

O monge narrador: sabedoria e experiência em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco

Franciane Canesche de Freitas
Gerson Luiz Roani

Submetido em 21 de agosto de 2016.
Aceito para publicação em 07 de novembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 89-103

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

O MONGE NARRADOR: SABEDORIA E EXPERIÊNCIA EM O NOME DA ROSA, DE UMBERTO ECO

THE FRIAR NARRATOR: WISDOM AND EXPERIENCE IN THE NAME OF THE ROSE BY UMBERTO ECO

Francyane Canesche de Freitas¹
Gerson Luiz Roani²

RESUMO: O Nome da Rosa é a primeira experiência de Umberto Eco como escritor de ficção e, por esse motivo, ele afirma ter lançado mão de uma narrativa especular como máscara para sua iniciação literária. A partir do “tópos” literário do manuscrito encontrado, Eco afasta-se de seu narrador, Adso de Melk, um monge beneditino, que narra com um olhar maduro, suas experiências enquanto noviço e aprendiz. A partir dessa conjuntura, buscamos compreender de que maneira Umberto Eco construiu esse labirinto de mediadores, a fim de conseguir caracterizar Adso a partir das ideias de sabedoria e experiência propostas por Benjamin (1985) e da definição de narrador “autodiegético” proposta por Reis (2003).

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Pós-Modernismo; Walter Benjamin; O Nome da Rosa.

ABSTRACT: The Name of the Rose is the first Umberto Eco's experience as a fiction writer and, therefore, he claims to have made use of a mirrored narrative as the mask to his literary initiation. From the literary “topos” of the found manuscript, Eco departs from its narrator, Adso of Melk, a Benedictine friar, who narrates with a mature look, his experiences as a novice and learner. From this juncture, we seek to understand how Umberto Eco has built this maze of mediators in order to be able to feature Adso through the ideas of wisdom and experience proposed by Benjamin (1985) and the narrator definition as “autodiegetic” proposed by Reis (2003).

KEYWORDS: Narrator; Postmodernism; Walter Benjamin; The Name of the Rose.

1. Introdução

Após um período marcado pelo Experimentalismo, a literatura italiana presenciou, nos anos 1970 e 1980, uma nova perspectiva que pregava o regresso às formas tradicionais de narração. Esse novo panorama literário correspondia ao que chamamos de pós-modernidade e veio a instaurar-se, na Itália, principalmente através das narrativas. Segundo Camps (2001), apesar de as características pós-modernas já aparecerem em textos desde os anos 1960, a data chave na história literária italiana corresponde ao ano de 1980, com a publicação de *O Nome da Rosa*, do renomado escritor, filósofo e linguista Umberto Eco.

Além de ser o marco do pós-modernismo na Itália, *O Nome da Rosa* foi um fenômeno editorial ao redor do mundo, com vendas estimadas na casa dos milhões. David Lodge, em sua Introdução para a 8ª edição da Editora Record, atribui o sucesso da obra a

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, bolsista de produtividade da CAPES, francyanefreitas@gmail.com.

² Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, Pós-Doutor pela Universidade de Coimbra, Portugal, gerson.roani@gmail.com.

[...] um mistério emocionante, uma caracterização vívida, um ambiente envolvente, uma fascinante reconstituição histórica, um humor astuto, confrontos dramáticos, assombrosas peças de cenário, e uma prosa suave e eloquente que pode mudar de registro para abarcar a experiência da fé, a dúvida, o horror, o êxtase erótico e o desespero. (LODGE, 2015, p. 11).

Além das características destacadas por Lodge, o sucesso também parece estar atrelado ao engenho com o qual Eco constrói o texto, manejando com propriedade a lógica entre o mundo real e o fictício de modo a construir um universo verossímil, interna e externamente, para nutrir uma narrativa harmônica. Umberto Eco reconstrói a Idade Média em *O Nome da Rosa* a partir de seu vasto conhecimento sobre a época, adquirido com as pesquisas para sua tese de doutorado. Assim, nos dois anos de produção do livro, Eco arquitetou a representação de um mundo completamente possível, atentando-se a todas as particularidades ao construí-lo. Um bom exemplo do empenho para com essas minúcias do texto pode ser visualizado na percepção do autor de que deveria alocar sua história no século XIV, para que dentro da obra seu monge investigador, nos moldes de Sherlock Holmes, pudesse utilizar o método científico influenciado pelas ideias de Roger Bacon e Guilherme de Ockham, visto que o último viveu na primeira metade do século XIV. Essa atitude evidencia uma preocupação com a construção da verossimilhança na obra, não sendo apenas produzida para um mercado ávido por romances policiais, mas apresentando um caráter artístico e uma individualidade de estilo que marcariam Eco como autor literário.

