca” (ECO, 1983, 206).

O uso de conhecimentos específicos por um investigador não é novidade na literatura detetivesca. Para solucionar seus casos, o detetive de Conan Doyle, por exemplo, era perito na análise desde marcas deixadas por uma taça de vinho até a pavimentação de vias na Londres do século 19, conhecimentos convenientes para o sucesso de suas investigações⁶⁷; Miss Marple, uma das criações de Agatha Christie, tinha uma extensa compreensão da natureza humana, o que permitia que ela traçasse analogias entre os suspeitos de seus casos e os habitantes do pequeno povoado em que vivia; Guilherme, por sua vez, era versado em filosofia, teologia, ciência e ainda, como ele mesmo afirma em passagem já citada, habilidoso inquisidor.

É possível argumentar que a diegese evidencia e torna pertinente a bagagem de conhecimento de cada detetive na solução de um enigma⁶⁸. Assim,

⁶⁷ De fato, em Um estudo em vermelho Watson chega a elaborar uma lista dos conhecimentos que Holmes possuía e daqueles cujo seu saber era nulo.

⁶⁸ Eco afirma que “as propriedades dos personagens de ficção são muito limitadas pelo texto narrativo – e apenas aqueles atributos mencionados pelo texto valem para a identificação do personagem” (ECO, 2013,76). Assim, em relação à frei Guilherme, por exemplo, o texto reflete e “pede” da personagem aquilo que a caracteriza: seu espírito inovador e científico, seu conhecimento bibliográfico profundo e seu bom senso; caso contrário, de que serviria para a diegese caracterizar assim a personagem se seus atributos não tivessem impacto na trama?

a escolha de um intelectual como detetive no romance *O Nome da Rosa* não é inesperada quando se considera o cenário da obra e os temas de cultura e erudição abordados no romance: frei Guilherme precisava ser um monge franciscano – a probabilidade, naquele período histórico, de um monge franciscano questionar a autoridade da Igreja era muito maior do que a de, por exemplo, um monge beneditino; o detetive precisava ser um ex-inquisidor – apenas uma personagem que tenha ocupado tal função, e a tenha abandonado por duvidar de sua eficácia, poderia rechaçar os indícios de uma trama sobrenatural e perseguir uma solução mais mundana do que as trombetas do apocalipse⁶⁹; e frei Guilherme precisava ser um seguidor de Bacon e de Ockham para poder usar um método científico desconhecido, ou repudiado, pelos habitantes do mosteiro.

Em *Chifres, Cascos e Canelas*, texto que faz parte da coletânea *O Signo de Três*, obra na qual vários autores confrontam os métodos de investigação empregados pelas personagens Sherlock Holmes, Auguste Dupin e o argumento abduativo de C. S. Peirce, Umberto Eco afirma que esse conhecimento específico é o que possibilita que o detetive/investigador faça o que ele chama de abduções criativas.

Para ele, esse tipo de inferência cria uma nova ideia com base em fatos encontrados e organizados em hipóteses, retrocedendo do resultado ao fato

⁶⁹ Inicialmente, a ideia de que as mortes estivessem ligadas ao Apocalipse foi levantada pelo monge Alinardo de Grottaferrata que, em conversa com Guilherme diz que “Não escutasse como morreu o outro moço, o miniaturista? O primeiro anjo soprou a primeira trombeta e dela saiu granizo e fogo misturado a sangue. E o segundo anjo soprou a segunda trombeta e a terceira parte do mar virou sangue...Não morreu num mar de sangue o segundo moço? Cuidado com a terceira trombeta! Morrerá a terceira parte das criaturas viventes no mar. Deus está nos punindo. [...] E um de nós violou a proibição, rompeu os selos do *labirinto*...” (ECO, 1983, 188). O terceiro corpo é encontrado em uma banheira com água, mas é apenas após o assassinato do monge herbalista Severino, golpeado na cabeça com uma esfera armilar. é que Guilherme passa a considerar a tese de que o assassino estivesse buscando emular a ordem das trombetas para difundir alguma mensagem entre os monges. “De fato. 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?” (ECO, 1983, 415). Nota-se pela passagem que, mesmo levando em consideração o envolvimento da sequência das sete trombetas do Apocalipse nos crimes, o detetive se volta para uma solução racional. Relevante chamar a atenção para a passagem em itálico na citação (grifo meu) sobre a quebra dos selos. Alinardo, que acreditava piamente numa explicação sobrenatural, provavelmente se referia aos sete selos do Apocalipse que, se quebrados, desencadeariam as sete trombetas, representando os eventos do fim do mundo. Contudo, o monge cita a quebra dos selos do *labirinto*, o que possibilita pensar que ele compreendia que foi a transgressão de um dos monges que projetou a queda da Abadia.

inicial. Para exemplificar este tipo de abdução, Eco remete a um episódio de *A Caixa de Papelão*, ficção protagonizada por Holmes, na qual o detetive deduz o que a personagem Watson está pensando. Eco explica que para acertar o que o outro tinha em mente, Holmes precisou não só observar seu amigo, mas também inventar uma sequência de hipóteses a partir de um fato concreto, o que foi capaz de fazer tão acuradamente por conhecer profundamente seu companheiro e adivinhar qual rede de conexões correta estava sendo feita pelo pensamento de Watson⁷⁰.

Essas abduções criativas⁷¹, pode-se afirmar, são a forma com a qual frei Guilherme calcula qual de suas invenções é a certa, como ele próprio admite⁷².

Diante de alguns fatos inexplicáveis deves tentar imaginar muitas leis gerais, em que não vês ainda a conexão com os fatos que estas te ocupando: e de repente, na conexão imprevista de um resultado, um caso e uma lei, esboça-se um raciocínio que te parece mais convincente do que os outros. Experimentas aplica-lo em todos os casos similares, usá-lo para daí obter previsões, e descobre que adinhaste. Mas até o fim não ficarás nunca sabendo quais predicados induzir no teu raciocínio e quais deixar de fora. E assim eu faço agora. Alinho muitos elementos desconexos e imagino as hipóteses. Mas preciso imaginar muitas delas, e numerosas delas são tão absurdas que me envergonharia de conta-las... (sobre Brunello). Eu não sabia qual era a hipótese correta até que vi o despenseiro e os servos que procuravam ansiosamente. Então compreendi que a história de Brunello era a única boa, e tentei provar se era verdadeira, apostrofando os monges como fiz. Venci, mas também poderia ter perdido.... Agora, nos casos da abadia, tenho muitas belas hipóteses, mas não há nenhum fato evidente que me permita dizer qual seja a melhor

⁷⁰ A explicação de Eco sobre o episódio em *A Caixa de Papelão* é a seguinte: “Sherlock, certamente, está tentando imitar o modo pelo qual Watson estaria pensando [...], mas ele foi obrigado a escolher, entre muitos percursos mentais possíveis de Watson (os quais ele, provavelmente, mentalizou, todos, ao mesmo tempo), aquele que demonstrava maior coerência estética, ou maior elegância. Sherlock inventou uma história. Aconteceu, simplesmente, que a história possível foi análoga à história real (ECO, 2014, 239).

⁷¹ Reitera-se que a palavra - chave para este tipo de abdução é a criatividade. É preciso criar uma sequência para prova-la, mais tarde, verdadeira ou não. Ou ainda como Guilherme explica: “Porém é preciso encontrar uma regra de correspondência” ao que Adso pergunta, “Encontrá-la onde? “Na cabeça. Inventá-la. E depois verificar se é verdadeira” (ECO, 1983, 197).

⁷² “A personagem - detetive ainda explica para Adso que “resolver um mistério não é a mesma coisa que deduzir a partir de princípios primeiros. E não equivale sequer a recolher muitos dados particulares para depois deles inferir uma lei geral. Significa antes achar-se diante de um, dois ou três dados particulares que aparentemente não tem nada em comum, e tentar imaginar se podem ser muitos os casos de uma lei geral que não conheces ainda, e talvez nunca tenha sido enunciada. Claro, se sabes, como diz o filósofo, que o homem, o cavalo e o mulo são todos sem fel e todos vivem bastante, podes enunciar o princípio pelo qual os animais sem fel vivem bastante, mas imagina o caso dos animais de chifres” (ECO, 1983, 349).

Compreendi que, quando não tinha uma resposta, Guilherme se propunha muitas delas e muito diferentes entre si.
“Mas então”, ousei comentar, “estais ainda bem longe da solução.”
“Estou pertíssimo”, disse Guilherme, “mas não sei de qual” (ECO, 1981,350).

Além do método empregado por frei Guilherme durante a investigação, a reconstrução feita do segundo livro da *Poética* também pode ser considerada como um trabalho de abdução criativa. O detetive reordenou sua percepção inicial encaixando nela as evidências encontradas no manuscrito enigmático de Venâncio, na reprodução de conversas acontecidas no *Scriptorium* e na leitura de outros livros⁷³, confrontando-as com a viabilidade de tais possibilidades e só esteve seguro quando teve em mãos o livro tão ambicionado⁷⁴.

Guilherme compreendia que para a solução dos crimes e a descoberta do culpado, precisava antes de tudo saber sobre o objeto cobiçado para poder entender o designo do criminoso pois, “Porque em todo crime cometido para possuir um objeto, a natureza do objeto deveria nos fornecer uma ideia, ainda que pálida, da natureza do assassino [...] É preciso portanto saber o que diz o livro que nós não temos” (ECO, 1983, 329).

Tanto o fictício detetive do romance inglês quanto do italiano são, então, apresentados como intelectuais que usam um processo analítico para encontrar uma explicação lógica para os eventos e suas causas através da examinação de indícios e de processos inferenciais e hipóteses desenvolvidas, que usam os seus conhecimentos em diferentes áreas para resolver um problema, demonstrando um reservatório de informações útil para a investigação.

Entretanto, este tipo de inferência, a abdução criativa, não acontece apenas na diegese, ou seja, pode ocorrer no mundo real. Contudo, Eco afirma que é apenas dentro da primeira que existe um imperativo para que a recriação

⁷³ Quando Adso se surpreende por Guilherme buscar respostas sobre um livro lendo outros, a resposta que recebe é a seguinte: “Frequentemente os livros falam de outros livros”, resposta que leva o jovem a refletir que “Até então pesara que todo livro falava das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si” (ECO, 1983, 330).

⁷⁴ O detetive diz que: “Mas eu não podia estar seguro daquilo que reconstruíra, até que não soubesse que o livro roubado era de papel de pano. Então lembrei-me de Silos, e fiquei certo. Naturalmente, à medida que tomava forma a ideia deste livro e de seu poder venéfico, desmoronava a ideia do esquema apocalíptico” (ECO, 1983, 524).

de um pensamento coincida com a verdade ou, como no exemplo do italiano sobre a inferência de Holmes, que a recriação do detetive realmente conflua com o que Watson refletia naquele momento. Dentro da diegese, o possível pensamento de Watson teria que coincidir com a recriação de Holmes, caso contrário, as qualidades abduativas do detetive seriam questionadas. Assim, a abdução, no que concerne ao romance, é sempre direcionada à inferência correta.

Contudo, é importante enfatizar que, como explicitado no subcapítulo anterior, Guilherme, apesar de descobrir o culpado, o faz quase que acidentalmente, podendo ser então considerado um detetive falho. Usando o entendimento do *teórico* Umberto Eco, o autor na diegese poderia ter levado a personagem ao triunfo, mas o *romancista* Umberto Eco escolheu o contrário, evidenciando sua falibilidade.

Apesar de toda a minúcia com a qual levou sua investigação, frei Guilherme foi traído, pode-se dizer, por seu próprio método. Mesmo ainda não sabendo que o livro proibido era a *Poética*, estava claro para o detetive que o responsável visava eliminar a possibilidade de divulgação de um conteúdo literário ou filosófico contrário ao interesse do culpado mas, ao realizar suas abduções criativas e confrontá-las com a praticabilidade de casa suposição, ele acabou excluindo como suspeito aquele que mais claramente se opunha à descentralização do conhecimento por acreditar que sua deficiência física seria um empecilho, como o próprio detetive atesta:

Berengário é suspeito justamente porque está assustado, e sabe agora que Venâncio possuía o seu segredo. Malaquias é suspeito: custode da integridade da biblioteca, descobre que alguém a violou, e mata. Jorge sabe tudo de todos, guarda o segredo de Adelmo, não quer que eu descubra o que Venâncio poderia ter encontrado... Muitos fatos aconselhariam suspeitar dele. Mas diz-me como um cego pode matar outro na plenitude de suas forças, e como um velho, embora robusto, pode transportar o cadáver até a tina (ECO, 1983, 167).

2. A biblioteca como espaço de relações de poder

2.1 Movimento entre arquivo e arconte

No início da narrativa, o abade Abbone explica para a personagem Guilherme de Baskerville que a abundância de seu acervo está ligada à ordem beneditina⁷⁵, comprometida em resguardar o saber através da cópia de manuscritos e de defender a palavra de Deus, opondo-se a “corrida rumo ao abismo, conservando, repetindo e defendendo o tesouro da sabedoria que nossos pais nos confiaram [...] e a própria palavra de Deus, tal qual ele a ditou aos profetas e aos apóstolos, tal qual os pais a repetiram sem trocar as letras [...]” (ECO, 1983, 53).

Nota-se na passagem a ênfase do abade na questão da repetição dos ensinamentos divinos e seu desassossego sobre os conhecimentos ilegítimos propagados por hereges. A missão dos monges era ser “os archotes e a luz alta do horizonte” e “os guardiões da palavra divina” (ECO, 1983, 53), defendendo a cultura cristã da arte e da literatura da antiguidade.

Contudo, apesar da preocupação do abade com a manutenção da palavra de Deus, a biblioteca da abadia não se limitava em reunir objetos em concordância com a doutrina, nem em apenas preservar o que era considerado como o melhor da cultura humana ou da produção intelectual daquela época, ou ainda o que seria relevante para as gerações futuras, mas sim toda a produção humana possível. O acervo da biblioteca era consagrado tanto ao terreno como ao sagrado⁷⁶.

O Nome da Rosa, como já enunciado no capítulo anterior, tem como cenário um mosteiro beneditino no século XIV e narra, a partir do ponto de vista de uma das personagens, os acontecimentos ocorridos na abadia durante um conclave religioso. Redigido em forma de crônica medieval, relata tanto o embate entre as diferentes facções da igreja quanto as atribulações de um monge franciscano ao solucionar crimes ocorridos pouco antes de sua chegada e durante sua estadia no lugar. Apesar de, como dito acima, o cenário da ficção

⁷⁵ Battles defende que apesar do cultivo literário e de sua manutenção ter definhado com a queda de Roma, “Uma chama frágil e oscilante ainda tremulava, porém, nas primitivas comunidades monásticas dos cristãos. A despeito da pobreza material e das injunções religiosas, a cultura literária da Antiguidade perdurava entre os monges” (BATTLES, 2003,62). Essa contradição era explicada pelo fato de ser através dos livros e manuscritos que os monges aprendiam a ler e a copiar a palavra cristã e “se entregarem com afinco a um trabalho espiritual recompensador” (BATTLES, 2003, 62).

⁷⁶ Em uma das visitas de Guilherme e de Adso ao labirinto, as personagens notam que algumas das salas contém apenas Bíblias e comentários dela, assim como obras de outros aurores religiosos, enquanto que outras salas eram devotadas à descobertas e ensinamentos científicos ou à livros escritos por povos considerados infiéis.

ser o mosteiro, é inegável que a maior parte da ação se refere a biblioteca da abadia e seus enigmas.

O romance, mesmo contando as aventuras de frei Guilherme de Baskerville e de ser narrado por Adso de Melk, não coloca nenhum deles como o engenheiro das tramas que movem a narrativa. Toda a ação é uma resposta a ação primeira tomada pela personagem Jorge no que ela entendia como um ato de defesa, como já argumentado no capítulo 1.3. É inquestionável que a lealdade do ex-bibliotecário era para com a biblioteca e sua proteção e não com os monges a quem aconselhava, ou com o abade a quem servia, nem mesmo com a ordem beneditina a qual pertencia. A relação de Jorge com a biblioteca pode ser descrita como uma simbiose, na qual a existência de um ser sustenta a existência do outro.

Essa relação indelével entre biblioteca e bibliotecário descrita na ficção encontra respaldo na obra *Queima de Arquivo: Uma impressão Freudiana*, de Jacques Derrida, na qual o autor afirma que a relação entre arquivo e arconte é indissolúvel, pois a única responsabilidade do arconte é zelar e organizar o arquivo, enquanto que este só pode existir mediante a existência de um ser que o alimente e o regule.

É certo que arquivo não seria a biblioteca das bibliotecas, “nem a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado” (FOUCAULT, 2015, 157), mas a função que desempenham é análoga e, desta forma, é possível fazer um paralelo entre os termos, pois ambos representam um “meio no qual o conhecimento histórico e as formas de memória são acumuladas, armazenadas e recuperadas⁷⁷” (MEREWETHER⁷⁸, 2006, 10).

Merewether percebe o arquivo como “um repositório ou sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais como visuais, que é o fundamento a

⁷⁷ No original: “[...] the means by which historical knowledge and forms of remembrance are accumulated, stored and recovered”.

⁷⁸ A obra de Merewether constitui-se como uma coletânea de textos que analisam o arquivo, examinando-o, contestando-o e reinventando-o. Na primeira seção, *Traces*, estão reunidos textos que conectam a arte ao arquivo; na segunda, *Inscriptions*, são examinadas as maneiras pelas quais a lei do arquivo foi inscrita nas definições do documento e do corpo; a terceira parte da obra, *Contestation*, fornece uma série de comentários de artistas e historiadores da arte sobre os usos do arquivo; por fim, *Retracing*, apresenta textos que contestam não apenas a construção dominante do arquivo como registro histórico, mas também seus efeitos.

partir do qual a história está escrita⁷⁹” (MEREWETHER, 2006, 10) enquanto que Derrida entende que o arquivo seria constituído por rastros, um rastro que seja “apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle” (DERRIDA, 2012, 130). Para o francês, esse rastro não é necessariamente um objeto, mas sim aquilo que “parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos” (DERRIDA, 2012, 121), privilegiando a *experiência*, e não o *objeto*.

Usando os textos “*Moisés e o monoteísmo*” de Freud e “*Moisés de Freud: Judaísmo terminável e interminável*” de Yerushalmi como objetos de análise, Derrida em *Queima de Arquivo* define arquivo a partir do termo grego *arkheion*, “a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, 12). Assim, o arquivo seria o local onde eram alocados pelos *arcontes* os documentos que remetiam a diversos acontecimentos da cidade.

Da teoria de arquivo proposta por Derrida pode-se inferir que o processo de arquivamento não apenas registra, mas produz fenômenos, acontecimentos, já que os métodos, ou tecnologias de arquivamento possuem o poder de definir e limitar o que pode ser arquivado sendo, portanto, um processo político. Vale ressaltar que *Queima de Arquivo: Uma impressão Freudiana* deve ser contextualizada pois, apesar de inicialmente remeter às origens do arquivo à Grécia antiga, também aborda o impacto das novas tecnologias nos processos de armazenamento e seu efeito no funcionamento e na autoridade do arquivo.

Ao iniciar a problematização do termo arquivo, o autor revive o termo *arkhé*, palavra que possui um significado duplo: **começo e comando**, problematizando a questão de quem comanda o arquivo e ainda a sua origem.

Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico – mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, 11).

⁷⁹ No original: “the archive, as distinct from a collection or library, constitutes a repository or ordered system of documents and records, both verbal and visual, that is, the foundation from which history is written”.

Os *arcontes*, “aqueles que comandavam” (DERRIDA, 2001, 12), ocupariam então o papel de gestor, regentes do arquivo, os que exerceriam a sua autoridade no espaço da *arkheion*, não apenas como guardiões de tais registros, mas como intérpretes. A palavra tem sua origem na Grécia Antiga, designando os magistrados supremos de algumas cidades-estados da Grécia Antiga, principalmente de Atenas que, originalmente, eram encarregados com poder de legislar⁸⁰.

Jorge de Burgos, apesar de ser um antigo bibliotecário, cuja carreira foi terminada pela cegueira, ainda era a autoridade da biblioteca, escolhendo bibliotecários e auxiliares que pudessem seguir “às cegas” suas ordens sem a necessidade de dividir com eles todos os segredos do labirinto. Ele não era apenas o bibliotecário, função pertencente a personagem Malaquias, mas o *arconte* do imenso acervo da biblioteca do mosteiro, capaz de matar para defendê-la do que ele considerava uma ameaça.

Em oposição a *arconte*, o termo bibliotecário pode ser compreendido como o profissional que constrói arqueologias para tratar, organizar, conservar e divulgar os objetos que armazena, montando catálogos, elaborando bibliografias e estabelecendo regras. A partir dessas duas definições, percebe-se uma diferença entre as duas funções: enquanto o *arconte* seria o governante daquele espaço, o bibliotecário seria o seu administrador.

Essa diferença é muito marcante no romance de Eco no qual, enquanto Malaquias, chamado por Jorge de “um executor fiel” (ECO, 1983, 524), é considerado pelos monges como alguém que “defendia a biblioteca como um cão de guarda, mas sem compreender direito o que guardava” (ECO, 1983, 473)

⁸⁰ Sobre o termo *arconte*, é pertinente explicar que em sua concepção original, o cargo era vitalício, sendo o arconte liberado de sua função apenas pela morte. No romance *O Nome da Rosa*, o bibliotecário só abandonaria sua função em três casos: quando o abade falecesse, esse assumiria seu posto, em caso de morte e no caso de incapacidade física. Os três cenários são descritos por Eco na passagem na qual frei Guilherme faz a reconstituição do histórico dos bibliotecários do lugar. Paulo Rimini era bibliotecário e ascendeu ao cargo de abade cerca de 60 anos antes da narrativa. 30 anos depois era bibliotecário Roberto de Bobbio, que morreu, tendo o cargo ocupado por Malaquias e Jorge foi repostado em virtude de sua deficiência física. Vale ressaltar que Paulo Rimini também possuía uma deficiência, sendo chamado de *Abbas agraphicus* pois algum mal o impedia de escrever, mas nunca foi exonerado de suas atribuições como bibliotecário.

enquanto é o ex-bibliotecário quem governava não só a biblioteca⁸¹, mas também a abadia, como mostra uma conversa entre as personagens Guilherme e Jorge sobre o abade Abbone:

Usaste-o por quarenta anos. Quando percebeste que estavas ficando cego e não poderias continuar a controlar a biblioteca, trabalhaste com afinco. Fizeste eleger abade um homem em quem podias confiar, e fizeste nomear bibliotecário, primeiro Roberto, de Bobbio, que podias instruir a teu bel-prazer, depois Malaquias, que precisava da tua ajuda e não dava passo sem consultar-te. Durante quarenta anos foste o dono desta abadia (ECO, 1980, 523).

Durante a leitura do romance, percebe-se que Abbone, o abade, apesar de orgulhoso por administrar tão proeminente abadia, não possuía, na verdade, o seu controle, nem conhecia seus recantos secretos, apenas era guiado por Jorge. Faltava-lhe intelecto e audácia para confrontar aquele que lhe colocou em sua posição. Quando foi pressionado por Guilherme, que estava certo de que os crimes estavam ligados a um livro, dispensou o monge inglês⁸² alegando que tomaria ele próprio providências e somente quando confrontado por uma facção de monges que queriam a abertura da biblioteca demonstrou uma tentativa de enfrentar Jorge, ocasionando sua morte.

