



**UMBERTO ECO**

**Pós-Escrito a  
O Nome da Rosa**



# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

# **PÓS-ESCRITO**

## **A**

# **O NOME DA ROSA**

Umberto Eco

Digitalizado por Renato Sant'Ana em novembro de 2005.

Titulo Original:

Postille a "Il nome della rosa"

- Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.a., Milan, 1984

Tradução de LETIZIA ZINI ANTUNES e ÂLVARO LORENCINI

Editora Nova Fronteira S.A.

1985

Rosa que a/prado, encarnada,  
te ostentas presuntuosa  
de granay carmín ba"ada:  
campa /ozana y gustosa;  
pero no, que siendo hermosa  
también serás desdichada.

JUANA INES DE LA CRUZ

## O TÍTULO E O SENTIDO

Desde que escrevi *O Nome da Rosa*, chegam-me muitas cartas de leitores perguntando o que significa o hexâmetro latino final, e por que este hexâmetro deu origem ao título. Respondo que se trata de um verso de *De contemptu mundi* de Bernardo Morliacense, um beneditino do século XII, que constitui uma variação sobre o tema do *ubi sunt* (como, posteriormente, o verso de Villon: *mais où sont les neiges d'antan*) com a diferença que, ao tópos corrente (os grandes de outrora, as cidades famosas, as belas princesas, tudo se esvai no nada), Bernardo acrescenta a idéia de que de todas essas coisas desaparecidas só nos restam puros nomes. Recordo que Abelardo usava o exemplo do enunciado *nulla rosa est* para mostrar como a linguagem pode falar tanto das coisas desaparecidas quanto das inexistentes. Dito isso, deixo que o leitor tire suas próprias conclusões.

Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações. Mas um dos principais obstáculos à realização desse virtuoso propósito é justamente o fato de que um romance deve ter um título.

Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às sugestões geradas por *O vermelho e o negro* ou por *Guerra e paz*. Os títulos mais respeitáveis para o leitor são os que se reduzem ao nome do herói epônimo, como *David Copperfield* ou *Robinson Crusoe*, mas até mesmo essa referência ao epônimo pode constituir ingerência indevida por parte do autor. *O Pêre Goriot* centraliza a atenção do leitor sobre a figura do velho pai, ao passo que o romance é também a epopéia de Rastignac, ou de Vautrin, vulgo Collin. Talvez fosse preciso ser honestamente desonesto como Dumas, porque é claro que *Os três mosqueteiros*, na verdade, é a história do quarto. Mas esses são luxos raros, que o autor talvez possa conceder-se apenas

por engano. Meu romance tinha outro título de trabalho, que era A abadia do crime. Abandonei-o porque fixaria a atenção do leitor apenas sobre a intriga policial e poderia, injustamente, induzir alguns leitores sem sorte, à cata de histórias cheias de ação, a lançarem sobre um livro que os teria enganado. Meu sonho era intitulá-lo Adso de Melk. Título bastante neutro, já que Adso, afinal de contas, era a voz narrativa. Mas aqui na Itália os editores não apreciam os nomes próprios, até mesmo Fermo e Lucia foi reciclado de outra forma e, de resto, existem poucos exemplos, como Lemmonio Boreo, Rubé ou Metello... Pouquíssimos em relação às legiões de primas Bete, Barry Lindon, Armance e Tom Jones, que povoam outras literaturas.

A idéia de O nome da rosa veio-me quase por acaso e agradou-me porque a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum: rosa mística, e rosa ela viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa e uma rosa é uma rosa, os rosa-cruzes, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca cheia de odor. Isso acabaria despistando o leitor, que não poderia realmente escolher uma interpretação; e ainda que tivesse percebido as possíveis leituras nominalistas do verso final, já teria chegado justamente ao final, após ter feito as mais variadas escolhas. Um título deve confundir as idéias, nunca discipliná-las.

Nada consola mais o autor de um romance do que descobrir nele leituras nas quais não pensava e que os leitores lhe sugerem. Quando eu escrevia obras teóricas, minha atitude em relação aos críticos era do tipo judicioso: entenderam ou não o que eu quis dizer? Com um romance é completamente diferente. Não digo que o autor não possa descobrir uma leitura que lhe parece aberrante, mas deveria sempre calar-se; outros que pensem em contestá-la, com o texto nas mãos. De resto, a grande maioria das leituras faz descobrir efeitos de sentido em que não se tinha pensado. Mas o que quer dizer "não se tinha pensado"?

Uma estudiosa francesa, Mireille Calle Gruber, descobriu sutis paragramas<sup>[1]</sup> unindo simples (no sentido de pobres) a simples no sentido das ervas medicinais, e depois observa que eu falo da "planta má" da heresia. Eu poderia responder que o termo "simples" aparece

com os dois sentidos na literatura da época, assim como a expressão "planta má". Por outro lado, eu conhecia muito bem o exemplo de Greimas sobre a dupla isotopia que surge quando se define o herborista como "amigo dos simples". Será que eu sabia que, aqui, estava jogando com paragramas? Não adianta nada dizê-lo agora, o texto está aí, e produz seus próprios efeitos de sentido. Ao ler as críticas ao romance, eu experimentava um arrepio de satisfação quando encontrava um crítico (os primeiros foram Ginevra Bompiani e Lars Gustaffson) que citava uma fala que Guilherme pronunciava no fim do processo inquisitório (página 437 da edição brasileira). "O que vos aterroriza mais na pureza?", pergunta Adso. E Guilherme responde: "A pressa." Eu gostava muito, e ainda gosto, destas duas linhas. Mas depois um leitor observou que, na página seguinte, Bernardo Gui, ameaçando o despenseiro de tortura, diz: "A justiça não é movida pela pressa, como acreditavam os pseudoapóstolos, e a de Deus tem séculos à sua disposição." E o leitor me perguntava justamente que relação eu tinha querido instaurar entre a pressa temida por Guilherme e a ausência de pressa celebrada por Bernardo. A essa altura, dei-me conta de que algo de inquietante tinha acontecido. A troca de frases entre Adso e Guilherme não existia no manuscrito. Aquele breve diálogo, acrescentei-o nas provas: por razões de simetria, eu precisava inserir mais uma escansão, antes de dar novamente a palavra a Bernardo. E naturalmente enquanto fazia Guilherme odiar a pressa (e com muita convicção, por isso a sua frase me agradou muito) esqueci-me completamente de que mais adiante Bernardo falava em pressa. Se relerem a fala de Bernardo sem a de Guilherme, ela nada mais é que uma maneira de falar, é aquilo que esperaríamos ouvir da parte de um juiz, uma frase feita como "A justiça é igual para todos". Infelizmente, contraposta à pressa citada por Guilherme, a pressa citada por Bernardo faz justamente nascer um efeito de sentido, e o leitor tem razão em perguntar se ambos estão dizendo a mesma coisa, ou se o ódio à pressa, manifestado por Guilherme, não seria sutilmente diverso do ódio à pressa manifestado por Bernardo. O texto está aí, e produz seus próprios efeitos. Quisesse eu ou não, estamos agora diante de uma pergunta, uma provocação ambígua, e eu próprio me vejo



embaraçado para interpretar a oposição, embora compreenda que aí se aninha um sentido (talvez muitos).

O autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto.

## CONTAR O PROCESSO

O autor não deve interpretar. Mas pode contar como e por que escreveu. Os assim chamados tratados de poética nem sempre servem para compreender a obra que os inspirou, mas servem para compreender de que modo se resolve o problema técnico que é a produção de uma obra.

Em A filosofia da composição, Poe conta como escreveu O corvo. Não nos diz como devemos lê-lo, e sim que problemas teve de enfrentar para alcançar um efeito poético. Eu definiria o efeito poético como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente.

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivania, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha - matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade).

Quando o autor nos diz que trabalhou no raptus da inspiração, está mentindo. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.*

Não me recordo a propósito de que célebre poema de sua autoria Lamartine disse que lhe tinha nascido de um só jato, numa noite de tempestade, em um bosque. Quando morreu, foram encontrados os manuscritos com as correções e as variantes, descobrindo-se que aquele era talvez o poema mais "trabalhado" de toda a literatura francesa.