Tamanha dedicação na escrita do romance rendeu-lhe elogios por parte de Marco Ferreri, o cineasta que propôs a Umberto Eco realizar um filme a partir de *O Nome da Rosa*. Segundo Ferreri, o livro parecia “concebido especialmente para compor um roteiro de cinema, pois os diálogos estão no tamanho exato” (ECO, 2013, p. 17). O próprio autor reconhece essa afirmação como sendo verdadeira e esclarece que desenhou todos os labirintos e caminhos possíveis dentro da abadia de modo a saber quanto tempo levaria um personagem para locomover-se naquele ambiente – motivo pelo qual o tempo de fala possível correspondia exatamente à extensão dos diálogos. Essa preocupação com os pormenores pode ser justificada através das concepções de Umberto Eco sobre as produções literárias, uma vez que ele acredita que, “para narrar algo, você começa como uma espécie de demiurgo criador de um mundo – um mundo que precisa ser o mais fiel possível, de modo que você possa locomover-se nele com total segurança” (ECO, 2013, p. 18).

Ao arquitetar esse mundo “fiel”, Umberto Eco, atuando como autor transcritor³, aquele que apresenta sua obra como documento ou testemunho, dá voz ao monge beneditino Adso de Melk, que é um narrador no estilo dos cronistas medievais e é sob seu ponto de vista que a história será contada. Em *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, o autor afirma: “não decidi apenas falar *sobre* a Idade Média, mas sim *na* Idade Média e pela boca de um cronista da época [...] Uma máscara, era disso que eu precisava” (ECO, 2015b, p. 536, grifos do autor), declarando que necessitava de algo para esconder-se porque era sua estreia como escritor e sentia-se “como um crítico teatral que, de repente, fica exposto às luzes da ribalta e se vê olhado por aqueles de quem, até então, havia sido cúmplice, na plateia” (ECO, 2015b, p. 536). Além disso, como afirmou Eliana de Lima Reis (1998), caso Eco narrasse em terceira pessoa haveria o

³ Terminologia usada por Oscar Tacca em *As vozes do romance* (1983, p. 38-60).

risco de que sua narrativa fosse vista como um exercício acadêmico, por sua forte influência no âmbito de produções críticas – assim, o uso das máscaras seria um bom artifício para escapar dessa possível interpretação. Para produzir esse afastamento, o autor recorre não apenas ao *tópos* literário do manuscrito encontrado, presente na literatura desde *Dom Quixote* e seus pacotes de papéis velhos e que se torna um artifício comum na pós-modernidade, mas também à duplicação do próprio narrador do pergaminho original, que narra na velhice o que viveu na juventude, criando um Adso-velho e um Adso-jovem.

Essa perspectiva do olhar idoso sobre a vivência enquanto jovem faz com que Adso construa duas narrativas concomitantes: uma efetuada a partir do modo como ele compreendeu a sua experiência no ano de 1327 e outra a partir do modo como ele a rememora, no final da vida, enriquecido de outras narrativas que leu e ouviu e que lhe permitem refletir sobre os acontecimentos da primeira. Assim, na obra, ao mesmo tempo em que Adso reconstrói o passado, o presente interfere dialogando não apenas com a narrativa, mas também com o leitor.

A partir do exposto, podemos perceber que Umberto Eco dedicou-se a criar uma narrativa que permitisse o máximo de afastamento entre ele, como autor e narrador, e Adso de Melk. Para isso, valeu-se de um narrador fragmentado que se assemelha a uma *matriosca*⁴, não somente pelo fato, já citado, de ser iniciante no campo da produção literária, mas também porque escreve no panorama da pós-modernidade que pretende “questionar a autoridade dos atos de escrita” (HUTCHEON, 1991, p. 169), atuando dentro dos sistemas os quais busca subverter. Segundo Linda Hutcheon:

[...] a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes (1973) chamou de “dado” ou de “óbvio” em nossa cultura. A História, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos - essas são algumas das nações que, em diversos momentos, pareceram “naturais” ou pareceram, de maneira não problemática, fazer parte da senso comum. E é para elas que se volta o questionamento. (HUTCHEON, 1991, p. 15-16).

Esse afastamento especular efetuado por Eco é um dos experimentos que permite ao autor abordar, sem receios, assuntos polêmicos no que tange aos contextos religioso, político e social e, ao mesmo tempo, garante um tom de verdade à obra, já que Adso narra em primeira pessoa, na posição de narrador testemunha. Cabe destacar que Eco usa sua sagacidade para narrar não apenas a história particular de Adso, mas também a história da religião católica e suas relações políticas com os Impérios, bem como a história da restrição autoritária do conhecimento por parte do clero. Assim, podemos perceber que sua construção textual é completamente consciente, já que, como afirmou Arrigucci Jr.:

[...] a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento,

⁴ Série de bonecas que são colocadas uma dentro das outras, da maior para a menor.

epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas [...] implicações poéticas e retóricas, de persuasão. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 20).

A partir dessas percepções, notamos a importância da categoria do narrador dentro d'*O Nome da Rosa* e, por esse motivo, ela será o objeto de estudo desse artigo, no qual buscaremos entender como Umberto Eco constrói seus mediadores textuais, a fim de mostrar, em Adso de Melk, traços da narração sábia e construída através de experiências inteiras, na esteira da análise proposta por Walter Benjamin (1985).