É válido comentar que, na narrativa, existia uma hierarquia cujos dois maiores postos eram os de bibliotecário e de abade e, quando o último não possuía mais condições de dirigir o mosteiro, o primeiro tomava a sua posição. Na passagem acima, Guilherme alude ao fato de a iminente cegueira de Jorge arruinar sua posição como bibliotecário e conseqüentemente, de próximo abade e às estratégias usadas por Jorge para não deixar que sua deficiência atrapalhasse os seus planos de controle da abadia.

⁸¹ A dinâmica biblioteca-bibliotecário é ainda evidenciada pela explicação de Nicola, personagem externo ao Edifício, quando este diz que, enquanto “Malaquias guardava o catálogo e subia à biblioteca, Jorge sabia o que significava cada um dos títulos” (ECO, 1983,473).

⁸² Ao ser dispensado pelo abade de investigar os crimes e convidado a se retirar do mosteiro, Guilherme afirma que “Agora o desafio não é somente mim e Abbone, é entre mim e todo o acontecimento, eu não saio destas muralhas antes de ter sabido. Quer que eu parta amanhã? Bem, ele é o dono da casa, mas até amanhã eu preciso saber. Preciso” (ECO, 1986, 508). A afirmação explicita a questão que será tratado no capítulo 3, ou seja, que a vontade de verdade de Guilherme foi potencializada pelo embargo do abade.

Assim, fica claro que em *O Nome da Rosa*, o bibliotecário ocupava uma posição de fachada, “um germânico meio morto com olhos de cego está a escutar devotamente os delírios do espanhol cego com olhos de morto” (ECO, 1983, 150) controlado pelo *arconte*.

Joel Birman, a partir do texto de Derrida, afirma que a relação entre arquivo e *arconte* causaria ainda no arquivo a perda de uma “fixidez e suposta estabilidade documental, isto é, a sua pretensa dimensão de fato e de verdade material, para se transformar pela consignação, realizada pelo intérprete, em verdade histórica” (BIRMAN, 2008, 116). Se a organização e manutenção do arquivo é dependente de um guardião, isso corrobora que o arquivo é um conceito político, uma vez que não só está sujeito a história, mas também a subjetividade de seu protetor/intérprete. Assim como Birman, Foucault, ao explicar o que seria o arqueólogo do conhecimento, também aludiu à importância de quem determina, e quais as condições que permitem que a história seja inserida no arquivo.

Este argumento reflete a interpretação de Derrida sobre o problema da integridade do arquivo, problema que pode ser percebido na narrativa de Eco. Apesar da biblioteca da abadia descrita na obra ser “a única luz que a cristandade pode opor às 36 bibliotecas de Bagdá” (ECO, 1983, 51), isso não significa que ela poderia ser usufruída por todos, mas ao contrário, seu acesso era mediado pelo ex-bibliotecário, seu *arconte*, que o facilitava ou o proibia⁸³. Essa prescrição pode ser ilustrada na seguinte passagem:

Somente o bibliotecário, além de saber, tem o direito de mover-se no labirinto dos livros, somente ele sabe onde encontra-los e onde guarda-los, somente ele é responsável por sua conservação [...] somente o bibliotecário sabe a colocação do volume, o grau de sua inacessibilidade, que tipo de segredos, de verdades ou de mentiras o volume encerra. Somente ele decide como, e se deve fornecer-lo ao monge que o está requerendo. Porque nem todas as verdades são para todos os ouvidos, nem todas as mentiras podem ser reconhecidas como tais por uma alma piedosa (ECO, 1983, 54).

⁸³ Derrida afirma que “Logo que há uma instituição, há pessoas que são apontadas e que tem reconhecida competência para controlar o arquivo, isto é, para escolher o que se guarda e o que não se guarda, aquilo a que se dá acesso a quem se dá acesso, quando e como e etc. (DERRIDA, 2012, 130), entendimento refletido na passagem citada acima sobre a autoridade do bibliotecário em *O Nome da Rosa*.

Sobre o poder político do arquivo, vale mencionar uma nota de rodapé no texto derridiano, no qual o autor afirma que não existiria poder político sem o controle do arquivo e ainda que “a democratização efetiva se mede sempre por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDA, 2001, 16, nota 1), insinuando que o arquivo não apenas media o poder da informação produzindo-o, mas que sustenta ainda o poder político. Matthew Battles concorda com Derrida, notando que já na Antiguidade percebeu-se que o controle do conhecimento poderia se tornar um novo suporte para o exercício do poder. Assim, uma vez que os arcontes não só mediam os registros dos acontecimentos, o que acontece quando a renovação do arquivo, ou mesmo sua acessibilidade, não está em acordo com os propósitos dos guardiões?

O arquivo, presumidamente, é o registro da história, ou o seu vestígio, mas que está sujeito à vontade do seu guardião. A história está repleta de exemplos de autoridades que buscaram, através da subversão do arquivo, serem retratadas sob um luz mais favorável, compreendendo que o que é registrado e disponibilizado pode ser o que os leva à ruína ou à glória, o que os dá respaldo ou o que os contesta. O comando do arquivo significa poder, potência.

Em *O Nome da Rosa* esse problema é claro. A disputa pelo poder, não apenas sobre o comando da biblioteca, mas sobre o acesso ao conhecimento humano que o controle ao arquivo possibilitava, era travada através do domínio e da manipulação do arquivo. Aos monges eram permitidas apenas as obras que alimentavam e enalteciam os preceitos da Igreja, autoridade máxima da Idade Média, sendo-lhes negado aquelas dissonantes pelo medo de que seu conteúdo fosse propagado, diminuindo assim, o poder eclesiástico. Como Jorge afirma em um sermão, “Não há progresso, não há revolução de períodos na história do saber, mas, no máximo, *contínua e sublime recapitulação*”⁸⁴ (ECO, 1983, 542).

Em *A Arqueologia do saber*, Michel Foucault delinea o arquivo em relação às práticas discursivas, expondo que arquivos são “todos esses sistemas de enunciados - acontecimentos de um lado, coisas do outro -” (FOUCAULT, 2015, 157) concluindo que o arquivo “é o que, na própria raiz do enunciado -

⁸⁴ Grifo meu.

acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade” (FOUCAULT, 2015, 158). Para Foucault, o arquivo governa o que é dito ou não, gravado ou não gravado, discernindo uma estrutura subjacente que rege os sistemas de pensamento e os valores de qualquer sociedade em relação aos seus próprios povos e outros. Desta forma, entende-se que o arquivo é produzido subjetivamente por ser objeto de discurso e, assim como o discurso, seria parcial e nunca neutro e o seu controle seria uma forma de poder político, em consonância com o pensamento de Derrida e de Battles discutidos acima.

Em contrapartida, em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben, tendo como ponto inicial a aceção de Foucault sobre o tema, conceitua o arquivo como

a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significativa como função de sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra. Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado (AGAMBEN, 2008, 145).

O autor evidencia o arquivo não como uma formação discursiva tais quais as disciplinas acadêmicas, mas em relação a posição que o sujeito ocupa. O autor considera que existem condições em que a relação entre o que se diz e o indizível torna-se uma relação entre uma possibilidade e uma impossibilidade de discurso. Charles Merewether, em *The archive: documents of contemporary art*, ao analisar Agamben entende que, para o italiano, a “recapitulação dos termos que concernem a fala coloca ênfase nas condições que a permitem ou não e, portanto, no contexto do arquivo, torna mais evidente a fragilidade de sua autoridade”⁸⁵ (MEREWETHER, 2006, 12).

A partir da leitura do filósofo italiano, é possível levantar duas questões. Primeiro, o autor em seu texto reflete sobre os testemunhos dos sobreviventes de Auschwitz e sobre o arquivo histórico de tal evento e como no primeiro caso

⁸⁵ No original: “This recasting of the terms towards the speaking subject places greater emphasis on the conditions which allow or disallow for speech and therefore, in the context of the archive, makes more evident the fragility of its authority”.

o enunciado é dependente do sujeito enquanto no segundo a posição de sujeito é deixada vazia.

Entretanto, a biblioteca na ficção de Eco é compreendida como um ser vivo⁸⁶, tanto quanto qualquer outra das personagens retratadas na ficção. O espaço, resguardado a tanto tempo, estava pronto para ter seu acervo disponibilizado, podendo-se argumentar que seu arquivo era tanto testemunha quanto meio de experiência. O conhecimento, ou a sua proibição, desencadearam rastros.

Pode-se deduzir que Jorge escondeu o segundo tomo da *Poética* fazia muitos anos, mas a biblioteca teve que esperar até a que a audácia de Venâncio quebrasse seu lacre. Até então, todo o conteúdo da biblioteca, não apenas do *finis Africae*, era censurado e mediado pela intervenção do personagem Jorge de Burgos que, através de seu controle sobre o bibliotecário, cerceava seu discurso, encerrando-o na biblioteca de forma a anula-lo.

Como frei Guilherme pondera, “O bem de um livro está em ser lido [...] Sem um olho que o leia, um livro traz signos que não produzem conceitos, e portanto é mudo” (ECO, 1983, 448). Agamben, ao opor arquivo e testemunho, pensa o arquivo como espaço e não como discurso. Enquanto o sobrevivente de Auschwitz rememora através da escrita ou de sua voz, a linguagem da biblioteca toma forma através de seu acervo.

Porém, Derrida afirma sobre sua participação em um filme que, “Isso parte de mim, quer dizer, isso procede de mim e, procedendo de mim, isso se separa de mim. É por isso que deixa um rastro. Quanto a mim, posso morrer a cada instante, o rastro fica aí” (DERRIDA, 2012, 120) e o mesmo pode ser aplicado ao rastro deixado pela biblioteca da abadia: independente de proibir ou libertar ou mesmo após a sua destruição, o que ela continha foi remetido, ou ainda absorvido por outros, em um relação com aquele espaço que possibilitou a criação de experiências, rastros que poderiam se tornar testemunho.

O segundo ponto que pode ser discutido a partir de Agamben é a questão do arquivo como algo que “circunda e limita toda concreta tomada de palavra”

⁸⁶ Muitos são os personagens descritos na ficção de Eco, mas é a biblioteca que fascina tanto o leitor quanto os personagens. Adso reflete que “a biblioteca pareceu-me mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana” (ECO, 1983, 330).

(AGAMBEN, 2008, 145). O arquivo, para o italiano, é um espaço no qual são guardadas fontes de memória, mas é um espaço sujeito ao controle humano. O poder de limitar não se encontra no arquivo, mas em quem o rege. Jorge, ao esconder os livros considerados por ele perigosos, cerceava-os e cerceava seus discursos latentes, mas não apenas esses discursos sofriam esse controle. Na narrativa, a biblioteca, ou arquivo, pode tanto ser percebida como cerceadora quanto objeto cerceado. Cerceada porque seu acervo era emudecido pela atuação do *arconte* e cerceadora porque restringia o acesso ao acervo.

Foucault, que trabalhou as instituições como reguladoras de discursos e da vida da população, em *A História da Loucura*, por exemplo, argumenta que a instituição assistencial não se constituía como instituição médica, mas como um local situado entre polícia e justiça, responsável pela exclusão de indivíduos tidos como perigosos no meio social, cujo discurso era, assim, rejeitado. Semelhantemente, o arquivo poderia ocupar a posição do hospício, regulando e rejeitando os discursos que se desenvolvem dentro dele, podendo-se argumentar que, em *O Nome da Rosa*, ele é também regulado, manipulado e usado em prol de uma instituição maior e mais abrangente, a Igreja Católica.

A biblioteca, um espaço conectado com o esclarecimento, com o acesso ao conhecimento tem na narrativa de Eco a função oposta e, ao final da leitura, entende-se que seu papel era na verdade o de instituição de confinamento de discursos; os livros que lá estavam, o faziam não para o estudo, mas para que ninguém tivesse acesso a eles como mostra a passagem abaixo, a qual ressalta ainda o elo inabalável entre arquivo e *arconte*.

Quero ver aquela cópia grega escrita em papel de pano, que então era muito raro, e que era fabricado em Silos, justamente perto de Burgos, tua pátria. Quero ver o livro que roubaste lá, após tê-lo lido, porque não queria que outros o lessem, e que escondeste aqui, protegendo-o de modo perspicaz, e que não destruístes porque um homem como tu não destrói um livro, mas apenas o guarda e cuida para que ninguém o toque (ECO, 1983, 524).

2.2 - O cerceamento do discurso

Em *O Nome da Rosa* pode-se perceber dois tipos de disputa pelo poder, ambos os casos relacionados com a ordem eclesiástica. O primeiro, no qual a luta pelo poder seja talvez mais evidente, é retratado nas passagens referentes ao conclave religioso que teve lugar na abadia em meio a uma série de assassinatos e não possui nenhuma relação com esses acontecimentos. Já o segundo se refere à disputa pelo controle da biblioteca e pelo seu acesso e, pode-se afirmar, foi a causa das mortes ocorridas no lugar.

A querela entre o papa João XXII e o imperador germânico Ludovico, o Bávaro, levou cada um dos lados a apoiar diferentes facções da Igreja Católica que se achava dividida sobre a pobreza de Cristo. Por um lado, o papa rechaçava os argumentos dos Minoritas⁸⁷ que defendiam uma vida mais humilde à imagem de São Francisco enquanto, pelo outro, os Minoritas criticavam a abundância e o luxo de Roma. Eco reconta aqui um capítulo real da história medieval. Os tipos de mecanismos usados pela Igreja no período retratado na obra são conhecidos: excomunhão, bulas papais condenando e proibindo certos ritos e/ou certas leituras e a inquisição. Apesar de aparentemente desconectados, os mecanismos de controle usados pela Igreja em grande escala, foram, de certa forma, transpostos para a situação da abadia.

No romance, uma forma de controle usada tanto pela Igreja quanto pelo mosteiro foi a subjugação dos fiéis e dos servos da abadia através do terror. Sobre a possibilidade de alguém entrar na biblioteca durante a noite, o abade Abbone explica que “Digamos que teriam medo, sabeis... às vezes as ordens dadas aos simples são reforçadas com uma ameaça. Como um presságio que a quem desobedecer pode acontecer alguma coisa terrível, e por força sobrenatural” (ECO, 1983, 50). Outrossim, sobre as práticas religiosas da época, Guilherme pondera que “nunca como hoje se insistiu em estimular a fé dos simples através da evocação dos tormentos infernais” (ECO, 1983, 144). Nos dois casos é a ameaça da dor e do sobrenatural que move o inculto, no segundo

⁸⁷ O termo Minoritas se refere a Ordem dos Frades Menores, também conhecida por Ordem de São Francisco, criada em 1209, cujos membros, de acordo com o espírito do fundador, nada deveriam possuir, estando obrigados a viver o mais pobremente possível, adotando uma vida extremamente simples, em pregação, dando exemplos de humildade e devoção.

como forma de louvor e no primeiro como forma de advertência, mas em ambos como forma de controle.

Ao relembrar a situação histórica dos eventos que levaram ao conclave, a saber, a ascensão dos Fraticelli⁸⁸, o narrador argumenta que “Ele (papa João XXII) compreendeu, todavia que para destruir a erva daninha dos Fraticelli, que minavam nas bases a autoridade da igreja, era preciso condenar as proposições sobre as quais eles fundamentavam sua fé” (ECO, 1983, 71), ou seja, o ideal não era destruir diretamente a ameaça, a ação sábia era destruir a ideia na qual era baseada. Essa também foi uma das estratégias empregadas por Jorge em relação ao segundo livro da *Poética* de Aristóteles.

Quando o interesse pela obra e os conhecimentos que ela poderia conter se tornou desenfreado, a resposta do ex-bibliotecário foi imediata: “[...] se não o encontraram era porque nunca fora escrito” (ECO, 1983, 137). Jorge não poderia negar a virtude da obra ao modelo de João XXII sem admitir que havia lido o segundo livro da *Poética*, que todos acreditavam perdido, sem gerar maior interesse. Assim, a ação tomada foi negar a sua existência, acabando de vez com a especulação. Em ambos os casos o objetivo não era apenas condenar a coisa, nem os Fraticelli nem o livro, mas o discurso que antagonizava o poder hegemônico da época, de forma a impedir a sua legitimação.

Um dos filósofos que mais se ocupou com a problemática do discurso foi Michel Foucault, discutindo-o, de uma forma ou de outra, em todas as suas obras. Ao eleger temas profundamente humanos como loucura, sexualidade, criminalidade, relação entre saber e poder e etc., o autor os tornou objeto das ciências, não atrelando sua teoria a apenas uma problemática, mas questionando constantemente os pressupostos de tais disciplinas e os discursos subordinados a elas.

Foucault percebe o discurso como uma forma de poder, como pode ser visto na seguinte passagem retirada de *A Ordem do Discurso*, obra escrita em 1970, na qual o autor define o termo como: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que,

⁸⁸ Os Fraticelli, ou Franciscanos Espirituais, eram defensores extremos dos ensinamentos de São Francisco de Assis, especialmente no que diz respeito à pobreza, e consideravam escandalosa a riqueza da Igreja. Após entrarem em conflito aberto contra toda a autoridade da Igreja Católica, foram declarados heréticos em 1296 por Bonifácio VIII.

pelo que se luta” (FOUCAULT, 2006, 10). Nesta obra, o autor desenvolve o tema em relação às formas como ele é cerceado e se pergunta qual é, e onde está, o seu perigo.

O autor afirma que as instituições tentam controlar o discurso através da ação de lhe dar um lugar, mas que ele tem um poder subversivo que vai além do desejo e das instituições. Desta forma, ele assume que

[...] em todas as sociedades a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, 8-9).

Em *A Ordem do Discurso*, Foucault entende o discurso como um objeto regido tanto por um grupo de procedimentos internos, referentes à ordem dentro dos próprios discursos quanto de procedimentos externos, baseados na exclusão, que os organiza e redistribui a sua produção de forma a subjugar seu poder, indicando ainda uma terceira forma de controle, que pode ser entendida como as condições de acesso ao discurso. Dentre os procedimentos delineados pelo autor, pode-se perceber a importância de alguns dentro da ficção de Eco.

Sobre as condições de acesso ao discurso⁸⁹, Foucault explica que

[...] existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles (FOUCAULT, 1996, 36-37).

Este acesso dependeria da qualificação do sujeito, definido pelo que Foucault chama de ritual, ou seja, um conjunto de signos que acompanham o discurso e que, em alguns casos, como os dos discursos judiciais e religiosos, caso específico de *O Nome da Rosa*, são subordinados a esta prática que determina ainda papéis preestabelecidos para os sujeitos. Esta condição de acesso, por exemplo, remete ao ritual da confissão, que será abordado mais profundamente no decorrer deste subcapítulo. O acesso ao discurso também

⁸⁹ De acordo com Foucault, seriam quatro as condições de acesso ao discurso: a qualificação do sujeito, as sociedades de discurso, as doutrinas e a apropriação social dos discursos.

estaria ligado às *sociedades de discursos*, que preservariam ou produziriam discursos, fazendo-os circular dentro de um espaço fechado e no qual o número de indivíduos com acesso seria limitado, restringindo assim sua circulação.

Este seria o caso dos monges que passavam seus dias na biblioteca. Apesar do sigilo que a envolvia, todos os tradutores, miniaturista, etc. que trabalhavam naquele espaço compartilhavam de um discurso, o discurso dos livros, da erudição, a despeito do ramo de conhecimento para qual cada um dos monges tendia. Ao questionar o monge e estudante de retórica Bêncio de Uppsala sobre quais livros foram mencionados em determinada discussão que teve lugar no *Scriptorium*, Guilherme explica que “aqui estamos procurando compreender o que aconteceu entre homens que vivem entre livros, com livros, pelos livros, e por isso também as suas palavras sobre livros são importantes” (ECO, 1983, 137) ao que o outro responde, sorrindo pela primeira vez, como nota o narrador, que “Nós vivemos para os livros. Doce missão neste mundo dominado pela desordem e pela decadência” (ECO, 1983, 137).

Em oposição às *sociedades de discurso*, o autor coloca a doutrina. Foucault explica que ela “questiona os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como o sinal, a manifestação e o instrumento de uma pertença prévia” (FOUCAULT, 1996, 43). Ela seria compartilhada por um número ilimitado de indivíduos e facilmente difundida e se constituiria como uma forma de ligar os indivíduos a certos tipos de enunciação ao mesmo tempo em que os proibiria de outros. Pode-se dizer que na narrativa de Eco é a manutenção de uma doutrina a causa das mortes dos monges no mosteiro.

Dentre os procedimentos de controle internos⁹⁰, ressalta-se a questão do *autor* no interdito imposto ao segundo volume da *Poética* de Aristóteles pela personagem Jorge. Quando questionado por Guilherme do porquê este livro deveria ser mais protegido do que outros, talvez mais heréticos e blasfemos, o ex-bibliotecário responde que

Porque era do Filósofo. Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulara no correr dos séculos. Os padres disseram aquilo que era preciso saber sobre

⁹⁰ Foucault indica três mecanismos de controle interno: o comentário, o autor e as disciplinas.

a potência do Verbo, e bastou que Boécio⁹¹ comentasse o Filósofo para que o mistério divino do Verbo se transformasse na paródia humana das categorias e do silogismo [...] 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 (ECO, 1983, 532).

Foucault se refere a autor não como um ser, como indivíduo falante e produtor de textos, mas como princípio de agrupamento de discurso e, desta forma, o discurso de um autor conhecido e respeitado na Idade Média como Aristóteles possuiria valor, se equipararia a um indicador de verdade, possibilidade negada por Jorge.

Agamben, tomando como ponto de partida os textos *O que é o autor* e *A Vida dos homens infames*, de Foucault, argumenta que “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007, 49) e, assim como o francês, diferencia o autor real, produtor de um discurso que se move entre seu interior e o exterior e a função-autor, cujo limite é o texto. O autor ainda explica que a função-autor é capaz de gerar “uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como *instaurador de discursividade* (Marx é muito mais do que o autor de *O capital*, e Freud é bem mais que o autor de *Interpretação dos sonhos*” (AGAMBEN, 2007, 50). Sem dúvida, Aristóteles, assim como Marx e Freud citados por Agamben, é muito mais do que apenas o autor da *Metafísica*, da *Retórica* ou da *Poética*. Aristóteles é, ainda hoje, referência de erudição e conhecimento.

Durante toda a narrativa, o nome do filósofo grego é mencionado como sendo referência, respeitável e iluminado, seja pela sua contribuição sobre as coisas naturais, metafísicas ou filosóficas, ou seja, Aristóteles era considerado “sem dúvida [...] o mais sábio de todos os homens” (ECO, 1983, 93). Para Jorge, o problema não era que a plebe, os simples, tivessem acesso à segunda parte de sua *Poética*, mas que o culto, o douto usasse o discurso já legitimado, por ser de Aristóteles, para legitimar uma prática contrária à ideologia do ex-bibliotecário.

⁹¹ Boécio foi um filósofo, poeta, estadista e teólogo romano no século VI, cujas obras tiveram influência na filosofia cristã do período medieval.

