


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DEBORAH GARSON CABRAL

A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma
aventura em busca da experiência da Verdade



ARARAQUARA – S.P.
2020

DEBORAH GARSON CABRAL

A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma
aventura em busca da experiência da Verdade

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras – Área de conhecimento: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: Capes e CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2020

C117f

Cabral, Deborah Garson

A forja narrativa em Umberto Eco : uma aventura em busca da experiência da Verdade / Deborah Garson Cabral. -- Araraquara, 2020
183 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Literatura italiana. 2. Narrativa em primeira pessoa. 3. Verdade.
4. Epifania. 5. Forja narrativa. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DEBORAH GARSON CABRAL
A FORJA NARRATIVA EM UMBERTO ECO: uma aventura
em busca da experiência da Verdade

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras – Área de Conhecimento: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
Bolsa: Capes e CNPq

Data da defesa: 30/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. CLÁUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
Departamento de Letras Moderna

Membro Titular: Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MONTE
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Modernas

Membro Titular: Profa. Dra. IONARA SATIN
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
Departamento de Letras Moderna

Membro Titular: Prof. Dr. MARCIO SCHEEL
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP)
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) Campus de São José do Rio Preto
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*Àquele que, junto a mim, vivencia a mais incrível aventura de todas.
Te amo.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido sequer iniciado sem a ajuda de meus pais. Sempre presentes, foram a força e a perseverança por eles doadas que fizeram com que eu jamais desistisse de chegar à conclusão desta etapa. Vocês são meu exemplo, meu incentivo e o alvo da minha mais profunda gratidão;

À Paola, que foi a mais prejudicada nesse processo, ao mesmo tempo que é e sempre será o motivo que faz com que eu deseje ser sempre melhor do que sou;

Aos meus irmãos, companheiros e incentivadores, que conseguem ver em mim aquilo que eu mesma não vejo. Amo vocês! Vocês são meu elo com meu passado e minha estrutura para construir o futuro;

Aos meus amigos, mais que queridos, que estão sempre conectados comigo em pensamento, mesmo que distantes. Obrigada por me ouvirem, por compartilharem comigo os bons momentos, por insistirem para que eu jamais desistisse;

À minha psicóloga, Renata Fiorin, que foi uma das maiores responsáveis pelo resultado deste estudo, principalmente pela sua confecção, pois me manteve sã durante todo o percurso;

À minha orientadora Claudia Fernanda de Campos Mauro, que esteve sempre ao meu lado auxiliando em tudo que fosse possível. Pela alegria e bom humor com que leva a vida;

Aos professores que cruzaram o meu caminho e foram pródigos em doar um pouco de si para que eu pudesse carregar comigo uma bagagem cada vez mais completa para poder, eu também, passar a doar;

Ao Prof. Dr. Claudio Paolucci, professor da UniBo responsável pela minha pesquisa em Bolonha, na Itália, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), que me fez enxergar um Umberto Eco mais vivo e humano do que jamais imaginaria. Pela sua paixão pela linguagem e pela admiração por seu mestre, que puderam ser, em alguma medida, transferidas a mim;

Aos componentes da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Carlos Eduardo Monte, Profa. Dra. Gisele de Oliveira Bosquesi, Profa. Dra. Ionara Satin, Prof. Dr. Marcio Scheel, Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, minha mais profunda gratidão, pois vocês me direcionaram e incentivaram para que este trabalho fosse concluído.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - Código de Financiamento 142160/2018-0

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

1.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

2.

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto, 1994, p. 345.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar os três últimos romances de Umberto Eco, A misteriosa chama da rainha Loana, de 2004, O cemitério de Praga, de 2011 e Número zero, de 2015. Busca, a partir da observação do comportamento do narrador dentro de cada texto, demonstrar uma estratégia narrativa que aqui será chamada de forja narrativa, que promove, através da subversão da linguagem, utilizando da ironia equiana e revelando uma dinâmica entre a verdade e a *menzogna* contidas nos signos, propor ao leitor a participação na construção de sentidos da narrativa. Procura também discutir a ideia de Verdade na concepção de Umberto Eco, que revela que só é possível conhecer a verdade vivendo-a, e por isso considera a narração a única maneira possível para acessá-la. Através de um passeio atento dentro dos bosques textuais de Eco, o que se procura é demonstrar de que maneira o narrador é o responsável pela revelação da verdade epifânica de Eco, que faz uso da linguagem – que por ser simbólica, pode conter a semente da *menzogna* – para, mentindo, mostrar a Verdade.

Palavras – chave: Literatura italiana. Narrativa em primeira pessoa. Verdade. Epifania. Forja narrativa.

RIASSUNTO

Questo lavoro mira ad analizzare le ultime tre romanzi di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, di 2004, *Il cimitero di Praga*, di 2011, e *Numero zero*, di 2015. Cerca, dall'osservazione del comportamento del narratore dentro ogni testo, dimostrare una strategia narrativa che qui sarà chiamata *forja* narrativa, che promuove, attraverso la sovversione del linguaggio, utilizzando l'ironia echiana, e rivelando una dinamica tra la verità e la menzogna contenute nel signo, proporre al lettore la partecipazione alla costruzione di sensi della narrativa. Inoltre, cerca di discutere l'idea di Verità nella concezione di Umberto Eco, che rivela che solo è possibile conoscere la verità vivendola e quindi considera la narrazione l'único modo possibile per accederla. Attraverso una passeggiata nei boschi testuali di Eco, che usa il linguaggio – che, essendo simbólica, può contenere il seme della menzogna – per, mentendo, dire la verità.

Parole-chiavi: Letteratura italiana. Narrativa in prima persona. Verità. Epifania. *Forja narrativa*.

SUMÁRIO

UMA BREVE INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A FORJA NARRATIVA	14
1.1 A menzogna	15
1.2 A importância do leitor na construção de sentidos	20
1.3 O narrador: o agente da forja	26
CAPÍTULO 2. A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA: A FORJA DE SI.....	36
2.1 De te fabula narratur – a narração fala sobre ti.....	36
2.2 Primeiras pistas	41
2.3 Recolhendo vestígios.....	48
CAPÍTULO 3. O CEMITÉRIO DE PRAGA: A FORJA DA HISTÓRIA.	91
3.1 A História subvertida ou Plot twist.....	94
3.2 Narração e História	98
CAPÍTULO 4. NÚMERO ZERO: A FORJA DA REALIDADE	145
CONCLUSÃO.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	181

Uma breve introdução

O primeiro intento deste trabalho foi, a princípio, criar um conceito de narrador que abarcasse as inovações – no início percebidas – fornecidas pelo narrador dos romances de Umberto Eco. Entretanto, com o andar da pesquisa, o que se verificou foi que esses narradores compõem uma estratégia narrativa da qual, através das propostas oferecidas por eles, participa também o leitor, construindo, em um trabalho cooperativo, a *forja narrativa*. Assim, após muitas novas leituras e outras releituras, esse é o mote desta tese.

No capítulo introdutório, faremos uma breve discussão sobre o motivo desta tese, discorrendo sobre alguns conceitos-chaves que direcionaram nossa pesquisa, todos relacionados à estrutura do pensamento equiano. Veremos a ideia de Verdade para Eco, bem como sua relação com a *menzogna*, ideias desenvolvidas por Claudio Paolucci nos seus estudos sobre a filosofia de Eco. Também procuraremos explicar o que é a forja narrativa, eixo central desta tese, bem como a relação entre narrador e leitor para a produção de sentidos do texto.

Nos três capítulos seguintes, faremos as análises dos três últimos romances de Umberto Eco, verificando de que maneira se dá a forja narrativa em cada um deles, trazendo exemplos nos quais seja possível observar como ela ocorre.

No capítulo conclusivo, faremos uma explanação para arrematar as ideias desenvolvidas nas análises, de forma a indicar como a autora chegou a tais conclusões, refletindo sobre o papel dos romances pesquisados e de que maneira a ideia de Verdade pode ser pensada dentro da teoria do romance equiano, bem como as relações entre narrador e leitor dentro dos textos analisados.

A tarefa de falar sobre um autor sem invadir seu espaço particular é difícil empreitada. Soa quase impossível não pensar em seu contexto, sua vida, para analisar sua obra. Apesar dos conselhos da teoria e crítica da narrativa, quando penetramos o mundo das palavras, analisando poemas e romances, imediatamente pensamos sobre *o que* o autor gostaria de dizer reunindo exatamente *aquelas* palavras *daquela* forma *naquele* contexto, criando *aquela* mundo específico e sugerindo que o adentremos para vivenciar *aquela* aventura literária. Exemplos como Manuel Bandeira e Marcel Proust estão aí para reforçar a – em algumas vezes – necessidade de interpretar um texto à luz do próprio autor. Algumas chaves da

literatura podem ser encontradas dessa maneira. Entretanto, a obra de arte existe, persiste e insiste ainda após e apesar disso.

Com Umberto Eco não seria diferente. Ainda há o agravante de que, antes mesmo de ficcionista, foi um profícuo teórico dos mais diversos temas, entre eles, também, a literatura. Assim, sua teoria torna-se imprescindível para compreender sua gênese literária.

Umberto Eco é considerado um dos maiores pensadores italianos do século XX e XXI, possivelmente um dos maiores em escala mundial (por que não?). Entretanto, apesar de seus sucessos ficcionais publicados, não há grande estudo sobre sua produção romanesca. Ao menos não suficiente.

Pensar na literatura de Eco é pensar na sua teoria explorada nas mais diversas e extenuantes possibilidades. É evidente que, para um homem pensante, como de fato era, torna-se impossível não espelhar todo o conhecimento, de que tomou propriedade, em sua produção ficcional. Sua teoria é enciclopédica, propositalmente, evidenciando que a literatura, em todas as medidas, fala sobre a literatura, sempre.

Enquanto as vanguardas do século XX repensavam a estrutura do romance, buscavam experimentalismos que levavam a compreensão à exaustão e ao nível do impossível, matando, por assim dizer, o romance, outros pensavam não no significante, mas no significado. Mais do que isso, no sentido. Foi esse o caso de Jorge Luis Borges, também é o de Eco.