2. O guardião da memória: sabedoria e experiências na figura do narrador

A capacidade de narrar é um aspecto inerente ao ser humano e, por isso, as narrativas se mantiveram presentes desde os primórdios da história da humanidade, fazendo parte do processo de formação do ser humano. Segundo Roland Barthes, “a narrativa está aí, como a vida” (2013, p. 19). Para ele:

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. [...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades. (BARTHES, 2013, p. 19).

Desse modo, ao reconhecer a narrativa em toda e qualquer época, percebemos a necessidade do indivíduo de contar ao próximo aquilo que vivenciou ou que escutou de outrem, numa ânsia de repassar seu conhecimento, de transmitir de geração em geração o seu saber adquirido até ali. Segundo Davi Arrigucci Jr.: “um dos modos de se compreender a teoria da narrativa é, pois, entendê-la como uma forma de comunicação humana que quer passar valores ao outro e, para isso, é uma forma retórica, além de ser poética” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 37).

Mas muito se questiona sobre essa capacidade de narrar do ser humano. Alguns autores, como Benjamin (1985) e Adorno (2012), acreditam que o mundo pós-guerra colocou em vias de extinção a capacidade de trocar experiências e, por consequência, a capacidade de narrá-las. Em seu ensaio “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin se questiona sobre essa tradição de compartilhar:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Benjamin afirma em outro ensaio, chamado “O Narrador”, que “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais

ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Theodor Adorno completa essa ideia dizendo que “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.” (ADORNO, 2012, p. 56). Partindo desse pressuposto, Adorno (2012) afirma que a posição do narrador se tornou paradoxal, uma vez que, segundo ele, a forma do romance exige a presença da narração em tempos nos quais não se pode mais narrar. Benjamin corrobora essa posição em seu texto declarando que o primeiro indício da morte da narrativa aparece justamente com a ascensão do romance no período moderno, porque, segundo ele, esse gênero “não procede da tradição oral nem a alimenta” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Segundo Gagnebin (1994), Benjamin e Adorno

Ambos tratam, com efeito, do “declínio da aura”, declínio sensível não só nas novas técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar. [...] Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará a preocupá-lo até sua morte – é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento. (GAGNEBIN, 1994, p. 64-65).

Ao trabalhar com essa crise do pensamento na época moderna, Benjamin nos leva a algumas razões possíveis para esse “esfacelamento das narrativas” (GAGNEBIN, 1991). Destacamos aqui uma delas, que consiste no

[...] comportamento da burguesia do fim do século XIX, quando esse processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente. [...] No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história de si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum [...] (GAGNEBIN, 1994, p. 67-68).

Dessa forma, podemos entender que esse indivíduo burguês, que iniciou o processo de perda da transmissão de experiências, levou com ele a grande riqueza da sociedade, aquela que não se encontra em nenhum pote de ouro, mas, sim, nas experiências repassadas de geração em geração. Conforme dito, para Benjamin, a experiência está estritamente ligada ao ato de narrar – e se não há essa tradição das “comunidades de outrora, nas quais memória, palavras e práticas sociais eram compartilhadas por todos” (GAGNEBIN, 1994, p. 64), as histórias se esgotam facilmente.

Muito se tem discutido sobre a figura do narrador no campo da teoria literária. Wolfgang Kayser, em capítulo sobre as formas de apresentação, destaca que o narrador é aquele que “encara seu objeto como algo já passado” (KAYSER, 1963, p. 321), ocupando papel de mediador entre o acontecimento narrado e o público para quem se narra, servindo também como elemento que permite ocultar o autor. Umberto Eco também destaca esse aspecto explicando que quando a narrativa ocorre em primeira pessoa, muitas vezes o leitor tende a acreditar que “o ‘eu’ do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra” (ECO, 1994, p. 19-20). O conhecimento de Eco sobre essa possibilidade manifesta-se em seu romance *O Nome da Rosa*, no qual fez uso incessante desse artifício, mascarando-se inúmeras vezes.

Carlos Reis (2003), ainda que sob um trato estruturalista, também evidencia a diferença existente entre autor e narrador, afirmando que esse é invenção daquele, estabelecendo que tais conexões “resolvem-se no quadro amplo das opções técnico-literárias contempladas pelo autor”. Ao tratar do narrador *autodiegético*, ele afirma que “o narrador é uma entidade que, tendo atravessado experiências e aventuras várias, relata, a partir de uma posição usualmente amadurecida, o devir da sua existência” (REIS, 2003, p. 371).