Derrida, em *A Farmácia de Platão*, livro no qual aborda a palavra escrita a partir de *Fedro*, de Platão, explica que um dos perigos da palavra escrita é o fato de que ela não se sustenta por si só e, por ser sempre uma *fala enfraquecida* que “terá sempre necessidade da assistência de seu pai” (Platão, 275 apud DERRIDA, 2005, 96), é um

discurso sem grande responsável (que) é como todos os espectros: errante [...] como alguém que perdeu seus direitos, como um fora-da-lei, um desviado, um mau rapaz, um vagabundo ou um aventureiro. Correndo as ruas ele não sabe nem mesmo quem ele é, qual é a sua identidade, se é que tem uma, e um nome, aquele de seu pai. Ele repete a mesma coisa quando é interrogado em todos os cantos de rua, mas não sabe repetir a sua origem [...] esse significante quase insignificante está à disposição de todo o mundo, igualmente dos competentes quanto dos incompetentes, daqueles que entendem e nele se entendem e daqueles que não tem nenhum interesse nisso, e que, não conhecendo nada dele, podem afligi-lo com todas as impertinências” (DERRIDA, 2005, 96).

O segundo volume da *Poética*, na obra de Eco, diferente dos discursos escritos mencionados por Platão, ou Derrida, tinha um *pai* que lhe dava respaldo incondicional e cujo valor era sancionado inclusive pela Igreja Católica. Entretanto, esse fato não diminuía o seu perigo, ao contrário, amplificava-o pois, como Jorge pressentia, as ideias presentes nessa obra, se postas à disposição de quem as buscasse, ou melhor, soubesse lê-la, poderiam subverter a hegemonia da religião na vida dos fiéis. *Competentes* ou *incompetentes* poderiam interpretar a obra de Aristóteles sem necessidade de permissão ou de anuência de seu autor, tirando dela conclusões que não mais poderiam ser refutadas devido ao caráter *errante* do discurso escrito.

Jorge, todavia, não se preocupava com *incompetentes*, mas sim com aqueles que *nela se entendiam*, e que creiam entende-la. A ameaça era a propagação entre os letrados e sábios pertencentes a própria Igreja, porque estes ditavam as regras e não as seguiam como o populacho, ou como expõe Jorge, porque “a igreja pode suportar a heresia dos simples, que se condenam sozinhos, arruinados por sua ignorância [...] Basta que o gesto não se transforme em desígnio, que este vulgar não encontre um latim que o traduza” (ECO, 1983, 533).

Entre os mecanismos externos⁹² apresentado por Foucault, chama-se a atenção para o papel de dois dentro da diegese. O primeiro desses procedimentos é a interdição - tópico a ser trabalhado ainda no último capítulo desta dissertação mediante a teoria de Bataille e Caillois - na qual o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito do sujeito que fala são os exemplos elencados pelo autor; assim, ou o assunto do discurso, ou o sujeito que o profere ou a ocasião o tornam proibido. Essa primeira forma de exclusão é muito usada pelos monges no romance, particularmente a respeito do riso. No romance, em algumas passagens, os monges são repreendidos tanto por discutirem o riso quanto por rirem, sendo o argumento dessa repreensão a *Regra de São Bento*. Consequentemente, a segunda parte da *Poética* de Aristóteles também sofre censura, pois ela trataria sobre este assunto tabu, o riso.

Ainda dentro do procedimento da exclusão, chama-se a atenção para a circunstância da confissão. Em aula de 19 de fevereiro de 1975, Foucault explanou, entre outros tópicos, sobre o duplo filtro discursivo da vida na confissão sacramental, um “procedimento perfeitamente codificado, perfeitamente exigente, altamente institucionalizado” (FOUCAULT, 2014, 145). O autor traçou a história da confissão, de ritual de penitência a prática obrigatória, salientando o papel necessário do ato da fala como forma de remissão do pecado.

A confissão, inicialmente voluntária teria, na segunda metade da Idade Média, sido prescrita como compulsória, fortalecendo a Igreja Católica e a função dos confessores e levando o penitente a, exaustivamente, revelar verbalmente as suas faltas, formando-se assim “em torno da revelação, como peça central da penitência, todo um mecanismo em que o poder e o saber do padre e da igreja estão implicados” (FOUCAULT, 2014, 151). Ou seja, a culpa, a vergonha sentida pelo fiel não eram o caminho para a salvação, mas sim o enunciado do erro para um padre.

Pode-se desprender duas questões a partir da proposição acima relacionando-as a *O Nome da Rosa*. Primeiro, o papel do confessor e as penas

⁹² São três os mecanismos externos indicados por Foucault para a subordinação e ordenação do discurso: a interdição, a separação e a rejeição de discursos – ilustrada através do discurso do louco, e a oposição entre verdadeiro e falso. O autor os resume como “a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996, 19) e todos põem em jogo o poder e o desejo.

arbitrárias estipuladas por ele. Na narrativa, era costume dos monges se confessarem com o monge mais velho, Alinardo, entretanto, Adelmo, o primeiro a morrer, havia escolhido como confessor Jorge de Burgos. Inicialmente, acreditava-se que Adelmo havia sido assassinado mas, mais tarde, frei Guilherme chega a conclusão de que o monge havia na verdade cometido suicídio após se confessar: “Estava excitado e assustado por seu pecado porque alguém o assustara” (ECO, 1983, 143). O narrador-personagem Adso questiona o que teria levado o monge a punir seu pecado inicial com um de semelhante, senão maior, gravidade, ao que Guilherme responde “Porque alguém lhe disse palavras de desespero” (ECO, 1983, 143).

Em nenhum momento o que é dito na confissão é relatado na obra de Eco, todavia pode-se inferir, assim como fez Guilherme, que o pecado de Adelmo havia sido a sodomia, pecado que provavelmente haveria sido perdoado mediante alguma penitência⁹³. Pode-se inferir ainda que Jorge descobriu, através da confissão, que Berengário havia seduzido Adelmo com a promessa de mostrar-lhe como chegar ao *finis Africae*, local secreto no labirinto da biblioteca no qual eram ocultados os livros banidos por serem considerados perniciosos. Assim, é possível argumentar que para impedir que o monge Adelmo chegasse até os livros e disseminasse a informação, Jorge o atemorizou com tormentos infernais levando-o propositalmente ao suicídio.

Foucault declara que, a partir da obrigatoriedade da confissão, o “padre é agora o único a deter o poder das chaves do reino dos céus” (FOUCAULT, 2014, 150), o único que pode dar absolvição, e consolo, ao pecador. Ao negar a Adelmo ambas, percebe-se que Jorge usou a confissão como uma arma e a penitência como forma de eliminar uma ameaça.

Por outro lado, se o ato da confissão é submisso ao ato da fala, esse discurso é prisioneiro do voto de silêncio do confessor. Durante a investigação dos assassinatos, Berengário, um dos monges questionados - e mais tarde uma das vítimas, pede a frei Guilherme que este ouça a sua confissão, ao que este responde “Não Berengário, não me peças confissão. Não feche meus lábios, abrindo os teus. O que eu quero saber de ti me dirás de outro modo [...] Pedeme misericórdia, se queres, não me peças silêncio” (ECO, 1983, 141-142). Frei

⁹³ Foucault acredita que a liberdade de enunciação da sexualidade era muito maior na Idade Média do que no século XIX (FOUCAULT, 2014, 145).

Guilherme buscava a solução de um crime e sabia que se obtivesse informações mediante confissão essas informações não poderiam ser usadas e, assim, o testemunho dado por Berengário seria nulo.

Agamben, que ao opor testemunho e arquivo, como exposto no subcapítulo anterior, enfatiza a posição do sujeito no primeiro e a ausência dele no segundo, acredita que, apesar disso, o testemunho, se mediato pela confissão, perderia sua potência como discurso, pois ficaria aprisionado naquele meio. O autor alega que “A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consciência e plenitude” (AGAMBEN, 2008, 43) e ainda que

Quando um sujeito desponta pela primeira vez na forma de uma consciência, isso acontece assinalando uma desconexão entre o saber e dizer, ou seja, como experiência, em quem sabe, de uma dolorosa impossibilidade de dizer e, em quem fala, de uma não menos amarga impossibilidade de saber (AGAMBEN, 2008, 127).

Ambas as citações do autor italiano coadunam com o entendimento de Foucault sobre a confissão, como algo que, através da fala, faz o pecador *enrubescer*, criar consciência através da uma revelação custosa e expiatória. Não obstante, a confissão exige um sujeito que testemunhe suas infrações e um sujeito que as ouça, mas o padre é o limite deste testemunho, mesmo que ele contenha verdade ou justiça.

Outro princípio de exclusão referido por Foucault diz respeito à exclusão pela oposição entre verdadeiro e falso, princípio que segundo o autor seria arriscado pois essas oposições “não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência” (FOUCAULT, 1996, 14).

Entretanto, a vontade de verdade é regida por essa oposição, cuja separação é historicamente construída. Foucault alude a um período na Grécia Antiga, no qual a verdade se deslocou do ato ritualizado de enunciação para o próprio enunciado, contrastando o período de Hesíodo com o de Platão para afirmar que

[...] a verdade a mais elevada já não residia mais no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*:

chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência (FOUCAULT, 1996, 15).

Ou seja, a verdade se tornou semântica, deslocada do ato para o enunciado. A história da vontade de verdade se modifica na medida em que se modificam também os métodos e os objetos de conhecimento e é sustentada por práticas institucionais. Essa "verdade" exerce impacto, pressionando e coagindo outros tipos de discurso, de forma a ser o "discurso de verdade" o único responsável por autorizar os diferentes discursos presentes na sociedade, como o discurso médico, legal, etc. Foucault entende também que este princípio orienta outros mecanismos de exclusão de forma a modificá-los e inseri-los dentro de si próprio, de maneira que, enquanto os outros dois enfraquecem, a vontade da verdade se fortalece, tornando-se mais *incontornável*. Nessa vontade de verdade, a relação entre discurso e desejo e discurso e poder é encoberta.

A seleção do arquivo é um ato de vontade de verdade, uma forma de cerceamento do discurso. Koevoets argumenta que

Arquivos e bibliotecas, como espaços de conhecimento, estão envolvidos com o trabalho cultural de interpretação em diferentes níveis. Em primeiro lugar, ao nível da seleção, as interpretações quanto ao valor dos textos e dos materiais podem conduzir à exclusão empírica de obras ou tópicos sobre a questão do gênero do espaço arquivístico. Em segundo lugar, ao nível da organização ou ordenação das coleções de bibliotecas há também uma tendência para a exclusão e marginalização⁹⁴ (KOEVOETS, 2013, 31).

A autora se posiciona em relação ao gênero, mas a questão do dogma se insere na mesma problemática. A autora salienta que, independentemente do tipo de recorte feito, qualquer investigação sobre o papel da biblioteca no imaginário cultural precisa levar em conta o papel da biblioteca como instituição de memória e as práticas de seleção que levam à marginalização de

⁹⁴ No original: "Archives and libraries as knowledge spaces are engaged with the cultural work of interpretation at different levels. Firstly, at the level of selection, interpretations with regards to the value of texts and materials may lead to the empirical exclusion of whole genres *oeuvres* or topics from the archival space. Secondly, at the level of the organization or ordering of library collections there is also a tendency towards exclusion and marginalization".

determinados textos e ainda que as práticas de seleção, preservação e organização usadas refletem e reproduzem o discurso cultural predominante.

O arquivo, antes de se constituir como depositório de memória, passa por um processo de seleção. Derrida, ao chamá-lo de processo político, se referia precisamente sobre esta questão. Quem seleciona? Quais os requisitos que, ao mesmo tempo em que admitem a entrada de um objeto também a impedem?

A seleção do arquivo é um ato político/ideológico, admitindo o que fortalece o discurso hegemônico e excluindo o que o ameaça. Jorge, ao negar a existência do segundo livro da *Poética*, buscava excluir não a materialidade do livro, mas sua potência como discurso. O livro físico, se confirmado, visto, tocado, era a materialidade de algo que até então era apenas especulação. A materialidade era a prova da existência de uma verdade ainda velada.

Este cerceamento do conhecimento, essa manutenção do arquivo como artifício de poder tem no romance a função de manter a doutrina católica como predominante em um momento histórico de discórdia, de dissidência dentro do próprio catolicismo, no qual questões doutrinárias estavam sendo contestadas. O riso, tema do livro tabu da biblioteca, não oferecia nenhuma resposta às dúvidas levantadas no encontro entre as diferentes facções no mosteiro, entretanto, para Jorge, era mais perigoso do que qualquer uma delas, já que impelia o leitor a perder o medo de Deus, e do diabo, e ainda permitia o “pensamento de que o homem pode querer na terra (como sugeria o teu Bacon a propósito da magia natural) a abundância do país de Cocanha”⁹⁵ (ECO, 1983, 534).

Os dogmas religiosos se constituiriam como um discurso mestre no período retratado no livro e, desta forma, qualquer entrada no arquivo que contestasse esses dogmas deveria ser interdita. Entretanto, a biblioteca da abadia, como já exposto, não se contentava apenas em preservar o melhor da cultura humana ou da produção intelectual daquela época, mas sim toda a produção humana possível. Seu objetivo, contudo, não era tornar disponível essa cultura e conhecimento, mas sim guardá-los, ou ainda esconder o que de pernicioso poderia ser encontrado. Após decifrar parte do labirinto da biblioteca,

⁹⁵ Cocanha é um país mitológico, conhecido durante a Idade Média, onde não havia trabalho e o alimento era abundante, os prazeres terrenos eram permitidos livremente e no qual todos permaneciam jovens para sempre.

a personagem Guilherme chega a conclusão de que aquele espaço, aquele “lugar de sabedoria proibido é protegido por muitos e sapientíssimos achados. A ciência usada para ocultar, ao invés de iluminar” (ECO, 1983, 206).

2.3 - Queima de arquivo e pulsão de morte

Em 1949, George Orwell publicava *1984*, ficção na qual o individualismo e o pensamento independente eram perseguidos pelo governo através da *Polícia do Pensamento* e tidos como crime. Nove anos depois, em 1953, Ray Bradbury lançou *Fahrenheit 451*, romance no qual a função de bombeiros, ao invés de apagar incêndios, era queimar livros em prol da felicidade dos cidadãos. Ambos os romances retratavam uma sociedade totalitária na qual qualquer dissonância individual em relação ao *status quo* deve ser reprimida.

Na ficção americana, os livros são proibidos e as coleções privadas impiedosamente incineradas enquanto que na de Orwell o registro histórico e cultural é purgado através da queima de materiais de arquivo em um forno. Diferentemente da narrativa de Eco, na qual a biblioteca e o Edifício vão ao chão durante o incêndio iniciado acidentalmente por Jorge, em Bradbury e em Orwell o arquivo é destruído intencionalmente.

*Fahrenheit 451*⁹⁶ e *O Nome da Rosa* possuem cenários completamente diferentes, contudo, é possível fazer um cotejo entre ambas as obras. Enquanto em Bradbury a queima de livros é literal, em Eco a queima do arquivo, ao menos até o final do romance, é mais sutil, feita através do cerceamento e não do fogo, mas em ambas os livros sofrem proibições por possuírem enunciados contraditórios.

⁹⁶ A trama de Bradbury se desenvolve num futuro distópico no qual não se lê livros, não se aprecia a natureza, não se pensa de forma independente nem se tem conversações significativas; em vez disso, quem gosta de caminhar e conversar é obrigado a frequentar um psiquiatra por falta de "sociabilidade" e o papel dos bombeiros, ironicamente, é queimar livros. Apesar do contraste entre a sociedade distópica de Bradbury e o mosteiro medieval de Eco, no segundo também predomina o controle do pensamento independente, da troca de experiências profundas e o papel do bibliotecário é impedir o acesso à certos livros.

Na ficção de Bradbury, Beatty, o chefe dos bombeiros, resume para a personagem principal, Guy Montag, as razões para a queima dos livros⁹⁷, citando as contradições encontradas neles, o fato de que muitos eram apenas mentiras subversivas sobre pessoas que nunca viveram e ainda a preferência pela prática de apresentar informações de forma mais simples, ao invés da prática mais lenta e reflexiva da leitura. Beatty compara ainda livros - que contêm milhares de opiniões variadas - à Torre de Babel, a estrutura bíblica que fez com que a linguagem humana universal fosse fragmentada em milhares de vozes diferentes.

Outro pretexto dado é que a disseminação da alfabetização e o gigantesco aumento na quantidade de materiais publicados criaram pressão para que os livros fossem mais parecidos uns com os outros e mais fáceis de ler. Finalmente, Beatty assue que minorias e grupos de interesse especial encontraram tantas coisas censuráveis nos livros que as pessoas finalmente abandonaram o debate sobre livros e começaram a queimá-los. Livros, segundo a personagem, eram o meio pelo qual uma pessoa poderia se distinguir das outras intelectualmente, espiritualmente, etc.

Na distopia, a personagem Montag vivencia uma crise de identidade⁹⁸ e acaba questionando a personagem Faber, um professor, sobre quantos Bíblias, quantos livros de Platão ou de Shakespeare ainda existiriam. Ao mostrar a Faber um dos livros que roubou, o professor lhe pergunta: “Você sabe por que livros como este são tão importantes? Porque eles têm qualidade. E o que significa a qualidade da palavra? Para mim, isso significa textura. Este livro tem poros”⁹⁹ (BRADBURY, 2012, 83). Faber explica que a resposta para a inquietação de Montag não são os livros, mas o que eles contêm, a qualidade da experiência autêntica, ou como também pode ser inferido pelas palavras de Derrida, o rastro.

⁹⁷ A maioria das razões apresentadas por Beatty podem ser vislumbradas no romance de Eco através das diversas censuras dadas por Jorge aos monges. Como argumentado no capítulo 1.3, Jorge era um antagonista da dúvida e, assim, livros e manuscritos que contivessem contradições e diferentes versões, capazes de fazer emergir um pensamento contraditório através da reflexão e do estudo deveriam ser excluídos.

⁹⁸ A crise de Montag se dá ao presenciar a morte de uma senhora que preferiu queimar junto com os seus livros a viver sem eles. A partir dessa experiência, a personagem passa a roubar os livros que deveria queimar e procurar neles uma verdade mais profunda do que a da sua sociedade, vazia e superficial, enxergando-os como um símbolo de verdade maior.

⁹⁹ No original: “Do you know why books such as this are so important? Because they have quality. And what does the word quality mean? To me it means texture. This book has pores”.

Para o francês,

há rastro assim que há experiência [...] Portanto, onde quer que haja experiência há rastro e não há experiência sem rastro. Portanto, tudo é rastro, não apenas o que escrevo no papel ou registro numa máquina [...] Há vestígio, retenção, protensão, e portanto, relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, remissão ao outro, há rastro (DERRIDA, 2012, 129).

Pode-se argumentar que Jorge buscava o apagamento do rastro ao eliminar a possibilidade de experiência, impedindo assim a construção de uma nova forma de pensar o mundo. A personagem do ex-bibliotecário na obra de Eco buscava a uniformização do pensamento religioso da época e por isso perseguia certos livros como uma forma de refrear ideias contrárias ao cânone por ele mesmo formado¹⁰⁰.

É difícil negar a semelhança entre *Fahrenheit 451* e *O Nome da Rosa* quando se percebe que nos dois casos os livros que estão em perigo são aqueles cujo conteúdo colocam em risco a ordem estabelecida por serem controversos, “difíceis”. Na ficção de Bradbury isso significava todos os livros e em Eco os considerados heréticos por Jorge, mas em ambas ficções aqueles que resistiam a imposição e eram taxados de loucos, perigosos, instáveis. Ambos os romances ainda apresentam a recusa de personagens em aceitar que livros, especialmente os livros raros, sejam dizimados. A angústia de Montag ao saber a quantidade de Bíblias ainda existentes se compara ao desespero de Guilherme ao final da narrativa de Eco ao aceitar que todos os livros, muitos dos quais exemplares únicos, pereceram.

Adso reconta que durante a tentativa de controlar o incêndio da abadia viu frei Guilherme “que desembocava pela porta do refeitório, o rosto queimado, o hábito fumegante, uma grande caçarola na mãos e senti piedade por ele, pobre alegoria da impotência” e que, ao se encontrar com seu mestre este lhe disse que “É impossível, nunca conseguiremos, nem mesmo com todos os monges da abadia. A biblioteca está perdida”. Ao contrário do anjo, Guilherme chorava” (ECO, 1983, 547).

¹⁰⁰ Em *Pensar em não ver*, Derrida afirma que o “arquivista é alguém que pretende saber o que preciso destruir, ou digamos, o que pe preciso deixar de lado” (DERRIDA, 2012, 132) e ainda que a seleção do arquivo é regida por aquilo que o arquivista acredita que deve ser repetido, “que se guarde, que se repita no futuro” (DERRIDA, 2012, 132).

Segundo Hillerbrand (Hillerbrand, 2008, 606, apud HEAP, 2017, 2) “a queima de livros é a epítome da censura, o fim do discurso e da troca de ideias”¹⁰¹ e ainda um indicativo de “uma atitude de repressão contra a liberdade intelectual”¹⁰² (Hillerbrand, 2008, 594, apud HEAP, 2017, 3), entendimento compartilhado por Siân Heap no artigo “*Twisted Myth*”: *Book burning as a weapon of Fascism and anti-Fascism: 1933-1946*, no qual é analisada a queima e a repercussão do expurgo de obras literárias feito pelos nazistas.

Heap afirma que a queima de livros é normalmente relacionada à censura e aos governos considerados tirânicos, mas que a queima do livro físico representa, na verdade, uma pequena ameaça. O motivo real da prática, de acordo com a autora, é a tentativa de encarcerar seu conteúdo, pois são as ideias neles contidas que representam um perigo verdadeiro, entendimento que vai ao encontro do discutido no subcapítulo anterior.

A autora, todavia, contesta a queima de livros como atitude particular de governos fascistas ou totalitários, alegando que a prática é usada também por regimes democráticos. Em ambas situações, a queima de livros, ou seu banimento, é uma ação de poder que visa a limitação do discurso e da liberdade de expressão. Contudo, a autora ressalta que enquanto no primeiro caso os livros eram visados por sua capacidade de espalhar ideias contrárias aos regimes em vigor, no segundo os livros eram perseguidos na tentativa de evitar a propagação de ideias danosas ao exercício da democracia¹⁰³.

Não existe dúvida que a diegese de Bradbury retrata uma sociedade totalitária, na qual as brigadas de fogo rastream as bibliotecas particulares e as destruíam usando como desculpa a preservação da *felicidade* de uma sociedade despoluída, ou ainda, purificada, do perigo da literatura ao mesmo tempo em que erradicavam a subversão. No caso de *O Nome da Rosa*, a classificação do sistema de poder vigente é mais complexa: não se pode afirmar que o poder eclesiástico medieval funcionasse como um sistema totalitário, mas

¹⁰¹ No original: “Hans Hillerbrand argues that ‘book burning is the epitome of censorship; it is the end of discourse, the end of the exchange of ideas’.”

¹⁰² No original: “book burnings are demonstrative of a ‘censorial attitude against intellectual freedom’.”

¹⁰³ Heap alude à queima de livros realizada pelos nazistas durante o regime de Hitler e à queima de material nazista pelos franceses, afirmando que “While the books banned and burnt by Nazis were meant to persecute every shade of thought at variance with [Hitler’s] own, the burning of Nazi books by the French was designed to do the opposite, to destroy anything supported by, or supporting Hitler and his regime” (HEAP, 2017, 6).

também não se pode incluí-lo entre os sistemas democráticos, principalmente quando se recorda da queima de hereges perpetrada pela Inquisição¹⁰⁴.

