

ELEMENTOS NARRATIVOS E LITERATURA DE MASSA: CONTRASTES EM O *NOME DA ROSA*, DE UMBERTO ECO

Renato de Oliveira Dering¹

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo refletir sobre questões de narrativa em intersecção com os preceitos da literatura de massa. Como objeto de estudo, tem-se a obra *O nome da Rosa*, de Umberto Eco. Através de uma revisão bibliográfica e um estudo da obra, tentou-se verificar as relações entre os estudos da narrativa e a obra de Eco, denominada pela crítica como um dos primeiros livros da cultura de massa.

Palavras-chave: Cultura de massa. Best-seller. Estudo de narrativa.

NARRATIVE ELEMENTS AND MASS LITERATURE: CONTRASTES IN THE *O NOME DA ROSA*, BY UMBERTO ECO

ABSTRACT

The present research aims to reflect on narrative issues intersecting with the precepts of mass literature. As a study object, there is book *O nome da Rosa*, by Umberto Eco. Through a bibliographical revision and a study of the book, it was tried to verify the relations between the studies of the narrative and the literary work of Eco, denominated by the critic as one of the first books of mass culture.

Key words: Mass culture. Bestseller. Narrative study.

Existem ideias obsessivas, nunca pessoais, os livros se falam entre si, e uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.

Umberto Eco

¹ Professor Assistente no Centro Universitário de Goiás – Uni-ANHANGUERA. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Licenciado em Letras – Português pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Líder pesquisador do grupo FORPROLL/CNPq.

ATOS DE COMUNICAÇÃO E NARRATIVA

Em toda narrativa encontramos inúmeros aspectos que são inerentes a ela e, muitas vezes, são passados despercebidos por um leitor menos atento ou despreocupado. Nesse capítulo, levantaremos alguns aportes sobre a estrutura da narrativa, dialogando com conceitos extrínsecos em uma análise literária.

Quando tratamos em análise da estrutura e suas relações aos conceitos extrínsecos, pressupomos a existência de um discurso inerente e situado à obra, sendo este produzido e voltado para *alguéns*. Isto é, identificamos nesse texto “o ato de comunicação que o gerou: alguém produziu este enunciado para outrem, em um tempo e lugar dados, com uma intenção determinada” (REUTER, 2004, p.37). Logo, os aspectos históricos, sociais e demais proposições, não só podem como estão entrelaçados em uma análise literária, para que permitam uma abrangência de perspectivas analíticas da própria narrativa.

Os discursos presentes em uma obra tratam-se de uma interação verbal ocorrida entre sujeitos que reiteram em cada discurso suas vozes. Essas, por sua vez, se misturam a de outros que se entrelaçam à voz do sujeito explícito na enunciação, em um processo de configuração do “eu” que fala em um determinado ponto da história para o “outro” que lê em outro ponto.

Logo, quando tomamos consciência dessa interação e da reestruturação dos discursos, excluímos os sujeitos de uma inocência dentro da narrativa, sendo este influenciado e também influenciando, ainda que não seja/esteja evidente essa posição. Asseguramos, deste modo, de que o discurso não é puro nem isento de fatores

externos, ele sempre será/estará carregado das ideologias de quem o transmite. Por essa razão, é correto afirmarmos que todo discurso passa a ser polifônico, isto é, engloba não apenas a voz de quem o profere, mas outras vozes que constituíram esse sujeito ao longo de suas experiências e vivências. Assim, podemos ainda inferir que um discurso apenas terá sentido se houver outros que o possam contradizê-lo e/ou completá-lo, realizando seu aspecto de tese/antítese.

Em suma, o sujeito que profere o discurso carrega consigo ideologias que o configuraram ao longo de sua história em um processo constante de mudanças e afirmações, aprendizagem e interrelações, sejam individuais ou sociais, sejam no contato com a literatura, as artes, a história ou com outros sujeitos e outros meios.

Portanto, é possível afirmar que todo sujeito ao narrar transporta essa (e outras) visão(ões) para seu texto, seja no modo de narrar, ou na posição linguística em que confere seu texto, ou seja, como ele dispõe dos recursos da língua para compor a sua obra. Afirmamos, até este ponto, que “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua [*pele individuo e por ela se configuram em seus diferentes meios*]” (BAKHTIN, 1992, p. 279 – Grifo nosso). Logo, é nessa relação de língua e indivíduo que se configuram e reconfiguram os modos de apresentação do discurso, em seus diferentes meios em que ela se propõe.

Apresentamos, portanto, que não é somente a enunciação que vai indicar e determinar o modo da narração, mas também como esse enunciado será proposto e trabalhado dentro da narrativa. Essa posição ocorre, justamente, porque a utilização da língua se organiza por enunciados – orais ou escritos

– proferidos por um determinado sujeito de determinada forma. Este enunciado, por sua vez, reflete as condições específicas do proponente, e este sujeito é quem opera as seleções linguísticas que vão ocorrer nesse processo de construção do texto (BAKHTIN, 1992).