Se pensarmos nesse acúmulo de experiências alheias que permite a Adso construir a sua experiência de vida como uma colcha de retalhos, podemos visualizar uma espécie de metáfora para o narrador na imagem que Adso constrói do personagem Salvatore, de *O Nome da Rosa*, o qual, por ter viajado muito, fala uma língua que é um pouco de cada língua que conheceu:

Quando mais tarde soube de sua vida aventureira e dos vários lugares em que vivera, sem encontrar raízes em nenhum, percebi que Salvatore falava de todas as línguas, e nenhuma. Ou seja, inventara uma língua própria que usava enxertos das línguas com que entrara em contato [...] Assemelha-se ao contador de histórias que ouve de tudo um pouco e as reúne de forma diferente ao longo do tempo em uma única e especial narrativa. (ECO, 2015a, p. 84).

É nesses termos de experiência e aventura que Benjamin (1985) construiu sua imagem do narrador, afirmando que ela só pode ser entendida por meio de dois grupos: um que corresponde aos viajantes, que trazem histórias de longe, e outro que se materializa na figura do velho-sábio, que durante anos estando no mesmo lugar conheceu as histórias e a tradição do seu povo. O contato entre esses dois tipos fundamentais unia o saber do passado ao saber distante, fornecendo a esses narradores uma experiência completa através da aquisição de novos conhecimentos. Em seu ensaio, “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin trata desse assunto quando destaca que “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido (sic) se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Para o autor, além dessas características, o narrador tem sempre um senso prático, tentando dar uma dimensão utilitária para o seu texto, seja ela um “ensinamento moral, seja [uma] sugestão prática, seja [um] provérbio ou [uma] norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200). É a partir da experiência vivida que o ser humano adquire sabedoria, que, por sua vez, está ligada diretamente à arte de narrar. Para Benjamin, a sabedoria é “o conselho tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1985, p. 200) e é ela que vai dar autoridade para o narrador, uma vez que consiste em tudo aquilo que ele presenciou e escutou durante toda a sua vida.

Seguindo as ideias de Benjamin (1985) e Adorno (2012), esse distanciamento proposto por Umberto Eco faz com que ele não possa ser considerado um narrador nato, já que através deste distanciar não há diálogo direto. Além disso, Eco se encontra na posição de narrador pós-moderno, época na qual o ritmo de vida é acelerado, os homens estão cada vez mais distantes de outros homens e os meios de comunicação são os mediadores de toda e qualquer interação. Como afirma Silviano Santiago, “O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (2002, p. 46-47), o que prova que o narrador do “prefácio” tem consciência de que não poderia

transmitir uma sabedoria a partir da sua posição e que, por isso, recorre ao cronista medieval.

Por outro lado, Adso é um narrador que dialoga com seu leitor e que pertence à Idade Média, um período no qual prevalecem a troca de experiências e a lentidão, consistindo em um terreno propício ao tédio gerado pela monotonia e, logo, fértil para a narrativa. Como afirmou Benjamin (1985), “o tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência” (p. 204). Assim, Adso narra a partir de uma posição sábia, que lhe é fornecida pela velhice, bem como pelas experiências que coletou ao longo da vida, suas e alheias. Por esses motivos, apresenta alguns traços do narrador benjaminiano, que serão destacados na seção que segue.

3. Aspectos da narrativa e do narrador em *O Nome da Rosa*

Umberto Eco, na posição de *autor empírico*⁵, cria um narrador ficcional, doravante Eco-narrador, que escreve “Um manuscrito, naturalmente”, espécie de prefácio a *O nome da Rosa*, fornecendo uma explicação sobre as origens da história que ali será narrada e, dessa forma, instituindo um pacto com o leitor quanto aos caminhos que esse irá trilhar. Segundo Eco-narrador, a história dessa obra existia há um certo tempo e havia passado pelas mãos de outras pessoas. O que ali se encontra escrito é a história de um manuscrito que caiu em suas mãos no ano de 1968 que, por sua vez, consistia em uma tradução feita pelo Abade Vallet a partir de um manuscrito anterior, do século XIV, escrito por Adso de Melk, que narrava, já ao final da vida, acontecimentos vivenciados por ele em fins de novembro de 1327, em uma abadia no norte da Itália. Como afirmou Eco-narrador: “[...] a minha versão italiana da obscura versão neogótica francesa de uma edição latina seiscentista de uma obra escrita em latim por um monge germânico em fins do século XIV” (ECO, 2015a, p. 44).

Segundo Greggio (2007), esse prefácio consiste em um contrato “pré-estabelecido com o leitor, sendo, portanto, um elemento modelador de sua consciência narrativa, pois estabelece, antes da leitura, o universo da dúvida e da ironia” (p. 19). Além disso, ele é de suma importância para *O Nome da Rosa*, porque estabelece a organização espaço-temporal da narrativa, bem como avisa qual será a “voz” que a delineará e que essa, em vários momentos, estará atravessada por diversas outras vozes que o texto carrega, colocando esse “prefácio” na posição de um “procedimento narrativo inerente ao universo da ironia” (GREGGIO, 2007, p. 19).