Quando o escritor (ou o artista em geral) diz que trabalhou sem pensar nas regras do processo, quer dizer apenas que trabalhava sem

saber que conhecia a regra. Uma criança fala muito bem a língua materna, mas não saberia escrever a sua respectiva gramática. Mas o gramático não é o único que conhece as regras da língua, porque estas, sem saber, a criança conhece muito bem: o gramático é apenas aquele que sabe como e por que a criança conhece a língua. Contar como se escreveu não significa provar que se escreveu "bem". Poe dizia que "uma coisa é o efeito da obra e outra coisa o conhecimento do processo". Quando Kandinsky ou Klee contam como pintam, não dizem se um deles é melhor que o outro. Quando Miguel Ângelo diz que esculpir significa livrar de seu excesso a figura já inscrita na pedra, não diz se a "Pietà" do Vaticano é melhor que a Rondanini. Às vezes, as páginas mais luminosas sobre processos artísticos foram escritas por artistas menores, que logravam efeitos modestos, mas sabiam refletir muito bem sobre seus próprios processos: Vasan, Horatio Greenough, Aaron Copland...

## A IDADE MÉDIA, NATURALMENTE

Escrevi um romance porque me deu vontade. Creio que seja uma razão suficiente para alguém pôr-se a narrar. O homem é um animal fabulador por natureza. Comecei a escrever em março de 1978, movido por uma idéia seminal. Eu tinha vontade de envenenar um monge. Creio que um romance possa nascer de uma idéia desse tipo, o resto é recheio que se acrescenta ao longo do caminho. A idéia devia ser mais antiga. Mais tarde, encontrei um caderno datado de 1975, onde eu tinha estabelecido uma lista de monges de um mosteiro impreciso. Nada mais. A princípio, comecei a ler o *Traité des poisons* de Orfila que tinha comprado vinte anos antes de um buquinista às margens do Sena, simplesmente por fidelidade a Huysmans (*Là bas*). Como nenhum dos venenos me satisfazia, pedi a um amigo biólogo que me indicasse uma substância que possuísse determinadas propriedades (que fosse absorvível através da pele, ao manusear alguma coisa). Destruí imediatamente a carta em que me respondia não conhecer um veneno para este caso, por se tratar de documentos que, lidos em outras circunstâncias, poderiam levar alguém à forca. A princípio, os meus monges deveriam viver em um mosteiro contemporâneo (pensava em um monge pesquisador que lia o "Manifesto"). Mas como um mosteiro, ou uma abadia, ainda vivem de muitas lembranças medievais, pus-me a escarafunchar nos meus arquivos de medievalista em hibernação (um livro sobre estética medieval em 1956, outras cem páginas sobre o assunto em 1969, alguns ensaios no meio do caminho, retorno à tradição medieval em 1962 para o meu trabalho sobre Joyce, e finalmente em 1972 o longo estudo sobre o Apocalipse e sobre as miniaturas do comentário de Beato de Liebana: portanto a Idade Média era para mim um interesse constante). Eu tinha nas mãos um vasto material (fichas, fotocópias, cadernos) que se acumulava desde 1952, destinado a outros objetivos muito imprecisos: uma história dos

monstros, uma análise das enciclopédias medievais, uma teoria do catálogo... A certa altura, disse a mim mesmo que, como a Idade Média era o meu imaginário cotidiano, seria melhor escrever um romance que se desenvolvesse diretamente na Idade Média. Como já disse em algumas entrevistas, só conheço o presente através da televisão, ao passo que da Idade Média tenho um conhecimento direto. Quando acendíamos fogueiras no campo, minha mulher me acusava de não saber observar as fagulhas que subiam entre as árvores e esvoaçavam ao longo dos fios elétricos. Depois quando leu o capítulo sobre o incêndio, ela disse: "Mas então você observava as fagulhas!". Respondi: "Não, mas sabia como um monge medieval as teria visto."

Há dez anos, em uma carta do autor ao editor, acompanhando meu comentário ao comentário de Beato de Liebana sobre o Apocalipse (para Franco Maria Ricci), eu confessava: "Afinal de contas, despertei para a pesquisa atravessando florestas simbólicas, habitadas por unicórnios e grifos, comparando as estruturas pinaculares e quadradas das catedrais às pontas da malícia exegética Encerrada nas fórmulas tetragonais das Summulae, perambulando entre o Vico degli Strami e as naves cistercienses, entretendo-me afavelmente com doutos e faustosos monges cluniacenses, sob as vistas de um Aquinate gorducho e racionalista, tentado por Onorio Augustoduniense, por suas geografias fantásticas nas quais se explicava não só quare in pueritia coitus non contingat, mas também como chegar à Ilha Perdida e como capturar um basilisco, usando apenas um espelinho de bolso e uma fé inabalável no Bestiário.

Esse gosto e essa paixão nunca me abandonaram, mesmo se depois tomei outros caminhos, por razões morais e materiais (ser medievalista geralmente exige somas vultosas e disponibilidade para perambular por bibliotecas distantes, microfilmando manuscritos inacessíveis). Assim, a Idade Média ficou sendo não o meu ofício, mas o meu hobby e a minha tentação constante, e eu a vejo por toda parte, de maneira transparente, nas coisas de que me ocupo, que não parecem medievais, mas que o são.

Férias secretas sob as naves de Autun, onde hoje o Abade Grivot escreve manuais sobre o Diabo, com a encadernação impregnada de enxofre; êxtases campestres em Moissac e em Conques, ofuscado por

Anciãos do Apocalipse ou por demônios que amontoam as almas danadas em caldeirões ferventes; e, contemporaneamente, leituras regeneradoras do monge iluminista Beda, confortos racionais pedidos a Occam, para compreender os mistérios do Signo, nos pontos em que Saussure ainda é obscuro. E assim por diante, com nostalgias contínuas da Peregrinatio Sancti Brandani, cotejos do nosso pensamento com o Livro de Kells, Borges revisitado nos kenningars célticos, relações entre poder e massas manipuladas, conferidos nos diários do Bispo Suger..

## A MÁSCARA

Na verdade, não decidi apenas contar sobre a Idade Média. Decidi contar na Idade Média, e pela boca de um cronista da época. Eu era narrador principiante e, até então, tinha observado os narradores do outro lado da barricada. Eu tinha vergonha de contar. Sentia-me como um crítico teatral que, repentinamente, se expusesse às luzes da ribalta e se visse observado por aqueles que, até então, eram seus cúmplices na platéia. Será que alguém pode dizer: "Era uma bela manhã de fim de novembro" sem sentir-se Snoopy? Mas, se eu fizesse Snoopy dizer isso? Ou seja, se "era uma bela manhã..." fosse dito por alguém que estava autorizado a dizê-lo, porque assim se podia fazer em sua época? Uma máscara, era disso que eu precisava.

Comecei a ler ou reler os cronistas medievais, para adquirir seu ritmo e sua candura. Eles falariam por mim e eu ficava livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada. Isso já sabia Homero, já sabia Anosto, para não falar de Rabelais ou de Cervantes. Por essa razão, minha história só podia começar com o manuscrito encontrado, e essa seria uma citação (naturalmente). Assim, escrevi logo a introdução, colocando minha narração em um quarto nível de encaixe, dentro de outras três narrações: eu digo que Vallet dizia que Mabillon dissera que Adso disse...

Enfim, eu estava livre de qualquer temor. E, a essa altura, parei de escrever durante um ano. Parei porque descobri outra coisa que já sabia (que todos sabiam), mas que compreendi melhor trabalhando.

Descobri então que um romance, em primeira instância, não tem nada a ver com as palavras. Escrever um romance é um fato

cosmológico, como o que é contado pelo Gênesis (afinal de contas precisamos escolher nossos modelos, dizia Woody Allen).