Na introdução de *Lector in fabula* (2008), Umberto Eco insere a função do leitor na unidade gerativa do texto, atentando para a produção do texto literário, apesar de afirmar que essa função se expande para todo o texto produzido. A pragmática do texto, que implica suas interrelações, intertextualidades e possíveis interpretações, é então evidenciada. Eco defende a abertura do texto, não para fatores extratextuais, nem para a infinita enumeração de interpretações, mas para caminhos possíveis, “[...] opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas; e, em todo caso, são mais que uma.” (ECO, 2008, p. XI). Não se trata de sermos irresponsáveis com a produção literária, mas sim de refletirmos sobre a previsão do leitor enquanto receptor do texto produzido, sendo este pressuposto pelo autor no momento de confecção da obra literária, abrindo espaço para que esse leitor escolha, dentre as opções, o caminho que irá percorrer dentro da floresta textual (ECO, 1994). Trata-se de compreender que, para além da estrutura hermética, fechada e aparente do texto, existe um subtexto, cuja compreensão será proposta ao leitor atento que captar suas intenções.

Dentro da nossa literatura podemos encontrar um exemplo claro desta possibilidade implicada pela escolha do autor, como é o caso de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1997). A qualquer leitor que se pergunte, sempre há, ao menos, duas interpretações possíveis

sobre o comportamento de Capitu e, não à toa, a pergunta permanece: houve ou não traição? Isso nada mais é do que o reflexo da ambiguidade proposta pelo intertexto da obra, gerada intencionalmente para provocar no leitor essa indecisão, ou essa tomada de posição, ao se colocar contra ou a favor da personagem. É claro que a obra abrange muito mais do que apenas esta postura do leitor, mas não deixa de clarificar a posição deste em relação às possibilidades de interpretação do texto, indo além dele. Capitu, enquanto metáfora da obra literária, é a incógnita que sugere sem imposição, que propõe ao leitor que este adote uma postura dentro da narrativa, que leia seus sutis gestos, seus olhares, e compreenda, para além da palavra, as entrelinhas.

A este processo Eco dá o nome de processo de cooperação interpretativa (p. XII), o qual defende e desenvolve tanto no livro citado como em outras obras de sua composição. Trata-se do processo no qual a mensagem vai além das competências lexicais do texto. É preciso levar em conta o fator pragmático, que envolve a expressão em si e a recepção, visto que é preciso que o falante (ou, no caso, o leitor) tenha a habilidade de infundir sentido à expressão com a qual toma contato, ou, nas palavras de Eco,

[...] um falante normal tem a capacidade de inferir, da expressão isolada, o seu possível contexto linguístico e suas possíveis circunstâncias de enunciação. Contexto e circunstância são indispensáveis para poder conferir à expressão o seu significado pleno e completo, mas a expressão possui um significado próprio virtual que permite que o falante adivinhe o seu contexto. (ECO, 2008, p.3)

Ainda sobre a relação leitor – obra – autor, vale ressaltar que Eco explora a ideia de leitor Modelo a partir de duas ideias principais: primeiro, o leitor de primeiro nível que, segundo o autor, “é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas” (ECO, 1989, p. 101); em seguida, o segundo, que “é o leitor crítico que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada.” (ECO, 1989, p. 101). É importante conceber esses dois níveis de leitores a partir do ponto de vista de Eco, e entender que ambos se tratam de leitores modelos, dentro de sua poética, para compreender em que medida a obra ficcional equiana se faz valer desses pressupostos para produzir seus efeitos. Além disso, esses conceitos são fundamentais para compreender o processo da *forja narrativa* discutido neste trabalho. Importante ainda ressaltar que, para Eco, a ideia de *menzogna* é iniciada para desenvolver seu tratado de semiótica, no qual revela ser esta uma teoria da “mentira¹”. Ao sistematizar a teoria semiótica em seu livro, Eco propõe que esta, partindo do fenômeno da linguagem e sua manifestação sígnica, seja uma teoria que estude “o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo” (ECO, 2014, p. 4). E continua:

¹ Tradução escolhida para a obra em português da palavra *menzogna*. No original, o subitem do capítulo introdutório é *Una teoria della menzogna*.

É signo tudo quanto possa ser assumido como um subtítulo significante de outra coisa qualquer. Essa outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.* (ECO, 2014, p. 4)

Obviamente, não se trata, aqui, de discutir sobre o que se considera a semiótica ou de que maneira Eco busca sistematizá-la. O excerto cabe para que seja possível entender de onde parte a discussão de Eco acerca da relação entre verdade e mentira, ou *menzogna*, e sua relação com a linguagem, que posteriormente desenvolve através de sua composição ficcional. Ele também concorda com as ideias nietzschianas sobre a verdade e sua relação com a linguagem, pois, em seu texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007), reflete sobre o caráter falso da linguagem, explicando que através dela o homem passou a interpretar de maneira simplificada tudo o que existe, e se pauta pela linguagem e seus atributos, e não pelo que a antecede, sua essência, para conhecer o mundo. Toda a linguagem, para Nietzsche, é metáfora, entretanto o homem a tomou pelas coisas mesmas, e isso anulou a metáfora original.

Desde tempos remotos, a arte exprime a atmosfera em que é produzida, expondo à sociedade aquilo que se evidencia dela mesma, de forma a exaltar ou depreciar sua conjuntura. Em se tratando da Antiguidade, por exemplo, nos épicos, exaltava-se a história de um herói, seus feitos e bravuras, em nome da construção identitária daquele povo, do qual se tornava símbolo. Com a transformação da sociedade, as formas de narrar também se alteram, modificam-se, e então se renovam. Eco, já no século XXI, renova a forma de narrar, ampliando a relação autor-modelo, narrador e leitor-modelo, mostrando que a narrativa sempre possibilita uma nova interpretação, a abertura do texto de maneira que o leitor possa encontrar seu final por si só, de forma livre, pois, como diz Eco, “às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história.” (ECO, 1994, p.12), para que, assim, entremos no jogo proposto pela obra literária. É evidente que este leitor se encontra dentro da obra literária, representando-se como um *conjunto de instruções textuais*, que tem uma função concedida pelo texto e dentro dele. (ECO, 1994, p.22)

Vale ressaltar que, em diversos momentos de sua produção teórica, Eco se refere ao autor não como o detentor da verdade do texto. Em seu livro *Interpretação e superinterpretação* (2018), refere-se a ele, dizendo que “[...] o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégias de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social.” (ECO, 2018, p. 79-80). Por tesouro social compreende todas as

convenções culturais e históricas que se relacionam a determinada língua, o que antecede o texto.

A partir da forma como o narrador constrói o texto e como ele propõe ao leitor que o acompanhe na narrativa, o que se verifica, nos três romances, é a construção de um narrador que, para além da suspeita natural que o narrador em primeira pessoa transmite ao leitor, se posiciona explicitamente como suspeito e afirma suas dúvidas, fazendo com que o leitor o interprete não como um narrador infiel (Booth, 1980), mas um narrador honesto, componente da *forja narrativa*², pois sabe que o que diz pode não ser verdade e assume sua responsabilidade em relação a isso. Ainda assim, convida o leitor a firmar um pacto de crença em suas palavras, mesmo que se saiba que elas não sejam verdadeiras. Daí a ideia de forja, de construção da narrativa ficcional pelo narrador que conta suas memórias, suas experiências, sua história.

A repetição do comportamento dos narradores-personagens dos três últimos romances de Eco estimula-nos a pensar sobre o intuito do autor – pensando no conceito de autor modelo – ao incutir essas características em cada um de seus heróis. Também o papel do leitor se faz matéria imprescindível de aprofundamento dentro desta pesquisa.

Para compreendermos como surge a ideia da forja narrativa, será feita uma descrição da ideia através dela desenvolvida, bem como a origem de sua formação, o que será discutido no próximo capítulo.

² O termo forja narrativa foi escolhido pela autora deste trabalho no intuito de explicar uma estratégia de narração.

Capítulo 1 – A forja narrativa

Com o propósito de sempre enriquecer as possibilidades de leitura de uma obra, o que se busca é estudar três romances de Umberto Eco, na tentativa de encontrar exemplos que demonstrem a forja narrativa dentro de sua composição. É evidente que a leitura completa das três narrativas se faz indispensável. Entretanto, a partir dos excertos selecionados, tentaremos fazer recortes que exemplifiquem a ideia de forja narrativa que as três obras sugerem.

O primeiro romance, *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), o qual será discutido neste trabalho, conta a história de um sexagenário que perde a memória autobiográfica e, a partir desse acontecimento, procura reconstruir sua identidade através da visitação de seus arquivos do passado.

O segundo romance, penúltimo na cronologia do autor, *O cemitério de Praga* (2011), é um romance histórico – ou melhor, uma metaficção historiográfica. O narrador, único personagem ficcional dentro da história – levando em conta que os demais existiram, enquanto personagens factuais e, claro, na narrativa, são ficcionalizados –, é um falsificador de documentos que vai contando sua participação em diversos eventos da História da Itália, através de suas falsificações.

Por fim, a terceira narrativa, última em sua produção, *Número zero* (2015), conta a história da criação de um jornal que deverá produzir notícias mentirosas sobre pessoas influentes da sociedade, com o intuito de utilizá-las com o objetivo de chantagear seus protagonistas. A história é narrada em primeira pessoa pelo assistente de direção do jornal, o qual será também o responsável pela escrita do livro que será fruto desse protojornal.

A partir da análise dos três romances de Umberto Eco mencionados, buscaremos exemplificar de que maneira ocorre a forja narrativa, presente no decorrer de cada um dos romances, o primeiro, tratando da re-construção da memória individual, enquanto uma simulação da realidade vivida e esquecida, como forma de reconstrução desta; o segundo, tratando da forja da história, a partir de um forjador de documentos do século XIX; e o terceiro, finalmente, tratando da construção de notícias falsas em um jornal, forjando a informação verdadeira.

O termo forja foi escolhido, a princípio, por conter em sua definição as ideias de forjar enquanto 1. Fabricar, fazer; 2. Inventar; 3. Falsificar. Além da ideia de forjar como produzir algo falso, há também a forja que diz respeito ao trabalho do ferreiro, aquele que molda e funde o ferro, elemento duro, resistente, mas que, ao ser aquecido, se permite ser transformado, tornando-se maleável, mesmo que não perca sua composição original. Por esse

motivo, o objetivo deste trabalho é, a partir dos estudos das narrativas, demonstrar a estratégia da forja que, através do narrador – da narração – convida o leitor a participar da construção da narrativa de maneira desvelada, deflagrando os artifícios utilizados por ele, como um mágico que explica seu truque. Ao fim, a forja propõe ao leitor que experiencie, ao lado do narrador, a verdade epifânica que apenas a narração pode proporcionar.

1.1 A *menzogna*

A teoria da *menzogna*, tema profundamente debatido por Eco em suas aulas na *Università di Bologna*, em seu curso sobre semiótica e filosofia da linguagem, é largamente desenvolvida em seus romances. Através da mentira, da literatura, a verdade vem à tona. Evidentemente o resumo não compreende o resultado de sua intensa investigação sobre o tema. Eco discorre em alguns textos teóricos sobre a ideia do falso, que manteremos em italiano, *menzogna*, por consistir uma palavra que abre espaço para diversas possibilidades interpretativas, podendo ser traduzida como engano, mentira, erro, falso; entretanto, essas mesmas palavras possuem seu equivalente no italiano.