Esse *tópos* literário do manuscrito encontrado é bastante comum na pós-modernidade, que é não apenas a época em que se insere as publicações de Umberto Eco, mas também a escolha poética dele, a partir do qual ele busca, por meio de um afastamento, contestar conceitos como os de origem e exclusividade. O próprio autor, em *Confissões de um jovem romancista* (2013), afirma utilizar da ironia intertextual porque essa garante certo respeito à narrativa. Segundo Eco:

O nome da rosa começa contando como o autor topou com um antigo texto medieval. Trata-se de um caso flagrante de ironia intertextual, uma vez que o *tópos* (ou seja, o lugar-comum literário) da descoberta do manuscrito possui uma história respeitável. A ironia é dupla, e também constitui uma sugestão

⁵ Termo utilizado por Umberto Eco para definir aquela pessoa física e real, extratextual, ou seja, o criador do texto.

metanarrativa, já que o texto alega que o manuscrito veio por intermédio de uma tradução oitocentista do manuscrito original [...] (ECO, 2013, p. 30-31, grifos do autor).

Linda Hutcheon, ao tratar do tema do pós-modernismo, afirma que esse é um período que acaba por questionar a origem de qualquer narrativa, visto que ao lidarmos com um mundo intertextual faz-se difícil definir qualquer tipo de localização de modo preciso, seja ela do autor, do narrador ou do próprio texto. Segundo a autora, o pós-modernismo veio “para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade.” (HUTCHEON, 1991, p. 169). Como narrador de *O Nome da Rosa*, Adso de Melk reconhece essa mistura de conhecimentos e de hábitos de estilo: “Trata-se claramente de uma soma plurissecular de conhecimentos e de vezos estilísticos que se ligam à tradição baixo-medieval latina” (ECO, 2015a, p. 44).

Dessa maneira, ao recorrer ao narrador cronista, Eco foge à questão do narrador pós-moderno proposta por Santiago (2002), ou seja, aquele que, em sua maioria, tende a lançar um olhar sobre a vida de outro para contá-la, subtraindo-se da ação narrada. Adso difere desse narrador pós-moderno, pois narra suas experiências enquanto jovem e testemunha dos fatos:

Chegando ao fim desta minha vida de pecador, enquanto, encanecido, envelheço como o mundo, à espera de perder-me no abismo sem funda da divindade silenciosa e deserta, participando da luz inconversível das inteligências angélicas, já entrevado com meu corpo pesado e doente nesta cela do caro mosteiro de Melk, apresto-me a deixar sobre este pergaminho o testemunho dos eventos formidáveis a que na juventude me foi dado assistir, repetindo quanto vi e ouvi [...] (ECO, 2015, p. 49).

Quando tratamos anteriormente sobre o tédio na Idade Média, apresentamos outra faceta do narrador que, segundo Eco (2013), foi escolhida porque, a partir do estilo dos cronistas medievais, Adso poderia contar sua história de “maneira precisa, ingênua e monótona quando necessário” (p. 22). Segundo Benjamin, diferentemente dos historiadores que tratavam de escrever a história, os cronistas medievais a narravam, criavam representações da história. Por esse motivo, Benjamin acredita que há algo de cronista em todo narrador e é no “amplo espectro da crônica, [que] todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história” (BENJAMIN, 1985, p. 209). Segundo o ensaísta:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. (BENJAMIN, 1985, p. 209).

Adso, por sua vez, afirma sua situação de cronista quando diz:

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

memória sem viço e cansada de visões que a inquietaram durante a vida inteira. (ECO, 2015a, p. 310).

A narrativa de Adso não consiste apenas em expor o que aconteceu em 1327, mas em tentar compreender os eventos daquele período, lembrando os fatos e representando-os a partir de uma perspectiva que se vale de uma sabedoria concedida pela idade, já que, ao longo dos anos, agregou diversas outras experiências, vividas e ouvidas, às suas.

Quem sabe, para compreender melhor os acontecimentos em que me achei envolvido, é bom que eu recorde o que andava acontecendo naquele pedaço de século, do modo como o compreendi então, vivendo-o, e do modo como o rememoro agora, enriquecido de outras narrativas que ouvi depois [...] (ECO, 2015a, p. 50).

Assim, Adso, já respaldado por sua característica de cronista medieval, começa a apresentar, também, outros traços do narrador benjaminiano, como o ato de contar uma experiência inteira, ou seja, que não é só sua, mas, sim, a soma dos seus conhecimentos aos de outros de sua época:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos, não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração assumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Ao longo do romance, outras facetas do narrador proposto por Benjamin vão aparecendo associadas a Adso, como o fato de que ele é um noviço que veio de longe, que começou sua viagem com o intuito de conhecer as maravilhas da Itália e, logo depois, tornou-se fiel seguidor de Guilherme de Baskerville, que o levaria em uma peregrinação na qual passaria por diversas abadias. Adso trata dessa situação no “Prólogo”, onde diz:

Eu tirei vantagem disso vagando, um pouco por ócio e um pouco por desejo de aprender, pelas cidades da Toscana, mas essa vida livre e sem regra não convinha, pensaram meus genitores, a um adolescente voltado à vida contemplativa. E a conselho de Marsílio, que começara a ter afeição por mim, decidiram pôr-me junto de um sábio franciscano, frei Guilherme de Baskerville, que estava para iniciar uma missão que o levaria a cidades famosas e abadias antiquíssimas. Tornei-me assim seu escrivão e discípulo ao mesmo tempo, nem tive do que me arrepender, porque fui com ele testemunha de acontecimentos dignos de serem consignados, como estou fazendo agora, para memória daqueles que virão. (ECO, 2015a, p. 51-52).