## O ROMANCE COMO FATO COSMOLÓGICO

Entendo que para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores. Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e se esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha penal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer. Que faz um pescador? Pesca (daí toda uma seqüência mais ou menos inevitável de gestos). E depois o que acontece? Ou há peixes que mordem a isca ou não há. Se há, o pescador os fisga e vai para casa todo contente. Fim da história. Se não há, como ele é temperamental, talvez se irrite, talvez quebre a vara de pescar. Não é muita coisa, mas já é um esboço. Mas existe um provérbio indiano que diz "senta-te à beira do rio e espera, o cadáver de teu inimigo não tardará a passar". E se, levado pela correnteza, passasse um cadáver já que esta possibilidade está implícita na área intertextual do rio? Não se pode esquecer que o meu pescador tem uma folha penal suja. Querirá correr o risco de meter-se na enrascada? Que fará? Fugirá, fingindo não ver o cadáver? Sentir-se-á com rabo-de-palha, já que o cadáver é do homem que odiava? Temperamental como é, ficará furioso por não ter realizado ele próprio a sonhada vingança? Como se vê, bastou mobiliar com pouca coisa nosso mundo e já se tem o início de uma história. Temos também o início de um estilo, porque um pescador pescando deveria impor-me um ritmo narrativo lento, fluvial, escandido de acordo com sua espera, que deveria ser paciente, mas também de acordo com os sobressaltos de sua cólera impaciente. O problema é construir o mundo, as palavras virão quase por si sós. Rem tene, verba sequentur. Ao contrário, suponho, do que ocorre em poesia: verba tene, res sequentur.

O primeiro ano de trabalho do meu romance foi dedicado à construção do mundo. Longas listas de todos os livros que podiam ser

encontrados em uma biblioteca medieval. Elencos de nomes e fichas anagráficas para inúmeros personagens, muitos dos quais foram depois excluídos da história. Vale dizer que eu tinha que saber também quem eram os outros monges que não aparecem no livro; se não era necessário que os leitores os conhecessem, eu devia conhecê-los. Quem foi que disse que a narrativa deve fazer concorrência ao Cartório de Registro Civil? Mas talvez deva fazer concorrência também ao departamento de obras públicas. Daí as longas pesquisas arquitetônicas sobre fotos e projetos na enciclopédia de arquitetura, para estabelecer a planta da abadia, as distâncias e até mesmo o número de degraus de uma escada de caracol. Marco Ferreri disse-me certa vez que os meus diálogos são cinematográficos porque duram o tempo exato. Lógico, quando dois de meus personagens falavam andando do refeitório para o claustro, eu estava escrevendo com a planta debaixo dos olhos, e quando chegavam paravam de falar.

E preciso criar obstáculos, para poder inventar livremente. Em poesia o obstáculo pode ser o verso, o pé, a rima, aquilo que os contemporâneos chamaram de respiração conforme o ouvido... Em narrativa o obstáculo é dado pelo mundo subjacente. E isso não tem nada a ver com o realismo (embora explique até mesmo o realismo). Pode-se construir um mundo totalmente irreal, onde os burros voam e as princesas são ressuscitadas por um beijo: mas é preciso que esse mundo, meramente possível e irreal, exista, segundo estruturas definidas previamente (é preciso saber se, nesse mundo, uma princesa pode ser ressuscitada apenas pelo beijo de um príncipe ou também de uma bruxa, e se o beijo de uma princesa retransforma em príncipe só os sapos ou, digamos, também os tatus).

Do meu mundo fazia parte também a História, razão pela qual li e reli tantas crônicas medievais, e lendo-as dei-me conta de que deveriam entrar no romance outras coisas que, inicialmente, nem sequer me tinham aflorado à imaginação, como as lutas pela pobreza ou a inquisição contra os fraticelos.

Por exemplo: por que no meu livro se encontram os fraticelos do século XIV? Se eu devia escrever uma história medieval, deveria situá-la nos séculos XII e XIII, por conhecê-los melhor que o XIV. Mas eu precisava de um investigador, possivelmente inglês (citação

intertextual), que tivesse um grande senso de observação e uma sensibilidade particular para a interpretação de indícios. Estas qualidades só se encontravam no âmbito franciscano, e após Roger Bacon; além disso, é só no occamismo que encontramos uma teoria desenvolvida dos signos, ou melhor, esta já existia, mas, antes, a interpretação dos signos ou era de tipo simbólico ou tendia a ler neles as idéias e os universais. Já com Bacon e Occam os signos são usados para o conhecimento dos indivíduos. Portanto, eu tinha que situar a história no século XIV, com muita irritação, porque isso me dava mais trabalho. Daí novas leituras, e a descoberta de que Um franciscano do século XIV, mesmo inglês, não podia ignorar a disputa sobre a pobreza, especialmente se era amigo ou seguidor ou conhecedor de Occam. (Diga-se de passagem que, a princípio, eu tinha decidido que o investigador devia ser o próprio Occam, depois abandonei a idéia, porque humanamente o Venerável Inceptor me é antipático.)

Mas por que tudo se passa em fins de novembro de 1327? Porque em dezembro Michele de Cesena já está em Avignon (eis aí o que significa mobiliar um mundo em um romance histórico: alguns elementos, como o número de degraus, dependem de uma decisão do autor, outros, como os movimentos de Michele, dependem do mundo real, que, por acaso, nesse tipo de romance, coincide com o mundo possível da narração).

Mas novembro era cedo demais. De fato, eu precisava também matar um porco. Por quê? Muito simples: para poder fincar um cadáver de cabeça para baixo num barril de sangue. E por que esta necessidade? Porque a segunda trombeta do Apocalipse diz que... De modo algum eu podia mudar o Apocalipse, fazia parte do mundo. Bem, acontece que (informei-me) os porcos só são mortos no frio,

e novembro podia ser cedo demais. A menos que eu colocasse a abadia na montanha, de modo a já ter neve. Se não fosse assim, minha história poderia passar-se na planície, em Pomposa ou em Conques. É o mundo construído que dirá como a história deve avançar depois. Todos me perguntam por que o meu Jorge, pelo nome, evoca Borges, e por que Borges é tão perverso. Mas eu não sei. Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque as dívidas se

pagam. E, depois, é mediante comentários e miniaturas espanholas que o Apocalipse influencia toda a Idade Média. Mas, quando coloquei Jorge na biblioteca, ainda não sabia que ele era o assassino. Ele fez tudo sozinho, por assim dizer. E não se pense que esta seja uma posição "idealista", como se alguém dissesse que os personagens têm vida própria, enquanto o autor, como que em transe, os faz agir segundo o que eles lhe sugerem. Besteira típica de redação de vestibular. Acontece que os personagens são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem. Ou seja, o narrador é prisioneiro de suas próprias premissas.

Outra bela história foi a do labirinto. Todos os labirintos de que eu tinha notícia, e tinha em mãos o belo estudo de Santarcangeli, eram labirintos ao ar livre. Podiam ser bastante complicados e cheios de circunvoluções. Mas eu precisava de um labirinto fechado (já viram alguma vez uma biblioteca ao ar livre?) e se o labirinto fosse muito complicado, com muitos corredores e salas internas, faltaria o arejamento suficiente. E um bom arejamento era necessário para alimentar o incêndio (que, no final, o Edifício devesse incendiar-se, isto era muito claro para mim, inclusive por razões histórico-cosmológicas: na Idade Média, catedrais e mosteiros incendiavam-se como fósforos, imaginar uma história medieval sem incêndio é como imaginar um filme de guerra no Pacífico sem um avião de caça precipitando-se em chamas). Eis por que trabalhei durante dois ou três meses na construção de um labirinto adequado, e no fim tive que acrescentar algumas frestas, se não continuaria havendo falta de ar.

## QUEM FALA

Eu tinha muitos problemas. Queria um lugar fechado, um universo concentrador, e para fechá-lo melhor era oportuno introduzir, além das unidades de lugar, também as unidades de tempo (já que a ação era dúbia). Portanto uma abadia beneditina, com a vida escandida pelas horas canônicas (talvez o modelo inconsciente fosse o Ulisses, pela estrutura férrea que segue as horas do dia; mas era também a Montanha mágica, pelo local rupestre e sanatorial em que deveriam desenvolver-se tantas conversações).