O que se buscará neste trabalho é compreender de que maneira Umberto Eco insere o leitor em seus romances, através da investigação de seus trabalhos teóricos, e produz a forja narrativa, técnica que mescla a ironia (o riso) e a informação dentro do texto narrativo que, mentindo, conduz à experiência da verdade. Eco, de maneira pedagógica, em seus romances, prepara o leitor para que perceba as armadilhas do texto literário, ou melhor, do signo, que carrega consigo a semente da *menzogna*, o engano, e o ensina a compreender aquilo que o texto mostra, a experiência da verdade, o processo da epifania que revela a experiência literária. Para isso, tomaremos como base teórica o livro de Claudio Paolucci (2016/2017) *Umberto Eco: tra ordine e avventura*, que propõe sobre Eco a criação da *Teoria della menzogna* (p. 13), ou seja, através da possibilidade do engano, da revelação e consciência acerca dessa possibilidade, o leitor percorre os caminhos da narrativa preparado para não cair em suas armadilhas. Ao mesmo tempo, Paolucci afirma que Eco, ao fim e ao cabo, promoveu uma grande teoria da Verdade, através da escrita de seus romances, fazendo da narração a experiência real da epifania. Por isso, falamos de Paolucci como um leitor de Eco que dialoga com a compreensão da autora sobre as narrativas equianas e o que elas proporcionam, em sua essência.

É importante lembrar que Eco é sectário de Peirce, e, ao desenvolver seus textos, sempre reflete acerca de suas ideias sobre a linguagem. Ao falar sobre o significado, no que diz respeito à sua relação com o signo, conseqüentemente, ao que ele carrega – aqui discutido e denominado *menzogna* - Eco afirma, em *Lector in fabula*: “O significado de uma proposição abrange ‘toda sua necessária e óbvia dedução’(5165).” (ECO, 2002, p. 18), pois, obviamente, cada proposição pode suscitar diversas interpretações, e não apenas uma delas será a correta.

Como dito, Eco se remete a Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007), quando fala sobre a linguagem e sua relação com a verdade. O consagrado filósofo discorre sobre a ideia de verdade e seu engano através da utilização da linguagem, dizendo que

Dispostas lado a lado, as diferentes línguas mostram que, nas palavras, o que conta nunca é a verdade, jamais uma expressão adequada: pois, do contrário, não haveria tantas línguas. A ‘coisa em si’ (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer conseqüências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se. Ele designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas. (NIETZSCHE, 2007, p. 32)

Eco, em *Entre a mentira e a ironia* (2006), ao debater um texto de Campanile, faz a seguinte afirmação:

É duvidoso, porém, se rimos das contradições entre linguagem e metalinguagem com que o texto lida, exibindo a própria falência, ou do fato de que no equívoco do texto vemos o nosso próprio equívoco de usuário de uma linguagem que nunca consegue esclarecer se é meta ou não. Com Paganini, Campanile está colocando em cena a história de nós próprios, enredados nas tramas da linguagem de que somos falantes. (ECO, 2006, p. 72)

Em seu livro, Claudio Paolucci fala sobre o percurso de Eco enquanto teórico, explicitando seus diversos escritos, bem como o de romancista brilhante que se tornou. A importância do pensamento de Eco enquanto teórico é fundamental neste trabalho, visto que se torna evidente que fará uso de seus estudos sobre estética e arte para a confecção de seus romances. Assim, partindo dessa premissa, é possível considerar elementos como a ideia da “mentira” – como já referido, *menzogna*, em italiano – que Eco desenvolve, debatida por Paolucci, explicando que a matéria da qual os textos são compostos, a palavra, ou melhor, o signo, “não representa a realidade: simplesmente a interpreta.” (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 14) e, por isso, pode servir para mentir, ou enganar, ao menos confundir. Essa ideia pode afastar o ser interpretante da verdade, e é isso que Eco quer evitar. Para Eco, a verdade é uma experiência, que não pode ser senão vivida e que, quando colocada em palavras, passa para o

nível da interpretação, para o mundo dos signos, que é sempre uma versão do mundo real. Assim, a narração, que é o próprio ato de contar aquilo que é experiência em seu exato instante vivido, é a melhor correspondência da verdade. Então, o narrador em Eco detém a verdade, mas não pode apenas expor essa verdade através da linguagem – narração – e, por isso, apresenta uma possibilidade. O leitor, ao investigar suas palavras, e ao acompanhar, no tempo presente, o desenrolar do fio narrativo, adquire suas próprias experiências e, com isso, constrói sua própria verdade – o instante, o presente vivido. Portanto, é fundamental, para que se desenvolva a ideia de forja narrativa aqui proposta, que se compreenda a função do leitor dentro da narração equiana, cumprindo o papel de agente da verdade.

Em suas primeiras páginas, Paolucci (2016, 2017) insere a ideia de que Eco, enquanto enciclopedista, ou seja, o autor que compila informações dentro de uma ordem, não escreve uma palavra que seja de fato sua, porque, de qualquer forma, tudo aquilo que é escrito já foi, em algum momento, dito. Entretanto, toda nova escritura compõe uma nova interpretação acerca do já dito, e essa reordenação de conhecimentos compõe a teoria da *menzogna*, pois o mecanismo utilizado para essa reorganização é o mesmo que ocorre com o signo. O signo, por sua vez, substitui o objeto, dizendo algo sobre ele em seu lugar. Entretanto, as coisas ditas podem carregar consigo mentiras, não representando a realidade, posto que elas interpretam o objeto e o expõe a um sistema heterogêneo, no qual surgirão novas interpretações. (p. 14-15)

Eco possui, então, uma relação íntima com a ideia do *falso*. Levando em conta que a linguagem cria mundos possíveis, baseada sempre na interpretação dos objetos. Como dito, essa interpretação pode ser falsa, mas dentro de seu mecanismo e de seus estudos, essa criação possivelmente falsa é claramente vista como tal, deixando sempre ao leitor a função de compreender suas possibilidades. A ideia do conhecimento enquanto uma enciclopédia se relaciona com a teoria dos rizomas, que Deleuze (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 56; 120; ECO, 1985) adota para falar do mundo moderno. Os rizomas são extensões dos caules das plantas que se conectam entre elas, transmitindo informações de uma a outra. Assim, em comparação, funciona como um sistema aberto, no qual novas informações podem ser inseridas, relacionando-se de acordo com as circunstâncias, e, assim como a enciclopédia, constitui-se de conceitos que muitas vezes se contradizem, sem, por isso, deixarem de coexistir.

Na narração, para Eco, o que ocorre não é propriamente a construção de uma *menzogna*, enquanto mentira ou falso, propriamente. A partir da linguagem, que é composta por signos, que carregam consigo a semente da *menzogna*, o que ocorre é a criação de mundos possíveis:

Na ficção narrativa não se diz o falso para que alguém acredite, nem com o intuito de prejudicar: constrói-se um mundo possível e pede-se ao leitor ou espectador cúmplice que viva neste mundo como se fosse um mundo real e aceite como críveis as regras nele vigentes (animais falantes, obras de magia, gestos humanamente impossíveis). (ECO, 2018, p. 261)

A semiótica é a ciência da linguagem, e, para Eco, ela existe para regular a relação daquele que lê com o que é lido. Sabendo que toda interpretação parte de uma construção cultural, ou seja, as informações que possibilitarão essa interpretação estão armazenadas a partir das experiências de determinado indivíduo inserido em uma determinada cultura, Eco sustenta que a semiótica cumpre a função de manter o leitor em alerta, aberto às possibilidades interpretativas que vão além do que o texto parece dizer. Nesse labirinto interpretativo, toda ideia que se desenvolve em um pensamento se torna uma conjectura. A verdade pode apenas ser experienciada; quando pensada, já se torna interpretação e, por isso, passível de fingir, mentir, enganar-se.

Eco traz à tona o conceito de *ineluttabilità* (inevitabilidade), que indica a narração e a literatura como uma experiência inevitável. O mundo real é falso e passível de erro, pois está irremediavelmente traduzido em signos, ao passo que a experiência – no caso, a literária, em evidência – é a mais própria verdade, pois ocorre no presente imediato e apenas esse momento é o verdadeiro, que não se abre, que revela, em suma, a *epifania*. O antes é apenas expectativa e, o depois, conjectura. Paolucci reforça: “*La verità non può essere detta [...]. La verità può soltanto essere mostrata.*” (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 31). Assim, é possível perceber em Eco um narrador que apresenta a narrativa partindo desse pressuposto, e proporcionando ao leitor, então, o papel de construtor, juntamente com ele, da experiência narrativa, forjando, moldando e experienciando uma nova vivência a partir da afirmação – o ato narrativo – com a finalidade de chegar à enunciação – o efeito no leitor. Eco propõe, então, que as experiências anteriores, o contexto cultural e social do leitor, farão parte da construção de sentidos, o que amplia as possibilidades interpretativas, e, portanto, permite que a obra seja finalizada de diversas maneiras. Não existe explicação única, global e grandiosa para tudo, mas pequenas explicações locais que indicam que não existe uma chave do saber. A relativização da verdade compõe essa abertura do texto, posto que um leitor com determinadas características, como um pesquisador de literatura, ao se propor entrar no bosque narrativo (ECO, 1994), encontrará caminhos determinados e direcionados pelo seu conhecimento prévio; da mesma forma, um leitor que não possua essa especificidade encontrará caminhos diversos dentro do mesmo texto. Descobrir a(s) resposta(s) depende de passar do plano da afirmação ao plano da enunciação.

Eco entende que a frase cumpre o papel de “mostrar”, utilizando o mecanismo de construir alguma coisa – primeiro nível – que “diz” algo que não exatamente aquilo que está dizendo, mas algo além daquilo, e assim se “mostra” aquilo que de fato se quer dizer – segundo nível.