Verificamos, assim, que enquanto a enunciação cria possibilidades na execução, selecionadas por quem o produz, o enunciado, ainda que pareça limitado, é condizente ao contexto de seu enunciator. Deste modo, será por essa razão que a seleção dos termos não é meramente inocente, mas também passa por questões ideológicas e de composição do sujeito da enunciação. Exemplificando, um beijo pode significar a condenação de um messias, na narrativa bíblica, ou a despedida dolorosa de um amor proibido em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Podemos dizer, então, que a importância da obra não é apenas de exprimir algum aspecto social ou individual de determinada temática, mas transpor o modo como esse texto consegue unir e exprimir ideias e singularidades de determinada sociedade, época e cultura. Em analogia, para que possamos entender como esse sujeito interfere na obra, podemos pensar exatamente como ocorre no cinema. Nem sempre um bom roteiro seguirá para ser um bom filme, pois não depende apenas da escrita, mas dos processos e como esse texto foi disposto. Contudo, podemos dar a certeza de que um roteiro mal elaborado será sempre um filme mal feito, pois é inconsistente. Isto é, um bom enredo não segura uma história se não for trabalhado de maneira adequada, plasmando elementos externos aos internos e sendo trabalhado de forma que gere o interesse de leitores diversos.

É próprio do discurso literário que ele seja plural, ou seja, que ele carregue consigo não

apenas a voz de seu proponente, mas inúmeras outras vozes que o completam/complementam. Portanto, o discurso não será puro, uma vez que ele sempre carrega consigo outros discursos. Isso acontece, também, pois na base do discurso literário está o intertexto, textos que se relacionam de forma cooperada e produzem outros/novos significados.

Quando propomos que não são apenas outros, mas também novos significados, estamos indicando que a cada relação intertextual que ocorre, há um novo texto, podendo este ser novo sim, diferente de ser puro, como explicitamos anteriormente. Reiteramos que entendemos que o discurso puro é aquele nunca proferido enquanto o novo pode ser a junção de outros, formando novos, mas nunca puros. Essa relação pode ser pensada como uma mistura homogênea, pois, ainda que não perceptível os componentes que a integram, ela não deixa de ser uma mistura.

O mesmo ocorre, por exemplo, quando trabalhamos com a linguagem não verbal. Não é preciso que tenhamos uma citação evidente entre textos ou imagens (não necessariamente nessa ordem, exemplos mais claros são propagandas publicitárias), o próprio discurso nos fará essa menção sem necessitar de clarear ou explicitar. Ainda, utilizando de exemplos na área fílmica para melhor enfatizar, quando a fala ou o narrador retrata o que a imagem proporciona, temos um processo de repetição, como ouvir e ver uma mesma cena, perdendo nesse sentido, os atributos que a linguagem e a semiótica podem propor e contribuir.

Sendo assim, é preciso, sem dúvidas, perceber essas e outras nuances do texto literário e, não somente, é preciso ir além delas, para que alcancemos, em nossa leitura, interpretação,

crítica, análise e teorias, as possibilidades para que sejamos capazes de entender obras literárias e artísticas de maneira mais abrangente e eficaz.

ASPECTOS INTERNOS E EXTERNOS AO TEXTO

Percebendo agora esse processo de interação entre o texto proferido e suas relações com o sujeito, é importante que tenhamos certo cuidado na distinção entre os aspectos internos da narrativa e os aspectos *externos*². O primeiro passo é compreender que o escritor é o agente externo da narrativa, que existiu em nosso mundo, enquanto o narrador é aquele que conta a história, e constitui, de certa forma, o enunciador interno (REUTER, 2004). Deste modo, inferimos que há aquele que dá vida àquele que vai contar a história, sendo que eles não são, necessariamente, a mesma pessoa.

Essa diferenciação parece corriqueira e, inclusive, fácil, mas não tão simples assim. Ocorre, por exemplo, que muitas narrativas possuem um tom *autobiográfico*, o que pode trazer consequências – positivas ou não – para uma análise literária, bem como para outras análises artísticas. É o caso das obras de autores no âmbito literário, como Mario Sá-Carneiro, no movimento modernista em Portugal, ou Carlos Heitor Cony, jornalista e escritor contemporâneo brasileiro, entre diversos outros autores de literatura.

Em *O nome da rosa*, de Umberto Eco, foco central deste estudo, esse caráter *autobiográfico* não ocorre, ainda que as duas partes iniciais do livro possam nos levar a este entendimento. A narrativa de Eco (1983) trata-se de um

manuscrito redigido por um noviço, todavia encontrado por um narrador.

A 16 de agosto de 1968 veio parar em minhas mãos um livro devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*, traduit em français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). O livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um mnauscrito do século XIV, encontrado por sua vez no mesteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina (ECO, 1983, p.11).