As conversações acarretavam muitos problemas, mas esses eu resolvi depois, escrevendo. Existe uma temática, pouco tratada nas teorias da narrativa, que é a dos turn ancillaries, ou seja, os artifícios pelos quais o narrador passa a palavra aos vários personagens.

Vejam as diferenças entre estes cinco diálogos:

1. – Como vai?

– Bem, e você?

2. – Como vai? - disse João.

– Bem, e você? - disse Pedro.

3.– Como - disse João -, como vai?

E Pedro, de imediato: – Bem, e você?

4.- Como vai? - perguntou João, solícito.

– Bem, e você? - respondeu Pedro, sarcástico.

5. – Disse João: - Como vai?

– Bem - respondeu Pedro com voz incolor.

Depois, com um sorriso indecifrável: E você?

À parte os dois primeiros casos, nos outros observa-se aquilo que se

define como instância da enunciação".O autor intervém com um comentário pessoal, sugerindo o sentido que podem assumir as palavras de

ambos. Mas será que esta intenção está realmente ausente das soluções aparentemente assépticas dos dois primeiros casos? E o leitor, será que fica mais livre nos dois casos assépticos, onde poderia sofrer uma imposição emotiva sem perceber (pense-se na aparente neutralidade do diálogo de Hemingway!) ou fica mais livre nos outros três casos, onde pelo menos sabe que joga o autor está jogando?

É um problema de estilo, é um problema ideológico, é um problema de "poesia", tanto quanto a escolha de uma rima interna ou de uma assonância, ou a introdução de um paragrama. É preciso encontrar uma certa coerência. No meu caso, talvez isso fosse facilitado, porque todos os diálogos são relatados por Adso, e é evidente que Adso impõe seu ponto de vista à narração inteira.

Os diálogos traziam ainda outro problema. Até que ponto podiam ser medievais? Em outras palavras, quando já estava escrevendo dei-me conta de que o livro assumia uma estrutura de melodrama bufo, com longos recitativos e amplas árias. As árias (a descrição do portal, por exemplo) imitavam a grande retórica da Idade Média, onde não faltavam modelos. Mas os diálogos? A certa altura, eu temia que os diálogos fossem Agatha Christie, enquanto as árias eram Suger ou São Bernardo. Fui reler os romances medievais, quero dizer a epopéia de cavalaria, e dei-me conta de que, com alguma licença de minha parte, eu respeitava um uso narrativo e poético que não era desconhecido da Idade Média. Mas o problema atormentou-me durante muito tempo, e não tenho certeza de ter resolvido essas mudanças de registro entre ária e recitativo.

Outro problema: o encaixe das vozes ou instâncias narrativas. Eu sabia que estava contando (eu) uma história com as palavras de outro, e também adverti no prefácio que as palavras desse outro tinham sido filtradas por, pelo menos, duas outras instâncias narrativas, a de

Mabillon e a do abade Vallet, mesmo que se pudesse supor que estes teriam trabalhado como filólogos de um texto não manipulado (mas quem acredita nisso?). Mas o problema surgia novamente dentro da narrativa, feita em primeira pessoa por Adso. Adso conta aos oitenta anos aquilo que viu aos dezoito. 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. O modelo (não fui reler o livro, bastavam-me remotas lembranças) era o Serenus Zeitblom do Doutor Fausto. Esse duplo jogo enunciativo fascinou-me muitíssimo. Mesmo porque, voltando àquilo que dizia sobre a máscara, duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica, autor narrante, eu narrante, e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa. Sentia-me cada vez mais protegido, e toda a experiência me fez lembrar (diria até carnalmente, e com a evidência de um sabor de madeleine embebida em chá de tilia) certos jogos infantis debaixo dos cobertores, quando me sentia como em um submarino, lançando mensagens à minha irmã, debaixo dos cobertores de outra cama, ambos isolados do mundo exterior, e totalmente livres para inventar longas viagens ao fundo de mares silenciosos.

Adso foi muito importante para mim. Desde o início eu queria contar toda a história (com seus mistérios, eventos políticos e teológicos, ambigüidades) com a voz de alguém que atravessa os acontecimentos, registra todos eles com a fidelidade fotográfica de um adolescente, mas não os compreende (e não os compreenderá nem mesmo quando velho, tanto que depois escolhe uma fuga para o nada divino que não era a que lhe ensinara seu mestre). Fazer compreender tudo através das palavras de alguém que não compreende nada. Lendo as críticas, noto que este é um dos aspectos do romance que menos impressionou os leitores cultos, ou pelo menos eu diria que quase ninguém o destacou. Mas agora me pergunto se este não foi um dos elementos que determinaram a legibilidade do romance por parte de leitores não sofisticados. Identificaram-se com a inocência do narrador, e sentiram-se justificados mesmo quando não compreendiam tudo. Devolvi-lhes seus tremores diante do sexo, das

línguas desconhecidas, das dificuldades do pensamento, dos mistérios da vida política... São coisas que só compreendo agora, après coup, mas talvez, na época, eu transferisse para Adso muitos dos meus tremores de adolescente, sem dúvida nas suas palpitações de amor (mas sempre com a garantia de poder agir por pessoa interposta: de fato Adso vive seus suplicios de amor só através das palavras com que os doutores da igreja falavam de amor). A arte é a fuga da emoção pessoal, como me ensinaram Joyce e Eliot.

A luta contra a emoção foi duríssima. Eu tinha escrito uma bela oração, modelada sobre o elogio da Natureza de Alain de Lille, para pôr na boca de Guilherme em um momento de emoção. Depois compreendi que ficaríamos ambos emocionados, eu como autor e ele como personagem. Eu como autor não devia, por razões de poética. Ele como personagem não podia, porque tinha outro temperamento, e suas emoções eram todas mentais, ou então reprimidas. Por isso eliminei aquela página. Depois de ler o livro, uma amiga me disse: "Minha única objeção é que Guilherme nunca tem um impulso de piedade." Contei isso a outro amigo que respondeu: "Está certo, esse é o estilo de sua pietas." Talvez fosse assim. E assim seja.



## A PRETERIÇÃO

Adso serviu-me também para resolver outra questão. Eu poderia situar a história em uma Idade Média em que todos sabiam do que se falava. Como em uma história contemporânea, se um personagem diz que o Vaticano não aprovaria o seu divórcio, não se deve explicar o que é o Vaticano e por que não aprova o divórcio. Mas em um romance histórico não se pode fazer isso, porque se narra também para esclarecer melhor para nós, contemporâneos, não só o que aconteceu, mas também em que sentido o que aconteceu ainda conta para nós.

O risco então é o salgarismo. Os personagens de Salgari fogem na floresta, perseguidos por inimigos, e tropeçam numa raiz de baobá: imediatamente o narrador suspende a ação e nos dá uma aula de botânica sobre baobá. Isso tornou-se um tópos, agradável como os vícios das pessoas que amamos, mas não se deveria fazer.

Reescrevi centenas de páginas para evitar esse tipo de tropeço; mas não me lembro se alguma vez percebi de que modo ia resolvendo o problema. Só me dei conta disso dois anos depois, e justamente quando procurava explicar-me por que o livro era lido até por pessoas que, com certeza, não podiam apreciar livros tão "cultos". O estilo narrativo de Adso baseia-se naquela figura de pensamento chamada preterição. Lembra-se do exemplo ilustre? "Não falo de César, que por toda parte..."<sup>{2}</sup> Dizemos não querer falar de algo que todos conhecem muito bem, e ao dizer isso falamos da coisa. É mais ou menos este o modo pelo qual Adso aponta para pessoas e eventos que seriam bem conhecidos, mas falando deles. Quanto às pessoas e aos eventos que o leitor de Adso, alemão do fim do século, não podia conhecer, porque eram da Itália do começo do século, Adso não hesita em descrevê-los, e em tom didático, porque era esse o estilo do cronista medieval, desejoso de introduzir noções enciclopédicas cada vez que mencionava alguma coisa. Após ter lido o manuscrito, uma amiga (não a mesma de

antes) disse-me ter estranhado o tom jornalístico da narrativa, próprio não de um romance, mas de um artigo do Espresso, disse ela, se estou bem lembrado. Na hora não gostei, mas depois compreendi o que ela havia percebido, sem saber o que era. E assim que contam os cronistas daqueles séculos, e se hoje falamos de crônica é porque naquela época se escreviam muitas.