Mas não se trata apenas de haver esses dois elementos, como já foi dito. É preciso compreender com mais profundidade a composição dessa relação entre leitor e narrador. Eco fala sobre um *rapporto di non-univocità* (PAOLUCCI, 2016, 2017), o qual está diretamente ligado ao que se estabelece entre leitor e narrador – pensando neste como o agente da narração. Isso significa que o relacionamento entre esses dois elementos permite que mais de uma voz seja produzida, ou seja, mais de uma narrativa seja construída, dentro das possibilidades do texto e a partir dos conhecimentos já delimitados pelo leitor. Eco recorre a Peirce, de quem foi estudioso, para dizer que o conhecimento não se dá diretamente pelo objeto – a obra – ou pelo sujeito – o leitor –, mas através de outros “saberes” que estão no domínio da comunidade, ou seja, do meio em que este leitor está inserido, as influências culturais que recebe, e que influenciam a imagem que ele tem do objeto e medeiam o seu acesso ao real. Aqui é possível fazer um paralelo com Halbwachs (1990) e seu conceito de memória coletiva, que se compõe de lembranças comuns, mesmo que não vivenciadas por cada pertencente de um grupo, mas que se mantêm por assimilação das experiências dos grupos anteriores.

A relação dialógica entre mentira e verdade, teoria e narração, dizer e mostrar, enunciado e enunciação, percorre sempre o trabalho de Eco. Sobre isso, afirma Paolucci:

Um texto, pelo próprio fato de existir, cria dois níveis: o primeiro refere-se a um conteúdo interno ao próprio texto (enunciado), que informa o leitor sobre aquilo que se está contando, o segundo em vez disso diz respeito a um outro nível, ausente do texto, no qual estão localizados o leitor e o autor (enunciação). É no interior do primeiro nível que aprendemos coisas sobre as lições de Pareyson, Abbagnano e Guzzo (enunciado), mas é no interior do segundo nível que aprendemos as lições de Umberto Eco (enunciação). (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 41-42, tradução nossa)³

Ainda sobre este tema, é possível compreender como seu mecanismo funciona dentro dos romances de Eco, como também exemplifica Paolucci:

³ *Un testo, per il fatto stesso di esistere, crea due livelli: il primo rimanda a un contenuto interno al testo stesso (enunciato), che informa il lettore su quello che si sta raccontando, il secondo rimanda invece a un altro livello, assente dal testo, in cui si collocano il lettore e l'autore, (enunciazione). È all'interno del primo livello che noi apprendiamo delle cose sulle lezioni di Pareyson, Abbagnano e Guzzo (enunciato), ma è all'interno del secondo livello che noi apprendiamo delle cose sulle lezioni di Umberto Eco (enunciazione).* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 41, 42)

Este mecanismo obviamente pode também ser representado e tornado fictício: isso acontece por exemplo quando, no interior de um romance, o narrador lê um outro texto e o compreende a tal ponto que o texto seja endereçado a ele próprio ou é interpretado no interior de seu mundo, e não no interior do mundo do texto que está lendo. Normalmente, Eco utiliza este mecanismo nos romances quando se deve acessar um mundo secreto: é passando do enunciado à enunciação que Guglielmo de Baskerville compreende como entrar na biblioteca de *O nome da rosa*. É passando do enunciado à enunciação que Casaubon descobre a senha para ter acesso ao computador de Belbo. Ainda mais profundamente é passando do enunciado à enunciação que o leitor compreende o sentido de muitas teorias de Eco e pode suspeitar que seu autor as assuma como suas. [...] (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 42, tradução nossa)⁴

Eco afirmava sempre que, acerca do que escreveu, “de sua não há uma só palavra”, que, “de qualquer forma, tudo ‘já havia sido dito’” (PAOLUCCI, 2016/2017, p. 14). De fato, é sabido que, de algum modo, na contemporaneidade, seja pelos estudos sobre Pós-Modernidade, seja através da leitura de teoria e de obras literárias, tudo já foi, em algum momento, de alguma forma, dito, estudado, produzido, elaborado. O que conta como diferencial, a partir desta ideia, é a maneira como foi dito, a forma, o estilo. Nesse ponto, Eco é original.

É importante compreender que Paolucci vem reforçar aquilo que se observa nessa tese, da mesma forma que Eco, ampliando o coro que, em uníssono, revela a intenção do autor dos romances através da construção de sua própria teoria. Paolucci serve, aqui, para dar crédito à composição equiana, revelando, através da leitura de sua teoria e sua compilação em seu livro, o percurso de sua gênese ficcional.

1.2 A importância do leitor na construção de sentidos

Evidentemente que outros autores trataram da inserção do leitor no texto literário. A estética da recepção, da qual Eco participa, discorre largamente sobre este tema. O que está em discussão neste trabalho, entretanto, é a maneira como Umberto Eco, ao escrever seus romances – os três em questão –, insere o leitor em parceria com o narrador, de forma que

⁴ *Questo meccanismo può ovviamente anche essere rappresentato e reso finzionale: questo succede ad esempio quando, all'interno di un romanzo, il narratore legge un altro testo e capisce a un certo punto che quel testo è rivolto a lui o va interpretato all'interno del suo mondo, e non all'interno del mondo del testo che sta leggendo. Di norma, Eco utilizza questo meccanismo nei romanzi quando si deve accedere a un mondo segreto: è passando dall'enunciato all'enunciazione che Guglielmo di Baskerville capisce come entrare nella biblioteca del Nome della rosa. È passando dall'enunciato all'enunciazione che Casaubon capisce la password per avere accesso al computer di Belbo. Ancora più profondamente, è passando dall'enunciato all'enunciazione che il lettore capisce il senso di molte teorie di Eco e può sospettare che il suo autor ele assuma come proprie. [...]* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 42)

ambos vivenciem a produção conjunta da narração, misturando elementos em uma amálgama narrativa. O narrador, condutor do texto, está em perspectiva em relação ao leitor, que, em um processo de complementação, compõe a narrativa e a preenche de sentidos.

A partir dessa ideia, foram feitas análises dos três últimos romances de Umberto Eco: *A misteriosa chama da rainha Loana*, de 2004, publicado no Brasil em 2005, que trata da história de Giambattista Bodoni, um sexagenário que sofre um acidente e perde parte de sua memória, a autobiográfica, esquecendo-se de quem é; *O cemitério de Praga*, de 2010, publicado no Brasil em 2011, que conta a história de Simoni Simonini, um falsificador de documentos do século XIX, responsável pela produção de diversos documentos relacionados a acontecimentos históricos, que mescla a história da Europa em meados do século XIX e início do século XX, e culminará na produção do *Protocolo dos Sábios de Sião*, documento que justifica a perseguição de Hitler aos Judeus durante a Segunda Guerra Mundial; e *Número zero*, último romance de Eco, de 2015, com publicação no Brasil no mesmo ano, que conta a história de Colonna, um *ghost-writer* que é convidado a participar da criação de um jornal que nunca será publicado, tendo como função chantagear figuras importantes da sociedade italiana para que um magnata consiga adentrar camadas sociais às quais não teria acesso.

O que se coloca em evidência, nos três romances, são os narradores em primeira pessoa e sua relação com o leitor. A análise parte desta relação para compreender de que maneira ocorre a forja narrativa, procedimento compreendido como a fusão entre a proposta do narrador, suas revelações e suas características, que compõem um personagem consciente de suas próprias limitações dentro do texto e sobre suas possíveis interpretações, e o papel do leitor, que, sob a orientação daquele, buscará preencher a narrativa de sentido, compreendendo o mecanismo interno do texto e, desta forma, se preparando para ultrapassar suas armadilhas e orientando-se para superar o labirinto por ela proposto. A exemplo do próprio Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), o leitor se mune de ferramentas que o possibilitam adentrar a floresta narrativa e abrir novos caminhos, sob a orientação do próprio texto, na figura do narrador, o mediador entre este e sua leitura.

Além de Paolucci (2016, 2017), nos serviram como bússola também os textos teóricos de Eco, que abordam a temática da literatura, como também outros romances, que funcionaram como modelos de seu procedimento composicional, como *O pêndulo de Foucault*, publicado em 1988, e *O nome da rosa*, com data de publicação de 1980. Apesar destes romances e outros do autor não funcionarem como corpus de análise, compreender a gênese literária de Eco se tornou fundamental, de forma que os romances citados foram de importante auxílio para esta tarefa. Também visitaremos obras que falam sobre o narrador e o

romance, como os textos de Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld, Theodor Adorno, Catherine Gallagher, etc., para explicar a gênese da ideia de forja dentro dos romances de Eco.

Primeiramente, Paolucci explica que, para Eco, o mecanismo da *menzogna* é o mesmo do signo, que está no lugar do objeto ao qual representa, trazendo informações sobre este, mas que, justamente por se localizar no espaço da interpretação, pode “mentir” sobre ele, ocasionando uma interpretação equivocada sobre o objeto em questão. Por isso, para Eco, em comparação, a narrativa deve mostrar, em vez de falar.

De fato, sua teoria da *menzogna* parte desta ideia para, fundamentalmente, construir, ao final, uma teoria sobre a verdade, a *Teoria della verità* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 203; 220), afirmada por Paolucci, que se encontra em toda a composição ficcional equiana. Ao comentar a influência exercida por Borges, Eco refere-se à mesma ideia de enciclopedista contida no autor argentino, a qual trata de imitar, que parte da utilização das ideias já exploradas de maneira nova, assim como Beethoven usa notas que já foram usadas para compor suas músicas. Assim, Borges faz “músicas de ideias” (ECO, 2011, p. 132), e é a isto que Eco procura imitar. O texto é também comentado por Paolucci.

O que Paolucci define como “música de ideias” na maneira como Eco produz seu texto, baseado na enciclopédia, consiste naquilo que o indivíduo possui de repertório sobre tudo o que toma contato. Eco parte da semiótica para desenvolver este mecanismo, acerca das ideias de *langue* e *parole*. Enquanto a primeira é uma estrutura fixa, com a qual determinado grupo se manifesta a partir de um conjunto de regras, a segunda seria, na concepção saussuriana, a manifestação individual dessa *langue*. Entretanto, a relação entre uma e outra, e de que maneira essa transformação se dá, é tema para discussões dentro da semiótica. A instância da enunciação seria, assim, o processo de conversão da *langue* em *parole*. Para Eco, justamente por isso, é impossível que a subjetividade seja, então, totalmente original, posto que é a aglomeração de palavras já ditas, de ideias elaboradas. Eco afirma, por isso, que, para se fazer música de ideias, é preciso elaborar, a partir da enciclopédia, ou seja, da *langue*, pontos de vista sobre seu repertório, organizando de maneira própria aquilo que já foi dito por outros. Assim,

[...] esta era a sua concepção da subjetividade na linguagem, na qual a originalidade da nossa palavra e da nossa história consiste no modo particular em que se concatena às palavras e às histórias dos outros, em uma teoria na qual a impessoalidade e a intersubjetividade são dois componentes

constitutivos da nossa subjetividade. (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 17, tradução nossa)⁵.