É interessante perceber que, em nenhum momento destas duas partes – “Um manuscrito, naturalmente” e “Nota” – aparece a voz do escritor Umberto Eco, ainda que haja uma identificação imediata do leitor com o escritor, pela disposição no modo de narração da obra.

Como já visto, a literatura é portadora de inúmeros atributos que se tornam significativos em uma obra. Por assim ser, podemos identificar nos textos literários dois pontos iniciais para análise: temas e motivos. São esses elementos essenciais para a constituição da narrativa e que irão propor a *ideia* do texto. Logo, uma atenção importante a ser dada está justamente na distinção entre “motivo” e “tema”.

Começemos pelo motivo, este é o elemento tentador que irá propor uma narrativa, todavia, não intervém diretamente em seu plano estrutural. Contudo, observamos que o tema é “[...] tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.116).

² Usado aqui como sinônimo de *extratextos*, termo utilizado pelo autor Yves Reuter.

Por essa perspectiva, temos que será o tema que dará as linhas gerais de um texto e este que sofre a principal influência do sujeito que narra.

Assim, para que não haja confusão entre os termos, enfatizamos que é o tema – e não o motivo – que implica em uma análise da narrativa e leva ao princípio artístico e ideológico proposto. Outra atenção a ser dada é que o motivo, apesar de não interferir de forma profunda no plano estrutural da narrativa, circunda-a e a incorpora todo o tempo, auxiliando na realização de um plano literário. Isto é, acaba-se que torna essencialmente necessária para a narrativa, um atributo ativo para a construção do texto.

Deste modo, podemos dizer que “o tema apresenta uma certa unidade” (BRIK et al., 1978, p.172), uma vez que ele é responsável por uma organização da narrativa. Já os motivos de uma obra não são homogêneos, podendo, inclusive, serem omitidos e até *suprimidos* da narrativa, ou seja, trocado por outros mais *interessantes*, de acordo com o desenrolar da história. Contudo, o que nos interessa é justamente o tema, pois como estruturante da narrativa, ele é o elemento que não apenas realiza a mediação entre o homem e sua cultura, mas funda o texto.

De tal modo, o tema trabalha não apenas o linguístico e as estruturas internas do texto, mas engloba, principalmente, o imaginário social que se propõe dentro de uma determinada narrativa. Isso decorre do fato de que a literatura promove um diálogo constante e intenso com a cultura, sendo de extrema importância que percebamos a cultura como elemento inerente à língua, pois não há língua que não seja configurada e proposta dentro de uma determinada cultura.

Verificamos, por essa perspectiva, que a cultura é inseparável a língua e, por conseguinte, a escolha do tema circunda a cultura e o social

do indivíduo, em uma relação dialógica e de concomitância. Por essa razão, o processo temático é não apenas um fio condutor da(s) leitura(s), como também um princípio organizador do texto, que estará carregado de impressões de quem o produz. Isso se dá por que a literatura trabalha na sociedade como um termômetro, descrevendo as necessidades e ânsias, dialogando assim não apenas com o presente, mas também o passado e possibilitando proposições do futuro.

É evidente que dentro da literatura há diversos temas que podem ser, e realmente são recorrentes – amor, traição, identidade entre outros –, contudo é preciso tomar consciência, e não apenas perceber, de que cada tema é inseparável ao espaço em que é produzido e por isso recorrentes, mas nunca serão idênticos. No entanto, este espaço qual tratamos não se limita exclusivamente ao espaço geográfico ou de *localidade específica*, podendo ser ele também um produto da consciência do indivíduo ou dos atos e ações que levam esse sujeito a esse tipo de produção. Portanto, essa aproximação do tema e espaço, por exemplo, pode ser ainda privilegiada, principalmente quando se dá ênfase ao modo de construção dessas imagens – local ou individual –, constituindo assim uma amplitude de um determinado espaço (MACHADO E PAGEAUX, 2001).

É preciso, no entanto, uma atenção especial quando se trata de uma representação literária, pois, enquanto representação, essa aproximação ocorrerá diferenciadamente. Este fato ocorre, pois ela não se tratará de ser o tema, mas circundar a narrativa em si. Em *O nome da rosa*, temos que toda a história é demarcada por períodos litúrgicos do mosteiro, qual a personagem protagonista narra, por isso é importante entender que esse espaço de tempo qual a narrativa

de Umberto Eco se propõe não aponta um tema determinante, porém geram um tempo específico e fazem com que o leitor possa visualizar melhor o espaço físico em questão.

A explicação dos espaços e questões temporais é elucidada na parte inicial da obra, denominada “Nota”:

O manuscrito de Adso está dividido em sete dias e cada um dos dias em períodos correspondentes às horas litúrgicas. Os subtítulos, em terceira pessoa, foram acrescentados provavelmente por Vallet. Porém, uma vez que são úteis para orientar o leitor, nem esse uso destoa do de muita literatura em língua vulgar daquele tempo, não achei oportuno eliminá-los (ECO, 1983, p.17).