## A RESPIRAÇÃO

Mas os longos trechos didáticos deviam ser colocados também por outra razão. Depois de ler o manuscrito, os amigos da editora sugeriram-me que diminuísse as primeiras cem páginas, que achavam muito difíceis e cansativas. Não tive dúvida, recusei, porque, argumentei, se alguém quisesse entrar na abadia e viver nela sete dias, tinha que aceitar o seu ritmo. Se não conseguisse, também não conseguiria nunca ler o livro inteiro. Daí a função penitencial, iniciatória, das primeiras cem páginas, e se alguém não gostar, tanto pior para ele, vai permanecer nas encostas da colina.

Entrar num romance é como fazer uma excursão à montanha: é preciso aprender a respirar, regular o passo, do contrário desiste-se logo. Acontece o mesmo em poesia. Pensem um pouco como são insuportáveis os poetas declamados por atores que, para "interpretar", não respeitam a medida do verso, fazendo enjambements recitativos como se falassem em prosa, atentos ao conteúdo e não ao ritmo. Para ler uma poesia em hendecassílabos e terza rima é necessário assumir o ritmo cantado que o poeta desejava. Melhor recitar Dante como se as rimas fossem as do antigo *Corriere dei Piccoli*, do que correr, a todo custo, atrás do sentido.

Em narrativa a respiração não é confiada às frases, mas a macroproposições mais amplas, a escansões de eventos. Há romances que respiram como gazelas e outros que respiram como baleias, ou elefantes. A harmonia não está na extensão do fôlego, mas na regularidade com que se aspira: mesmo porque se, em determinado momento (mas não deveria ser muito freqüente), o fôlego se interrompe e um capítulo (ou uma seqüência) termina antes de uma respiração completa, isso pode desempenhar um papel importante na economia da narrativa, assinalar um ponto de ruptura, um lance teatral. Pelo menos é assim que costumam fazer os grandes: "A infeliz

respondeu" - ponto e parágrafo não tem o mesmo ritmo de "Adeus montes", mas quando se lê esta passagem é como se o belo céu da Lombardia se cobrisse de sangue. Um grande romance é aquele em que o autor sempre sabe em que momento deve acelerar, frear e de que maneira dosar esses movimentos de pedal no quadro de um ritmo de fundo que permanece constante. Em música pode-se recorrer ao "rubato", mas não em excesso, do contrário teremos aqueles executantes medíocres que julgam que, para tocar Chopin, basta exagerar no "rubato". Não estou falando de como resolvi meus problemas, mas apenas da maneira como os formulei. E se eu dissesse que os formulei conscientemente, estaria mentindo. Existe um pensamento compositivo que pensa até mesmo através do ritmo dos dedos que batem nas teclas da máquina.

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

De fato eu tinha dezenas e dezenas de fichas com todos os textos, às vezes páginas de livros e inúmeras fotocópias, muito mais do que usei. Mas, quando escrevi a cena, escrevi-a de um jato (só depois é que a poli, como se passasse por cima um verniz homogeneizante, a fim de que as suturas ficassem menos visíveis). Portanto, enquanto escrevia, tinha ao meu lado todos os textos, espalhados em desordem e lançava os olhos ora sobre um ora sobre outro, copiando um trecho, ligando-o logo em seguida com outro. E o capítulo que, na primeira redação, escrevi mais rapidamente que todos. Compreendi depois que procurava seguir com os dedos o ritmo do ato amoroso, e, portanto, não podia parar para escolher a citação justa. O que tornava justa a citação inserida nesse ponto era o ritmo com que eu a inseria, excluindo com os olhos as que teriam detido o ritmo dos dedos. Não posso dizer que a redação do evento tenha durado tanto quanto o evento (embora existam atos amorosos bastante longos), mas procurei

diminuir ao máximo a diferença entre tempo do amor e tempo da escritura. E digo escritura não no sentido de Barthes, mas no sentido do datilógrafo, falo da escritura como ato material, físico. E estou falando de ritmos do corpo, não de emoções. A emoção, agora filtrada, existiu antes, quando decidi fundir êxtase místico e êxtase erótico, no momento em que li e escolhi os textos que ia usar. Depois, nenhuma emoção, era Adso quem fazia amor, não eu, que devia apenas traduzir a sua emoção em um jogo de olhos e de dedos, como se eu tivesse decidido contar uma história de amor tocando tambor.

## CONSTRUIR O LEITOR

Ritmo, respiração, penitência... Para quem, para mim? Não, claro, para o leitor. Escreve-se pensando em um leitor, assim como o pintor pinta pensando no observador do quadro. Depois de uma pincelada, recua dois ou três passos e estuda o efeito: isto é, olha o quadro como deveria olhá-lo o espectador, ao admirá-lo pendurado na parede, em condições de luz adequada. Quando a obra está terminada, instaura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo. Já teorizei sobre isso em outras obras como *O papel do leitor* ou mesmo antes em *Obra aberta*, e não sou eu o inventor da idéia. Pode acontecer que o autor escreva pensando em determinado público empírico, como faziam os fundadores do romance moderno, Richardson ou Fielding ou Defoe, que escreviam para os mercadores e suas mulheres, mas Joyce também escreve para o público, pensando em um leitor ideal acometido de uma insônia ideal. Em ambos os casos, quer se pretenda falar para um público que está ali fora da porta, com o dinheiro na mão, quer se pretenda escrever para um leitor futuro, escrever é construir, através do texto, um modelo específico de leitor.

Que significa pensar num leitor capaz de superar o obstáculo penitencial das primeiras cem páginas? Significa exatamente escrever cem páginas com o objetivo de construir um leitor adequado para as páginas seguintes.

Existe um escritor que escreva somente para a posteridade? Não, nem mesmo quando ele afirma isso, porque, como não é Nostradamus, só pode imaginar os pósteros segundo o modelo de seus contemporâneos. Existe um autor que escreva para poucos leitores?

Existe, se entendermos por isso que o Leitor Modelo que ele imagina tem poucas possibilidades, segundo suas previsões, de ser personificado pela maioria. Mas mesmo neste caso o escritor escreve com a esperança, não muito secreta, de que justamente o seu livro crie, em grande número, muitos representantes desse novo leitor desejado e procurado com tanta pertinácia, postulado e encorajado pelo seu texto.

A diferença, se existir, é entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores tais como eles são. Neste segundo caso temos o livro escrito, construído segundo um formulário feito para produtos em série, o autor faz uma espécie de análise de mercado e se adapta a ele. Vê-se de longe que ele trabalha com fórmulas, basta analisar os vários romances que escreveu e observar que em todos, mudando os nomes, os lugares e as fisionomias, conta sempre a mesma história. Aquela que o público já pedia.

Mas quando o escritor planeja o novo, e projeta um leitor diferente, não quer ser um analista de mercado que faz a lista dos pedidos expressos, mas sim um filósofo que intui as intrigas do *Zeitgeist*. Quer revelar o leitor a si próprio.

Se Manzoni tivesse de atender ao que o público pedia, ele tinha a fórmula, o romance histórico de ambientação medieval, com personagens ilustres, como na tragédia grega, reis e princesas (e não é isso que ele faz em *Adelchi*?), grandes e nobres paixões, façanhas guerreiras e celebração das glórias itálicas numa época em que a Itália era a terra dos fortes. Não era assim que faziam antes dele, com ele e depois dele, tantos romancistas históricos mais ou menos medíocres, desde o artesão d'Azeglio, ao feroso e melodramático Guerrazzi, ao ilegível Cantù?

Em vez disso, o que faz Manzoni? Escolhe o século XVII, época de escravidão, e personagens ignóbeis, onde o único espadachim é um traidor, e não fala de batalhas e tem a coragem de sobrecarregar a história com documentos e editais... E todos, todos gostam, cultos e incultos, adultos e crianças, beatos e anticlericais. Porque ele teve a intuição de que os leitores de seu tempo deviam ter aquilo, mesmo que não soubessem, mesmo que não pedissem, mesmo que não

acreditassem que aquilo fosse legível. E como ele trabalha, de lima, serrote e martelo, e depura sua língua, para tornar saboroso o seu produto, para obrigar os leitores empíricos a se transformarem no leitor modelo que tinha em mente.