Para Benjamin, entre os narradores:

existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. [...] “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1985, 198-199).

Logo, as viagens de Adso e Guilherme pela Itália deram-lhes histórias que, como o próprio noviço afirma no trecho supracitado, são dignas de serem passadas para as próximas gerações.

Quando, ao falar de sua iniciação com Guilherme, Adso refere a si mesmo como “escrivão e discípulo” do monge franciscano, ele remete, de certa forma, a outro aspecto do narrador que é a interpenetração de saberes pautada na relação entre mestre e aprendiz. Walter Benjamin trata desse vínculo criado nas oficinas medievais, que, através do sistema corporativo, colocavam em contato mestre e aprendiz, associando em um mesmo ambiente o saber dos espaços distantes com o saber da tradição.

O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. [...] No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Em *O Nome da Rosa*, ainda que o jovem beneditino não seja o aprendiz ambulante que levará ao mestre sedentário seu conhecimento sobre o mundo, a ideia de troca de saberes continua vívida. Adso retrata essa relação do jovem aprendiz com o mestre sábio ainda no “Prólogo”:

[...] é próprio dos jovens ligarem-se a um homem mais velho e mais sábio, não só pelo fascínio da palavra e agudez da mente, mas também pela forma superficial do corpo, que se torna querida, como acontece com a figura de um pai, de quem se estudam os gestos, os arrufos, e se espia o sorriso – sem que sombra alguma de luxúria contamine este modo (talvez o único puríssimo) de amor corporal. (ECO, 2015a, p. 53).

Como aprendiz, Adso exalta a sabedoria de seu mestre em diversos momentos da obra, mostrando uma verdadeira devoção pela sede de conhecimento de Guilherme de Baskerville, como podemos perceber no trecho abaixo:

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 suas ilhas 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, 2015a, p. 55).

Essa devoção inicial, que deixa Adso perplexo diante de tanto saber sobre o mundo que o cerca, é o ponto de partida para entendermos o amadurecimento do narrador. O noviço, enquanto jovem e aprendiz, mostra-se inseguro, mas vai crescendo ao longo da narrativa, até atingir o ápice da maturidade no momento de narrar, quando se encontra velho à beira da morte e repleto de vivências a partir das quais pode enxergar o mundo. Adso-jovem não ousava questionar o mestre: “habitudo que estava a ouvi-lo fazer as mais singulares afirmações, não o interroguei” (ECO, 2015a, p. 60); e tampouco acreditava em si mesmo:

Mas talvez minhas suspeitas fossem exageradas, fazendo de mim um pobre macaco de meu mestre, porque logo pensei que esse cálculo não teria dado bom fruto no verão – a menos (eu disse a mim mesmo) que no verão aquele

não fosse exatamente o lado mais ensolarado e por isso, ainda uma vez, o mais evitado (ECO, 2015a, p. 163).

O primeiro momento de amadurecimento de Adso dá-se no dia em que duvida do seu mestre pela primeira vez, mostrando-se capaz de pensar por si mesmo e de analisar o mundo ao seu redor: “Naquele momento, confesso, duvidei de meu mestre” (ECO, 2015a, p. 337). A partir desse primeiro questionamento, o jovem monge começa a criar suas próprias hipóteses, ao mesmo tempo em que ainda aprende com seu mestre, como no caso da morte de Severino: “Uma ideia atravessou minha mente: ‘O assassino’, disse, ‘não podia ter jogado o livro pela janela para depois ir buscá-lo atrás do hospital?’ Guilherme olhou com ceticismo os janelões do laboratório, que pareciam hermeticamente fechados. ‘Vamos ver’, disse.” (ECO, 2015a, p. 394). Em certo ponto da narrativa, Adso e Guilherme se complementam; o primeiro não é apenas aquele que escuta, mas também que ajuda a construir conhecimento, como quando se questiona sobre a letra u, no nome *equi*, e Guilherme diz: “Meu rapaz, é a segunda vez hoje que a sabedoria fala por tua boca, primeiro em sonho, agora em vigília!” (ECO, 2015a, p. 484).

Esses passos que Adso segue rumo ao amadurecimento acontecem, principalmente, pelo fato de que ele é um *ser de papel*⁶ ávido por histórias, quer sempre ouvir o que os outros têm a dizer, carrega consigo uma curiosidade interminável e reconhece isso em seu texto em diversas passagens, dentre as quais destacamos: “fome do meu intelecto” (ECO, 2015a, p. 66); “Minha curiosidade se excitava cada vez mais” (ECO, 2015a, p. 157); “E assim continuei com a minha curiosidade, enquanto aconteciam os outros fatos que agora devo narrar” (ECO, 2015a, p. 228); “Como o leitor entenderá, não era necessário mais nada para despertar a minha curiosidade doentia.” (ECO, 2015a, p. 353).