Por isso, para Eco, é preciso aprofundar-se na compreensão do texto para entender não o que é dito, mas sim o que é mostrado através dele. Dessa forma, em suas obras, o narrador tem um papel fundamental na apresentação do conteúdo para o leitor, pois é através dele que este poderá vivenciar a experiência literária e visualizar aquilo que lhe é mostrado. Assim, a semiótica é basal para a compreensão do mecanismo interno da produção de sentidos do texto equiano e, através dela, entender a relação dialética entre *dizer* e *mostrar* dentro de sua composição. Eco repete, “sobre aquilo que não se pode teorizar, deve-se narrar” (PAOLUCCI, 2016, 2017). É através da narração que Eco mostra aquilo que a teoria não é capaz de abordar, é isso que faz em seus romances. Sua composição teórica, seja quando aborda a semiótica, propriamente, em *Tratado geral de semiótica*, seja quando discute sobre a abertura da obra ou sobre o papel do leitor na composição dos sentidos do texto, em *Obra aberta* e *Lector in fabula*, dialoga com sua produção ficcional e serve tanto para compreendê-la como para servir de modelo, exemplo daquilo que procura teorizar, indo além:

Os romances possuem a tarefa de mostrar as respostas a alguns problemas que a teoria pode apenas expor. A fim de ocupar-se desses problemas, é necessário sair de um domínio do saber com suas especificidades para entrar em outro domínio, no qual certas coisas que não podem ser *ditas* com a linguagem da teoria podem ser *mostradas*, em um outro nível. E “os livros feitos de citações de outros livros”, os textos “que são tecidos de outros textos” (NR: contracapa), em que se usam “os detritos da enciclopédia” para fazer “música de ideias”, nos *mostram* por exemplo o mecanismo constitutivo da enunciação semiótica, isto é, de tudo aquilo que pode ser dito. (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 18, grifo do autor, tradução nossa)⁶

Compreendendo, então, o caráter enciclopedista de Eco e percebendo o movimento de seu romance, que *mostra* aquilo que não pode ser *dito*, percebemos que a narração é o ato por excelência em Eco que *mostra*, e é através do narrador que esta ação é projetada. Por isso, de maneira única e diferenciada, o narrador em Eco possui um caráter fundamental em sua produção ficcional, uma importância que deve ser levada em consideração e uma

⁵ [...] *questa era la sua concezione della soggettività nel linguaggio, in cui l'originalità della nostra parola e della nostra storia consiste nel particolare modo in cui si concatena alle parole e alle storie degli altri, in una teoria in cui l'impersonalità e l'intersoggettività sono due componenti costitutive della nostra soggettività.* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 17)

⁶ [...] *I romanzi hanno il compito di mostrare le risposte ad alcuni problemi che la teoria può soltanto porre. Al fine di occuparsi di questi problemi, occorre uscire da un dominio del sapere con le sue specificità per entrare in un altro dominio, dove certe cose che non possono essere dette col linguaggio della teoria possono venire mostrate, a un altro livello. E “i libri fatti di citazioni di altri libri”, i testi “che sono tessuto di altri testi” (NR: quarta di copertina), in cui si usano “i detriti dell'enciclopedia” per fare “musica di idee”, ci mostrano ad esempio il meccanismo costitutivo dell'enunciazione semiótica, e cioè di tutto ciò che può essere detto. [...]* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 18)

característica que o difere de outros narradores, que está justamente no modo pelo qual ele se apropria daquilo que já foi dito, deixando que isso seja revelado ao leitor, para que este, por sua vez, recomponha a história para criar sua própria subjetividade enquanto leitor, aglomerando ao texto que repete textos, também o seu texto. A esse processo de fusão entre leitor e narrador damos o nome de forja narrativa.

É através da forja narrativa que o narrador dá ao leitor as ferramentas para que ele, ao experienciar a leitura, a epifania proposta pelo texto literário equiano, esteja munido para a vivência crítica. A forja prepara, instrui, educa o leitor para não cair nas armadilhas do texto, oferecendo um mapa para que possa compreender o caminho que precisa percorrer para chegar ao fim do labirinto textual. É no processo que se aprende e se adquire as habilidades para seu fim. Através do saber enciclopédico que se adquire o conhecimento, o saber, o senso crítico, para assim, poder transitar em universos heterogêneos que, em diferentes níveis, dialogam entre si. É através da forja que se experiencia a Verdade na narrativa de Eco.

Em *O pêndulo de Foucault* (1989), Eco narra, em suas últimas páginas, uma experiência vivida por um de seus personagens, que fala sobre o que significa a verdade para Eco. Apesar da obra não se encontrar entre os romances analisados neste trabalho, faz-se importante citar este momento:

Como se pode passar uma vida procurando a Ocasão, sem se dar conta de que o momento decisivo, aquele que justifica o nascimento e a morte, já passou? Não retorna, mas foi, irreversivelmente, pleno fulgurante, generoso como toda revelação.

Aquele dia Jacopo Belbo havia fixado nos olhos a Verdade. A única que lhe seria concedida, porque a verdade que estava aprendendo é que a verdade é brevíssima (depois, o resto é comentário). Por isso estava tentando domar a impaciência do tempo.

Não havia compreendido então, certamente. Nem mesmo quando escrevia a respeito, ou quando decidira não mais escrever.

Compreendi-o eu esta noite: é preciso que o autor morra para que o leitor se dê conta de sua verdade.

A obsessão do Pêndulo, que havia acompanhado Jacopo Belbo por toda a sua vida adulta, tinha sido — como os endereços perdidos do sonho — a imagem daquele outro momento, registrado e depois suprimido, em que ele havia de fato tocado a abóbada do mundo. E este, o momento em que havia gelado o espaço e o tempo disparando sua flecha de Zenão, não tinha sido um signo, um sintoma, uma alusão, uma figura, uma assinatura, um enigma: era o que era e nada significava senão aquilo, o momento impreterível quando as contas estão feitas. (ECO, 1988, p. 605, 606)

Eco mostra aquilo que não se pode teorizar. Demonstra, pela experiência de Belbo, o que significa encontrar a Verdade. Sobre este trecho, Paolucci comenta:

Há uma passagem clara neste trecho, decisiva para compreender realmente o pensamento do seu autor, que aos signos, às suas referências e ao seu “estar no lugar de outra coisa” dedicou uma vida inteira. A passagem é aquela da

ausência, do adiamento, da delegação que são próprios do signo e da sua interpretação, à plenitude de um evento ao qual se pode atribuir a letra maiúscula de uma coisa contra a qual Eco em verdade sempre lutou: a Verdade. A Verdade para Eco não diz respeito aos signos, que “podem sempre ser utilizados para mentir” (TSG: 17). Ao contrário, a Verdade *entra em cena* – e como veremos a expressão não é escolhida ao acaso – quando o mecanismo dos signos para, gira, deixa de se referir a qualquer outra coisa diferente daquilo que é atualmente presente. Podemos talvez dizer que a Verdade para Eco é uma singularidade, um *evento*, um ponto em que algo acontece: uma experiência *presente*. Enquanto tal essa se opõe à ausência, mas também ao passado e ao futuro. Se opõe àquilo que foi e que no passado não foi reconhecido, assim como se opõe à inquietude ou ao seu comentário futuro: por isso a sua estrutura é aquela do *presente*, “o tê-lo”. Mais profundamente, para Eco *a Verdade é um presente – algo que se tem – apenas enquanto presente*, no sentido em que se diz, por exemplo que doar é “dar um presente”. E justamente por isso “a verdade é brevíssima” (é o presente do presente) e “depois é só comentário” (e o comentário é o reino da linguagem e dos signos, com a sua estrutura de ausência e de adiamento). (PAOLUCCI, 2016/2017, p. 24, 25, tradução nossa)⁷

O narrador é o portador da Verdade de que fala Eco, que é aquela que se encontra no plano do que é *mostrado*, pertencente ao mundo narrativo, enquanto aquilo que é *dito* pertence ao mundo da teoria. É o narrador que proporciona ao leitor a experiência contida na narrativa, é ele o intermediário dessa experiência, em especial, o narrador em primeira pessoa, aquele que experimenta e relata a própria experiência, doando seu corpo para que o leitor a possa sentir.

É a Verdade da narrativa a única que, ao contrário do mundo real, não pode ser modificada. Eco, em seu primeiro texto do livro *Sobre a literatura* (2011), intitulado *Sobre algumas funções da literatura*, discorre sobre o tema. O autor observa que, em *Os três*

⁷ C'è un passaggio chiaro in questo brano, decisivo per capire realmente il pensiero del suo autore, che ai loro rimandi e al loro “stare per qualcos'altro” há dedicato una vita intera. Il passaggio è quello dall'assenza, dal rinvio, dalla delega che sono proprie dei segni e della loro interpretazione, alla pienezza di un evento a cui si può assegnare la lettera maiuscola di una cosa contro cui Eco si è in realtà sempre battuto: la Verità. La Verità per Eco non riguarda in nulla i segni, che “possono sempre venire utilizzati per mentire” (TSG: 17). Al contrario, la Verità entra in scena – e come vedremo l'espressione non è scelta a caso – quando il meccanismo dei segni si ferma, gira a vuoto, smette di rimandare ad altro rispetto a quello che è attualmente presente. Possiamo forse dire che la Verità per Eco è una singolarità, un evento, un punto in cui succede qualcosa: un'esperienza presente. In quanto tale essa si oppone all'assenza, ma anche al passato e al futuro. Si oppone a ciò che nel passato non si è riconosciuto, così come si oppone all'inquietudine o al commento futuro: per questo la sua struttura è quella del dono, “l'averla avuta”. Più profondamente, per Eco la Verità è un dono – qualcosa che si è avuto – proprio in quanto presente, nel senso in cui si dice ad esempio che donare è “fare un presente”. E proprio per questo “la verità è brevissima” (è il dono del presente) e “dopo è solo commento” (e il commento è il regno del linguaggio e dei segni, con la loro struttura dell'assenza e del rimando). (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 18) – Obs: Optou-se por traduzir *dono* (dom) por presente, para que se pudesse compreender de maneira mais específica o que se deseja dizer. Entretanto, a ideia de dom, algo que lhe é doado, está presente na palavra italiana, que, neste contexto, é colocada justamente por ser ambivalente. Entretanto, seu uso no português corrente não traz imediatamente esta acepção, apesar de também poder significar *dom* e *presente* ao mesmo tempo.

mosqueteiros, algumas informações sobre as datas dos acontecimentos são relevantes, outras não, e a isso complementa:

Para muitas pessoas todas essas coisas podem parecer obviedades, mas estas obviedades (muitas vezes esquecidas) nos dizem que o mundo da literatura é tal que nos inspira a confiança de que algumas proposições não podem ser postas em dúvida; que ele nos oferece, portanto, um modelo, imaginário tanto quanto se quiser, de verdade. Esta verdade literal reflete-se sobre aquelas que chamaremos de verdades hermenêuticas: porque a quem nos dissesse que d'Artagnan fora impelido por uma paixão homossexual por Porthos, que o Inominado fora induzido ao mal por um irrefreável complexo de Édipo, que a Monja de Monza, como certos políticos de hoje em dia poderiam sugerir, fora corrompida pelo comunismo, ou que Panurgo fez o que fez por ódio ao nascente capitalismo, poderíamos sempre responder que nos textos aos quais se faz referência não é possível que nos abandonemos a tais derivas interpretativas. O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações. (ECO, 2011, p. 15)

Por isso é possível perceber o que significa a Verdade para Eco. Apesar de todas as possibilidades que a literatura contemporânea oferece àquele que subverte os textos já escritos, eles criam novos textos, mas seus modelos continuam intactos, imodificáveis. A Verdade, a que Eco demonstra em seus romances, é esta, que não pode ser senão experienciada, compreendida no exato momento em que dela tomamos conhecimento, e, por isso, a única expressão possível sobre ela poderá ser o riso, o riso irônico acerca do fato de que ela jamais poderá ser explicada.