Heap, na introdução do artigo acima mencionado, traz uma citação retirada da peça teatral *Almanson*, de Heinrich Heine: “Onde se queima livros, pessoas acabarão também sendo queimadas”¹⁰⁵, afirmando que esta é a frase mais citada nos poucos artigos e livros cujo foco é a queima de livros e que, no geral, ela é usada para enfatizar o elo entre a queima dos livros e o governo totalitário ou fascista¹⁰⁶. Entretanto, se usada para ilustrar o romance de Eco, percebe-se uma inversão. Enquanto o poder religioso do período não fosse avesso a queima de hereges, episódio inclusive retratado em *O Nome da Rosa*, os livros eram vistos como objetos a serem protegidos, resguardados como uma riqueza ou, ao menos, algo que deve ser controlado, não destruído.

Após a sentença dada pelo inquisidor Bernardo Gui às três vítimas de seu julgamento, não houve nenhuma tentativa de intervenção por parte do abade, ou mesmo de frei Guilherme. Na verdade, quando Adso mostrou alguma vontade de defender a jovem camponesa, o franciscano respondeu que ela “era carne queimada” (ECO, 1983, 467). Porém, essa mesma conformidade às regras não foi refletida em seu empenho para libertar o segundo tomo da *Poética* e, quanto a Jorge, este intencionava guardá-la do mundo externo e não destruí-la, caso contrário não haveria a escondido no *finis Africae*, como já foi argumentado no início deste capítulo. A destruição do livro de Aristóteles pode ser vista como um ato de desespero, como uma aceitação do fim¹⁰⁷.

¹⁰⁴ O termo Inquisição Medieval se refere à um grupo de instituições dentro do sistema de governo da Igreja Católica cujo objetivo era combater a heresia e abrange esses tribunais até meados do século XV. Seu início se deu na França do século 12, buscando combater o sectarismo religioso, em particular os cátaros e os valdenses assim como, posteriormente, outros grupos dissidentes. *O Nome da Rosa* retrata a ação do tribunal da inquisição quanto à ordem dos franciscanos espirituais e apresenta a personagem Guilherme de Baskerville como um ex-inquisidor. A obra de Eco, pode se argumentar, é bastante crítica quanto a inquisição e o narrador Adso reflete que “E este é o mal que a heresia faz ao povo cristão, tornando obscuras as ideias e levando todos a se tornarem inquisidores em benefício próprio. Tudo o que eu vi na abadia depois (que relatarei mais tarde) me fez pensar que frequentemente são os inquisidores a criar os hereges. E não apenas no sentido que eles o imaginam quando não existem, mas no sentido de que eles reprimem com tanta veemência a praga herética a ponto de impelir muitos a se tornarem partícipes, por ódio a eles” (ECO, 1983, 68).

¹⁰⁵ ‘Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen’ (Heap, 2017, 1)

¹⁰⁶ Battles também cita a passagem de Heine, lembrando que além das seis milhões de vítimas humanas, cerca de 100 milhões de livros, de acordo com algumas estimativas, foram destruídos pelos nazistas.

¹⁰⁷ Argumento este que será retomado no capítulo 3.2 deste trabalho.

Nota-se que tanto em *O Nome da Rosa* quanto em *Fahrenheit 451* os livros são vistos como um veículo para o desenvolvimento ao mesmo tempo em que representam uma ameaça. Esta dicotomia é abordada por Derrida em *A Farmácia de Platão*, obra na qual, como já mencionado anteriormente, a partir de *Fedro*, o autor discorre sobre a palavra escrita.

Este diálogo platônico acontece entre Fedro e Sócrates, que decidem sair da cidade e viajar pelo campo a fim de discutir um discurso escrito pelo sofista Lysias, discutindo conseqüentemente as virtudes da palavra escrita. Sócrates compara o texto escrito com um *phármakon*, ou seja, com algo que é ao mesmo tempo benéfico e maléfico, remédio e veneno. Todavia, mesmo em sua forma benéfica o *phármakon* não é inofensivo pois é, assim como a escritura, algo não natural, mas sim artificial, ou seja, um simulacro, uma “*sedução fatal da reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante*” (DERRIDA, 2005, 56).

Derrida vê, assim como Platão, a escritura como suplemento da fala, um ser vivo, natural ao homem, cujo prazo de existência é limitado, inerente como o de todo vivente. Nesse aspecto, a escritura, externa ao homem, é também algo não natural, estática, burlando o seu prazo de vida e existindo assim, artificialmente na posteridade. Diferentemente da fala que pode ser adaptada ao momento, ao ouvinte, à situação, deixando seus signos serem conduzidos pela necessidade, a escrita se mantém imutável,

[...] é esta vida da memória que o *phármakon* da escritura virá hipnotizar; fascinando-a, fazendo-a sair, então, de si e adormecendo-a no monumento. Confiante na permanência e na independência de seus *tipos (túpoi)*, a memória adormecerá, não mais se manterá, não conseguirá mais manter-se alerta, presente, o mais próximo da verdade dos entes. Petrificada por seus próprios guardiões, por seus próprios signos, pelos tipos confiados à guarda e à vigilância do saber (DERRIDA, 2005, 52).

O excerto acima alude à passagem de Platão, citada por Derrida, que mostra o encontro entre Theuth¹⁰⁸ e do rei¹⁰⁹. O primeiro oferece ao segundo a escritura “um conhecimento que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se lembrar: memória e instrução encontraram o seu remédio” (DERRIDA, 2005, 21). Entretanto, Derrida destaca a lacuna existente entre a escritura e a verdade, pois ao escolher a palavra remédio, se deixou de lado o outro significado do termo¹¹⁰.

Enquanto Theuth usou a vertente positiva da palavra de forma a impressionar o rei, este evidenciou a negativa; a escrita daria a ilusão de memória e de sabedoria, mas através dela se esqueceria mais e se saberia menos por causa das falsas crenças que inevitavelmente surgiriam mediante dela, “longe de ampliar ela reduz” (DERRIDA, 2005, 47). Assim, num texto escrito, a fronteira entre os opostos é embaçada. A escrita é oportuna, assim como o deus que a criou; escolhe termos que a favoreçam. É representante, máscara e repetição da fala e por não possuir caráter próprio não possui identidade ideal, é *aneidético*. O arquivo seria, portanto, um espaço preenchido por simulação de escritura e simulação de memória.

Esse *phármakon*, essa medicina, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas ou maléficas” (DERRIDA, 2005, 14).

¹⁰⁸ Sobre Theuth, Sócrates assim o descreve: “[...] viveu próximo a Naucrates, no Egito, uma das antigas divindades de lá, aquela cujo signo sagrado é o pássaro que eles chamam, tu sabes, íbis; e que o nome do deus era Theuth. Foi ele, pois, o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo de gamão e os dados, enfim, saibam, os caracteres da escrita (*grámmata*)” (DERRIDA, 2015, 21). Derrida relaciona o Theuth de Platão com outros deuses da escritura, especialmente com Thot. De acordo com o autor francês, “Thot é o executante, pela língua, do projeto criador de Horus. Ele carrega os signos do grande deus - sol. Ele o interpreta como seu porta-voz. E do mesmo modo que seu homólogo grego Hermes, ao qual aliás, Platão nunca se refere, ele detém o papel de deus mensageiro, do intermediário astuto, engenhoso e sutil que furta e se furta sempre” (DERRIDA, 2015, 33-34).

¹⁰⁹ Na história, Sócrates se refere ao rei do Egito Thanous, representante do deus dos deuses, Amon.

¹¹⁰ Derrida alude ao duplo significado da palavra *phármakon*, usada pelos gregos tanto para remédio quanto para veneno. Na obra de Eco, o irmão herbalista Severino, em conversa com a personagem Guilherme de Baskerville, também alude à ambivalência do vocábulo *phármakon*, afirmando que “Muitas coisas, já te disse, o limite entre o veneno e o remédio é bastante tênue, os gregos chamavam a ambos de *phármakon*” (ECO, 1983, p.133).

Leonard Lawlor, em *Memory becomes Electra*, afirma que a memória, objeto do arquivo, é para Derrida um simulacro, uma fabricação, mas que constitui ao mesmo tempo uma instituição e que essa condição dupla ameaça o arquivo. Para ele “O arquivo é o que está por baixo ou mesmo além do presente vivo, torna possível a memória viva mas, por ser artificial, ameaça com a morte”¹¹¹ (LAWLOR, 1998, 797).

Esta artificialidade do arquivo se refere, mas não se limita, ao duplo simulacro discutido acima por Derrida, mas também à fragilidade de seu material. O abade se refere aos livros guardados na biblioteca como “criaturas frágeis” cujos inimigos são, além do próprio homem, o manuseio, o tempo e a natureza. Por mais trivial que este aspecto físico do arquivo pareça em contraste com as questões de memória e escritura, é ele também capaz de destruir.

Em sua obra sobre o arquivo, Derrida usa os termos pulsão de morte e princípio de prazer, presentes em *Além do Princípio do Prazer*, escrito por Sigmund Freud em 1920, para caracterizar a dicotomia do arquivo. O autor se detém no primeiro termo dizendo que

[...] esta (a pulsão de morte) não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação de seu próprio movimento mais característico. [...] ela devora seu arquivo antes mesmo de tê-lo produzido externamente [...]. A pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo (DERRIDA, 2001, 21).

De acordo com Lawlor, Derrida se concentra na teoria psicanalítica freudiana para formular a sua sobre arquivo pois essa manifesta um tema e uma pulsão de morte sem a qual não haveria qualquer desejo ou possibilidade para o arquivo, pois este seria constituído tanto por um impulso de salvar quanto de destruir. Esses impulsos antagônicos são percebidos pela conservação de livros, documentos e manuscritos nele guardados, que conservam não apenas o bom, ou melhor da cultura e da sabedoria de um povo, mas também seus erros e derrotas, o que lhe faz bem, mas também mal. Assim, o arquivo, formado por fragmentos, por vestígios, ao preservar a memória e a cultura do passado acaba

¹¹¹ No original: “The archive is what lies below or even beyond the living present, it makes living memory possible and yet, being artificial, it threatens with death”.

criando a possibilidade de fragmentar ou desestabilizar o presente, pois pode contestar a história, a lembrança registrada e a si mesmo.

Derrida entende que o desejo arquivístico busca assegurar a sua continuidade frente a um futuro ameaçado pela morte e, desta forma, a manutenção do arquivo, da memória cultural de uma civilização, intenta burlar o esquecimento, tenta resistir a inevitabilidade de sua própria destruição, mas isso seria utópico pois, todo o trabalho de arquivamento é provisório, “feito para organizar a sobrevivência relativa , pelo maior tempo possível em condições políticas ou jurídicas dadas, de certos rastros deliberadamente escolhidos” (DERRIDA, 2012, 131).

Ainda, o autor ao explicar sobre o *phármakon*, remete ainda ao *phármakos* - *feiticeiro, mágico, envenenador*-, chamado por Platão de *pharmakeus*. Sobre esse, o autor explica que ele

representa o mal introjetado e projetado. Benéfico enquanto cura – e por isso venerado, cercado de cuidados – maléfico enquanto encarna as potências do mal – e por isso temido, cercado de precauções. Angustiante e apaziguador. Sagrado e maldito (DERRIDA, 2005, 80).

O autor remete a uma passagem na qual Sócrates é identificado como *phármakos* e, a partir disto, pode-se argumentar, que o mesmo poderia ser dito sobre o papel de Aristóteles no romance de Eco. Jorge o via como um encantador, um agente que através da palavra escrita seduzia e levava ao desvio. Assim, Derrida, em obras diferentes, expõe dois “personagens” gregos fundamentais para a compreensão de arquivo e da palavra escrita, o *arconte*, aquele que protege e *pharmakós*, o que fascina.

Ao final da narrativa de Eco, a biblioteca é destruída após Jorge derrubar uma vela no labirinto, provocando uma queima de arquivo tão literal quanto as descritas em *Fahrenheit 451* ou ainda nas imagens da biblioteca de Alexandria que povoam o imaginário cultural ocidental. Seu acervo foi inteiramente destruído graças ao fanático controle com que Jorge e também os bibliotecários que vieram antes dele protegiam a biblioteca de forças externas.

Os monges, acostumados com a impenetrabilidade e certos da solidez do Edifício, não compreendiam que aquela construção era passível a qualquer desastre, ou acidente, capaz de destruir uma estrutura mais “terrena”. Para eles,

a biblioteca da abadia era um mito, invulnerável e eterno que resistiria ao tempo e manteria seu status como uma, se não a maior, biblioteca da cristandade e, por isso, não sabiam como conter o fogo. O mesmo controle usado para proteger foi a causa de sua destruição, o que pode ser compreendido como um lembrete da fragilidade do poder humano.

A biblioteca de Eco ainda trai a sua razão de servir como repositório de memória e de saber, visto que encerra, apenas protege, mantendo seu acervo sob o domínio de um projeto político. Esse duplo movimento, de guardar e cercear, ou ainda de selecionar e excluir, leva à queima de arquivo, no caso de *O Nome da Rosa* literalmente. O desejo extremo de guardar e não revelar os tesouros guardados no labirinto levaram ao desfecho funesto do romance. Ao mesmo tempo em que o arquivo tenta se manter inviolável, corre o risco de ser destruído tanto por sua fragilidade física quanto pelo poder que ele encerra.

O Edifício, que parecia um tetrágono sólido, revelava naquela contingência sua fraqueza, suas fendas, as paredes carcomidas desde o interior [...] A biblioteca fora condenada por sua própria impenetrabilidade, pelo mistério que a protegia, pela exiguidade de seus acessos” (ECO, 1983, 459).

e

Em breve o lugar tornou-se um braseiro, um sarçal ardente. Os armários também participavam daquele sacrifício e começavam a crepitar. Dei-me conta de que todo o labirinto outra coisa não era senão uma imensa pira de sacrifício, preparada à espera duma primeira fagulha (ECO, 1983, 544).

Estas duas últimas citações exemplificam o duplo papel do arquivo, ou como Derrida chamaria - tomando emprestado os termos freudianos, o seu princípio do prazer e a sua pulsão de morte. Um decorre do outro, numa relação indelével na qual em alguns momentos fortalece e em outros destrói o arquivo de dentro. Da magnitude da biblioteca e de seu labirinto e da própria abadia, só sobraram as ruínas e memória daqueles que dela usufruíram.

Não obstante, mesmo que a biblioteca não tivesse queimado, seu conhecimento haveria sido perdido. As regras rígidas que regiam o código dos bibliotecários acabaram por resultar em esquecimento e perda. Durante anos, as instruções de como se mover dentro da biblioteca e de como cuidar de seu

acervo foram passadas do bibliotecário para seu assistente que, após a ascensão do bibliotecário a abade, passaria a controlar a biblioteca.

Paulo Rimini instruiu Jorge quando este ainda era seu assistente e o segundo, quando foi afetado pela cegueira, instruiu Malaquias que por sua vez instruiu seu assistente Berengário, mas este nunca ocupou o posto destinado a ele, morrendo após ter sido envenenado durante a leitura da *Poética*, destino este que teve Malaquias dois dias depois. O instinto de proteção, e devoção, que os bibliotecários daquele lugar possuíam os impeliram a um desejo de manter a biblioteca intacta, fechada a qualquer intrusão externa e, ao levar essa missão à cabo, acabaram por destruí-la.

A biblioteca do mosteiro idealizado por Eco havia ultrapassado a já tênue linha entre a proteção e a proibição, priorizando a última. Esse interdito imposto à biblioteca acarretou a série de assassinatos investigados pela personagem Guilherme que, no decorrer da trama, chega a conclusão que não só a motivação para as mortes era a tentativa de vedar o acesso a um determinado livro, mas também a tentativa dos monges assassinados de transgredir o interdito. O segundo livro da *Poética* de Aristóteles, na ficção de Eco, representa exatamente a ambivalência exposta por Derrida sobre o *phármakon*: era tanto o remédio, o bálsamo de conhecimento que os monges buscavam como também carregava o veneno que os levava à morte¹¹².

Em *A Fármácia de Platão*, Derrida alude ao caráter irresistível da escritura, “esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço” (DERRIDA, 2005, 14) ou ainda uma “sedução fatal” (DERRIDA, 2005, 56). O autor afirma que

Operando por sedução, o *pharmakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais, habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *pharmakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair (DERRIDA, 2005, 14).

A razão para a transgressão dos monges no romance de Eco se encontrava nessa sedução do discurso escrito exposta por Derrida. A fascinação

¹¹² Em *a Fármácia de Platão*, Derrida remete ainda ao outro papel do deus criador da escritura, Thot, o deus que preside a organização da morte.

pelo proibido os impelia a burlar o interdito, mas era a palavra escrita a raiz desse desejo, como observa o narrador Adso: “o que para os laicos é a tentação do adultério e para os eclesiásticos regulares é a avidez de riquezas, para os monges é a sedução do conhecimento” (ECO, 1983, 215).

Capítulo 3. O interdito e a transgressão

3.1 Aspectos formadores da transgressão

No início da ficção, logo após chegar ao mosteiro no qual participaria de um conclave, frei Guilherme é chamado pelo abade Abbone que o incumbe da tarefa de descobrir as circunstâncias da morte do monge e mestre miniaturista Adelmo de Otranto encontrado morto, no fundo de uma escharpa, em circunstâncias inexplicáveis. Inicialmente, o abade acredita que o monge foi vítima de um assassinato e pede que frei Guilherme descubra o culpado e as “perversidades das razões que podem ter impellido um monge a matar um confrade” (ECO, 1983, 50).

Durante suas investigações, frei Guilherme chega a conclusão de que, na verdade, estava investigando um suicídio e não homicídio. Contudo, a cada dia, um novo monge era encontrado morto, fazendo-o suspeitar de que algo mais nefasto estava acontecendo na abadia. Cada nova vítima possuía uma relação com a biblioteca e, a partir desta conexão, o investigador deduz que a chave para desvendar a série de crimes se encontrava naquele espaço. Guilherme é, porém, informado de que, apesar de poder se movimentar livremente pela abadia e questionar qualquer monge, o acesso irrestrito à biblioteca lhe era negado.

Através do monge Ubertino, a personagem descobre que deve buscar o responsável pelas atrocidades cometidas entre “quem sabe demais, não em quem não sabe nada” (ECO, 19893, 84), em uma clara alusão aos *eruditos* que trabalhavam e frequentavam o *scriptorium*, local no qual a entrada para a biblioteca se encontrava. A partir deste mote a trama detetivesca é formada e o romance passa a retratar cada tentativa, frustrada ou vitoriosa, de frei Guilherme em penetrar no local proibido e de descobrir qual o vetor das mortes.

Se, como já dito, é inegável que a biblioteca, e o *scriptorium*, são o espaço central sobre o qual a ação da narrativa de Eco se desenvolve, é inegável também que é a transgressão a força motora que impele a trama do romance. É ela que instiga os monges a burlarem as regras ditadas pelo abade na busca por

um livro interdito levando-os ao ciclo de mortes que passa a ser então investigado.

Assim, o terceiro, e último capítulo desta dissertação versará sobre a transgressão. Este primeiro subcapítulo, *Aspectos formadores da transgressão*, se propõe a analisar a relação dessa com o interdito e os fatores presentes no romance do autor italiano que a tornam possível. Para uma clara compreensão do termo transgressão, serão usados neste capítulo, principalmente, as teorias de George Bataille e Roger Caillois, que, assim como o primeiro, penetrou nas dicotomias sagrado e profano e interdito e transgressão.

Da mesma forma que Derrida foi fundamental para uma significação de arquivo, o termo transgressão pode ser explicado a partir da obra de George Bataille, escritor francês que transitou entre ensaios, romances e poesias. Sua obra abrange desde literatura, filosofia a sociologia e economia entre outros temas relevantes e controversos em seu período de atividade. Rella explica que Bataille buscava não uma conclusão do tema por ele trabalhado, mas sim uma *inconclusão*, não uma explicação, mas sim um questionamento “já que se oferecia como paradigma, isto é, uma fórmula, mas nunca como Forma” (RELLA, 2010, 10).

Em *O Erotismo* o autor lida com os temas erotismo e violência, ligando-os a tópicos como morte, religião, tabu, sacrifício e principalmente à transgressão e ao interdito e, como Derrida, ele entende que a questão deve ser interior e sua abordagem intrínseca. Ele opõe a subjetividade a abordagem científica, de alguém que olha de fora do problema procurando restringir sua experiência *profunda*, dizendo que o ideal é que “essa experiência atue apesar dela” (BATAILLE, 2014, 58). Bataille, ao invés de reduzir a experiência reduz o conhecimento objetivo e só traz “à luz os dados da ciência [...] com a segunda intenção de transpô-los” (BATAILLE, 2014, 123).

O autor aborda violência e erotismo a partir das proibições em torno desses termos, constatando que o advento do trabalho, remetida ao homem *neandertal*, foi o responsável pela supressão do instinto animalesco, pois esse fez do homem um ser racional. O ser humano, de acordo com o autor, não deixa de ser violento, apenas cerceia sua violência em favor da coletividade opondo, e favorecendo, forças produtivas aos prazeres improdutivos, ou seja, o excesso.

O mundo racional e organizado do trabalho se vincula a um projeto, a um futuro e, é assim, útil ao homem.

Na contramão, existe o instante e o prazer imediato, um descomedimento que representa um perigo à ordem social e, desta forma, o homem se separou da desordem do mundo violento através de interditos. Esses não são apenas construídos pela coletividade, mas são a sua base¹¹³. Luiz Augusto Contador Borges¹¹⁴ entende que, para Bataille, a cultura, edificada pelo trabalho e pela consciência de um futuro, “afasta o homem de uma relação imediata e intensa com a vida” (CONTADOR BORGES, 2011, 27).

Esse mundo do trabalho também é chamado por Bataille de mundo homogêneo¹¹⁵ e, como explica Contador Borges,

o mundo homogêneo quer banir as atividades improdutivas que se colocam na via de excesso sob o princípio da perda, confinando-as em espaços de exceção, como a igreja, a prisão, o hospício, já que não há modo de erradicá-las. A razão do mundo homogêneo quer controlar o gasto desenfreado, tornando o erotismo (excesso do corpo), a loucura (excesso de razão), a poesia (excesso de sentido), a violência e a morte, eventos ordinários e anódinos. À razão homogênea interessa o seguinte: mais trabalho e menos jogo; menos poesia e mais discurso; mais lógica e menos paixão. Disso decorre uma série de implicações: tempo organizado é tempo ganho; tempo inoperante é tempo perdido; o futuro é garantia para o presente (CONTADOR BORGES, 2011, 71).

O interdito, então, se associa a um mundo de regularidade, no qual o prazer é postergado em prol de uma coletividade e está preso assim ao profano¹¹⁶, um mundo em que o trabalho, produção e consumo ditam as regras que devem ser seguidas para garantir a comodidade e a segurança da vida social. Desta forma o erotismo e os outros movimentos de excesso são regulados por interditos que são, em geral, passivos às mudanças sociais, assim como toda construção humana.

¹¹³ Bataille explica que “a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos, sem os quais ela não teria se tornado esse *mundo do trabalho* que ela é essencialmente” (BATAILLE, 2014, 64). Grifos do autor.

¹¹⁴ Na tese de Contador Borges, temas abordados por Bataille como erotismo, êxtase, mística, poesia e violência, ou seja, fenômenos de excesso, são interpretados em torno da linguagem.