Manzoni não escrevia para agradar ao público tal como era, mas para criar um público ao qual o seu romance não podia deixar de agradar. E tanto pior se não agradasse, basta ver com que serenidade fala de seus vinte e cinco leitores. Vinte e cinco milhões queria ele.

Que leitor modelo eu queria, quando estava escrevendo? Um cúmplice, claro, que entrasse no meu jogo. Eu queria tornar-me completamente medieval e viver na Idade Média como se esta fosse minha época (e vice-versa). Mas ao mesmo tempo eu queria, com todas as minhas forças, que se desenhasse uma figura de leitor que, superada a iniciação, se tornasse meu prisioneiro, ou melhor, prisioneiro do texto e pensasse não querer nada mais do que aquilo que o texto lhe oferecia. Um texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor. Você acha que quer sexo, e intrigas policiais em que no fim se descobre o culpado, e muita ação, mas ao mesmo tempo você se envergonha de aceitar uma venerável pacotilha, com mãos de mulher morta e ferreiros assassinos. Pois bem, eu vou lhe dar latim, poucas mulheres, teologia aos montes e sangue aos litros como no Grand Guignol, de forma que você diga "mas isso é falso, não aceito!" E a essa altura você já será meu, e experimentará o calafrio da infinita onipotência de Deus, que desfaz a ordem do mundo. E depois, se você for honesto, perceberá a maneira como o atraí para a armadilha, porque, afinal, eu lhe dizia isso a cada passo, advertia-o claramente de que o estava arrastando para a danação, mas o interessante nos pactos com o diabo é que são firmados sabendo-se muito bem com quem se está tratando. Do contrário, por que ser premiado com o inferno?

E como eu queria que fosse considerada agradável a única coisa que faz alguém tremer, isto é, o calafrio metafísico, só me restava escolher (entre os modelos de trama) a mais metafísica e filosófica, o romance policial.



## A METAFÍSICA POLICIAL

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 muito pouco, e o detetive acaba derrotado). Creio que as pessoas gostam de livros policiais não porque eles contêm assassinatos, tampouco porque neles se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjectura, em estado puro. Mas um diagnóstico médico, uma pesquisa científica, ou mesmo uma indagação metafísica também são casos de conjectura. No fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para saber isso (para achar que se sabe) é preciso supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhes impôs. Toda história de investigação e de conjectura fala de algo junto ao qual sempre vivemos (citação pseudo-heideggeriana). A esta altura fica claro por que minha história básica (quem é o assassino?) ramifica-se em muitas outras histórias, todas elas histórias de outras conjecturas, todas girando em torno da estruturà da conjectura enquanto tal.

Um modelo abstrato da conjectura é o labirinto. Mas existem três tipos de labirinto. Um é o grego, o de Teseu. Esse labirinto não permite que ninguém se perca: da entrada para o centro, e depois do centro para a saída. É por isso que ao centro está o Minotauro, pois do contrário a história não teria sabor, seria um simples passeio. O terror, nesse caso, nasce do fato de não se saber aonde se chegará e o que fará o Minotauro. Mas quem percorrer o labirinto clássico encontrará um fio, o fio de Ariadne. O labirinto clássico é tão-somente o fio de Ariadne.

Depois, existe o labirinto maneirista: quem o percorre encontra uma espécie de árvore, uma estrutura em forma de raízes com muitos

becos sem saída. A saída é uma só, mas pode enganar. Você precisará de um fio de Ariadne para não se perder. Esse labirinto é um modelo de trial-and-error process.

Finalmente existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma. O labirinto da minha biblioteca é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo em que Guilherme pensa viver já é estruturado em forma de rizoma: ou melhor, é estruturável, mas nunca definitivamente estruturado.

Um rapaz de dezessete anos disse-me que não entendeu nada das discussões teológicas, mas que estas agiam como prolongamentos do labirinto especial (como se fossem música thrilling num filme de Hitchcock). Creio que tenha acontecido alguma coisa desse tipo: até o leitor ingênuo farejou que se encontrava diante de uma história de labirintos, e não de labirintos espaciais. Poderíamos dizer que, curiosamente, as leituras mais ingênuas eram as mais "estruturais". O leitor ingênuo, sem mediação dos conteúdos, entrou em contato direto com o fato de que é impossível existir uma história.

## O DIVERTIMENTO

Eu queria que o leitor se divertisse. Pelo menos, tanto quanto eu estava me divertindo. Este é um ponto muito importante, que parece contrastar com as idéias mais ponderadas que acreditamos ter sobre o romance.

Divertir não significa di-verter, desviar dos problemas. Robinson Crusoe quer divertir o seu leitor modelo, contando-lhe os cálculos e as operações cotidianas de um honesto homo oeconomicus muito parecido com ele. Mas o semblable de Robinson, depois de divertir-se lendo-se em Robinson, deveria de toda forma ter aprendido alguma coisa mais, ter-se tornado diferente. Divertindo-se, de certo modo aprendeu. Que o leitor aprenda algo sobre o mundo ou algo sobre a linguagem, eis uma diferença que marca diferentes poéticas da narratividade, mas a questão não muda. O leitor ideal de Finnegans Wake deve afinal divertir-se tanto quanto o leitor de Carolina Invernizio. Tanto quanto.

Mas de maneira diversa.

Ora, o conceito de divertimento é histórico. Para cada fase do romance, existem modos diferentes de divertir e de divertir-se.

É indubitável que o romance moderno procurou enfraquecer o divertimento do enredo, para privilegiar outros tipos de divertimento. Eu, grande admirador da poética aristotélica, sempre pensei que, apesar de tudo, um romance deve divertir também e sobretudo através da intriga.

É indubitável que, se um romance diverte, obtém o consenso de um público. Ora, durante certo período, pensou-se que o consenso fosse um sinal negativo. Se um romance encontra consenso, então é porque não diz nada de novo e dá ao público aquilo que ele já esperava.

Creio, porém, que não seja a mesma coisa dizer "se um romance dá ao leitor aquilo que ele esperava, encontra consenso" e "se um

romance encontra consenso é porque dá ao leitor aquilo que ele esperava".

A segunda afirmação nem sempre é verdadeira. Basta pensar em Defoe ou em Balzac, para chegar a O tambor ou a Cem anos de solidão. Dir-se-á que a equação "consenso = desvalor" foi encorajada por certas posições polêmicas, assumidas por nós do Grupo 63, e antes mesmo de 1963, quando identificávamos o livro de sucesso com o livro comercial, e o romance comercial com o romance de intriga, ao mesmo tempo em que celebrávamos a obra experimental, aquela que provoca escândalo e é recusada pelo grande público. Estas coisas foram ditas, havia um sentido em dizê-las, e são as que mais escandalizaram os literatos bem-pensantes e nunca mais foram esquecidas pelos cronistas - justamente porque foram ditas apenas para obter esse efeito e pensando em romances tradicionais de estrutura fundamentalmente comercial, desprovidos de inovações interessantes em relação à problemática do século XIX. E era fatal que, depois disso, se formassem grupos e se considerasse tudo como farinha do mesmo saco, às vezes por razões de guerra entre partidos. Lembro-me que os nossos inimigos eram Lampedusa, Bassani e Cassola, mas hoje, pessoalmente, eu faria sutis distinções entre os três. Lampedusa tinha escrito um bom romance fora de época, e havia uma oposição aos elogios que lhe faziam, como se estivesse abrindo um novo caminho para a literatura italiana, quando, pelo contrário, estava gloriosamente fechando outro caminho. Sobre Gassola, não mudei de opinião. Sobre Passaní, eu seria hoje muito, mas muito mais cauteloso e, se estivéssemos em 1963, eu o aceitaria como companheiro de viagem. Mas o problema de que quero falar é outro.