1.3 O narrador: o agente da forja

As obras de Eco escolhidas neste trabalho, para análise, foram para isso selecionadas devido ao fato de que, a partir de suas leituras, evidenciou-se o valor diferencial do narrador dentro de cada uma delas e a consequente percepção de que existe uma estratégia por detrás desse elemento da narrativa. Por isso, foi necessário o aprofundamento nos estudos sobre o narrador, visando compreender o mecanismo utilizado pelo autor para alcançar seu efeito, que demonstra, então, um relacionamento extremamente próximo com seu leitor, provocando a ideia de *presentificação* da narrativa, não marcada pelos componentes temporais, necessariamente, como os verbos e advérbios, mas com a construção desse narrador em primeira pessoa, geralmente impossibilitado de alguma faculdade mental, ou ainda incapacitado pelo curso da história de compreender o exato momento de sua narração. Para o momento, é importante compreender a importância do narrador dentro das obras do autor,

tornando-se, por isso, imprescindível o seu estudo aprofundado. Mieke Bal (1990) relata sobre a importância do narrador em todo texto narrativo, o que reforça a importância do narrador em questão e impulsiona ao estudo sobre novas possibilidades de manifestação deste na construção dos sentidos do texto:

[o narrador] é o conceito fundamental nas análises dos textos narrativos. A identidade do narrador, o grau e a forma como se indica no texto, e as escolhas que o implicam, conferem ao texto caráter específico. (BAL, 1990, p. 126, tradução nossa).⁸

É, portanto, a partir da construção deste narrador que o texto é compreendido na sua inteireza, partindo, também, do pressuposto do leitor modelo, preconizado por Eco.

Vale lembrar que a entidade narradora, ou seja, o narrador – elemento ficcional da narrativa –, não deve ser confundida com o autor empírico – entidade real, que escreve o texto –, apesar deste expor, muitas vezes, suas intenções narrativas através daquele, ou ainda com o autor modelo, termo cunhado por Eco, que representa um outro elemento interno da narrativa, ainda que estes estejam intimamente relacionados. Entretanto, o narrador ainda é considerado em sua autonomia e sempre relacionado ao texto selecionado, e isto é fundamental para que compreendamos sua função dentro da narrativa e como ela – essa função – se desenvolve enquanto estratégia – a forja narrativa. Como trataremos, especificamente, do narrador autodiegético (GENETTE, 1979), não há a necessidade de se falar sobre o “eu” narrativo, ainda que em terceira pessoa, que está presente no discurso do narrador. No caso aqui abordado, sempre será um eu, posto que as três narrativas são desenvolvidas a partir do tipo de narrador já evidenciado.

A escolha do narrador em primeira pessoa é de extrema importância para pensar sobre a forja narrativa, discussão que se almeja neste trabalho. É importante ressaltar que, a partir do ponto de vista subjetivo do narrador-personagem, podemos já constatar uma intenção primeira, que é a da evidenciação de um ponto de vista específico dentro da narrativa. Aquele que conta a história, conta a partir das suas impressões, deixando, na narrativa, a sua marca. A ação, proposta dentro da narração, é por isso imediata, pois é o mesmo narrador que vivencia as experiências expostas na narrativa.

Pensando a respeito da relação entre o narrador e o protagonista, justamente pelo fato de ser uma narrativa em primeira pessoa, é importante deixar claro que se trata de uma narrativa que confunde estes dois elementos durante seu processo, pois, apesar de ser um

⁸ *Él es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico.* (BAL, 1990, p. 126)

texto no qual o procedimento narrativo será intercalado entre os tempos da narração, o narrador possui essa característica extremamente marcante, que, inclusive, é uma das justificativas desta tese, qual seja a de apresentar a narrativa de maneira aproximada do *presente*, posto que traz o leitor para dentro do texto, de forma que seu tempo se confunda com o exato momento em que a história é conhecida pelo leitor, o tempo da leitura. Isso se dá de maneira aproximada nos três romances estudados, mas de maneiras um tanto diferenciadas, entretanto, sempre apresentadas pelo narrador-protagonista. Esse narrador se refere, em muitos momentos, a tempos narrativos anteriores, não sendo, nesse momento, confundido com o personagem, mas traz seus *flashbacks* para o presente, de alguma forma, resgatando a história. Mais à frente isso será demonstrado nas análises dos textos. Essa discussão é profícua, portanto, vale lembrar que as relações metanarrativas dos textos em questão são abordadas de forma a relacionar o narrador e o personagem da diegese, de forma que os níveis narrativos são levados em consideração à medida em que isso traga benefícios para a compreensão do texto literário, isto é, a partir de sua relevância para a compreensão e interpretação do texto, em última instância, para sua forja. No texto de Eco, há a tentativa de transpor as ideias opositivas entre mimese e diegese, pois que, como afirma Bal (1990) sobre Genette, se a descrição é sempre mimética e o acontecimento é diegético, o que a narrativa equiana faz é relacionar o momento descrito ao acontecimento narrado, interpolando descrição e narrativa em tempo presente, caminhando pelos palácios da memória (AGOSTINHO, 2017), como uma câmera cinematográfica que mostra o espaço e o relaciona com os acontecimentos ali sucedidos. É imprescindível, para o acontecimento narrativo, a relação do espaço, sua descrição e simbolização dentro da (re)construção da memória narrativa.

Trata-se, portanto, de uma focalização voltada para o ponto de vista desse personagem, aquele com quem a história se passa, o protagonista. Entretanto, a estratégia narrativa que esse personagem aplica provoca no leitor uma sensação de presentificação do acontecimento, não como uma visão *com* (POUILLON, 1979), mas uma visão *ao lado de*, localizada lado a lado ao narrador-personagem, que mostra e leva o leitor a observar os acontecimentos e os interpretando para que o próximo passo seja dado a partir de sua própria escolha.

Para Bal, a “focalização [são] as relações entre os elementos apresentados e a concepção através da qual se apresentam [...], será, portanto, a relação entre a visão e o que se

vê, o que se percebe.” (BAL, 1990, p. 108, tradução nossa)⁹. Essa definição se aproxima da ideia que se pretende desenvolver neste trabalho, pois a forja narrativa está diretamente relacionada com o processo linguístico da narração e seu efeito, a partir das escolhas de ponto de vista que esse mecanismo narrativo causa, objetivando um efeito, uma determinada percepção e entendimento sobre o que se vê e como é visto. Assim, esse narrador de que tratamos é, na maior parte do tempo, o focalizador da história que narra, e essa característica o constitui de maneira fundamental para que ocorra a forja da narrativa que se constrói, mas, mais do que ver com os olhos do personagem que conta a história, vemos junto a ele, ao mesmo tempo, acompanhando-o em sua aventura. Assim, é importante levar em conta que todo narrador personagem, seja ele protagonista ou não, possui uma visão, ou focalização, como prefere Bal, parcial e limitada, posto que não se intromete nos pensamentos alheios, e pode apenas relatar aquilo que vê, mesmo quando fala sobre a visão de um terceiro sobre o acontecimento relatado. Ou seja, se A – o narrador – relata o que B – determinado personagem – disse sobre C – um outro, seja um personagem ou um acontecimento –, ainda assim, esse relato está comprometido pela restrição da visão do narrador em primeira pessoa – termo falho, posto que todo narrador, ainda que onisciente, narra a partir do Eu narrativo.

Nos três romances de Eco, como se tratam, então, de narradores protagonistas, essas variações de focalização se darão mais timidamente, ainda que seja possível pensar, por exemplo, em *O cemitério de Praga*, nas alternâncias de focalização entre os dois *eus* do mesmo indivíduo, as personalidades de Simoni Simonini e do abade Dalla Piccola, e entre o Narrador que organiza a história contada. De qualquer forma, em sua maior parte, as narrativas se manterão a partir da focalização interna desses personagens, exceto pelo início, no primeiro capítulo, quando o Narrador, extradiegético, introduz a narrativa, apresentando o espaço onde ela se passará e o protagonista que contará essa história, como se uma câmera cinematográfica filmasse a cena em uma tomada única, passando como se caminhasse através dos becos que descreve, e no decorrer da diegese vai tecendo seus comentários. Nesse caso, o narrador apresenta-se como espectador e dirige-se diretamente ao leitor que o acompanha, para apresentar a história que será contada. Entretanto, nos dois outros romances, encontramos narradores que focalizam a história através de seu estrito ponto de vista. Yambo, de *A misteriosa chama da rainha Loana*, conta sua própria história e se mantém como focalizador, seja externo ou interno, ou seja, quando narra aquilo que se encontra em outros

⁹ “[...] focalización [a] las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. [...] será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe.” (BAL, 1990, p. 108)

momentos da diegese, seja quando narra suas percepções do exato instante dos acontecimentos na história. Do mesmo modo, em *Número zero*, Colonna se mantém como centro da focalização, apesar de ser o relator de tudo o que seus colegas dizem e fazem ao seu redor, no jornal.