Essa curiosidade forneceu-lhe aprendizado e muitas histórias ouvidas, das quais o narrador, Adso-velho, se servirá para construir sua narrativa. Já idoso e doente, Adso apresenta mais uma faceta do narrador proposta por Walter Benjamin, que consiste na autoridade que a morte fornece àquele que narra. Segundo o ensaísta:

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1985, p. 207-208).

Esse narrador idoso não somente narra, como também reflete sobre e comenta a sua narrativa. Dentre os comentários, existem aqueles direcionados para o modo como escreve, como nos trechos que seguem: “Mas retomo os fios, ó minha história, pois este monge senil se demora demais nas marginalia” (ECO, 2015a, p. 63); “Enquanto escrevo sinto-me cansado como me sentia aquela noite, ou melhor, aquela manhã [...]” (ECO, 2015a, p. 215); “Mas isso contarei depois. Nesse ínterim aconteceram fatos tão dramáticos e inquietantes que quase nos fizeram esquecer do livro misterioso.” (ECO, 2015a, p. 397); “Mas estou me perdendo em melancólicas divagações. Devo ao contrário contar o fim daquele triste colóquio” (ECO, 2015a, p. 419). Há também

⁶ BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. 2013, p. 50.

aqueles comentários direcionados a reflexões sobre as vivências passadas que vão sendo completadas com coisas que Adso só entendera depois de velho, como podemos perceber nos excertos: “O homem sorriu (ou pelo menos assim pensei) e, levantando o dedo como para advertir [...]” (ECO, 2015a, p. 84); “Agora, com a distância do tempo, sabendo o que eu sei, isto é, que alguns anos mais tarde foi misteriosamente morto numa cidade alemã, e nunca se soube por quem, estou mais assustado ainda [...]” (ECO, 2015a, p. 99); “após tanta decadência de costumes (e não estou falando dos meus tempos, em que agora escrevo, pois aqui em Melk somos mais dados à cerveja!): em suma, bebeu-se sem exagero, mas não sem gosto.” (ECO, 2015a, p. 131). Em outras vezes, os comentários de Adso tratavam de adiantar os acontecimentos, como no trecho que segue: “(no dia seguinte as preocupações do Abade deveriam aumentar, porque os crimes seriam três)” (ECO, 2015a, p. 182).

Adso é também um narrador das histórias lidas, assumindo, inclusive, que não sabe se contou tudo isso ou se os livros contaram pela sua boca. Ele é agora, na qualidade de velho, uma espécie de biblioteca, com fragmentos de textos que lera guardados dentro da memória:

Mas essas páginas incompletas acompanharam-me pela vida inteira, que desde então me foi dado viver, consultei-as frequentemente como a um oráculo, e tenho quase a impressão que o que escrevi sobre essas folhas, que tu agora lerás, leitor ignoto, outra coisa não é senão um centão, um carne figurado, um imenso acróstico que não diz e não repete nada além daquilo que esses fragmentos me sugeriram, tampouco sei se falei até agora deles ou se eles falaram por minha boca. Mas qualquer um que seja das duas venturas, quanto mais recito a mim mesmo a história que deles saiu, menos consigo entender se nela há uma trama que ultrapassa a sequência natural dos eventos e dos tempos que os conectam. E é duro para este velho monge, nos umbrais da morte, não saber se a carta que escreveu contém algum sentido oculto, e se mais de um, e muitos ou nenhum. (ECO, 2015a, p. 526-527).

Esse narrador que conta, reflete e comenta sua história também percebe, assim como em Benjamin (1985) e Adorno (2012), o crescente desinteresse do ser humano pelas histórias alheias. A partir de sua posição de autoridade, Adso compara sua época do presente com aquela sobre a qual narra:

Os homens de outrora eram grandes e belos (agora são crianças e anões), mas esse fato é apenas um dos muitos que testemunham a desventura de um mundo que vai envelhecendo. A juventude não quer aprender mais nada, a ciência está em decadência, o mundo inteiro caminha de cabeça para baixo, cegos conduzem outros cegos e os fazem precipitar-se nos abismos, os pássaros se lançam antes de alçar voo, o asno toca lira, os bois dançam. [...] Sejam dadas graças a Deus por eu naqueles tempos ter adquirido de meu mestre a vontade de aprender e o sentido do caminho reto, que se conserva mesmo quando o atalho é tortuoso. (ECO, 2015a, p. 53).