Assim, a história é demarcada por oito períodos de tempo, que se inicia por volta das duas e trinta da manhã e se encerra às sete horas da noite, ocasião em que os monges se recolhem. Esse cálculo do mosteiro baseia-se na Itália setentrional, já no fim de novembro, tempo em que se passa a história. Naquela época o amanhecer ocorria geralmente às sete horas e trinta minutos da manhã e se recolhia em torno das quatro e quarenta da tarde. Essa visão do tempo é que nos permite verificar a relação de tempo e espaço na narrativa e como esses dois elementos se constituem no decorrer da obra³.

Alguma perplexidade me causaram as referências de Adso às horas canônicas, porque não só a individuação delas varia de acordo com as localidades e as estações, mas, com toda a probabilidade, no século XIV não eram costume ater-se com absoluta precisão às indicações fixadas por São Benedito na regra (ECO, 1983, p.17).

Em uma análise de um texto, o que verificamos com o estudo do tema é, justamente, uma leitura simultânea entre o plano de criação literária, que se estabelece de forma coerente no decorrer da obra, e um sentido interior do texto, que engloba principalmente o campo sócio-histórico e cultural, perpassando inclusive o imaginário coletivo e individual.

Uma posição interessante para que possamos compreender a escolha do tema está exatamente nas particularidades de uma dada época, pois esta é fundamental para a seleção “interessante” de um tema, isto é, a organização social pode indicar, mas não determinar, rumos dos planos da criação literária. Essa representação não ocorre apenas na transposição do social para o texto, contudo ocorre, principalmente, quando ela é confrontada com um leitor/sujeito.

Antes disso, consideremos que essa organização social seja um tipo de potência, pois será a linguagem a responsável pela mediação com o leitor. É a linguagem que oferece elementos de mediação, para que essa transposição ocorra e produza uma ou mais significações. Contudo, temos que ficar atentos, pois esse intermédio sempre será subjetivo, e por isso, viabiliza outros sentidos de entendimento. Portanto, a literatura não apenas produz e possibilita o conhecimento, contudo o modo com que ela se propõe pode indicar fatores subjetivos, passíveis de outras/novas leituras.

A LITERATURA DE MASSA

Ocorre, fundamentalmente, que toda a vida é representável, porém nem sempre toda representação irá provocar o mesmo interesse, uma vez que lidamos com indivíduos que entram em consonância com a sociedade e com

³ Essa explicação está detalhada na obra para poder guiar o leitor.

seus anseios. O contemporâneo e passado são ambos interessantes de representação, retratar o ataque terrorista aos EUA pode não ser interessante hoje para a literatura, mas daqui uns anos essa posição pode ser alterada, até mesmo pelo próprio contexto em que o fato se inseriu e pelas movimentações que contemplam a sociedade em suas modificações.

Assim aconteceu com outros inúmeros fatos, um desses, por exemplo, ocorreu com o a Segunda Guerra Mundial e o holocausto, na metade do século XX, retratado hoje por inúmeros livros, entre eles, *O menino do pijama listrado*, do irlandês John Boyne e *A menina que roubava livros*, do australiano Markus Zusak. Ambos, cada um em sua perspectiva, revive/rememora os incidentes nazistas sobre a sociedade e sobre as personagens em questão.

Esses títulos acima citados e *O nome da rosa* são livros considerados como literatura de massa, mas também aclamados como literatura de *best-seller*. Este último termo, grosso modo, relaciona todas as obras literárias que, por alguma razão, tiveram uma boa (alta) vendagem, sendo esse seu principal aspecto. Ao contrário da nomenclatura “literatura de massa”, que configura um tipo de escrita literária voltada para a massa, sem a necessidade mercadológica, isto é, a literatura de massa aguçara o gosto de um grande público.

Por conseguir alcançar também um número representativo em vendas, a literatura de massa também é, erroneamente, conhecida por *best-seller*. Esses dois termos não podem ser sinônimos, uma vez que qualquer literatura que tenha sucesso de venda pode ser denominada *best-seller*, enquanto a literatura de massa é uma literatura que é feita ou voltada para a massa ou com elementos que constituem o lado mais

popular de uma sociedade. Por essa razão, essa relação entre *best-seller* e literatura de massa não pode ser direta levando em conta apenas o processo da indústria cultural, pois existem outros fatores que as englobam e diferenciam. Para que não haja confusão e para que os termos fiquem claros, é importante destacar que tratamos de literatura de massa que, por sua vez, teve uma imensa repercussão de vendas.