¹¹⁵ Em *O Louvor do Excesso*, Contador Borges diferencia Homogeneidade / heterogeneidade explicando que “O mundo homogêneo regula as práticas sociais, econômicas, religiosas, com o intuito de conter a violência que irrompe do mundo heterogêneo (CONTADOR BORGES, 2011, 20).

¹¹⁶ A dicotomia profano e sagrado será abordada amplamente na terceira parte deste capítulo.

A narrativa de Eco, ao se passar em uma abadia, na qual nem a reprodução sexual nem a morte violenta eram parte da vida monástica, ressalta a regularidade do homogêneo. Essa existência orientada pelo “duplo mandamento do trabalho e da prece” (ECO, 1983, 52), direcionada para um bem comum, é evidenciado em *O Nome da Rosa* pela estrutura dos capítulos, divididos “em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas”¹¹⁷ (ECO, 1983, 17), a partir do que se percebe, com base nesta construção, que a rotina no mosteiro era regida por horários espartanos, dedicados ao trabalho manual ou a contemplação cristã, de forma a não permitir aos monges períodos de excesso. Cada hora do dia deveria ser aproveitada.

Os monges que trabalhavam na biblioteca e cuja função era copiar, traduzir e fazer iluminuras nos manuscritos, por exemplo, pautavam seus horários de trabalho de forma a aproveitar a luz solar. Esta rigidez coaduna com a asserção de Bataille sobre o trabalho referida acima.

A *Regra de São Bento*¹¹⁸, citada ocasionalmente pelas personagens do romance, chama a atenção para os períodos livres, ensinando que “A ociosidade é inimiga da alma; por isso, em certas horas devem ocupar-se os irmãos com o trabalho manual, e em outras horas com a leitura espiritual”. A *Regra*, aqui, evidencia o perigo daquilo que não possui finalidade para um mundo voltado para a produção, rechaçando o excedente e, assim, o levando para o domínio da transgressão, ou do sagrado.

Inicialmente, Bataille identifica reprodução sexual e morte como os dois primeiros aspectos da vida a receberem interditos e sobre eles explica que

¹¹⁷ A disposição da narrativa de Umberto Eco em sete dias, divididos pelas horas litúrgicas foi abordada no Capítulo 1.2 desta dissertação como uma evidencia do modelo detetivesco. Contudo, ela ainda pode ser usada como argumento da regularidade da vida monástica. As horas litúrgicas são, de acordo com Umberto Eco: “*matinas* – [...] entre às 2h30 e 3h da madrugada; *laudes* – [...] entre as 5 e as 6 horas da manhã, de modo a terminar quando clareia o dia; *primeira* – em torno das 7h30, pouco antes da aurora; *terceira* - por volta das 9 horas; *sexta* – *meio-dia* [...]; , *nona* – entre 2 e 3 horas da tarde; , *vésperas* – *em torno das 4:30, ao pôr-do-sol* [...]; *completas* – em torno das 6 horas [...]” (ECO, 1983, 17).

¹¹⁸ A *Regra de São Bento* estabelece a vida comunal dos mosteiros, referindo-se à regulação da hierarquia, à economia, aos direitos e deveres. Ela é composta “de um prólogo e setenta e três capítulos. No prólogo é apresentada uma catequese batismal. Depois, na primeira parte, são delineados os princípios constitutivos da vida monástica e as peculiaridades essenciais da espiritualidade (capítulos 1-7). Em uma segunda parte, são expostas as normas sobre a oração em comum e a oração individual (capítulos 8-20). A terceira parte se refere às múltiplas situações em que se pode encontrar o monge que quer cumprir seus deveres com Deus, com o abade e com os irmãos no seio dessa comunidade que é a “escola de serviço do Senhor” (PIRATELI e PIRATELI, 2015, 90).

ambos representavam o dispêndio, no qual o homem consome a si mesmo, consolidando a sua soberania.

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra tem o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio de cada um (BATAILLE, 2014, 86).

Sobre a morte, “o signo da violência introduzida num mundo que ela podia arruinar” (BATAILLE, 2014, 70), Bataille explica que ela era uma representação da desordem no mundo, destruidora dos homens e disseminadora de podridão, uma ameaça a vida coletiva do trabalho e, deste modo, seu interdito repousa na tomada de consciência do homem sobre o seu efeito, sobre sua habilidade de perturbar o mundo ordenado, opondo assim um mundo violento a um mundo racional baseado em resultados. Para ele, “A morte provinha tão claramente de uma esfera estranha ao mundo familiar, que só podia lhe convir um modo de pensamento oposto àquele regido pelo trabalho” (BATAILLE, 2014, 70).

A ideia exposta acima vai ao encontro ao pensamento de Roger Caillois que afirma que a decomposição de um cadáver era “a imagem mais viva da dissolução suprema e inevitável, do triunfo das energias destruidoras”¹¹⁹ (CAILLOIS, 1996, 57). Entretanto, passado o primeiro momento de repulsa, a morte alcançava uma condição além da mundana, que tanto apavorava o homem primitivo quanto o fascinava, possuindo a violência e a morte, que dela decorre, um sentido duplo: o horror, vindo do apego pela vida, afastaria, enquanto a solenidade dedicada a ela atrairia.

Junto a morte, a atividade sexual foi outro interdito primeiro. Ela é, diz Bataille “em oposição ao mundo racional, uma violência que enquanto impulsão imediata, poderia atrapalhar o trabalho” (BATAILLE, 2014, 74) e que, por isso, essa atividade foi submetida a regras desde os tempos mais primitivos. O erotismo acentua a parte animal do homem e, dessa forma, deve ser reprimida. Entretanto, erotismo não se constitui como uma volta ao estado natural, ou animal do homem, mas sim uma resposta dele à esfera racional e aos interditos erguidos culturalmente.

¹¹⁹ No original: “la imagen más viva de la disolución suprema e inevitable, del triunfo de las energias destructoras” (CAILLOIS, 1996, 57).

Apesar de aparentemente antagônicos, esses dois interditos primeiros, morte e atividade sexual e, conseqüentemente a reprodução advinda dela, estão conectados, já que “a vida é sempre um produto da decomposição”¹²⁰ (BATAILLE, 2014, 79). Há ainda, entre ambos, um caráter de excesso, de consumação irrestrito que leva o ser descontínuo a uma continuidade¹²¹. Para Bataille, morte e erotismo se constituem como condutas soberanas do corpo, casos nos quais o indivíduo ultrapassa os limites, assumindo assim esse sentido de continuidade.

O *Nome da Rosa* dificilmente seria definido como uma ficção de cunho romântico, muito menos erótico, contudo, o paralelo entre morte e erotismo é manifestada pela personagem Adso, personagem que também dificilmente seria considerado um doutor nem nas experiências eróticas nem na morte¹²². Entretanto, o narrador, já idoso, num momento contemplativo, questiona “o que existia de semelhante no desejo de morte de Michele, no arrebatamento que provei à vista da chama que o consumia, no desejo de conjunção carnal que experimentei com a menina [...]” (ECO, 1983, 288) que o fizera usar termos semelhantes para descrever sua experiência amorosa e seu relato do suplício sofrido pelo mártir Michele.

Por que eu, rapaz, nomeava o êxtase de morte que me atingira no mártir Michele com as palavras com que a santa nomeava o êxtase de vida (divina), mas com as mesmas palavras não poderia deixar de nomear o êxtase (culpado e passageiro) do gozo terreno, que por sua vez logo depois me parecera sensação de morte e anulação? (ECO, 1983, 288).

Ao narrar os dois acontecimentos, Adso, sem perceber, acaba enaltecendo a experiência de dispêndio em si mesma, na qual “a vontade de

¹²⁰ Caillois usa termos diferentes, mas com o mesmo efeito ao afirmar que “La fecundidad nace del exceso” (CAIOLLIS, 1996, 137).

¹²¹ Contador Borges explica que na visão de Bataille “a continuidade é o sentido que as relações entre os corpos adquirem quando se colocam na via excessiva das experiências do sacrifício, do erotismo, da poesia, do êxtase, das condutas marcadas pela violência” (CONTADOR BORGES, 2011, 26).

¹²² Adso tem seu primeiro encontro amoroso durante sua estadia no mosteiro e, apesar de haver testemunhado um martírio enquanto visitava a cidade de Florença, sua primeira experiência com a violência da morte se deu também no mosteiro. A personagem-narrador comenta que “No mosteiro de Melk assistira varias vezes os falecimentos de um confrade. Era uma circunstancia que não posso dizer alegre mas que me parecia mesmo assim serena, regulada pela calma e um difuso senso de justiça....Quão diferentes tinham sido as mortes daqueles últimos días” (ECO, 1983, 479-80).

excesso é a força que leva os corpos a se consumarem na experiência, exigindo violência e sem razão” (CONTADOR BORGES, 2011, 76).

Ambas circunstâncias demandavam descrições extremas pois excederam, ou seja, transgrediram o limite do racional, incitando a personagem a uma exaltação à morte e ao erotismo, sendo ainda a segunda permeada pela culpa e pela angústia que a personagem sentia por transgredir o interdito que regulava sua condição celibatária de monge beneditino e que caracterizava uma crise do sujeito¹²³. Bataille afirma que existe um paradoxo na sexualidade no qual prazer e condenação se confundem em função do mistério que é o próprio interdito, o qual “determina o prazer ao mesmo tempo em que o condena” (BATAILLE, 2014, 132).

No caso de Adso as experiências são diferentes, uma é vivenciada pela própria personagem enquanto a outra é apenas assistida por ele. No entanto, Bataille também chama a atenção para experiências *por procuração*¹²⁴, nas quais “suportando-o sem demasiada angústia, de gozar do sentimento de perda ou de estar em perigo que a aventura do outro nos dá” (BATAILLE, 2014,110). Adso não sofreu o martírio reservado aos hereges, mas o presenciou e o que viu o impactou tanto que durante toda a narrativa ele questiona seu mestre e outros monges sobre frei Dulcino, seu fim trágico e sobre os diferentes tipos de hereges e heresias e suas punições.

O estabelecimento de interditos, de forma alguma, é certeza de obediência ou de passividade por parte do sujeito, ao contrário. A oposição entre o mundo da ordem e o da desordem, que fundam a dicotomia interdito transgressão, é também responsável pelo preceito de que todo interdito pode ser transposto.

¹²³ Bataille expõe a crise do sujeito explicando que “[...] nos aparece na angústia, no momento em que transgredimos o interdito, sobretudo no momento suspenso em que ele ainda atua, e em que, não obstante, cedemos à impulsão a que ele se opunha. Se observarmos o interdito, lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado [...] A experiência interior do interdito exige daquele a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo” (BATAILLE, 2014, 62).

¹²⁴ Bataille remete aos romances policiais, o que faz de seu entendimento duplamente pertinente para esta dissertação, nos quais o leitor é engajado nos infortúnios do herói e nas ameaças sofridas por ele, adicionando ainda que “Se dispuséssemos sem conta de recursos morais, amaríamos viver assim nós mesmos [...] Esse desejo é menos forte que a prudência – ou a covardia-, mas se falamos de vontade profunda, que apenas a fraqueza impede de realizar, as histórias que lemos com paixão nos oferecem seu sentido ” (BATAILLE, 2014, 110).

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir a razão” (BATAILLE, 2014, 63).

A transgressão é, desta forma, parte essencial da organização social, ou melhor, de sua desorganização, procurando desorganizar de forma organizada¹²⁵ o excedente, pois a própria produtividade gerada pelo homogêneo acaba gerando forças que contestam o funcionamento da vida voltada para o trabalho. Fenômenos excessivos são oriundos de interditos que cerceiam a violência e que, assim, eclodem num movimento de transgressão.

Apesar de elencar esses dois interditos primeiros, Bataille pondera que interditos universais, como morte e atividade sexual, são difíceis de serem definidos por possuírem objetos variados e por estarem ligados não à razão mas à sensibilidade e, por isso, interditos específicos como o incesto e o assassinato são mais facilmente passíveis a uma definição. O autor aponta ainda o caráter ilógico dos interditos como outro empecilho para sua definição pois, apesar de proibirem, os interditos podem ser infringidos, e sua transgressão não é somente possível como pode ainda ser prescrita. Bataille vai além e afirma que as sociedades são formadas por essas transgressões organizadas juntamente com o interdito.

Para ilustrar essa falta de coerência, o autor dá o exemplo do interdito do assassinato em oposição à guerra. Ambos lidam com barbárie e morte, entretanto, a guerra é organizada pela e em prol de uma coletividade e por isso pode ser compreendida como uma violência organizada, “exercida por um ser capaz de razão (colocando no caso a sabedoria a serviço da violência)” (BATAILLE, 2014, 89). Apesar de ser legitimada não deixa de ser violência, mas passa a ser justificada por uma finalidade, por um projeto que supera o horror.

Essas transgressões organizadas que se davam em momentos particulares terminavam com o retorno à normalidade, porquanto sua

¹²⁵ Bataille afirma que “a transgressão é o princípio de uma desordem organizada” (BATAILLE, 2014, 144).

transgressão não remetia a uma volta à animalidade do homem, eram apenas uma abertura dos limites e não uma ruptura total com eles. Já o assassinato nada possui de transgressão organizada, mas sim de violência desmedida que não se enquadra na regra. “O assassinato provém da ignorância ou da negligência do interdito” (BATAILLE, 2014, 96) e, no caso específico de *O Nome da Rosa*, ele atinge um horror ainda maior por ser praticado contra e por um dos seus.

Caillois argumenta que o assassinato dentro da comunidade “debilita, mutila, prejudica o ser composto, a virtude dispersa no setor social e cósmico do qual é parte”¹²⁶ (CAILLOIS, 1996, 92). Bataille, contudo, afirma que o interdito do assassinato, apesar de ser melhor formulado do que os interditos sexuais, não elimina sua prática, apenas a transforma em transgressão, atribuindo a quem o comete uma qualidade sagrada¹²⁷.

Os interditos relativos a morte e a atividade sexual mencionados anteriormente já são prescritos com exceções; são criminosos em algumas situações, mas aceitáveis em outras. Em nenhum dos casos deixam de ser transgressões, o que determina seu caráter é a conformidade com as regras em vigor.

Fica claro assim que, apesar dos interditos buscarem refrear o descomedimento, o excesso encontra lugar na sociedade através da transgressão, não como a negação do seu interdito, mas como sua superação, de forma que ao ultrapassá-lo ele é potencializado. Ainda, ao ultrapassar os interditos que regulam e limitam a sociedade organizada, a transgressão expõe, estampando “aquilo que o interdito dissimula” (SALIB, 2001, 21).

3.2 Vetores de transgressão

¹²⁶ No original: “debilita, mutila, perjudica al ser compuesto, la virtud dispersa en el sector social y cósmico del que forma parte” (CAILLOIS, 1996, 92).

¹²⁷ A conversão de assassino para ser sagrado será discutida na última parte deste capítulo.

Em *A Experiência Interior*, Bataille elenca os fenômenos de excesso como heroísmo, êxtase, sacrifício, poesia, erotismo e outras¹²⁸. Mas por quais vias o excesso é manifestado em *O Nome da Rosa*? Uma delas, o riso, se encontra na lista de Bataille.

Apesar do romance não ser uma comédia e ser construído sobre uma multiplicidade de temas, é inegável que o riso se encontra ligado a esses temas de uma forma ou de outra. Eco arquiteta uma trama de assassinato no qual o veículo da morte é um livro que fala sobre o riso. As discussões que acontecem no *scriptorium* são, na maioria das vezes, sobre o riso e o que os livros contam sobre ele. As passagens do conclave, apesar de discutirem a pobreza de Cristo, são tão absurdas que os personagens cedem, ou encontram apoio, no riso, levando o leitor a tê-lo sempre em mente. Assim, pode-se dizer que um dos temas centrais do romance é o riso: debatido, questionado, condenado, aclamado, definido e redefinido.

Tema gerador de conflito, de natureza sagrada ou herética, é certo que quando o riso aparece na narrativa existe sempre a tentativa de suprimi-lo. A primeira informação que o leitor tem sobre o assunto é quando as personagens Guilherme e Adso visitam o *scriptorium* pela primeira vez e observam o trabalho do monge morto Adelmo. A visão de suas iluminuras e as lembranças que elas evocaram fizeram com que os monges “que tinham seguido a conversa com certa timidez, puseram-se a rir com vontade, como se tivessem esperando a permissão do bibliotecário” (ECO, 1983, 99) para, em seguida, serem admoestados por Jorge¹²⁹. Nesta passagem se encontra a primeira oposição aberta ao riso no romance. A partir de então, as personagens visitantes, e o leitor, tomam consciência de que o tema do riso era considerado um tabu no mosteiro e não deveria ser tratado levemente.

Segundo a perspectiva de Bataille, o riso ser proibido num mosteiro não estaria fora de caráter pois, como já dito, a vida e a organização de tal local eram voltadas ao trabalho, ou ao projeto. O riso, assim como outras formas de excesso

¹²⁸ BATAILLE, 2016, 29.

¹²⁹ A reprimenda de Jorge é “*Vergonha, para o desejo dos vossos olhos e para os vossos sorrisos*” (ECO, 1983,102), ligando as duas formas de excesso explanadas neste subcapítulo, riso e curiosidade. O uso da expressão *desejo dos olhos* encontra respaldo na expressão *concupiscente dos olhos* usada por Santo Agostinho para se referir a curiosidade.

seria visto como uma futilidade, um dispêndio. De acordo com o filósofo francês, o ser humano ri em momentos de desespero, ou por nada.

O autor entende o riso como algo mais do que demonstração de alegria; para ele, o riso é *revelação*¹³⁰. Sua experiência, assim como a de outras formas de excesso, incluindo a morte, possuem um sentido de intensidade, numa afirmação de que o ser só é soberano no excesso e na medida que excede a si mesmo: “O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte” (BATAILLE, 2016, 72).

Troy Bordun, em *Georges Bataille: Philosopher of laughter*, explica que para Bataille o riso possui a mesma qualidade, ou essência, do sacrifício, que é aquela que “escapa da razão e do entendimento, aquelas experiências [...] que não se encontram dentro do âmbito do projeto¹³¹” (BORDUN, 2013, 3) enquanto Contador Borges vai além e afirma ser o riso na acepção do francês “uma forma de negação do discurso do saber, da moral do bem, etc., que também é uma pura afirmação do excesso, da violência, do gasto, da morte, em suma: da soberania” (CONTADOR BORGES, 2011, 125).

Entretanto, apesar do riso se mostrar presente em toda a narrativa, a ação de rir como via de excesso pode ser encontrada em apenas duas passagens de *O Nome da Rosa* e, em ambas, sua ocorrência não era manifestação de alegria, mas de angústia, não um subterfúgio para a comédia, mas para a tragédia. Essa relação encontra apoio nos mitos gregos descritos por George Minois que descreve o riso como “marca da vida divina”¹³² (MINOIS, 2003, 25). Para ele “O riso, nos mitos gregos, só é verdadeiramente alegre para os deuses. Nos homens, nunca é alegria pura; a morte sempre está por perto, e essa intuição do nada, sobre o qual todos estamos suspensos, contamina o riso” (MINOIS, 2003, 27).

A primeira aparição deste tipo de riso tem lugar durante o julgamento do despenseiro do mosteiro, Remigio de Varagine. No romance, a personagem após ser presa pelo inquisidor Bernardo Gui, que descobriu a ligação do

¹³⁰ BATAILLE, 2016, 100.

¹³¹ No original: “Laughter appears in Bataille’s work in the same way as sacrifice and poetry [...] that which escapes reason and understanding, those experiences [...] which are not within the realm of project”.

¹³² Em *A História do Riso e do Escárnio*, Minois faz uma retrospectiva sobre o riso iniciando com os mitos gregos até chegar ao século XX.

despenseiro com os *fraticelli*, e ser escoltado pelos guardas, deixa o local do julgamento rindo, o que pode ser visto como uma forma de desafio, um desafio a farsa que foi sua condenação. Hub Zwart afirma que na visão de Bataille, o “riso transcende e questiona os limites impostos a nós por um dogmatismo predominante e estabelecido e desafia todas as formas de autoridade”¹³³ (ZWART, 1996, 79). Essa característica do riso é um dos argumentos que frei Guilherme usa para defendê-lo, usando exemplos de santos que riram como uma forma de confrontar seus inimigos¹³⁴. Contudo, no romance, essa faceta do riso como libertadora de opressão e autoritarismo é sempre seguida de destruição.

Além de contestar a verdade estabelecida, o riso de Remigio pode ser visto como expressão de apagamento, de abandono do ser. Ao ser ameaçado com tortura, a personagem resolve confessar os crimes cometidos por ele e também o assassinato dos monges na abadia, dos quais era inocente, num riso que questiona a razão, expressando o mais puro desconhecimento. Remigio teve a experiência do Nada, entendida não como forma de destruição ou submissão, mas de superação e transgressão. Guilherme explica para Adso que “sob tortura, ou ameaçado de tortura, um homem não só diz aquilo que fez mas também aquilo que desejaria fazer, ainda que não soubesse. Remigio agora deseja a morte com toda a sua alma (ECO, 1983, 441)¹³⁵.

Remigio desejava a morte, o vazio, o não saber¹³⁶, a experiência excessiva final, mas recusava a dor, ou o suplício, outra forma de dispêndio, enquanto que, em contrapartida, o inquisidor Bernardo Gui buscava o excesso,

¹³³ No original: “It transcends and questions the limits imposed on us by a prevalent and established dogmatism and defies all forms of authority”.

¹³⁴ A personagem Guilherme diz que “O riso serve para confundir os maus e fazer refulgir sua estultice” (ECO, 1983, 160). Um dos exemplos dados pela personagem é a anedota de que quando os pagãos colocaram São Mauro “n’água fervente e ele (São Mauro) queixou-se que o banho estava muito frio; o governador pagão enfiou totalmente a mão n’água para verificar, e se queimou. Bela ação a do santo mártir que ridicularizou os inimigos da fé” (ECO, 1983, 160).

¹³⁵ O entendimento de frei Guilherme sobre a vontade de Remigio encontra apoio em Bataille, que afirma que “no desespero, só sinto vir a morte: tenho por ela um desejo angustiado, mas um desejo e nenhum outro. O desespero é simples: é a ausência de esperança, de qualquer *engodo*” (BATAILLE, 2016, 71)

¹³⁶ Sobre o não saber, Bataille explica que “O sacrifício é loucura, é renúncia a todo saber, a queda no vazio, e nada [...] o não saber comunica o Êxtase” (BATAILLE, 2016, 85).

ou o desencadeamento¹³⁷ na modificação, ou na destruição, do objeto - acusado. Modificação essa cujo fim era a obtenção do sofrimento desejado¹³⁸.

Durante o julgamento, a personagem Guilherme fala sobre a luxúria dizendo que “Se há uma coisa que excita mais os animais que o prazer é a dor” (ECO, 1983, 78), entendimento que pode ser encontrado na literatura de Sade, a qual mostrava o erotismo sob a ótica da morte¹³⁹. A relação entre sujeito e objeto destruído estudada também por Bataille é ressoada em Eco quando Guilherme explica que entre inquisidor e vítima se estabelece uma ligação na qual a segunda diz o que acredita que dará prazer a seu carrasco. Bataille argumenta que

No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem um papel ativo, a parte feminina¹⁴⁰ é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo tempo de dissolução” (BATAILLE, 2015, 41).

Na passagem acima, o autor se refere a relação dos seres mediante atividade sexual, contudo, desde o início de *O Erotismo*, Bataille defende que é indissolúvel a aproximação entre erotismo e morte.