Na verdade, ninguém se lembra mais de tudo o que aconteceu em 1965, quando o grupo se reuniu novamente em Palermo, para discutir o romance experimental (e pensar que as atas ainda estão no catálogo da Editora Feltrinelli sob o título *Il romanzo sperimentale*, com a data de 1965 na capa e 1966 como ano de impressão).

Ora, no decorrer daquele debate, surgiram coisas muito interessantes. Principalmente a comunicação de abertura de Renato Barilli, que já era o teórico de todos os experimentalismos do Nouveau

Roman, e, na época, estava acertando as contas com o novo Robbe-Grillet, com Grass e com

Pynchon (não se esqueça que Pynchon é agora citado entre os iniciadores do pós-modernismo, palavra que não existia naquela época, pelo menos na Itália, e que, nos Estados Unidos, John Barth estava apenas começando), e citava o redescoberto Roussel, apreciador de Verne, mas não citava Borges, porque sua revalorização não tinha ainda começado. E o que dizia Barilli? Dizia que, até então, tinha-se privilegiado o fim do enredo e o bloqueio da ação na epifania e no êxtase materialista. Mas que estava começando uma nova fase da narrativa, com a revalorização da ação, embora se tratasse de uma ação autre.

Eu analisava a impressão que tínhamos experimentado na noite anterior, assistindo a uma curiosa colagem cinematográfica de Baruchello e Grifi, Verifica incerta, uma história feita com fragmentos de outras histórias, ou melhor, com clichês e tópoi do cinema comercial. E notava que o público tinha reagido com maior agrado naqueles pontos em que, até poucos anos atrás, teria reagido com sinais de escândalo, ou seja, nos pontos em que as conseqüências lógicas e temponais da ação tradicional eram omitidas e as expectativas violentamente frustradas. A vanguarda estava se tornando tradição, aquilo que era dissonante alguns anos antes transformava-se em harmonia para os ouvidos (ou para os olhos). E daí só se podia tirar uma conclusão. A inaceitabilidade da mensagem já não era critério soberano para uma narrativa (ou para qualquer outra arte) experimental, uma vez que o inaceitável estava doravante codificado como agradável. Esboçava-se um retorno pacífico a novas formas do aceitável e do agradável. E eu lembrava que, se no tempo dos serões futuristas de Marinetti era indispensável que o público vaiasse, "hoje, pelo contrário, é tola e improdutiva a polêmica de quem julga falido um experimento pelo fato de ser aceito como normal: trata-se de um retorno ao esquema axiológico da vanguarda histórica, e, a essa altura, o eventual crítico da vanguarda não passa de um maninettiano retardado. Insistimos que a inaceitabilidade da mensagem por parte do receptor só foi uma garantia de valor em um momento histórico preciso. Desconfio que devemos talvez renunciar àquela idéia

subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual o escândalo público deveria ser uma prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular da cadeira não contestam coisa nenhuma... Um dia destes, encontrei alguém que, desconfiado por ter gostado demais de um produto, tinha-o deixado em suspenso numa zona de dúvida..." E assim por diante.

1965. Eram os anos em que se iniciava a arte pop, fazendo cair as distinções tradicionais entre arte experimental, não figurativa, e arte de massa, narrativa e figurativa. Anos em que Pousseur me dizia, referindo-se aos Beatles: "eles trabalham para nós", sem perceber que ele também trabalhava para eles (e foi preciso que viesse Cathy Berberian para nos mostrar que os Beatles, reconduzidos a Purcell, como era justo, podiam ser executados em concertos, ao lado de Monteverdi e de Satie).

## O PÓS-MODERNO, A IRONIA, O AGRADÁVEL

De 1965 até hoje, duas idéias ficaram definitivamente claras. Primeiro, que era possível reencontrar o enredo mesmo sob a forma de citações de outros enredos e, segundo, que a citação poderia ter um caráter menos comercial que o enredo citado (data de 1972 o Almanaque Bompiani intitulado Ritorno dell'intreccio, ainda que o retorno a Ponson du Terrail e a Eugene Sue se faça com um misto de ironia e admiração, e que se retomem algumas grandes páginas de Dumas com mais admiração que ironia). Seria possível haver um romance comercial, bastante problemático e, assim mesmo, agradável?

Esta fusão, assim como a descoberta não só do enredo, mas também do prazer, viria a ser realizada pelos teóricos americanos do Pós-Modernismo.

Infelizmente, "pós-moderno" é um termo bom à tout faire. Tenho a impressão de que hoje se aplica a tudo aquilo que agrada a quem o usa. Por outro lado, parece existir uma tentativa de fazê-lo recuar no tempo: de início, parecia aplicar-se a alguns escritores ou artistas em atividade nos últimos vinte anos; depois, pouco a pouco, chegou até ao começo deste século; em seguida, recuou mais ainda, e a marcha continua: daqui a pouco, a categoria do pós-moderno chegará até Homero.

Julgo, entretanto, que o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, melhor dizendo, um Kunstwollen, um modo de operar. Podemos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno, assim como cada época teria seu próprio maneirismo (tanto é assim que me pergunto se pósmoderno não seria o nome moderno do Maneirismo enquanto categoria meta-histórica). Creio que em cada época se chega a momentos de crise, como as descritas por Nietzsche na Segunda consideração extemporânea, sobre os malefícios dos estudos

históricos. O passado nos condiciona, nos oprime, nos ameaça. A vanguarda histórica (mas aqui eu entenderia vanguarda também como categoria meta-histórica) procura ajustar contas com o passado. "Abaixo o luar", slogan futurista, é um programa típico de toda vanguarda, basta colocar outra coisa no lugar de luar. A vanguarda destrói o passado, desfigura-o: as Demoiselles d'Avignon representam o gesto típico da vanguarda; depois, a vanguarda vai mais além, destrói a figura e, em seguida, a anula, chegando ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela rasgada, à tela queimada; em arquitetura, será a condição mínima do curtain wall, o edifício como coluna, puro paralelepípedo; em literatura, será a destruição do fluxo do discurso, até à colagem à maneira de Bourroughs, até ao silêncio ou à página em branco; em música, será a passagem da atonalidade ao ruído, ao silêncio absoluto (neste sentido, o Cage das origens é moderno).

Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe "eu te amo desesperadamente", porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: "Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente." A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor.

Ironia, jogo metalingüístico, enunciação elevada ao quadrado. Portanto, com o moderno, quem não entende não pode aceitá-lo, ao passo que, com o pós-moderno, é possível até não entender o jogo e



levar as coisas a sério. O que constitui a qualidade (o risco) da ironia. Existe sempre quem tome o discurso irônico como se fosse sério. Acho que as colagens de Picasso, de Juan Gris e de Braque são modernas: por essa razão, as pessoas normais não as aceitavam. Já as colagens feitas por Max Ernst, montando fragmentos de gravuras do século XIX, eram pós-modernas: podem inclusive ser lidas como uma narrativa fantástica, como a narrativa de um sonho, sem que se perceba que representam um discurso sobre a gravura, talvez sobre a própria colagem. Se o pós-moderno é isso, então fica claro por que Sterne ou Rabelais são pós-modernos e por que Borges certamente também é, ou por que, em um mesmo artista, o momento moderno e o momento pós-moderno podem conviver, seguir-se a curta distância ou alternar-se. Vejam o que ocorre com Joyce. O retrato do artista quando jovem é a história de uma tentativa moderna. Os dublinenses, embora venham antes, são mais modernos que o Retrato. Ulisses está no limite. Finnegans Wake já é pós-moderno, ou pelo menos inicia o discurso pós-moderno: para ser compreendido, exige não a negação do já dito, mas sua retomada irônica. Sobre o pós-moderno quase tudo já foi dito desde o início (é o caso de ensaios como "A literatura do esgotamento", de John Barth, que é de 1967 e foi publicado recentemente no número 7 de Calibano, dedicado ao pós-moderno americano). Não que eu esteja completamente de acordo com as cotações que os teóricos do pós-modernismo (Barth inclusive) atribuem a escritores e artistas, para estabelecer quem já é pós-moderno e quem ainda não é. O que me interessa é o teorema que os teóricos dessa tendência formulam a partir de suas premissas: O meu escritor pós-moderno ideal não tinha e não repudia nem seus genitores do século XX nem seus avós do século XIX. Ele digeriu o modernismo, mas não o carrega nos ombros como um peso... Esse escritor talvez não consiga atingir ou comover os fãs de James Michener e Irving Wallace, sem falar dos analfabetos lobotomizados pelos mass media, mas às vezes poderia atingir e divertir um público mais amplo do que aquele círculo que Thomas Mann chamava de primeiros cristãos, os devotos da Arte... O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e "conteudismo", literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa... A analogia que