Parte desse desinteresse parece ser causado pelo excesso de explicação que deixa pouco espaço para a criação e, logo, faz com que a narrativa vá se esvaindo. Segundo Benjamin:

[...] Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da

informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Como última faceta do narrador benjaminiano encontrada em Adso, temos a utilidade, a praticidade da narrativa. Em *O Nome da Rosa*, o narrador explica algumas vezes o que se pode aprender com a história que vai contar, qual moral pode ser extraída da narração. Um exemplo é o momento no qual vai narrar sobre sua experiência com a jovem donzela na cozinha do mosteiro:

[...] porque para a edificação dos leitores vindouros e a expiação da minha culpa, quero agora contar como um jovem pode se embaraçar nas tramas do demônio, para que elas venham a ser conhecidas e evidentes, e para que, quem ainda nelas se embarace, possa derrotá-las (ECO, 2015a, p. 275).

4. Conclusão

Em geral, na narrativa pós-moderna, encontramos, no ato de narrar, duas necessidades completamente opostas: uma que corresponde ao lançar um olhar sobre o outro, distanciando-se dos acontecimentos; e outra que tende a falar sobre seu eu interior, como se fosse uma análise psicológica. No entanto, nenhuma das duas consiste em contar experiências que possam ser compartilhadas e que somem algum conselho à vida de outrem. *O Nome da Rosa* apresenta um diferencial nesse aspecto, uma vez que apresenta dois tipos de narrador: o primeiro, Eco-narrador, que tenta se distanciar ao máximo do texto; e o segundo, Adso, que narra suas experiências em primeira pessoa, não apenas porque deseja compreendê-las, mas também porque quer deixá-las para as próximas gerações, como um legado.

O noviço é um bom ouvinte e um bom leitor; ao longo da vida, colhe histórias dos homens e dos livros que, aos poucos, vão mesclando-se à sua própria história e constituem, ao final de sua vida, uma narrativa rica em sabedoria e experiência. Não é à toa que Eco utiliza a máscara do cronista medieval, porque diante dessa posição Adso é capaz de refletir sobre toda sua vida, falando-nos do presente e do passado simultaneamente, cumprindo com um dos objetivos da pós-modernidade, que é o de valer-se do que passou para refletir sobre o nosso tempo. Como definiu muito bem Reis (1988): “O homem-autor seria apenas um mediador, um copista que deveria procurar repetir fielmente o texto que lhe seria de regra. Logo, o cronista não deveria expor a sua posição pessoal, mas se identificar completamente com a tradição, a verdade e a moral, em nome das quais deveria falar” (REIS, 1988, p. 91).

Em termos de tradição, sabedoria e moral, Adso se assemelha ao narrador que Walter Benjamin propôs como algo em extinção. Sua narrativa tem utilidade, autoridade fornecida pela velhice e sabedoria não só gerada pelas viagens, mas pelas trocas de experiências ao longo da vida. É a narrativa de um curioso, que acumulou saberes durante seu percurso terreno e que pretende, ao final da vida, deixar suas experiências para os que vierem. Adso viveu intensamente todas as suas experiências, diferentemente de Eco-narrador, que nem ao menos teve tempo para traduzir com calma seu manuscrito. A conjuntura na qual o monge beneditino vivia, a Idade Média, é mais um dos motivos que o legitima como narrador e justifica seus sete dias no mosteiro em mais de quinhentas páginas: apresenta-nos lentidão, observação e intensidade. Seu crédito

como narrador implica conhecer a sua formação em meio a um grupo, bem como práticas, ritos e valores compartilhados e transmitidos pela tradição aos indivíduos.

Adso é um artesão das palavras, e o artesanato demanda tempo. No espaço da memória, seu texto floresce como uma colcha de retalhos, na qual a matéria de que se vale é a experiência agregada pelo e com o tempo. Como afirma Benjamin (1985), na narrativa, voz, mão e alma interagem, assim como o faz Adso, que trabalha manualmente juntando todos os pedaços da sua vida, que incluem pedaços da vida dos outros e, também, dos livros lidos ao longo da vida.

Umberto Eco era um grande teórico da comunicação e desejava romper as barreiras erguidas entre o erudito e o popular. *O Nome da Rosa* parece ter cumprido esse papel e alcançado algo mais, quebrando as fronteiras do tempo, não apenas através das inúmeras vozes narrativas presentes no texto, mas também pela incitação constante da participação do leitor. Nessa obra, Adso dialoga com sua juventude e, ao mesmo tempo, com seu leitor.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, THEODOR W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 55-63.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da Narrativa: Posições do Narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, 1998, p. 09-43.
- BARTHES, Roland [et al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- _____. Experiência e Pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.
- CAMPS, Assumpta. *Historia de la literatura italiana contemporánea* (vol. II). Edición Virtual, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O Nome da Rosa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015a. p. 39-527.
- _____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. In: _____. *O nome da Rosa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015b. p. 529-559.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GREGGIO, Alan Jonathan. *O riso e a ironia: a leitura da história em O nome da rosa*. 2007. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*: Introdução à ciência da literatura. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1963.
- LODGE, David. Introdução. In: ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015. p. 9-25.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *O Nome da Rosa*, romance de transcrição e metalinguagem. *Revista Caligrama*, Belo Horizonte, v. 1, out. 1998, p. 87-98.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.