Talvez mais evidente do que o episódio de Remigio, seja a relação entre o riso e o ex-bibliotecário Jorge. Não só é ele o maior opositor à ação, mas todas as conversas pertinentes ao riso acontecem com a sua presença. No entanto, a vontade de Jorge de suprimir o assunto, e o próprio riso, ao invés de ser obedecido o fez se tornar tema frequente de discussão¹⁴¹. O interdito, como

¹³⁷ Bataille argumenta que “Aquilo que destrói um ser também o desencadeia; o desencadeamento, aliás, é sempre a ruína de um ser que tinha atribuído a si mesmo os limites da decência” (BATAILLE, 2015, 114).

¹³⁸ BATAILLE, 2015, 109.

¹³⁹ Bataille aborda a literatura de Sade tanto em *O Erotismo* quanto em *A Literatura e o mal* e entende que “A visão ou a imaginação do assassinato podem provocar, ao menos em doentes, o desejo do gozo sexual. Não podemos nos limitar a dizer que a doença é a causa dessa relação. Admito pessoalmente que uma verdade se revela no paradoxo de Sade” (BATAILLE, 2014, 36).

¹⁴⁰ Na passagem referida do romance não existe, de fato, um parceiro masculino e um feminino, mas Bataille identifica, no sacrifício, o feminino como vítima e o masculino como sacrificador: “um e outro, durante a consumação, perdendo-se na continuidade estabelecida por um primeiro ato de destruição” (BATAILLE, 2014, 42).

¹⁴¹ Minois reconta uma história de João Crisóstomo que, assim como a personagem Jorge, era um ferrenho inimigo do riso afirmando que o que o colocava “literalmente fora de si é que, quanto mais ele trovejava contra o riso, mais se ri. Por isso mesmo, o riso prova seu poder diabólico: incontrollável, insensato, insensível à ponderação, à lógica, à ameaça, ele supera o medo, triunfa

afirmado por Bataille, apenas evidencia, torna convidativa as paixões que foram proibidas.

Apesar de Jorge usar inicialmente o exemplo da austeridade de Jesus como argumento principal para a supressão do riso, fica claro que a cruzada de Jorge era fundada no entendimento, e consecutivo medo, do caráter do riso como veículo de verdade, de uma verdade diferente ou inversa a suportada por aqueles no poder, ou melhor, como um *incentivo a dúvida*¹⁴².

Até que ponto Jorge arriscou para tentar destruí-lo fica-se sabendo nos últimos capítulos do romance, nos quais é confirmado que seu maior medo era de fato o poder libertador do riso. Ciente de seu caráter indestrutível¹⁴³, a solução encontrada pelo ex-bibliotecário foi eliminar, calar para sempre aqueles que tiveram acesso a uma versão que o validava.

Jorge sabia que não poderia eliminar o riso, mas compreendeu no momento em que, por sorte ou azar, ao segundo livro da *Poética* caiu em suas mãos que, caso ela não fosse escondida, seria elevada a uma posição filosófica e, por isso, reconhecida, ameaçando a estabilidade do mundo prezado pela personagem, como é evidente na longa passagem abaixo.

O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez da nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado. Mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições [...] mas desse modo o riso permanece vil, defesa para os simples, mistério dessacralizado para a plebe [...] Mas aqui ...

sobre o furor sagrado que só faz atíça-lo, como uma corrente de ar sobre o fogo [...] A cólera, mesmo a divina, nada pode contra o riso, símbolo consagrado da liberdade” (MINOIS, 2003, 131).

¹⁴² Jorge usa esse argumento, afirmando que não existe razão ou benefício na dúvida (ECO, 1983, 159), argumento que também foi utilizado no capítulo 1.3 desta dissertação. Sobre a relação riso-dúvida, Minois explica que “Não existe nenhuma distância entre o crente e o credo; é essa fusão que engendra o fanatismo, já que o riso se insinua pelos interstícios entre sujeito pensante e o objeto de seu pensamento, que pode, então, assumir aspectos estranhos e estrangeiros. Para rir, é preciso dúvida, um indício de distância, ao menos fictícia, para brincar. O fanático não brinca: ele ‘crê nisso’ e ‘se crê nisso’. Ele é um com sua fé.” (MINOIS, 2003, 136). Contudo, em *História Natural da Curiosidade*, Alberto Mengel vai de encontro à ideia da personagem buscando respaldo em Montaigne que, por sua vez citou Dante, esclarecendo que para ambos autores “o estado de questionamento é tão gratificante, ou ainda mais que o saber” (MANGEL, 2016, 21).

¹⁴³ Como todas as vias de excesso, o riso é natural ao homem e será sempre manifestada quando apossada pelo interdito. Bataille explica que “As reações humanas, em última instância, precipitam o movimento: a angústia precipita o movimento e o torna ao mesmo tempo mais sensível. Em princípio, a atitude do homem é a recusa. O homem se encabritou para não mais seguir o movimento que o arrebatava, mas não pôde, dessa forma, mais que precipitá-lo, quer tornar sua rapidez vertiginosa” (BATAILLE, 2016, 86).

a função do riso é invertida, elevada à arte, abrem-se-lhe as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia e de pérfida teologia... O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece como tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda afortunadamente operação do ventre [...] E deste livro poderia partir a fagulha luciferina que atearia no mundo inteiro um novo incêndio: e o riso seria designado como arte nova, desconhecida até de Prometeu¹⁴⁴, para anular o medo (ECO, 1983, 532-533).

Vê-se então, que a proibição de Jorge não era fundamentada em seu argumento inicial, mas sim no medo da personagem do riso tornar soberano os simples, abandonando o temor a Deus e a Igreja. O ódio e o medo que Jorge sentia pelo riso e que o levaram a dar a cabo seu plano foi alicerçado na sua própria natureza.

Para Bataille violência e tabu não respondem à razão, mas sim a sensibilidade. O temor é o fundamento do nojo e não possui motivação em um perigo objetivo. O autor, ao falar sobre nojo e temor se refere ao temor/nojo ao cadáver, mas o mesmo poderia ser aplicado ao temor/nojo de Jorge pelo riso, e conseqüentemente pelo livro de Aristóteles na obra de Eco.

Assim, é plausível inferir que o medo de Jorge era a sua própria fascinação, o seu próprio anseio por aquilo que ele reprimia com tanto ardor: “a repugnância, o horror, é o princípio do meu desejo” (Bataille, 2014, 84). A personagem Adso, vítima de uma reprimenda de Jorge ao rir sobre o conteúdo de um manuscrito, pondera que no passado “essas [imagens] o tivessem seduzido bastante quando as vira, já que as sabia descrever com tanta paixão” (ECO, 1983, 102), mostrando que Jorge se encantou um dia com aquilo que anos mais tarde proibiu.

Fiel a seu propósito, a última ação de Jorge foi a destruição do livro, ao mesmo tempo em que destruía a si mesmo. Nesse momento, Jorge decidiu rasgar as páginas da *Poética* “colocando- as aos bocados na boca, e mastigando lentamente como se estivesse consumindo a hóstia e quisesse torna-la carne na

¹⁴⁴ A alusão aqui a Prometeu se mostra pertinente e será retomada ainda neste subcapítulo.

própria carne” (ECO, 1983, 539)¹⁴⁵ e quando Guilherme tentou impedi-lo, esse respondeu que se tornaria o túmulo daquilo que nunca deveria ter sido escrito e por fim riu, “com a gargalhada, sem que os lábios esboçassem alegria, e quase parecia estar chorando” (ECO, 1983, 540).

Aqui o riso de Jorge, que durante toda a narrativa tentou severamente suprimi-lo, coincide com aquele de Remigio, um riso final mas sem finalidade, quando “toda a possibilidade se esgota, o possível se esquivava e o impossível impera e devasta” (BATAILLE, 2016, 65). Mas Jorge não desafiava a autoridade como havia feito o despenseiro, pois era ele a autoridade que estabelecia as regras, mas desafiava a razão. A razão que Jorge desafiava era a razão do mundo homogêneo, de um futuro. Naquele instante, em seu ato final, ele se encontrava em contato com o Êxtase.

É pertinente a seguinte passagem de Bataille, a qual exprime que “O homem cessando - no limite do riso – de se querer tudo e se querendo finalmente aquilo que é, imperfeito, inacabado, bom – se possível, até nos momentos de crueldade; e lúcido...a ponto de morrer cego” (BATAILLE, 2016, 58). Bataille se refere não ao cego físico, o que, ironicamente Jorge era, mas cego ao projeto, indiferente aos princípios que conduzem a uma vontade de possibilidade.

Sua função como arconte, como protetor dos livros dos quais era depositário também foi renegada no instante no qual ele levou o único exemplar ainda existente do segundo tomo da *Poética* para o Nada. Independentemente da resistência da personagem quanto a abertura do conhecimento ou de sua repulsa pela obra de Aristóteles, é inegável que Jorge, até o confronto final com frei Guilherme, buscou esconder aquilo que ele considerava pernicioso ao invés de simplesmente destruir. Como *arconte*, a sua existência estava ligada não apenas a biblioteca como instituição, mas a cada um dos componentes daquele imenso arquivo e destruí-los caracterizava uma traição a sua função. Naquele

¹⁴⁵ A decisão de Jorge em comer o segundo tomo da *Poética*, ao invés de apenas destruí-lo, pode ser explicada pela sequência apocalíptica que foi desenhada por ele para tentar despistar frei Guilherme. De acordo com o Apocalipse, “Então a voz do céu que eu tinha ouvido falou outra vez comigo, dizendo: - Vá até o anjo que está de pé sobre o mar e sobre a terra e pegue o livro aberto que ele tem na mão. Eu fui e pedi ao anjo o livrinho, e ele me disse: - Pegue o livrinho e coma-o. No seu estômago ele ficará azedo, mas na sua boca será doce como o mel” (BIBLIA SAGRADA, Apocalipse 10, 8-9).

momento, Jorge atingia a experiência interior¹⁴⁶. Ao buscar erradicar o riso em nome de uma ordem “racional”, a personagem cedeu lugar a um riso maníaco, o qual convinha tanto a alegria da destruição quanto a angústia.

Ao contrário do esperado pelo ex-bibliotecário¹⁴⁷, ao invés de neutralizar a vontade dos monges o interdito apenas o potencializou, adicionando mistério e desejo ao livro proibido de Aristóteles que, por ser elusivo, já era carregado de mistério e desejo por si só. O excesso de Jorge, assim como o interdito cria a transgressão, foi o causador da outra manifestação de excesso da qual sofriam os monges da biblioteca do mosteiro.

No início do romance, Adso faz uma breve descrição de seu mentor e, comentando sobre a sua postura, diz que com o tempo ele percebeu “que o que parecia insegurança era ao contrário curiosidade, mas de início eu pouco sabia dessa virtude, que acreditava antes uma paixão da alma concupiscente” (ECO, 19983, 26). Chama-se a atenção nesta passagem para o termo virtude.

Desde tempos antigos a curiosidade, ou o desejo de saber, foi tópico de discussões. Aristóteles inicia sua *Metafísica* afirmando que “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer” (ARISTÓTELES, 1973, 211), atribuindo alegria à inteligência, exultando a vida da mente como agradável e a melhor, prevenindo ainda que caso o prazer espiritual não venha da experiência mental de conhecer, o sujeito buscará tipos mais vulgares de prazer. Contudo, a essência virtuosa dessa vontade de saber nunca foi universal¹⁴⁸. A curiosidade no romance, e na Idade Média, era vista majoritariamente como vício.

Silvia Magnavacca ensina que no medievo essa visão nobre do desejo de conhecer, ou a curiosidade, passou a ser entendida “como a paixão negativa que

¹⁴⁶ Para Bataille, a experiência interior é a “viagem ao extremo do possível do homem” (BATAILLE, 2016, 37), aquela que é vivenciada de dentro “até a agonia do transe” (BATAILLE, 2016, 39).

¹⁴⁷ Fica claro durante a leitura de *O Nome da Rosa* que Jorge esperava realmente que seu interdito freasse a sede de conhecimento dos monges que corria solta na abadia, desejo evidenciado pela exclamação do ex-bibliotecário “Não terminará nunca” (ECO, 1983, 467) quando esse percebe que a personagem Malaquias sucumbiu ao veneno. O resultado esperado por Jorge é sabido por qualquer leitor como infrutífero; a literatura universal contém um inúmero exemplo de obras cuja premissa era o desejo pelo proibido e sua consequente transgressão.

¹⁴⁸ Alberto Manguel explica que a palavra curiosidade possuiria um sentido duplo: “Positivo, por que a pessoa curiosa trata as coisas com diligência; e negativo, porque a pessoa trabalha para esquadrihar coisas que são as mais ocultas e reservadas, e que não tem importância” (MANGUEL, 2016, 27). O entendimento do autor é baseado em um dicionário etimológico espanhol de 1611 que foi analisado por Roger Chartier em *El nacimiento del lector moderno. Lectura, curiosidade, ociosidade, raridade* de 1966.

buscava deleitar-se em um conhecimento vão das coisas. Por isso era considerada nociva, enquanto dispersa e contrária a busca da verdade”¹⁴⁹ (MAGNAVACCA, 2005, 190), entendimento que concorda com o ainda mais severo de Isidoro de Sevilha, para quem a “Curiosidade é uma perigosa presunção. Curiosidade é uma ciência danosa. Leva a heresia. Envolve a mente em fábulas sacrílegas”¹⁵⁰ (Martin, 2011, 35 apud KOLOS, 2013, 149).

Santo Agostinho preveniu sobre o perigo da curiosidade, afirmando ser ela capaz de afastar o homem de Deus pois “parece ambicionar o estudo da ciência, quando só Vós é que conheceis plenamente tudo!” (AGOSTINHO, 50, 1973) ao mesmo tempo em que ele reconhece que o mundo está coberto de insaciáveis curiosidades que podem contaminar a autêntica busca pela verdade¹⁵¹.

Tomás de Aquino, responsável por reinserir as ideias de Aristóteles em uma perspectiva cristã¹⁵², distinguiu o desejo de conhecimento entre *curiositas* e *studiositas*. A última, considerada uma virtude, exalta o exercício de restringir o desejo de saber de forma a não o tornar imoderado, valorizando o comedimento e o busca ordenada pelo saber da verdade divina, sendo, assim, ligada a virtude da temperança, enquanto que a primeira, além de representar o desejo descomedido por conhecimentos alheios a Deus, tende a levar o sujeito ao vício da vaidade, desejando conhecer apenas para gabar-se da posse de tal conhecimento. Mas qual deles, virtude ou vício, se mostrou mais presente na obra de Eco?

¹⁴⁹ No original: “curiosidad como la pasión negativa que intenta deleitarse en un conocimiento vano de las cosas. Por eso, se le considera nociva, en cuanto dispersa y contraria a la búsqueda de la verdad” (MAGNAVACCA, 2005, 190).

¹⁵⁰ No original: “Curiosity is a dangerous presumption. Curiosity is a harmful science. It leads to heresy. It embroils the mind in sacrilegious fables”.

¹⁵¹ Pertinente observar que o entendimento de Agostinho aqui parece ser o mesmo de Jorge em *O Nome da Rosa*. Enquanto frei Guilherme buscava a verdade na ciência e na natureza, ao conectando com Deus, a personagem Jorge e Santo Agostinho se referem a uma verdade que somente pode ser encontrada na fé divina. Mais ainda, tanto Santo Agostinho quanto Jorge parecem ter experimentado, quando jovens, o fascínio da transgressão: no caso de Agostinho remete-se ao célebre caso do roubo das peras e no de Jorge ao roubo do livro perdido de Aristóteles.

¹⁵² Hilário Franco Júnior pondera que “Foi graças a esse encontro (Filosofia de Aristóteles e consequente análise filosófica da Bíblia) que Tomás de Aquino pôde aceitar em Deus a primazia da razão sobre a vontade, vindo na Criação não apenas uma manifestação da liberdade e da onipotência divinas, mas sobretudo um ato racional” (FRANCO JÚNIOR, 2001, 228). O autor afirma ainda que a presença da figura de São Tomás de Aquino no *Paraíso* retratado no poema *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, seria uma “homenagem à concretização realizada por ele da antiga pretensão da cultura cristã de harmonizar Fé e Razão” (FRANCO JÚNIOR, 2001, 165).

Impossível dizer que os monges que buscavam o livro o perseguiram por ser o segundo livro da *Poética* um veículo para a verdade de Deus, sendo que seu autor a teria escrito séculos antes do surgimento do cristianismo. Mais inverossímil ainda é tentar encontrar a qualidade de moderação ligada à *studiositas* no romance de Eco, no qual os monges estavam dispostos a infringir as regras da abadia, cometer roubos e, mais blasfemo ainda dentro do contexto, trocar favores sexuais em ordem de ter em mãos o livro proibido. Sem dúvida, a vontade de saber dos monges estava ligada à *curiositas* e não a sua virtude oposta. O que então legitimava toda essa imoderação, esse excesso de vontade de conhecimento, toda essa transposição de interditos?

Santo Agostinho, ao narrar sua adolescência, conta um episódio que o atormentou durante toda a sua vida, o roubo das peras. Ao buscar uma justificativa para seu ato, não encontra outra a não ser que as colheu “simplesmente para roubar [...] banqueteadando-me só na iniquidade com cujo gozo me alegrara” (AGOSTINHO, 1973, 50) e aqui, mais uma vez, volta-se a premissa de Bataille de que o que torna a transgressão tão apelativa é o próprio ato de transgredir seu interdito. O proibido, ao invés de domar o desejo, o aviva, dá coragem ao sujeito de transpor aquilo que talvez ele não se considerasse capaz, ou nem soubesse querer transpor.

Bataille explica que

No extremo, todavia, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo. Não temos sempre a força de querê-lo, nossos recursos se esgotam, e por vezes o desejo é impotente. Se o perigo se torna pesado demais, se a morte é inevitável, em princípio, o desejo é inibido. Mas se a sorte nos leva, o objeto que desejamos mais ardentemente é o mais capaz de nos arrastar a loucas despesas e nos arruinar [...] Na medida em que podem (é uma questão – quantitativa - de força), os homens buscam as maiores perdas e os maiores perigos (BATAILLE, 2014, 110).

E é exatamente a aceitação de risco, de exceder, que leva as personagens a perseguirem seus objetos de desejo na abadia. O objeto de desejo de Jorge era a anulação do riso mas, como argumentado no capítulo anterior, sabendo ser essa uma tarefa impossível, se contentou com a anulação do conteúdo do segundo livros da *Poética*, visto por ele como danoso. Ele aceitou o risco de transgredir um dos mandamentos do Deus que ele tanto prezava e cometeu assassinato em ordem de manter prisioneira uma verdade

contrária a dele, um contra - discurso que tinha o poder de questionar o discurso de poder da Igreja. Em contrapartida, foi curiosidade a força que impeliu alguns dos monges que trabalhavam no *scriptorium* e que os encorajou a transgredir os interditos fixados.

A ficção de Eco está repleta de referências a curiosidade, ou ao desejo de saber: “Já não conseguia mais resistir [...] Decidi que não podia continuar mais presa do desejo de saber” (ECO, 2003, 228), “o lugar em torno do qual rondavam os curiosos que morreram” (Eco, 1983, 364), “ardia de vontade de saber” (ECO, 1983, 197), “querendo o bem deles e não a glória da própria curiosidade” (ECO, 1983, 215), ou ainda “por que não deveriam arriscar a vida para satisfazer uma curiosidade de sua mente” (ECO, 1983, 216).

É certo que os incautos que conseguiram ter em posse o livro misterioso não estavam cientes de que a morte viria àquele que tentasse o ler, mas sabiam que a empreitada na qual se engajaram não era livre de risco, hipótese respaldada pela última passagem citada acima.

Diferentemente do riso, Bataille não incluiu a curiosidade entre seus fenômenos de excesso mas, a partir de sua leitura, fica claro que assim como violência e erotismo, manifestações inerentemente humanas que levam o sujeito a se exceder frente a imposições humanas, no romance de Eco a curiosidade possui a mesma força transgressiva que os fenômenos anteriormente referidos. Curiosidade é algo inato ao homem¹⁵³, mas só é excesso frente ao interdito.

Ainda, assim como o objeto de desejo do erotismo é externo, o mesmo pode ser dito sobre o objeto de desejo do ser curioso, cuja “escolha [...] é dependente não de uma qualidade objetiva desse objeto, mas de algo que toca interiormente no homem, a sua subjetividade” (BATAILLE, 2014, 53). A diferença entre o objeto de desejo do erotismo e o da curiosidade é que o do primeiro apela ao corpo e o do segundo a mente.

Este entendimento está presente na filosofia de Santo Agostinho que conectou curiosidade a um tipo de anseio da alma, chamando-a de *concupiscência dos olhos* em oposição à *concupiscência da carne*. Ambos

¹⁵³ Manguel cita uma passagem de Sêneca que afirma que “A natureza nos deu uma curiosidade inata” (Sêneca In: *Moral Studies*, 1990, v.2 pp.190-1 apud MANGUEL, 2016, 48). Em concordância, Anna Kolos se pergunta “how does one legitimately condemn something that seems so anthropologically natural for the human imagination, and for cognition itself?” (KOLOS, 2013, 139).

exercidos pelos mesmos sentidos corporais, a primeira, e mais perigosa, tende a “não um apetite de se deleitar na carne, mas um desejo de se conhecer tudo por meio da carne” (AGOSTINHO, 222, 1973). O autor explica que a curiosidade se disfarça de conhecimento e de ciência, mas que na verdade é apenas um desejo vão.

A transgressão neste subcapítulo buscou expor o comportamento dos monges que, durante os sete dias narrados por Adso, buscaram transpor o interdito do abade e adentrar a biblioteca na busca de um livro, porém, a partir do enunciado de Santo Agostinho, é válido propor uma questão quanto a personagem Jorge em relação ao tópico curiosidade. Agostinho diz que a curiosidade é a *concupiscência dos olhos* então, quando o sujeito não tem mais olhos para ver, é possível ser curioso?

Como sugerido no capítulo 1.3, a personagem Jorge não mais se conectava com o mundo terreno, natural, por não poder usufruir dele, tornando-se um ser mesquinho e intolerante, suprimindo ao invés de obter, repetindo ao invés de inovar, entretanto, através da leitura do romance tem-se a impressão de que ele nem sempre foi assim.

A personagem, pelo que frei Guilherme consegue reconstruir e pelo comportamento do próprio Jorge, poderia ser descrita como um ávido leitor, pesquisador e rastreador de raridades bibliográficas durante a sua juventude, fato que lhe deu prestígio e o alçou ao cargo de bibliotecário. Jorge por certo amava os livros sob seu cuidado e, aqueles que não estavam, ele buscava adquiri-los, independente do método. A descoberta do segundo tomo da *Poética* deve ter-lhe servido não apenas como defensor da fé mas também como aspirante à bibliotecário (que maior honra poderia ter um ajudante de bibliotecário do que encontrar um dos livros mais evasivos da história, de acordo com a diegese?).

Aqui, se levanta a hipótese de que, sem poder enxergar, sem poder ser seduzido pelo visual, Jorge se tornou um ser entorpecido, paralisado em relação a condição natural do homem como um ser curioso. Além disso, da mesma forma como foi sugerido no capítulo 1.3 de que ele sentiria rancor por sua experiência da natureza ser limitada, pode-se argumentar ainda que em relação a curiosidade, ele também experimentaria um certo sentimento de rancor, ou melhor, de inveja. A curiosidade é algo pessoal intransferível, não pode ser

mediada, e a impossibilidade de vivencia-la pode haver potencializado seu repúdio por aqueles curiosos que o cercavam.