Chamamos a atenção em primeiro momento para dois fatores, quando tratamos de literatura de massa. O primeiro deles se relaciona ao caráter valorativo da literatura. Isto é, toda obra passa por um *processo de escolha* de quem a institui como tal. Assim, considerando este valor, todo tipo de literatura acaba por ser seletiva, logo exclusiva (no sentido de exclusão) perante outras. O segundo fator, interno ao primeiro e ainda mais preocupante, está justamente na exclusão que há com esse tipo de literatura. O que apontamos está na seleção de uma pela outra, de forma excludente, mas sem que haja uma verificação plausível para que se institucionalize uma como literária e a outra como “sem valores estéticos” para se enquadrar dentro do panorama literário.

Nem toda literatura entra para o cânone, bem como nem todo livro dado como uma literatura de massa vai entrar (se entrar), porém é preciso entender que esse estilo de escrita voltado ao grande público só poderá ser percebida como literatura e não mero produto do mercado quando for teorizada. Assim a literatura de massa (e a literatura de massa que se torna *best-seller*) apenas fugirá de seu rótulo mercadológico e será dada a devida distinção entre os termos propostos, quando se propuser a discussões que *agradem* à academia e os meios que a instituem como tal. No entanto, estes tipos de discussões

apenas irão ocorrer quando essa literatura for proposta para análise, crítica e teoria.

Ora, se essa literatura não cria discussões por que não é teorizada, mas não é teorizada por que não cria discussões, faz-se então um ciclo falacioso. É preciso rompê-lo, e o único modo é este, trazer esses livros que estão à margem para uma audaciosa verificação de suas possibilidades.

Por hora, a única discussão “ingênua” e insatisfatória que existe é a de ser um mero produto do *mercado industrial da arte*, debate esse que deveria estar em outro plano há tempos, tendo em vista que inúmeros livros desses livros tiveram seu recorde de aceitação há cerca de mais de 30 anos. Se a literatura de massa não for trazida para os estudos literários e da arte ele nunca irá passar do velho discurso falacioso que o rejeita: um produto comercial e sem estética. Mas será que é realmente assim?

O que ocorre com *O nome da rosa*, e outros títulos dessa literatura, é a falta de estudo e pesquisa sobre seu caráter estético e literário. Desse modo, uma primeira constatação que podemos inferir é que um dos problemas principais da obra de Umberto Eco foi ser bem vendida. Assim, como profere Kothe (1994), o *best-seller* nasce com a marca de “mercadoria”, isto é, um produto para o grande público e sem outra finalidade. Defende ainda que, por essa razão, ele não passará de um mero produto industrial. Logo, o que temos é uma posição que aproxima dois conceitos que não são idênticos, retomando a falácia que já mencionamos.

Contudo, essa generalização promove um novo erro desse tipo de crítica, observando que grandes nomes podem cair no gosto popular e ainda assim a obra possuir valores, caso de *O nome da rosa*, na literatura de Língua Italiana,

mas também de obras do escritor contemporâneo Gabriel Garcia Marquez, na literatura de Língua Espanhola, por exemplo.

Quando falamos em estética, estamos pressupondo, em primeiro plano, a capacidade de criação e re-criação de uma obra e as inúmeras possibilidades que o texto propõe, principalmente na relação com seu público. Afirmar que essa potencialidade do texto independente de seu *status literário*, mas ocorre devido a uma multiplicidade que ela promove, bem como a sua capacidade de expressão. Assim, todo texto – ou sua grande maioria – é carregado de conhecimento, e é este a base de sua riqueza. A literatura de massa traz essa riqueza, carregada pela “culpa” de ser um dos produtos da indústria cultural.

Logo, a exclusão de um tipo de literatura significa a supressão de certo conhecimento. O que seria da literatura francesa se as obras Balzac realmente fossem eliminadas? Ou mesmo a obra Machadiana no Brasil? Ainda, o que seria do próprio movimento feminista se Virgínia Woolf não existisse para a literatura britânica e mundial?

O primeiro passo, após a abertura de portas para uma análise que envolva a literatura de massa, é, sem dúvida, a compreensão de que toda arte representa uma sociedade em concordância ao seu tempo e modo de viver (FISCHER, 1977). Logo, é preciso sair da zona de conforto e entender que existe alguma razão que vai além do simples poder de mercado, para explicar por que essas obras fazem tanto sucesso com seus leitores. Sendo assim, é de extrema importância não apenas perceber, contudo constatar que a massificação de um produto não implica diretamente em sua força de supressão da capacidade de discernimento do sujeito.

Evidentemente, como pondera Sodré (1985), nem todo leitor é capaz de fruir plenamente de criações de Marcel Proust ou James Joyce, todavia não podemos reduzir, sequer prever, a capacidade de fruição de um leitor, observando que há níveis de leituras que se diferenciam de um sujeito para outro. Assim, podemos dizer que “o significante representa o sujeito para um outro significante” (LACAN apud KRISTEVA, 1974).