A pertinência de se falar sobre o narrador é devido ao fato de que este é o responsável pela mediação do texto, posto que é ele quem apresenta a história ao leitor, a partir de seu ponto de vista, entretanto, demonstrando de maneira clara que este ponto de vista pode estar corrompido. Como dito, tratam-se de narradores de alguma forma incapacitados, que sempre mostram ao leitor sua condição de incerteza, mas que são honestos ao revelar suas próprias dúvidas acerca do que narra, não estando presente a ideia de persuasão do leitor para que acredite em uma mentira. Ao contrário, o leitor é informado da condição do narrador, e por isso se prepara para, ele mesmo, verificar a veracidade das informações que lhe são passadas. Trata-se de um processo pedagógico de preparo do leitor para que adentre o bosque narrativo de forma atenta, para que não caia nas armadilhas que a linguagem pode apresentar. O leitor não se torna um desconfiado, mas sim um pesquisador. Por isso, é preciso descartar a ideia primeira de narrador pouco digno de confiança, desenvolvida por Booth (1980).

Narrar é compartilhar uma experiência. A tradição oral sempre se incumbiu da propagação das narrativas de um povo e, como afirma Benjamin (1994), as narrativas escritas recorreram aos dois tipos de narradores difundidos, o viajante – o marinheiro comerciante –, que, por ter conhecido muitos lugares, haveria muito por contar; e o narrador ancião – o camponês sedentário –, que, sendo o mais velho, possui a seu favor as memórias de seu povo, e as transmite, reforçando, assim a história e a tradição. Ambos os narradores construíram, então, as bases do que posteriormente viriam a ser os narradores do gênero romance. O que diz Benjamin em seu texto, no entanto, é que o ser humano, naquele momento, perdia sua capacidade de narrar. As experiências vivenciadas à época, no início do século XX, tanto as transformações pelas quais o mundo moderno passava, com todas as novas tecnologias às quais o homem se adaptava, quanto a experiência da primeira Grande Guerra, ocasionaram no homem, ao contrário do que antes acontecia, um empobrecimento, a incapacidade de narrar aquilo que se vivia nos campos de batalha.

Contar uma história faz parte da composição cultural de todo grupo social. É a partir da narração que se transmite a história e, conseqüentemente, se resgata e se constrói a memória de um povo. A transmissão oral das origens, dos mitos fundadores de toda sociedade, data de tempos longínquos e, ainda que não registrada pela escrita, mantém a unidade histórica de grupos sociais, evidenciando a importância do contar, narrar, ato

promovido, geralmente, pelos anciões de cada sociedade (ECO, 2010, p. 14). Benjamin fala sobre aquele que narra uma história enquanto mito, explicando, através das alegorias e metáforas, o surgimento da vida, do mundo, do passado de seu grupo, e justamente por ser mais velho possui a credibilidade de ter vivido mais e, por isso, conhece mais; cita, em contrapartida, o membro que conta as histórias de experiências vividas, o viajante, que conheceu lugares e pessoas que seu grupo não conhece e, por isso, possui um conhecimento que os outros não dominam, disseminando-o, portanto. Assim, a narração de qualquer história possuía caráter informativo e formativo de uma sociedade. Com o passar dos tempos, com a necessidade de manter a história mais factual e real, passou-se a registrar os acontecimentos através da escrita. Assim, a narração passou a ter, também, um caráter documental.

O que se pode subtrair dessa transformação é que a forma de narrar, de fato, mudou. Não à toa, no século XX, encontramos exemplos de narrativas totalmente diferentes daquelas que eram produzidas até então. Podemos tomar como maior exemplo disso James Joyce e a total subversão da narrativa tradicional. Novos caminhos foram abertos. Benjamin, em alguma medida, acerta ao dizer que a informação substituiu a narração, o que, na contemporaneidade, pode ser observado. Também por isso os artistas, imersos em seus respectivos tempos sócio-históricos, sentiram a necessidade de reformular e de contestar antigas fórmulas narrativas se adaptando às transformações e exigências de cada tempo. Ao final do século XX pudemos nos deparar com formas ainda mais inovadoras de narrar, como é possível observar, por exemplo, em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), ou nos livros que são escritos a partir de experiências virtuais, como Mario Prata em *Os anjos do Badaró* (2000), para citar exemplos nacionais. Novas maneiras de narrar surgiram, plasmando em palavras a subjetividade.

Em *Posição do narrador no romance moderno* (2003), Theodor Adorno também fala sobre a impossibilidade de se narrar, malgrado a necessidade da narração dentro do romance. O caráter subjetivo fez com que a narrativa perdesse sua objetividade, perdendo para a reportagem a função informativa, de relato. Adorno resgata os pensamentos de Benjamin, reafirmando que não se pode mais narrar e, inclusive, compara a literatura à pintura, em relação ao cinema e à fotografia, respectivamente. Afirma que a transformação da narrativa se deve ao subjetivismo, dizendo que se antes as narrativas se aproximavam do relato do real, ainda que de teor fantástico, hoje o narrador subjetivo “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (ADORNO, 2003, p. 55). Não é mais possível falar da realidade sendo realista, no sentido estrito da palavra. É preciso compreender como a realidade toca o indivíduo, como ele a interpreta, como ela o transforma e o atormenta. Um simples relato seria reducionista, a

partir do século XX; seria necessário, agora, compreender os meandros do ser, sua psicologia, os mecanismos de seu pensamento, suas relações com o outro e até mesmo sua alienação em relação ao outro e à sociedade, deixando de narrar as coisas tal como elas são, assumindo a posição de observador do mundo, passando a narrá-las tal como o *eu* as vê e, por isso, não ultrapassando aquilo que é possível que se diga sobre ela. Adorno (2003, p. 59) sustenta: “O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.” Adorno fala aqui de um narrador nosso conhecido, Marcel, de *Em busca do tempo perdido* (2014). Trata-se do narrador em primeira pessoa, que conta suas lembranças a partir da interiorização da realidade objetiva, subjetivando-a. Esse narrador se beneficia do estatuto da memória para levar, de certa forma, o leitor a aceitar que aquilo que narra aconteceu como está sendo narrado, levando em conta suas impressões e o que cada lembrança ocasiona em sua constituição subjetiva. Evidentemente, o fato de o romance ser narrado em primeira pessoa confere a ele essa característica de maior credibilidade pelos leitores. Talvez esse seja o início da constituição do narrador de Eco. Ainda assim, vale ressaltar que este narrador assumido por Adorno é um narrador que, a partir de seus comentários sobre o narrado, busca “corrigir sua inevitável perspectiva”. Esse procedimento, por ser ilusório e, portanto, subjetivo, distancia-o do narrador aqui exposto, pois aquele busca tentar corrigir sua inclinação subjetiva sobre o discurso e, desta forma, convencer o leitor sobre a realidade do mesmo.

O mundo, antes, no período dos descobrimentos das funções das coisas, da contemplação e análise da natureza, do homem, das transformações e do desenvolvimento das capacidades humanas, era um mundo que se preenchia de sentidos, um mundo racional, que permitia uma narrativa das coisas como elas são. Hoje esse mundo se desencantou. Após os grandes avanços tecnológicos e a conseqüente conclusão da incapacidade moral do homem de evoluir e alcançar a plenitude do bem, após as grandes guerras que constataram que essa tecnologia serve para a destruição, o homem se torna, cada vez mais, corrompido e egocêntrico. Não existe mais o encantamento da descoberta, apenas novas constatações dos limites da cupidez humana, e a narrativa não dá mais conta da realidade, não serve para descobrir o bom, mas sim evidenciar o mal, questionar o homem e denunciar seu fracasso. O século XX representa, para a humanidade, a perda da inocência. A morte de Deus, a revisão da história, a capacidade humana de sempre ser um pouco mais cruel com seu igual, tudo isso mostrou ao homem que a verdade não é bela, e se esvazia de sentido. Assim, não é possível

narrar o mundo em destruição a partir da perspectiva externa, posto que esse mesmo homem é o responsável por ela.

É Anatol Rosenfeld (1969) quem retoma elementos do texto de Benjamin para comparar a literatura à pintura, afirmando que, assim como ocorreu com a pintura, as transformações na literatura ocorreram devido às adequações com as novas plataformas de produção artística. No início do século XX, com o advento do cinema, como fala Benjamin e reforça Rosenfeld, a literatura se forçou a uma mudança de perspectiva. Relaciona o teatro italiano à narrativa tradicional, na qual o leitor toma o papel do público espectador, que se senta na plateia e assiste ao espetáculo, enquanto que, a partir dessas mudanças ocorridas no começo do século, o romance toma uma forma mais invasiva, trazendo o público para o ambiente de encenação, ao redor do ato, de forma que esta plateia participe, ou ao menos esteja mais próxima, à encenação, retomando uma ideia aproximada com o que seria, antes, o teatro de arena, mas ainda mais próximo. A diferença, no caso do romance, é que a produção literária é mais vasta e, conseqüentemente, menos perceptíveis se tornam suas mudanças. As transformações na literatura “não ‘dão tanto na vista’” (ROSENFELD, 1969, p. 80). Rosenfeld também conclui que, devido a essas mudanças, o que também se verifica em termos de transformação da narrativa moderna é a suspensão da ideia de tempo cronológico. O tempo psicológico toma conta das narrativas da época, fundindo passado, presente e futuro, como cita a respeito de Proust. A relativização do tempo e do espaço amplia as discussões acerca da realidade, das ideias absolutas impostas pelas convenções, trazendo à tona as discussões sobre os temas pertinentes à época, mas não faz isso apenas no plano do conteúdo, mas também na transformação da forma. Decorre disso o desenvolvimento do pensamento crítico e o questionamento da realidade aparente.

Sabemos que a literatura é a produção de um tempo e, portanto, reflete esse tempo, suas aflições e questionamentos, abordando o indivíduo de seu tempo de forma que este questione e se encontre no centro da discussão. Rosenfeld defende seu ponto de vista:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria **estrutura** da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos. (ROSENFELD, 1969, p. 81, grifo nosso)

Assim, podemos encontrar a alteração dessa estrutura em Eco, o que veremos adiante, na aproximação entre narrador e leitor, que, da mesma maneira que evidencia Rosenfeld ao falar do palco cênico, introduz o expectador na narração, fazendo com que este vivencie as

experiências na “atualidade *imediata*” (p. 84, grifo do autor). Pelo fato de se tratar de um narrador em primeira pessoa, aqui, o que ocorre não é a omissão do narrador, mas sua aproximação microscópica, de forma que o leitor e ele observem lado a lado, vivenciando juntos o momento imediato da experiência narrativa, a ação em si. Se, para Rosenfeld, o objetivo dessas transformações na narrativa era “reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica”, em Eco o objetivo passa a ser a revelação da verdade proveniente da experiência de leitura, pois que, para ele, a única maneira de se revelar a(s) verdade(s) – posto que para ele não existe uma verdade absoluta, mas pequenas verdades que compõem o todo – é através da vivência do narrado, antes mesmo que aquilo tome forma como pensamento crítico e, conseqüentemente, interpretação, pois aí já adquire caráter subjetivo e, por isso, parcial, passível de conter em si a mentira. É possível fortalecer essa ideia a partir da afirmação de Rosenfeld de que

[...] o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”. (ROSENFELD, 1969, p. 84)

A isso Rosenfeld nomeia de “*retificação* de enfoque” (ROSENFELD, 1969, p. 84, grifo do autor). Cabe ressaltar que, diferentemente do que Rosenfeld preconiza, sobre a suspensão do narrador, o que se verifica na obra de Eco aqui abordada é a aproximação do narrador, como se o leitor possuísse uma lente de aumento que possibilita uma aproximação minuciosa entre ele e este narrador autodiegético, que vive aquilo que narra no exato momento de sua narração e traz o leitor para essa mesma experiência. A esse processo damos o nome, aqui, de forja narrativa.