A obra de Bataille é permeada pela ideia de que o interdito é a força motriz da transgressão, que é ele que lhe dá valor e que, por isso, torna-a irresistível. O desejo de transgredir, explica Bataille, está ligado à proibição da ação de consumir esse desejo, intensificando-o.

O domínio proibido é o domínio trágico, ou melhor, sagrado. É verdade, a humanidade o excluiu, mas para magnificá-lo. O interdito diviniza aquilo cujo acesso proíbe. Subordina esse acesso à expiação – à morte –, mas o interdito não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo um obstáculo (BATAILLE, 2015, 19).

Em concordância com a citação acima, Bataille remete a uma outra, de Sade, que diz que “Nada contém a libertinagem [...]. A verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é impor-lhes limites” (Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, Introdução apud BATAILLE, 2014, 72) e também que “Derrubar uma barreira é por si só algo atraente; a ação adquire um sentido que não tinha antes que um terror, que dela nos afasta, a cercasse de um halo de glória” (BATAILLE, 2014, 72) adicionando que nada é capaz de reduzir a violência. Usando ambas as afirmações como modelo, poderia ser dito ainda que a curiosidade não pode ser também refreada e que quanto maior sua repressão, maior será o seu apelo, caso ilustrado em *O Nome da Rosa*.

Vício ou virtude, é plausível afirmar que a curiosidade é também manifestação de excesso. Jorge, certamente, a via como vício, capaz de levar o monge inquisitivo à um caminho contrário aos preceitos da Igreja; Guilherme, ao contrário, como virtude e um meio de alcançar a verdade.

Na citação na qual Jorge condena o riso, ele faz uma alusão a Prometeu, conhecido personagem da mitologia grega. Nessa, a forma encontrada por Zeus como punição para Prometeu por esse ter roubado dos deuses o fogo do Olimpo e o ter presenteado à humanidade foi dar Pandora de presente para Epimeteu, seu irmão. O pecado de Pandora é também conhecido: por curiosidade abriu o jarro no qual estavam guardadas todas as preocupações e doenças que poderiam causar sofrimento ao gênero humano, libertando-as, restando no fundo do jarro apenas a Esperança. Aqui percebe-se o uso da curiosidade como punição e veículo de destruição.

Pertinente lembrar que a abadia retratada por Eco foi ao chão após sucumbir ao fogo que tomou conta da biblioteca enquanto frei Guilherme e Adso tentavam recuperar o livro escondido por Jorge. Assim, pode-se argumentar que foi a curiosidade, inicialmente do monge Venâncio (mas que acabou se espalhando entre seus pares), o princípio da derrocada. Caso Jorge não tivesse percebido que Venâncio estava perto de descobrir seu segredo¹⁵⁴, não haveria envenenado o livro causando as mortes investigadas por Guilherme que, por sua vez, não haveria perseguido com tanto ânimo a causa do mistério¹⁵⁵.

Alberto Manguel pondera que ao mesmo tempo em que “a divindade concedeu ao gênero humano o dom de querer saber mais” (MANGUEL, 2016, 63) condenou-o por usá-lo, finalizando seu argumento afirmando que “Alguma curiosidade parece ser permissível, curiosidade demais é punida” (MANGUEL, 2016, 63). De forma semelhante, Minois se pergunta se, apesar do riso ter sido dado ao homem pelos deuses esse, “limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa?” (MINOIS, 2003, 26) pois “O riso, como um sopro grande demais para nosso espírito, pode conduzir à loucura” (MINOIS, 2003, 26). Ambas as citações ressaltam claramente o teor pernicioso, para o mundo homogêneo, das duas formas de excesso aqui conectadas à diegese.

Seguindo os princípios bíblicos que, em tese, regiam a vida no mosteiro, não é espanto o destino que o lugar teve. Apesar da *Regra de São Bento* ser referida como o preceito ao qual os monges do lugar pautavam suas ações, sua obediência mal pode ser discernida no romance; o que Eco expõe é uma sequência de violações na qual a luxúria, da carne e da mente, e o excesso tem

¹⁵⁴ Sobre o envenenamento da *Poética*, Guilherme explica que Jorge roubou o veneno do laboratório do monge herbalista Severino “porque ouviste alguém no *scriptorium* manifestar curiosidade, quer sobre o *finis Africae* quer sobre o livro perdido de Aristóteles, quer sobre ambos. Creio que guardaste a ampola por muito tempo, deixando para fazer uso dela quando tivesses percebido um perigo. E o percebeste há alguns dias, quando de um lado Venâncio chegou demasiado perto do tema deste livro, e Berengário, por leviandade, por gabolice, para impressionar Adelmo, revelou-se menos discreto do que tu esperavas. Então viestes e armaste a cilada. Bem a tempo porque algumas noites depois Venâncio penetrou aqui, roubou o livro, folheou-o com ansiedade quase física” (ECO, 1986, 537).

¹⁵⁵ Aqui vale mencionar que, apesar de frei Guilherme ter, desde o início da trama, procurado descobrir a causa e o culpado dos crimes, foi a dispensa do abade que o incitou a ir atrás do livro em sua última noite na abadia: “Agora o desafio não é somente mim e Abbone, é entre mim e todo o acontecimento, eu não saio destas muralhas antes de ter sabido. Quer que eu parta amanhã? Bem, ele é o dono da casa, mas até amanhã eu preciso saber. Preciso” (ECO, 1986, 508). É possível afirmar que a falta de tempo teve importância na ação tomada, mas mais ainda foi a proibição, o interdito do abade que levou o frei a uma ação de transgressão.

curso livre: os monges e noviços leem escondidos manuscritos impróprios, o despenseiro Remigio e seu assistente Salvatore seduzem as moças pobres do vilarejo ao redor do mosteiro com a promessa de comida, o abade disfarça sua ganância com fervor religioso e parte da abadia é controlada por um desejo por conhecimento tão intenso que os leva à ruína.

3.3 O profano transformado em sagrado pelo interdito

A conexão que existe na polarização dos termos interdito e transgressão deve ser associado a outra dupla de oposições: sagrado e profano e festa e trabalho. Sobre profano e trabalho já foi dito que o interdito se associa a um mundo de regularidade, no qual o prazer é postergado em prol de uma coletividade e está preso assim ao homogêneo, um mundo no qual o trabalho, a produção e o consumo ditam as regras que devem ser seguidas para garantir a comodidade e a segurança da vida social. Bataille explica que foi o

Trabalho (que) determinou a oposição entre mundo sagrado e mundo profano. Ele é o princípio mesmo dos interditos que opuseram a recusa do homem à natureza. Por outro lado, o limite do mundo do trabalho, que os interditos apoiavam e mantinham na luta contra a natureza, determinou o mundo sagrado como o seu contrário (BATAILLE, 2014, 138).

Roger Caillios, que em seu livro *O Homem e o Sagrado* reconhece a aproximação de seu estudo ao de Bataille¹⁵⁶, argumenta que os mundos do sagrado e o do profano “somente se definem rigorosamente um pelo outro. Ambos se excluem e se assumem reciprocamente”¹⁵⁷ (CAIOLLIS, 1996, 12). Sobre o primeiro, Caillios diz ser um mundo de energias em oposição a um de substâncias, um que concerne a forças enquanto o outro a coisas¹⁵⁸. Esta definição ecoa a visão de Bataille sobre a edificação do mundo profano no

¹⁵⁶ Roger Caillios afirma que entre ele e Georges Bataille se estabeleceu uma *osmose intelectual*.

¹⁵⁷ No original: “Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente” (CAIOLLIS, 1996, 12).

¹⁵⁸ CAILLOIS, 1996, 29.

projeto e na sua regularidade enquanto que o sagrado encontra significado na potência do excesso.

Tal como o profano está inerentemente ligado ao trabalho, o sagrado se manifesta na festa. Esta aparece como um período de interrupção da normalidade, na qual a contenção e a economia dão lugar ao impulso e ao excesso, onde violência e erotismo brotam espontaneamente, livres das proibições que regulam o mundo profano. Todo o excedente advindo do trabalho encontra na festa o seu momento de descarga.

Caillois entende que a festa é basicamente o momento no qual a ordem no mundo é suspensa, na qual “as aglomerações de massa eminentemente favorecem o nascimento e o contágio de uma exaltação que se esgota em gritos e gestos, que incita ao abandono do ser sem entraves aos impulsos mais irreflexivos”¹⁵⁹ (CAILLOIS, 1996, 109), opondo

uma explosão intermitente a uma continuidade cinza, um frenesi estimulante à repetição diária das mesmas preocupações materiais, o poderoso halo da efervescência coletiva às obras serenas em que cada um se absorve individualmente¹⁶⁰ (CAILLOIS, 1996, 111).

Contudo, não deixam de ser períodos de exceção mesmo que necessários à vida homogênea, uma experimentação do sagrado em uma existência profana¹⁶¹.

O aparente antagonismo entre profano e sagrado, trabalho e festa não significa, porém, que um busque excluir o outro, ao contrário. Da mesma forma que a transgressão só é possível mediante a existência de interditos, o mundo sagrado só se define a partir do profano, e vice-versa. Os dois mundos são necessários à vida humana: um como meio no qual o homem desenvolve sua atividade em coletividade, o outro como fonte criadora.

¹⁵⁹ No original: “aglomeraciones de masas favorecen eminentemente el nacimiento y el contagio de una exaltación que se agota en gritos y gestos, que incita a abandonarse sin traba a los impulsos más irreflexivos” (CAILLOIS, 1996, 109).

¹⁶⁰ No original: “una explosión intermitente a una gris continuidad, un frenesí exaltante, a la repetición cotidiana de las mismas preocupaciones materiales, el halito potente de la efervescencia común a los serenos trabajos donde cada uno se absorbe a solas” (CAILLOIS, 1996, 111).

¹⁶¹ Bataille afirma que a festa é o momento sagrado no qual os recursos acumulados pela sociedade coletiva são consumidos sem moderação, são gastos.

Caillois dota o mundo sagrado de qualidades únicas como a capacidade de, ao mesmo tempo, causar terror e devoção o que, em contrapartida, torna o mundo profano ordinário.

Tudo o que ele julga pode ser seu receptáculo, parece sagrado, temível e precioso. E tudo o que não é, parece-lhe, ao contrário, inofensivo, mas também impotente e desprovido de atração. O profano só pode ser desprezado, enquanto o sagrado tem que atrair uma espécie de fascínio. Constitui a suprema tentação e o maior perigo. Terrível, impõe prudência; desejável, convida ao mesmo tempo audácia¹⁶² (CAILLOIS, 1996, 15).

O mundo sagrado se coloca fora da razão, apelando não à utilidade, mas à sensibilidade, e onde o que se busca é a satisfação imediata dos desejos¹⁶³. Esse teor extraordinário do sagrado exige precaução do sujeito, que não deve lidar com ele levemente e é aí que está a razão de ser do interdito.

Bataille, como já mencionado, entende que os interditos foram impostos como uma forma de separar o homem da desordem, do excesso, de forma a não desviar o homem do projeto; por outro lado, Caillois entende que sua função é proteger, por um lado, o homem do perigo do sagrado e, de outro, a contaminação do sagrado pelo profano. Pode-se entender, contudo, que as diferentes afirmações são muito próximas: para ambos, o acesso ao sagrado se dava mediante o excesso. Em Bataille, isso é afirmado categoricamente enquanto que a mesma noção é vislumbrada em Caillois.

As transgressões permitidas, e às vezes exigidas, dos interditos, constituem uma abertura para o mundo sagrado que, por estar fora da esfera cotidiana, se manifesta por proibições.

Assim, explica-se que as únicas manifestações do sagrado são proibições, proteções contra tudo o que poderia ameaçar a regularidade cósmica, ou expiações, reparos de tudo que foi perturbado [...] cada inovação põe em perigo a estabilidade do universo cujo curso deveria ser interrompido para destruir as chances de morte¹⁶⁴ (CAILLOIS, 1996, 115).

¹⁶² No original: “Todo lo que él juzga puede ser su receptáculo, le parece sagrado, temible y precioso. Y todo lo que no lo es, se le antoja, por el contrario, inofensivo, pero también impotente y desprovido de atracción. Sólo se puede desdeñar lo profano, mientras que lo sagrado dispone para atraer de una especie de fascinación. Constituye a la vez la tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia” (CAILLOIS, 1996, 15).

¹⁶³ Tanto Bataille quanto Caillois usam o termo *sensibilidade* para falar do sagrado.

¹⁶⁴ No original: “Así se explica que las únicas manifestaciones de lo sagrado sean prohibiciones, protecciones contra todo lo que podría amenazar la regularidad cósmica, o expiaciones,

Essas proibições afetam coisas, pessoas, lugares, e etc. pois, uma coisa é clara tanto na leitura de Bataille quanto de Caillois: o caráter sagrado não é inerente, é conferido pela coletividade. Não existe nada ordinário que não possa ser tornado sagrado. A partir dessa constatação, serão delineados a seguir um lugar, um objeto e um indivíduo profano que adquiriram qualidades de sagrado na ficção de Umberto Eco.

Caillois entende que o sagrado, frente ao profano, se apresenta como “o lugar perigoso por excelência, aquele no qual não se penetra impunemente”¹⁶⁵ (CAILLOIS, 1996, 32). A citação, no original do autor, se referia aos locais santos, de culto, que possuiriam um papel sagrado dentro da sociedade. Uma biblioteca, ao contrário, seria um lugar profano por excelência, formado por coisas, não por forças, contudo, pode-se argumentar o contrário no que concerne a ficção de *O Nome da Rosa*.

Todas as proibições, enigmas e reticências que cercavam a biblioteca do mosteiro deram a ela de um caráter misterioso, singular, sagrado. O objetivo dos antigos bibliotecários e dos administradores da abadia era preservar, tanto do tempo quanto de mãos ineptas, seus bens mais preciosos, resguardando ainda o que era visto como herético. Contudo, ao agir desta forma, levantando interditos, não fizeram mais do que conferir sentimentos de temor e devoção por aqueles que a queriam penetrar. Pode-se argumentar que caso o interdito não houvesse sido imposto e o acesso à biblioteca tivesse sido liberado, nunca haveria sido conferido a ela um caráter sagrado; ela seria, sem dúvida, ainda uma das maiores bibliotecas vistas na cristandade, mas absolutamente profana, serva do mundo homogêneo.

Ao estipular que apenas o bibliotecário e seu assistente possuíssem livre acesso, como no tabernáculo apenas o sacerdote possui permissão de entrar¹⁶⁶, o status do local foi modificado ainda que não houvesse havido uma transformação aparente. O contato com o local proibido, nas palavras de Caillois,

reparaciones de todo lo que ha podido turbala [...] toda innovación pone en peligro la estabilidad del universo cuyo curso se quería detener para destruir las posibilidades de muerte” (CAILLOIS, 1996, 115).

¹⁶⁵ No original: “el sitio peligroso por excelência, aquel donde no se penetra impunemente” (CAILLOIS, 1996, 32).

¹⁶⁶ Este é o exemplo dado por Caillois ao falar das proibições religiosas como proteção de um lugar sagrado.

“se faz perigoso. Um castigo automático e imediato cairia sobre o imprudente [...] o sagrado sempre é, mais ou menos, aquele ao qual não se pode aproximar-se sem morrer”¹⁶⁷ (CAILLOIS, 1996, 13), destino reservado aos que burlaram o interdito e se aventuraram a entrar na biblioteca em *O Nome da Rosa*¹⁶⁸.

Da mesma forma que um lugar pode, mediante o prestígio coletivo, se tornar sagrado, o mesmo pode ocorrer com um objeto. Como dito anteriormente, o livro proibido e perseguido pelos monges na abadia, por si só, já possuía um quê de sagrado. Primeiro, porque era um livro que, de acordo com a tradição, ou não havia sido escrito ou que havia se perdido, no qual lenda e realidade se misturavam; segundo, por que caso houvesse sido escrito, seria obra de Aristóteles¹⁶⁹ o que o tornaria mais venerável ainda e, por último, porque seu conteúdo trataria de algo comumente reprovado no período, a comédia.

Aos poucos monges que ficaram cientes da presença de tal tesouro na abadia, o interdito tornou sua posse irresistível para aqueles que dedicavam sua vida aos manuscritos e ao conhecimento, incutindo-lhes coragem para alcançar o objeto de seu desejo. Tanto para Bataille quanto para Caillois, o interdito confere ao que seria ordinário algo que supera a palpabilidade; torna válida, quiça exige, sua transgressão de forma a possibilitar ao sujeito um encontro com o sagrado.

Acima, o segundo livro da *Poética* foi exposta como pertencente ao âmbito do sagrado por incutir naqueles que a desejavam a coragem para persegui-la, mesmo tendo que burlar os interditos impostos. Contudo, o papel de Jorge em dotar um livro profano de características sagradas não pode ser desprezado: apesar de todo o ódio que a personagem sentia pelo riso, pela comédia e pelo livro em si, é possível inferir que, desde o primeiro encontro com o livro de

¹⁶⁷ No original: “Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente [...] lo sagrado es siempre, más o menos, aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir” (CAILLOIS, 1996. 13).

¹⁶⁸ Dos que adentraram a biblioteca sem permissão, apenas Adso e frei Guilherme saíram com vida. A sobrevivência do primeiro é explicada, como foi exposto no capítulo 1.2, pela narrativa do romance ser concebida como memórias, de maneira que não haveria possibilidade de Adso se tornar uma das vítimas da biblioteca; já a sobrevivência do segundo, pode ser vista como o resultado da subversão do gênero detetivesco praticada por Eco. Frei Guilherme poderia ter sucumbido com a abadia mas, se este fosse o caso, o detetive teria saído como vitorioso, sua morte interpretada como um ato de coragem. Contudo, ao sobreviver e presenciar a derrocada do local e de tudo que ali estava guardado, o sentimento de derrota é absoluto, tanto para o leitor quanto para a personagem.

¹⁶⁹ A questão do prestígio do autor foi trabalhada no capítulo 2 desta dissertação.

Aristóteles, a personagem nada mais teve em relação a ele do que reverência, caso contrário, não haveria havido necessidade de *protege-lo*. Jorge, sem dúvida, ultrapassou o limite entre proteção e ocultamento mas o fez por perceber, assim como os outros monges que perseguiram o livro, que aquela tomo era algo singular e, ao oculta-lo e cometer os crimes que cometeu, nada mais fez do que confirmar seu status de sagrado.

Então, é sagrado o ser, a coisa ou a noção pela qual o homem interrompe toda a sua conduta, que não consente em discutir, nem permite que seja objeto de ridículo ou piadas, que não renegarão ou trairão qualquer preço: para os apaixonados, é a mulher que ama; para o artista ou o sábio, o trabalho que eles perseguem¹⁷⁰ (CAILLOIS, 1996, 152).

Tanto na questão da biblioteca como lugar sagrado quanto no segundo volume da *Poética* como objeto digno de temor e devoção, deve-se fazer uma ressalva para sua qualidade de potência. O manuscrito de Aristóteles e os livros que a biblioteca continha, em si, não eram perigosos, eram apenas objetos. O que causava consternação e medo era o que deles poderia acarretar levando a uma desestabilização do mundo homogêneo.

A personagem Guilherme argumenta que “Os livros não foram feitos para acreditarmos neles, mas para serem submetidos a investigações. Diante de um livro não devemos nos perguntar o que diz mas o que quer dizer” (ECO, 1986, 361), referindo-se não a realidade, mas ao possível, ou seja, a potência latente a espera de manifestação.

Por último não se pode deixar de fazer uma análise sobre a personagem Jorge mediante a visão de sagrado de Bataille e Caillois. No subcapítulo anterior, se levantou a hipótese de que no seu momento final, quando se deixou levar por um riso maníaco, a personagem entrava em contato com o êxtase, tinha sua experiência interior. Isso nada mais é do que o contato com o sagrado. Contudo, pode ser argumentado ainda que Jorge se aproximou do sagrado por outra via: o assassinato.

¹⁷⁰ No original: “Entonces es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría ningún precio: para el apasionado es la mujer quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen” (CAILLOIS, 1996, 152).

Caillois afirma que antes de ascender ao sagrado, o sujeito deve rejeitar “tudo o que faz parte do desdobramento comum da existência humana [...] Aquele que deseja sacrificar, entrar no templo, compartilhar com seu deus, deve primeiro romper com seus hábitos diários”¹⁷¹. O autor se refere na passagem ao contato com o sagrado de essência divina, mas pode-se argumentar que Jorge, ao ter participação nos assassinatos, se desligou do mundo profano e entrou em contato com o sagrado demoníaco. Não é porque seu contato com o sagrado se deu a partir de atos criminosos que foi menos eficaz, ao contrário, sua transgressão foi maior¹⁷².

A partir da violação das leis, tanto sociais quanto divinas, Jorge adquiriu, de um certo modo, uma essência sobrenatural de maneira a não ser mais regido, ou sofrer punição, pelas instituições do mundo profano. A personagem acreditava que seu pacto era com o Deus que tanto amava e por quem havia desobedecido as regras, mas Guilherme via na sua transgressão o demoníaco.

Durante o embate final entre Jorge e frei Guilherme, o ex-bibliotecário afirma que cometeu seus atos cientes do risco de danação mas que seria, certamente, absolvido pelo Senhor, pois havia agido em Sua glória. Guilherme, responde que os atos de Jorge nada tinham de divinos, ao contrário,

O diabo não é o príncipe da matéria, o diabo é a arrogância do espírito, a fé sem sorriso, a verdade que não é nunca presa na dúvida. O diabo é sombrio porque sabe por onde anda, e andando, vai sempre por onde veio. Tu és o diabo e como o diabo vives nas trevas. Se querias convencer - me, não conseguiste. Eu te odeio, Jorge, e se pudesse eu te conduziria, pela esplanada abaixo, nu, com penas de aves enfiadas no buraco do teu cu, e a cara pintada como um jogral e um bufão, para que todo o mosteiro risse de ti, e não sentisse mais medo (ECO, 1986, 536).

A passagem acima alude a oposição entre a certeza da verdade e a dúvida que leva à verdade expostas no capítulo 1.3 ao mesmo tempo em que reforça o poder do riso como forma de contestação do medo. A partir dela ainda, delinea-se o caráter aleatório do puro e do impuro, pois o que para um constituía

¹⁷¹ No original: “De ahí que para gustar la vida divina se rechace de todo lo que forma parte del desenvolvimiento ordinario de la existencia humana [...] El que desea sacrificar, penetrar en el templo, comulgar con su dios , debe primeramente, romper con sus costumbres cotidianas” (CAILLOIS, 1996, 35).

¹⁷² Caillois respalda essa ideia ao afirmar que “Es que su impureza misma hace sagrado al criminal” (CAILLOIS, 1996, 48).

sagrado, para o outro era seu oposto. Em conversa com o monge Ubertino, que por si só já causava reações adversas¹⁷³, Guilherme nota que “há pouca diferença entre o amor dos Serafins e o ardor de Lúcifer, porque sempre nascem de um ascender extremo de vontade” (ECO, 1986, 76). Vontade aqui entendida como a vontade do sujeito, ou das instituições.