prefiro é antes com o bom jazz ou com a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas." Assim falava Barth em 1980, ao retomar o tema, mas dessa vez sob o título de "A literatura da plenitude". Naturalmente que o discurso pode ser retomado com um gosto maior pelo paradoxo, como faz Leslie Fiedler. O número de Calibano publica um ensaio seu de 1981 e, recentemente, a nova revista Linea d'ombra publicou um de seus debates com outros autores norte-americanos. Fiedler provoca, é óbvio. Elogia O último dos moicanos, a narrativa de aventuras, o Gothic, toda aquela escória desprezada pelos críticos, mas que foi capaz de criar mitos e povoar o imaginário de mais de uma geração. Fiedler pergunta a si mesmo se ainda aparecerá algo como A cabana do Pai Tomás, algo que possa ser lido com a mesma paixão tanto na cozinha como na sala e no quarto das crianças. Ele coloca Shakespeare ao lado dos que sabiam divertir, juntamente com E o vento levou. Todos sabemos que se trata de um crítico por demais sutil para acreditar nisso. O que ele quer é simplesmente romper a barreira que foi erguida entre a arte e o divertimento. Fiedler percebe que, hoje, atingir um vasto público e povoar seus sonhos talvez signifique fazer vanguarda, deixando-nos ainda a liberdade de dizer que povoar os sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los. Pode significar obcecá-los.

## O ROMANCE HISTÓRICO

Faz dois anos que me recuso a responder a perguntas ociosas. Do tipo: sua obra é aberta ou não? Sei lá, isso é problema seu, não meu. Ou então: com qual de seus personagens você se identifica? Meu Deus, mas com quem se identifica um autor? Com os advérbios, é óbvio. De todas essas perguntas ociosas a mais ociosa é a daqueles que julgam que falar do passado é uma maneira de fugir do presente. Será verdade?, perguntam-me. É provável, respondo, se Manzoni, falou do século XVII é porque o século XIX não lhe interessava; o Santo Ambrósio de Giusti fala aos austríacos de seu tempo, enquanto o Juramento de Pontida de Giovanni Berchet fala claramente de histórias antigas. Love story insere-se em seu próprio tempo enquanto a Cartuxa de Parma só conta fatos acontecidos vinte e cinco anos antes... Inútil dizer que todos os problemas da Europa moderna, da maneira como os sentimos hoje, tem origem na Idade Média, desde a democracia comunal até a economia bancária, desde as monarquias nacionais até a cidade, desde as novas tecnologias até as revoltas dos pobres: a Idade Média é a nossa infância, à qual temos que voltar sempre para fazer a nossa anamnese. Mas também se pode falar de Idade Média no estilo de Excalibur. Nesse caso, o problema é outro e não pode ser ignorado. Que significa escrever um romance histórico? Creio que existem três maneiras de contar o passado. Uma é o romance, desde o ciclo bretão até as histórias de Tolkien, cabendo aí também a "Gothic novel", que não é novel mas romance: o passado como cenografia, pretexto, construção fabulística, para dar livre curso à imaginação. Portanto, nem sequer é necessário que o romance se desenvolva no passado, basta que não se desenvolva aqui e agora e não fale do aqui e do agora, nem mesmo por alegoria. Muita ficção científica é puro romance. O romance é a história de um alhures.

Depois vem o romance de capa e espada, como o de Dumas. O romance de capa e espada escolhe o passado "real" e reconhecível, e para torná-lo reconhecível povoa-o de personagens já registrados na enciclopédia (Richelieu, Mazarino), fazendo-os realizar certas ações que a enciclopédia não registra (encontrar Milady, ter contato com um certo Bonacieux), mas que também não a contradizem. Naturalmente, para corroborar a impressão de realidade, os personagens históricos farão também aquilo que (por consenso da historiografia) de fato fizeram (sitiar la Rochelle, ter relações íntimas com Ana de Áustria, estar envolvido com a Fronda). Nesse quadro ("verdadeiro") inserem-se os personagens de fantasia, os quais porém manifestam sentimentos que poderiam ser atribuídos também a personagens de outras épocas. Aquilo que d'Artagnan faz em Londres, recuperando as jóias da rainha, poderia ser feito no século XV ou no século XVII. Não é necessário viver no século XVII para ter a psicologia de d'Artagnan.

No romance histórico, ao contrário, não é preciso que entrem em cena personagens reconhecíveis em termos de enciclopédia comum. Pensemos em *Os noivos*: o personagem mais conhecido é o cardeal Federico, que antes de Manzoni era pouco conhecido (bem mais conhecido era o outro Borromeo, San Carlo). Mas tudo aquilo que Renzo, Lucia ou Fra Cristoforo fazem só podia ser feito na Lombardia do século XVII. O que os personagens fazem serve para fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, entretanto dizem sobre a Itália da época coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza.

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

Não sei até que ponto fui fiel a esse propósito. Não creio ter deixado de cumpri-lo quando mascarava citações de autores posteriores (como Wittgenstein) fazendo-as passar por citações da época. Nesses casos, eu sabia muito bem que não eram os meus medievais que eram modernos, mas sim os modernos que pensavam

como medievais. Pergunto-me se às vezes não emprestei aos meus personagens fictícios uma capacidade para, a partir dos disiecta membra de pensamentos puramente medievais, compor alguns unicórnios conceptuais que, enquanto tais, a Idade Média não reconheceria como seus. Creio que um romance histórico deva também fazer outra coisa: não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos.

Se um personagem meu, comparando duas idéias medievais, tira delas uma terceira idéia mais moderna, está fazendo exatamente aquilo que a cultura fez depois, e se ninguém nunca escreveu aquilo que ele disse, é certo que alguém, mesmo de modo confuso, deveria começar a pensar nisso (talvez sem dizer, possuído de mil temores e pudores).

Em todo caso, existe algo que me divertiu muito: toda vez que um crítico ou um leitor escreveram ou disseram que um de meus personagens afirmava coisas modernas demais, pois bem, em todos esses casos e justamente nesses, eu tinha usado citações textuais do século XIV.

Existem outras páginas em que o leitor saboreou como deliciosamente medievais certas atitudes que eu sentia como ilegitimamente modernas. E que cada um tem uma idéia própria, geralmente deturpada, da Idade Média. Só nós, monges daquela época, sabemos a verdade, mas, ao dizê-la, podemos ser queimados vivos.

## PARA TERMINAR

Encontrei - dois anos depois de ter escrito o romance - uma anotação minha de 1963, quando ainda cursava a universidade.

"Horácio e o amigo chamam o conde de P. para resolver o mistério do espectro. Conde de P., fidalgo excêntrico e fleumático. De outro lado, um jovem capitão da guarda dinamarquesa com métodos americanos. Desenvolvimento normal da ação segundo as linhas da tragédia. No último ato, reunida a família, o conde de P. explica o mistério: o assassino é Hamlet. Tarde demais; Hamlet morre.

Alguns anos mais tarde, descobri que Chesterton, em algum lugar, tinha tido uma idéia semelhante. Parece que, recentemente, o grupo de Oulipo construiu uma matriz de todas as situações policiais possíveis e descobriu que ainda falta escrever um livro no qual o assassino é o leitor.

Moral: existem idéias obsessivas, nunca pessoais, os livros se falam entre si, e uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.

{1} Este termo designa qualquer tipo de formação lingüística que não se atenha à normatividade gramatical, em qualquer nível (ortográfico, fonético, sintático, semântico etc). (N. daE.)

{2} Petrarca, Rimas (CXXVIII. vs. 49-50): "Cesare taccio, che per ogni piaggia/feu l'erbe sanguigne." (N. da E.)