Consideramos então a proposição de que a constituição do sujeito ocorre bem como a configuração da literatura, isto é, acontece através do:

[...] inter-relacionamento de diferentes [e *inúmeros*] discursos de diferentes [e *inúmeras*] épocas ou [até mesmo] de diferentes áreas lingüísticas [que] não é [um procedimento] novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. (MOYSÉS, 1978, p.59 – Grifo nosso).

Logo, é imprescindível afirmar de que o sujeito se constitui através de seu diálogo com outros sujeitos, bem como outros tipos de troca de conhecimento, seja a televisão, cinema ou outras áreas de propagação de informação e conhecimento da sociedade. Com a literatura esse processo é similar, pois ela nasce e renasce nela e dela mesma, isto é, em um procedimento intertextual.

Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado como a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc) (MOYSÉS, 1978, p.59).

Desse modo, como aponta Kristeva (1974), todo texto acaba sendo a absorção e também uma forma de transformação de uma multiplicidade de outros grandes textos. Isto é, todo texto – bem como todo sujeito – é formado na relação com outros em um incessante diálogo que permite uma nova voz (ou novas vozes) e se configurando em um novo texto. O que há, então, é a capacidade imprescindível de que os textos possuem em plasmar elementos anteriores e uni-los a outros/novos, provocando, assim, uma riqueza de combinações que vão nortear esse novo texto a ser construído, assim “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1975, p.64).

Quando Kristeva aponta esse mosaico, não implica afirmar que todo texto é uma colcha de retalhos desmedida, pelo contrário, trata-se de uma concordância, coesão e coerência na proposta do texto. Isto é:

[...] o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Essa palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos (KRISTEVA, 1974, p.72).

E como ainda aponta a autora, o termo “ambivalência” se enquadra muito bem ao panorama de transição constante que passa a literatura europeia, pois se trata de uma coexistência ao mesmo tempo do “duplo vivido” e do que realmente foi vivido, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). E quem conta essas histórias? Um sujeito situando em sua época, cultura e sociedade.

UMBERTO ECO E *O NOME DA ROSA*

Umberto Eco é professor da área de ciências humanas e escritor de inúmeros livros teóricos e literários. *O nome da rosa* teve publicação no ano de 1980 em alguns países da Europa e em 1983 no Brasil. O livro ganhou uma adaptação para o cinema em 1986, estrelada por Sean Connery⁴ e Christian Slater⁵ e dirigido por Jean-Jacques Annaud⁶.

A história do livro se passa na última semana de novembro de 1327, num monastério da Itália medieval. Neste local ocorre a morte de sete monges em sete dias e cada morte de maneira muito incomum. O franciscano William de Baskerville e seu noviço Adso de Melk começam a tentar desvendar esses mistérios. A história é atribuída ao noviço, que presenciou e relatou todos os acontecimentos.

Era uma bela manhã de fins de novembro. À noite nevara um pouco, e o chão estava coberto de um pelame fresco que não tinha mais que três dedos. No escuro, logo depois dos laudes, tínhamos assistido à missa num vilarejo do vale. Depois seguimos viagem rumo às montanhas, no despontar do sol (ECO, 1983, p.35).

Como levantamos, um bom texto é aquele que consegue plasmar elementos internos e externos, possibilitando ao leitor uma visão ampla da obra. O livro é dividido em capítulos que relatam cada dia, logo no primeiro capítulo temos um mapa do monastério, que nos dá uma

totalidade do local. É interessante perceber que, mesmo com o desenho indicativo, durante a leitura encontramos outros elementos que nos permite essa visão do espaço.

Sobre a disposição da abadia terei ocasião de falar mais vezes e mais minuciosamente. Após o portal (que era a única passagem da muralha) abria-se uma alameda arborizada que conduzia a igreja da abadia. À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos e, como fiquei sabendo depois, o jardim botânico ao redor das duas casas de banho e do hospital e do herbanário, que costeava as curvas da muralha (ECO, 1985, p.40).

A disposição do espaço é realizada sempre que o narrador acha necessário para compor a história, a cena em questão. Quando é iniciado a “Sexta”⁷, ainda no “Primeiro dia”, Adso descreve a igreja não tão majestosa quanto as da França, e assemelha-a com outras vistas na Itália.

Com detalhes concisos, o narrador proporciona ao leitor uma visão ampla do espaço, e ainda não sendo o espaço o tema da narrativa, ele contribui para o seu desenrolar. É com essas riquezas nas descrições que o leitor pode perceber durante a narrativa as nuances da mesma, bem como localizar as trilhas de William e Adso na procura de desvendar os acontecimentos.

Na abertura do “Segundo dia”, em “Matinas”⁸, é evidenciado o peso dos signos, retomando um diálogo com a própria tradição católica, bem como o diálogo com a menção mitológica. “Símbolo às vezes do demônio, às vezes do Cristo ressurgido, nenhum animal é mais infido que o galo” (ECO, 1983, p.125).

⁴ Famoso desde a década de 1960 pelo papel de James Bond. Atuou também em *Os intocáveis*, *Indiana Jones e a última cruzada*, *Coração de Dragão* e *Os Vingadores*.