O sagrado é geralmente entendido como algo divino, bom, puro, mas ele possui também o seu lado demoníaco, mau, impuro¹⁷⁴. Sobre o mundo cristão, pilar do mundo medieval, Bataille argumenta que nele foram invertidos os valores ligados ao domínio da religião, que este mundo se opunha ao *espírito da transgressão* ao negligenciar as vias pelas quais a continuidade levava ao sagrado¹⁷⁵ e ainda que foi ele o responsável pela polarização do sagrado em Bem e do Mal, em puro e do Impuro.

Um lado do profano se aliou ao hemisfério puro, outro ao hemisfério impuro do sagrado. O mal que há no mundo profano se uniu à parte diabólica do sagrado, e o bem à parte divina. O bem, qualquer que fosse seu sentido de obra prática, recolheu a luz da santidade. A palavra santidade, primitivamente, designava o sagrado, mas esse caráter se ligou a vida consagrada ao bem, consagrada ao mesmo tempo ao bem e a Deus (BATAILLE, 2014, 147)¹⁷⁶.

Assim, delimitou-se claramente o que era divino e o que era demoníaco: divino era aquilo que era pregado pelo cristianismo, herege tudo o que lhe era

¹⁷³ A personagem Guilherme dá a seguinte resposta para Adso quando este chama o monge Ubertino de estranho: “Uberino poderia ter se tornado um dos hereges que ele contribuiu para condenar à fogueira, ou um cardeal da santa igreja romana. Esteve pertíssimo de ambas as perversões. Quando falo com Ubertino tenho a impressão de que o inferno seja o paraíso visto do outro lado” (ECO, 1986, 85). Frei Guilherme aqui ressalta a pouca diferença entre o puro e o impuro, mostrando que em ambos os casos é necessário um tipo de excesso, uma transgressão que ele chama de perversão.

¹⁷⁴ Caillois explica que “Las categorías de lo puro y lo impuro no definen un antagonismo ético, una polaridad religiosa. Desempeñan en el mundo de lo sagrado el mismo papel que las nociones del bien y del mal en el dominio profano” (CAILLOIS, 1996, 29).

¹⁷⁵ Bataille argumenta sobre o cristianismo que “O que nessa totalidade atomizada se perdia era a via que conduz do isolamento à fusão, do descontínuo ao contínuo, a via da violência, que a transgressão traçava. O momento de arranchamento, de derrubada, era substituído, mesmo quando ainda durava a lembrança da crueldade primeira, pela busca de acordo, de conciliação, no amor e na submissão” (BATAILLE, 2015, 145).

¹⁷⁶ Sobre a relação entre sagrado puro e impuro e profano, Caillois explica que “Los dos polos de lo sagrado (puro e impuro) se oponen indistintamente al dominio de lo profano. Frente a él, su antagonismo se atenúa, tiende a desaparecer. Por otra parte, del mismo modo, la santidad teme a la vez el pecado y lo profano que representan para ella diferentes grados de impureza. Inversamente, la mancha no es menos capaz de contaminar a la santidad que a lo profano, los cuales pueden sufrir igualmente sus ataques. Los tres elementos del universo religioso, lo puro, lo profano y lo impuro, manifiestan una notable aptitud para ligarse de dos en dos contra el tercero” (CAILLOIS, 1996, 61).

contrário. O impuro se tornou uma profanação e o Mal se tornou pecado, uma *transgressão condenada*.

Ainda sobre a polaridade do sagrado¹⁷⁷, é possível se fazer uma ligação com o tema de inversão presente não apenas romance, mas também no livro fictício causador da transgressão.

Percebe-se na última passagem do romance citada que o que era considerado santo descobre-se maléfico, e vice-versa. Assim como a dúvida e o riso, a inversão ia de encontro ao pensamento de Jorge e assim ele rejeitava Aristóteles, pois suas palavras "viraram de cabeça pra baixo o mundo" (ECO, 1983, 532), o tomo perdido da *Poética*, pois nela Aristóteles coloca a comédia em reverso às normas estabelecidas e porque nela "a função do riso é invertida" (ECO, 1983, 532) e o próprio homem, pois "primeiro olhávamos para o céu, dignando de um olhar agastado a lama da matéria, agora olhamos para a terra, e acreditamos no céu pelo testemunho da terra" (ECO, 1983, 532).

O domínio do sagrado é do cunho das religiões, de acordo tanto com Bataille¹⁷⁸ quanto com Caillois¹⁷⁹ e, é a partir dele, que se estabelece a oposição entre profano e sagrado e entre o homogêneo e o heterogêneo, entre o que é próprio e impróprio na coletividade. Contador Borges, tendo como base a leitura de Bataille, afirma que "A igreja, neste sentido, é uma instituição exemplar do mundo homogêneo, regulando a violência das forças heterogêneas e a vontade de gasto por uma economia do sagrado" (CONTADOR BORGES, 2011, 21).

O sagrado, assim, é então o objeto do interdito que, ao limitá-lo, diz Bataille, dota-lhe de sentimentos de pavor e tremor e, conseqüentemente, de adoração, ou seja, "Interdito e transgressão correspondem a esses movimentos contraditórios: o terror que rejeita e a atração que fascina e leva à transgressão" (BATAILLE, 2014, 92). O proibido, que na visão de Caillois impede que o sagrado se polua, e na de Bataille, que o têm como uma forma de cercar um

¹⁷⁷ Sobre essa polarização, Caillois diz que "Puro e impuro: El uno atrae, el otro repele; uno es noble, el otro innoble; uno provoca el respecto, el amor, el agradecimiento; el otro, la repugnancia, el horror y el miedo [...] polos atractivo y repulsivo del mundo religioso" (CAILLOIS, 1996, 40).

¹⁷⁸ Bataille, que vê no excesso o sagrado, ao falar sobre as orgias como forças transtornadoras, um momento da desordem e de febre religiosa, afirma que "É a violência báquica que é a medida do erotismo nascente, cujo domínio, na origem, é o da religião" (BATAILLE, 2014, 143)

¹⁷⁹ O autor afirma que "La religión es la administración de lo sagrado [...] Esta se presenta como la suma de las relaciones del hombre con lo sagrado" (CAILLOIS, 1996, 12).

excesso, a animalidade anterior à razão do homem, levam à transgressão, que é a via de entrada do transgressor ao mundo sagrado.

Na ficção de Eco, o tempo da festa no mosteiro equivalia a cerimônia da missa, mas nesta, o caráter sagrado prezava não o excesso mas a submissão. Desta forma, é possível argumentar ainda que os monges, destituídos do momento da festa, da “ejaculação diurna que descarrega humores e retém outros desejos e ambições” (ECO, 1986, 532), encontraram na transgressão dos interditos impostos uma forma de liberar o excesso que se acumulava neles e de se aproximar do sagrado.

O homem, é possível dizer, transgride em busca do sagrado que renunciou na busca de uma estabilidade, um sagrado que foi restringido quando a natureza animal do homem foi abandonada em prol de um utilitarismo.

A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente- o mundo profano e o mundo sagrado a compõem, sendo suas duas formas complementares. O mundo profano é aquele dos interditos. O mundo sagrado se abre a transgressões limitadas (BATAILLE, 2014, 91).

Desta forma fica claro que para compreender o sagrado é necessário entender o profano, assim como deve-se perceber a transgressão a partir do interdito pois ambas as dicotomias se completam e só existem em relação à outra. Por último, ressalta-se a qualidade letal do sagrado no romance de Eco. Todas as manifestações de excesso em *O Nome da Rosa*, sejam elas riso ou curiosidade, são recompensadas com a morte, a experiência extrema, levando aqueles que buscaram na transgressão uma forma de contato com o sagrado, perdido com o advento do cristianismo, a um plano além da razão, além do projeto.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho realizou-se uma reflexão sobre diferentes temas presentes na ficção *O Nome da Rosa*, porém, apesar de já termos tecido algumas considerações conclusivas ao longo desta dissertação, parece ser fundamental pinçar as principais inferências resultantes da análise da ficção de Eco, com o intuito de sintetizar a série de informações encontradas nesta pesquisa.

O primeiro capítulo desta dissertação estudou três elementos distintos, visando fundamentar as análises propostas nos dois capítulos seguintes. Inicialmente foi estudado a biblioteca como um espaço pertencente ao imaginário cultural e seu papel dentro dele, sendo levantada, a seguir, a possibilidade de esse espaço representar aquilo que Foucault chamou de *heterotopia*, ou seja, locais que englobam múltiplos espaços, múltiplos posicionamentos. Contudo, essa representação seria construída não a partir de semelhanças, mas de oposições. Finalizando a primeira parte desse capítulo fez-se uma análise sobre a estrutura labiríntica da biblioteca, concluindo-se que o labirinto não seria apenas um obstáculo físico, mas sim semiótico.

O capítulo 1.2 teve como foco o gênero de *O Nome da Rosa*. A princípio a ficção é percebida como um romance histórico mas, a partir de evidências, constata-se que a obra estaria mais de acordo com um romance detetivesco. Busca-se então, a partir do estudo de Tzvetan Todorov, analisar cada elemento elencado pelo autor búlgaro contrapondo-o com a diegese de Eco. Apesar das três possibilidades de inserção ao gênero delineadas por Todorov, entende-se que a ficção de Eco transgride as regras do detetivesco, tornando-se, assim, literatura, e não em ficção detetivesca.

Por último, faz-se um cotejo das personagens Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos, especialmente quanto sua posição em relação ao conhecimento, pelo qual se infere que, enquanto a dúvida e a ciência eram o que impulsionava o desejo do primeiro pela verdade, a certeza e a fé eram a base da relutância do segundo em permitir qualquer percepção dissonante da sua ser propagada.

No capítulo 2, inicialmente se buscou contextualizar o termo arquivo e a correspondência entre esse termo e a biblioteca da abadia. Ao se tentar essa analogia, entendeu-se que seu papel seria o mesmo, pois tanto arquivo quanto biblioteca preservam e armazenam não só a história humana mas rastros, ou seja, experiências que se desprendem de sua origem e passam a formar relações. Mais ainda, ambos passam por um processo de seleção e de interpretação e estão sujeitos ao controle de um guardião.

À função do arconte, aquele responsável pelo arquivo, seu regente, deveria ecoar a do bibliotecário frente a biblioteca, contudo, concluiu-se a partir da comparação entre as personagens Malaquias e Jorge que, enquanto o primeiro possuía o título de bibliotecário, sua função na obra de Eco nunca foi mais do que a de um administrador, guiado para gerenciar e proteger mas sem conhecer o que guardava, enquanto a personagem Jorge ocupava a posição de arconte, selecionando, excluindo, negando ou dando acesso ao acervo da biblioteca.

A relação simbiótica entre Jorge de Burgos e a biblioteca da abadia ainda reflete a interpretação de Derrida sobre o problema da integridade do arquivo, dado que sua seleção está sujeita à interpretação e à vontade do arconte que, ao selecionar também exclui, disponibilizando apenas o que considera adequado e pertinente, fazendo assim do arquivo um conceito político. Ainda neste subcapítulo, procurou-se, com base no entendimento sobre arquivo de Agamben e de Foucault, posicionar a biblioteca da diegese no papel de sujeito e testemunha, cuja linguagem seria seu acervo e também a evidenciá-la como instituição reguladora, pois restringia o acesso ao acervo e ainda regulada, pois seu acervo era emudecido pela atuação do *arconte*.

A seguir no capítulo 2.2 foi feita uma breve análise sobre os mecanismos de controle usados pela Igreja e aqueles usados por Jorge, entendendo que, ao disputar o poder, ambos usaram o terror como formas de controle. Ainda, tanto Jorge quanto a Igreja buscaram primeiramente destruir a ideia, o discurso antagônico antes de destruir a ameaça física, de forma a impedir a sua legitimação.

Através do estudo de Foucault, esta dissertação procurou mostrar quais as formas de cerceamento de discursos podem ser encontradas no romance de Eco, concluindo-se que na diegese as condições de acesso ao discurso são

mediadas pela *doutrina* e pela inclusão do sujeito no que o autor chama de *sociedades de discursos*. Em relação aos procedimentos de controle interno delineados por Foucault, percebeu-se a importância da questão do *autor* – relevância respaldada ainda pelo estudo de Agamben e de Derrida, e entre os procedimentos externos a *interdição* e a *confissão*.

Assim, argumenta-se que parte do cerceamento aplicado ao segundo livro da *Poética* era devido a ele ter sido escrito por Aristóteles, fato que lhe traria legitimação, e parte por ter como tópico o riso, um assunto tido como tabu e, assim interditado. Quanto ao papel que a confissão possui no enredo, percebeu-se que ela foi usada como uma arma por Jorge, que buscava eliminar uma ameaça, e ainda que seu discurso se torna mudo quando emitido ao confessor. Outro ponto relevante para a análise da obra, é a constatação de que a seleção do arquivo é um ato de vontade de verdade, ou seja, da marginalização de certos textos enquanto se preserva e se reproduz o discurso cultural predominante.

Já na última parte do segundo capítulo se buscou fazer uma breve comparação entre *O Nome da Rosa* e as ficções *1984* e *Fahrenheit 451*, especialmente com a distopia de Bradbury, argumentando-se que, apesar dos diferentes cenários, ambos lidam com a queima, literal ou não, de discursos contraditórios a ordem dominante por possibilitarem a autonomia do conhecimento e a liberdade intelectual e por poderem criar rastros, sendo então considerados uma ameaça.

Por fim, se faz um estudo sobre os termos *pulsão de morte* e *princípio de prazer* usados por Derrida sobre o arquivo, os quais refletem tanto o impulso de salvar quanto de destruir do arquivo, observando-se como a rigorosa proteção da biblioteca foi uma das causas de sua ruína. Assim, constatou-se que o termo arquivo é rodeado de relações de dependência, desde sua ligação indelével com seu regente até seu impulso de ao mesmo tempo guardar e apagar.

O último capítulo desta dissertação versou sobre a transgressão e as formas pelas quais ela era se manifestou no romance de Umberto Eco e, desta forma, inicialmente foram esclarecidos os termos indissociáveis interdito e transgressão, tendo como base teórica as considerações de Georges Bataille e Roger Caillois. Endendeu-se que em um espaço no qual o excesso era rechaçado em prol do bem coletivo, esse se manifestou frente aos interditos

impostos, não como uma forma de negá-los, mas de superá-los, e ao fazer isso, potencializou-os.

No capítulo 3.2, através da análise do romance, apurou-se que o excesso na diegese se manifestava através de dois vetores: o riso e a curiosidade. O primeiro, assim como outras formas de excesso era visto como uma futilidade, entretanto seu papel na ficção de Eco ultrapassa essa característica e se relaciona ao êxtase, à experiência, à contestação e à morte. Já a curiosidade dos monges que buscavam infringir o interdito a biblioteca, iniciado pelo interdito ao riso levantado por Jorge, é analisada tanto como virtude quanto como vício, ou melhor, *studiositas* e *curiositas*, concluindo-se que na diegese o que movia a curiosidade dos monges era o risco, a proibição. Percebe-se ainda que ambas manifestações de excesso levam à morte, ressaltando o seu perigo para o mundo homogêneo.

Por último, investiga-se uma outra dupla de oposições trabalhadas por Bataille e Caillois - sagrado e profano e festa e trabalho- associadas a dicotomia interdito e transgressão, sendo feito o estudo de três elementos profanos - biblioteca, livro e a personagem Jorge de Burgos – que mediante certas circunstâncias adquirem um *status* de sagrado. Posto isso, conclui-se que caso não houvesse sido imposto um interdito, nem ao riso nem à *Poética*, o excesso não teria se manifestado de maneira destruidora e elementos profanos não teriam adquirido um caráter de pavor e tremor e, conseqüentemente, de adoração.

Imperativo ressaltar que o desafio de estudar uma obra tão popular quanto complexa como *O Nome da Rosa* nos impele a buscar tópicos ainda não abordados, caso da curiosidade, ao mesmo tempo em que nos motiva a rever temas já trabalhados mas que continuam relevantes, buscando sempre uma nova perspectiva. Não restam dúvidas de que o romance de Umberto Eco continua e continuará sendo relevante para a análise acadêmica e, assim, talvez a maior contribuição que este trabalho possa deixar seja a convicção de que tudo o que foi dito ou analisado sobre esse romance pode ser revisto e rediscutido.

Matthew Battles afirma que a biblioteca como cenário narrativo age como um tipo de sedução sobre escritores pois, “a tentação de inventar uma [biblioteca] só para eles” (BATTLES, 2003, 23), fornece “um cenário com um poder de evocação tão grande que acabou se tornando um clichê” (BATTLES,

2003, 23), chegando a se perguntar “Como imaginar uma dessas histórias de suspense ambientadas na Idade Média sem a presença de uma biblioteca sombria? (BATTLES, 2003, 23).

O *Nome da Rosa*, como narrativa, pode-se argumentar, é definitivamente um desses clichês aludidos por Battles, mas não por isso menos significativa para a literatura nem menos uma experiência feliz para o leitor. A biblioteca - labirinto descrita por Eco é também um clichê, um espaço sombrio e misterioso como se dentro dele as memórias e o conhecimento que lá entraram lá ficarão guardadas e esquecidas: “A biblioteca defende-se por si, insondável como a verdade que abriga, enganadora como a mentira que guarda. Labirinto espiritual, é também labirinto terreno. Poderíeis entrar e poderíeis não sair” (ECO, 1983, 55).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que resta de Aushwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In. _____ **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGOSTINHO, Confissões. In. _____ **Os Pensadores VI**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AQUINO, T. Suma Teológica. In. _____ **Os Pensadores IV**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARISTÓTELES. Metafísica. In. _____ **Os Pensadores IV**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAGNALL, R. **Alexandria: Library of Dreams**. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 146, No. 4 , p. 348–362, 2002

BATAILLE, G. **A Experiência Interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, G. **A Literatura e o Mal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BATAILLE, G. **The Bataille Reader**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1997.

BATTLES, M. **A Conturbada história das bibliotecas**. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2003.

BÌBLIA SAGRADA, N. T. Apocalipse. In. _____ **Sagrada Bíblia**: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013, p. 849-861.

BIRMAN, J. **Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud**. *Natureza Humana* [online]. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128.

Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>>
Acesso em: 08 abr. 2016.

BORDUN, T.M. **Georges Bataille, Philosopher of Laughter**. *Modern Languages and Literatures Annual Graduate Conference*. Paper 1. March, 2013.

BORGES, J.L. **Ficções. Obras completas de Jorge Luis Borges- volume 1**. São Paulo: Globo, 1999.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. New York: Simon & Schuster, 2012

CAILLOIS, R. **El Hombre y lo Sagrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CASTAGNINO, A. **The intelectual as a detective: From Leonardo Sciascia to Roberto Saviano**. 171f. Tese - University of North Carolina, Chapel Hill, 2013.

CASTRO, E. **Introdução a Foucault**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

CONAN DOYLE, A. **Um estudo em vermelho**. São Paulo: FTD, 2006.

CONTADOR BORGES, L.A. **O Louvor do Excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille**. 215f. Tese – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2011.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Ed. Relume, 2001.

DERRIDA, J. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Lisboa: Editora Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, J. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, U. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, U. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ECO, U. **O Signo de três**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ECO, U. **The name of the rose**. London: Vintage, 2004.

ECO, U. Postscript. In: _____ **The name of the rose**. London: Vintage, 2004.

FISHBURN, M. **Books Are Weapons: Wartime Responses to the Nazi Bookfires of 1933**. *The Johns Hopkins University Press: Book History*, Vol. 10, p. 223-25, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, M. **A história da loucura**. 10^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, M. **A Ordem do discurso**. 3^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 3^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____ **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e pintura, Música e cinema**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GARRETT, J. **Missing Eco: On Reading "The Name of the Rose" as Library Criticism.** *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, Vol. 61, No. 4, p. 373-388, 1991.

GOYATÁ, J. V. **Georges Bataille e Michel Leiris: A Experiência do Sagrado (1930-1940).** 139f. Dissertação - Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012

HEAP, S. **'Twisted into Myth': Book burning as a weapon of Fascism and anti-Fascism: 1933-1946.** *The Journal of Publishing Culture*, Vol. 7, April 2017.

KOEVOETS, S. **Into the Labyrinth of Knowledge and Power: The library as a gendered space in the western imaginary.**272f. Tese - Utrecht University, Utrecht, 2013.

KOLOS, A. **Imagining Otherness: The Pleasure of Curiosity in the Middle Ages.** *Mirabilia 18*, Leeds Congress, Jan-Jun 2014.

LAMONT, E. **The Library Under the Sun: Knowledge and Vanity in Umberto Eco's The Name of the Rose.** 87f. Tese - Liberty University, Lynchburg, 2016.

LAWLOR, L. **Reviewed Work: Archive Fever: A Freudian Impression by Jacques Derrida.***The Review of Politics*, Vol. 60, No. 4, p. 796-798, 1998.

MACHADO, R. **Foucault, a ciência e o saber.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007.

MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2012.

MAGNAVACCA, S. **Lexico Técnico de Filosofía Medieval.** Buenos Aires. Consejo Editor de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2005.

MANGUEL, A.; GUADALUPI, G. **Dicionário de Lugares Imaginários**. Lisboa: Tinta da China, 2013.

MANGUEL, A. **Uma História Natural da Curiosidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARENBNON, J. **History of Philosophy Vol.III – Medieval Philosophy**. London: Routledge, 1998.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESO, 2003.

MEREWETHER, C. (Edit) **The Archive** (Documents of contemporary art). Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2006.

MORETO, E. C. N. **A biblioteca como espaço-personagem em O nome da Rosa de Umberto Eco**. 189f. Dissertação – UNIANDRADE: Curitiba, 2012.

MUHLSTOCK, R.L. **Literature in the Labyrinth: Classical Myth and Postmodern Multicursal Fiction**. 199f. Dissertação – State University of New York, Nova Iorque, 2014.

OLIVEIRA, C.M. de. **A soberania das experiências místico-eróticas: uma introdução ao pensamento de Georges Bataille**. Estudos de Religião, v. 25, n. 40, 162-180, jan./jun. 2011.

RADFORD, G. **Flaubert, Foucault, and the Bibliotheque Fantastique: Toward a Postmodern Epistemology for Library Science**. *Library Trends*, Vol. 46, No. 4, p. 616-634, 1998.

RAJCHMAN, J. **Foucault: A Liberdade da filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

RELLA, Franco. **Georges Bataille, filósofo**/ Franco Rella, Susanna Matti; Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

RIBAS, M.C.; FONSECA, G.G.; SOUZA, L.S.; RANGEL, V.L. **O Nome da Rosa de Umberto Eco: Questões em torno do (Pós?)Moderno.** SOLETRAS, Ano X, nº 20 – Suplemento. São Gonçalo: UERJ, 2010.

ROMERO, J.L. **La Edad Media.** Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 1987.

SALIB, M.S. **A Disciplina da Transgressão.** 92f. Dissertação – Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2001.

SALLIS, S. **Naming the Rose: Readers and Codes in Umberto Eco's Novel.** *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 19, No. 2, p. 3-12, 1986.

SCAGGS, J. **Crime fiction.** New York: Routledge, 2005.

TODOROV, T. **Poética da Prosa.** São Paulo: Martins Fonte, 2003.

TOPINKA, R. J. **Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces.** *Foucault Studies*, No. 9, pp. 54-70, September 2010.

ZWART, H. **Ethical Consensus and the Truth of Laughter: The Structure of Moral Transformations.** Kapen: Kok Pharos Publishing House, 1996.