⁵ Atuou em filmes como *Austin Power, 3000 milhas para o inferno* e *O bom pastor*.

⁶ Cineasta francês, ganhou em 1986 o prêmio César de melhor filme estrangeiro por *O nome da rosa*.

⁷ Meio-dia (num mosteiro onde os monges não trabalhavam nos campos, no inverno, era também a hora da refeição).

⁸ Entre as duas horas e trinta minutos às três horas da madrugada. Adso também chama esse período de *Vigilae*.

Percebemos assim que a simbologia proposta na obra é de extrema relevância, levando principalmente em consideração que a literatura é um terreno consciente, isto se deve, pois é necessário que haja a circulação de mitos. O mito é além de configuração, composição e passível de reinvenções, por isso sua importância dentro da literatura, e também por essa razão a sua relação direta com sua transposição e adaptação interessam ao campo literário.

Deste modo, os próprios cânticos são modos de aclamar o mito, sendo este configurado de acordo com as necessidades de quem o faz. Portanto, podemos então dizer que “O mito é uma narrativa que dá sentido ao universo. A formulação de um mito coincide com a constituição de um grupo em sociedade que pretende tornar o mundo inteligível e organizado, dando um sentido às relações interindividuais” (MACHADO E PAGEAUX, 2001, p.125).

O mito é, também, um dos elementos que norteiam a narrativa de Eco, e sem dúvida, fundamental para sua estrutura. O próprio título da obra já revela esse caráter mítico. “A ideia de *O nome da rosa* veio-me quase por acaso e agradou-me por que a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhuma [...] Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las” (ECO, 1985, p.9).

Nessa perspectiva de querer seduzir o leitor, outro artifício muito usado na obra de Umberto Eco foi a utilização no modo de narrar, pois há na obra a visão de Adso ainda jovem e também na idade mais adulta. Essas visões se misturam, na reflexão dos próprios fatos que vão ocorrendo. Deste modo, como aponta o próprio Eco, em sua obra crítica sobre o romance, “Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio,

e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto e ouvido como Adso jovem” (ECO, 1985, p.31). Essa retrospectão que é realizada dá a obra um caráter de duplicidade, que reflete diferentes narradores em diferentes tempos.

O texto, quando bem narrado, adquire um teor mais forte, pois a narração implica na passagem de uma história, diferente do simples descrever. Em *O nome da rosa*, percebemos os dois aspectos, tanto o narrar quanto o descrever, sendo o primeiro mais visível. Contudo, “[...] é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever” (LUKÁCS, 1968, p.54), inclusive por ser um atributo que complementa uma narrativa. Assim, “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1968, p.66). O que apontamos na narrativa de Eco é a capacidade do autor em conseguir trabalhar o descrever – sem acarretar a monotonia da escrita/leitura – com o narrar, permitindo, desse modo, outras possibilidades na composição estrutural da narrativa.

Percorremos outras salas, registrando sempre as nossas descobertas no meu mapa. Encontramos salas dedicadas apenas a escritos de matemática e astronomia, outras com obras em caracteres aramaicos que nenhum de nós dois conhecia, outras em caracteres mais ignotos ainda, quiçá textos da Índia (ECO, 1983, p. 365-366).

Nesse excerto, pertencente ao “Quarto dia”, “Depois das Completas”⁹, trabalha justamente essa relação entre o narrar e descrever, onde se expõe de forma interessante a biblioteca do monastério.

⁹ Completas: Em torno das seis horas até as sete horas da noite, hora em que os monges se recolhem para seus leitões.

Com essas e outras becas descobertas terminou a nossa frutífera exploração na biblioteca. Mas antes de dizer que, satisfeitos, nos preparamos para sair (para nos tornarmos partícipes de outros eventos que dentro em pouco contarei), devo fazer uma confissão ao meu leitor (ECO, 1983, p.367).

O narrar também é bem realizado quando observamos o uso do tema, isto é, a temática em tom policial traz para o leitor um tom prazeroso e incessante de leitura. O desvendar dos crimes é acompanhado de inúmeros artifícios de narração, que contribuem para “pescar” o leitor, deste modo, ele se sente preso pela leitura envolvente da história.

De fato. Primeiro 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, p.415).

Esse outro excerto, contido no “Quinto dia”, durante a “Sexta”, demonstra muito bem essas peculiaridades da narrativa, que trabalha com o imaginário do leitor. Observando os detalhes do crime e o relacionando com as possibilidades de morte que poderiam ter ocorrido. Mais a frente, ainda no mesmo dia, porém já durante as “Vésperas”¹⁰, o leitor pode observar a singularidade da personagem de William – se assemelhando ao tom de Sherlock Holmes, de Conan Doyle¹¹.

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 que Bernardo Gui, Deus que me perdoe. Porque a Bernardo não interessa descobrir os culpados, porém queimar os acusados (ECO, 1983, p.446).

O caráter investigativo da obra é um dos artifícios utilizados para apreender o leitor e tornar a narrativa *interessante*. Deste modo, quando um leitor se propõe a entrar em um romance, é preciso que ele faça uma excursão agradável em sua leitura, aprendendo, inclusive, a respirar e regular o passo, caso contrário, a leitura se torna cansativa e ele desiste brevemente.

Dentro desse modelo investigativo da narrativa, destaca o próprio Umberto Eco: “Não é por acaso que o livro se inicia como se fosse um romance policial (e continua a iludir o leitor ingênuo até o fim, de tal modo que o leitor ingênuo pode até não perceber que se trata de um romance policial onde se descobre pouco, e o detetive acaba derrotado) (ECO, 1985, p.45).

Ainda destaca Eco que o interesse do leitor pela narrativa policial está na representação de “uma história de conjectura, em estado puro” (ECO, 1985, p.45). Logo, a pergunta de *quem é o assassino?*, abre espaço para inúmeras outras perguntas e histórias que vão se desenvolvendo no decorrer da narrativa. Esse fato é de extrema importância, pois na construção da história principal, há outras histórias que se colocam e a circundam em todo o momento.

Assim, há uma intenção em se fazer com o que o leitor encontre prazer na leitura, mas que

¹⁰ Em torno das quatro horas e trinta minutos, ao pôr-do-sol.

¹¹ Escritor nascido na Escócia, conhecido por inovar o estilo de literatura investigativa, com a série de livros Sherlock Holmes.

também busque na história uma identificação, seja ela direta ou no transcorrer da história. Por essa perspectiva, como aponta Steiner (2001) em *Nenhuma paixão desperdiçada*, ler bem implica também ser lido pelo que se lê, assumindo a responsabilidade do próprio texto para si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutimos, portanto, que um enunciado pode ser proferido a qualquer momento por qualquer pessoa, mas será o modo de como esse enunciado em questão se estrutura que fará a diferença em uma obra literária e em sua análise. A estruturação dependerá de quem o realizou e suas aspirações e necessidades, isto é, sua configuração evolutiva dentro da sociedade, pois todo sujeito é construído e constituído a partir de outras vozes.

Nessa estruturação de constituição da obra, o elemento condutor de uma narrativa é justamente a temática, que delinea os rumos da obra literária. Outro aspecto importante, que circunda a obra é o motivo, pois é justamente esse que contribuirá para o desenrolar da narrativa.

Contudo, um dos grandes problemas que encontramos está na exclusão de algumas obras por outras, sem que haja uma devida análise crítica. Nessa exclusão encontra-se a principal dificuldade nessa eleição do que seja ou não literário: a rejeição devido ao aspecto mercadológico.

O que se promove é a ideia de que se a obra tem uma aceitação *pública*, conseqüentemente ela não tem nenhum caráter literário, pressuposto esse equivocado, uma vez que em uma análise de *O nome da rosa*, nos demonstra que apesar de sua grande aceitação pública, temos elementos dentro da narrativa que a tornam uma obra literária *plena*, ou aceitável

como tal. Umberto Eco plasma elementos internos da narrativa aos externos, e não apenas popularizando-a, como também utilizando esse caráter de literatura investigativa, que *traduz* a seu modo, uma necessidade de atrair o leitor e o tornar parte da obra.

Trabalhar esses elementos que, ao mesmo tempo conseguem unir aspectos intrínsecos e extrínsecos é de extrema importância para uma obra literária, e isso independe de como ela se apresenta nas esferas que a institucionalizam. Pois são essas mesmas que, por hora, ainda não se abriram efetivamente para uma possível análise da literatura de massa, ainda que sejam essas leituras mais populares que atraiam os leitores para uma nova configuração de literatura contemporânea.

Por isso auferimos: É importante que uma narrativa abra diálogos, independente do *status* que ela assuma na sociedade e dos meios que a institucionalizam. É imprescindível que ela mantenha a interação com seu sujeito-leitor, uma vez o entendemos como um dos principais capacitores da obra literária (senão o principal). E, a partir disso, nos questionamos qual a função da literatura: ela restringe ou abrange? Exclui ou abarca? A literatura é, ou ela possibilita?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRIK, O.; TODOROV, T.; TOMACHEVSKI, B. *Teoria da Literatura II: Textos dos Formalistas Russos*. Edições 70, 1978.
- ECO, U. **O nome da rosa**. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- ECO, U. **O nome da rosa**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, U. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- KOTHE, F. R. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- KRISTEVA, J. **Introdução a semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, G. Narrar ou Descrever? In: **Ensaaios sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACHADO, Á. M.; PAGEAUX, D. H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Presença, 2001.
- MOYSES, L.P. **Texto, Crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- REUTER, Y. **Introdução a análise do romance**. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.
- STEINER, G. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.