Rosenfeld ainda defende que a perda de perspectiva, na pintura, observada em Kandinsky em que, como diz o autor, “[...] resta só o fluxo da vida psíquica que absorve totalmente o mundo”, ou em Mondrian, no qual “[...] resta só o mundo, reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, por sua vez, absorvem o homem” (p. 87, 88), o que apaga a distância entre homem e mundo, ou seja, a perspectiva. Ao observarmos a narrativa equiana, percebemos que a estrutura não possui nenhuma característica experimental, se trata de uma composição tradicional, no que diz respeito às categorias narrativas como tempo, espaço, voz, etc. O que se nota, ao tomarmos contato mais a fundo com esse narrador, é que ali está uma nova técnica, uma estratégia narrativa que mostra um novo comportamento do narrador, e por isso é importante considerar o que Rosenfeld nos diz, posto que as novas narrativas trazem consigo inovações, com o intuito de romper com a ideia de perspectiva tradicional do texto

literário. A aproximação, em lente de aumento, que o leitor tem através desse narrador, com o texto, é um processo de inovação na narrativa, ou ao menos um procedimento ainda não estudado com mais atenção. As análises buscam evidenciar esse comportamento.

A transformação da narrativa, a reaproximação do narrador com o mundo narrado, para Rosenfeld, como dito, se dá a partir de Marcel Proust, que passa a narrar os acontecimentos de maneira extremamente subjetiva, pois narra acontecimentos interiores, impressões e memórias de sua vida, as reminiscências de seu passado. O narrador, então, está “profundamente envolvido nela” (ROSENFELD, 1969, p. 92), perde-se o distanciamento perspectívico de que Rosenfeld fala. O procedimento utilizado por Eco não acompanha essa ideia. O que se expande na construção do narrador de Eco é, ao contrário do que afirma Rosenfeld, já nas últimas páginas de seu texto, a ideia de ressignificação do narrador e do universo narrado, pois o intuito deste ao aproximar o leitor de maneira tão intensa à narrativa, é apresentar a ele a possibilidade da compreensão da verdade, da narrativa como um todo, através da experiência, da ação, única capaz de contê-la, por preceder o signo.

Capítulo 2. *A misteriosa chama da rainha Loana: a forja de si*

2.1 *De te fabula narratur – a narração fala sobre ti*

Adorno diz, em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), que a alienação se torna um meio estético para o romance, posto que a individualização do ser o torna mais enigmático e com isso o romance precisa de outras formas para adentrar o indivíduo. No primeiro romance do *corpus*, *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), temos Yambo, personagem principal da narrativa, que pode ser considerado como o paradoxo extremo da alienação – e por isso ocorre a retomada da necessidade de reaver os fatos para se conhecer –, pois é um indivíduo tão ensimesmado que perde o contato até mesmo com seu eu, se desconhecendo por completo, e tomando contato apenas com a realidade tangível que o envolve. Assim, esse narrador desconhecedor de si e das próprias histórias precisa de ajuda para reconstruir os meandros da narrativa, encaixando peças do quebra-cabeças que, aos poucos, vai encontrando. Por isso o narrador conta com a ajuda do leitor para preencher as lacunas do texto e, assim, produzir o sentido da história, que só acontece quando esse leitor aceita o pacto de leitura, a co-construção do texto. Então, por esse motivo, esse narrador, desmemoriado e frustrado, apartado de si, ao retomar contato com o mundo, o mundo duro, férreo, busca, com seus instrumentos criativos, o fogo da criatividade, e juntamente com a maleabilidade do leitor, construir a narrativa de uma maneira que possibilite a ele que compreenda, de maneira honesta, como se forja a história, a memória, a verdade. Já não se trata mais da comprovação daquilo que aconteceu, o *foi assim*, mesmo que não tenha sido exatamente assim, como sugere Adorno. Trata-se agora da afirmação de que *não foi assim, mas pode ser que tenha sido*.

Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada [...] (ADORNO, 2003, p. 58)

Ainda no mesmo texto, Adorno constata que a mudança do romance tradicional, comparado a um palco italiano, para o moderno, no qual o espectador não mais é ludibriado através das técnicas narrativas de ilusionismo, é decorrente da forma de narrar, pois o narrador agora passa a ser um comentador dos fatos, procurando “[...] corrigir sua inevitável

perspectiva” (ADORNO, 2003, p.60). Na perspectiva dos romances de Eco, o que se verifica é a imbricação das duas situações narrativas, pois o autor, de maneira estratégica, institui o narrador para tomar posto como investigador e coletor de informações, as quais serão organizadas, no decorrer da narrativa, pelo leitor, até que consigam, juntos, forjar a história. Trata-se, portanto, de uma dupla interpretação, a que passa pelo ponto de vista daquele que narra, o protagonista, e a que se sustenta a partir do preenchimento das lacunas pelo leitor.

A princípio, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco elabora estratégias a partir da situação do personagem. Por se tratar de um sexagenário que perde a memória autobiográfica, a primeira ideia de desconfiança instaura-se na mente do leitor, mas, aos poucos, a desconfiança transforma-se em cumplicidade através da empatia que se cria entre leitor e personagem. O leitor, para Eco, é um agente dentro do texto, que pode optar por caminhos que os levará para o final do texto, de forma a interpretar aquilo que lê a partir de cada escolha que faz. Assim, na narrativa em questão, são oferecidos caminhos interpretativos, e caberá ao leitor escolher o seu. Dessa forma, após cada direção optada em cada bifurcação que surgir em sua frente, o leitor vai construindo, juntamente com o narrador, a narrativa que pela qual opta.

Silviano Santiago (1989) define o narrador pós-moderno como o indivíduo que narra a história a partir de uma perspectiva exterior, como um observador dos acontecimentos, à parte deles. A princípio, identificando o narrador de *A misteriosa chama da rainha Loana*, seria contraditório afirmar que ele se caracterizaria como tal. Mas esse questionamento pode ir mais a fundo. Sabe-se que Yambo é o narrador de sua própria história; sabe-se que este narrador é um explorador de seu próprio passado; o que pode ser considerado como prova de que este narrador é um narrador pós-moderno, então?

Yambo, apesar de ser um narrador autodiegético, toma tal distanciamento de sua própria história – pois a desconhece – que acaba por narrar uma história que não é a sua. Esse narrador, que conta a história de sua vida, a conta a partir da perspectiva de um desconhecido: ele mesmo. É um narrador em primeira pessoa, como a forma indica, mas no que tange ao conteúdo, esta pessoa fala a respeito de si como um outro, pois não conhece a história que relata: “Sei o que é um fliperama. Mas não sei quem sou eu, entende? A névoa cobre o vale Padano. A propósito, onde estamos?” (ECO, 2005, p. 22). A ausência de memória revela um narrador que constrói a história na medida em que interpreta os elementos nos quais esta história está gravada. Há aí uma contradição insolúvel e característica do pós-modernismo, como confirma Linda Hutcheon (1991), um narrador autodiegético que conta sua própria história, a qual desconhece. Por isso, esse narrador é passível de um estudo mais aprofundado,

no intuito de compreender seu mecanismo dentro da construção da narrativa, haja vista que a ideia de narrador pouco digno de confiança, já citada, não abrange totalmente sua definição e atuação dentro do texto.

É preciso ressaltar, também, que Yambo passeia pelo tempo de sua história dentro da narrativa. Esta característica “atemporaliza” seu relato e, por isso, traz consigo uma fragmentação do indivíduo dentro do tempo e em constante fluidez dentro de sua própria história. Para esse narrador, não há mais tempo definido, passado ou presente, há apenas a ideia de reconstrução da narrativa passada a partir da “recontação” de sua história no presente.

Assim, esse narrador fará com que o leitor o acompanhe, confiando e questionando sua palavra, se fortalecendo através do reconhecimento das histórias por detrás da história contada por ele. Ele se torna o mediador do acontecimento da narrativa, a narração enquanto aquilo que é mostrado, promovendo a experiência para o leitor.

Em seu texto, “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin (1994) discute a incomunicabilidade decorrente da experiência traumática da guerra, que se alonga pelo século XX através da necessidade de restabelecimento da comunicação, a partir do recomeço, construindo uma narrativa que olha para frente, e não mais para trás. A ruptura ocasionada pelo Modernismo passa por essa concepção. O que entra em voga é a abertura para o mais puro, livre de conceitos, a criação baseada na construção do futuro, e não na adoração do passado. O passado representa a queda, a decadência e a destruição provocadas pela guerra, e a consequência desse processo é o silêncio, a incapacidade de relatar o que essa experiência significou para o indivíduo. As experiências vivenciadas, portanto, devem ser esquecidas, e a partir de então, deve-se abrir espaço para o novo, para a não-experiência, a libertação da memória traumática produzida pela experiência.

No romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, esta experiência se dá através do silenciamento provocado pelo trauma. O silêncio, nesse caso, é o esquecimento de suas origens, consequentemente de sua identidade. Yambo não se lembra de seu nome, quando nasceu, quem são seus pais ou sua esposa. O lado interno está dilacerado. Em contrapartida, toda a referência de mundo, histórica e cultural, está intacta.

Daí se encontra o narrador impedido, o que sofre a tortura da incapacidade da narração de suas histórias, a perda da narrativa e a consequente busca da narrativa perdida. É então que Yambo inicia sua odisseia, na intenção de encontrar sua história, sua identidade, retornar às suas origens. O importante não é onde a narrativa chega, mas como ela se dá, a investigação narrativa da qual o leitor será participante ativo, colaborando com sua construção. O processo de conhecimento ultrapassa a constatação da experiência adquirida.

A metáfora da crise da “arte de narrar” (BENJAMIN, 1994, p. 197) se dá na perda da memória de Yambo, na incapacidade deste narrador de “verbalizar sua situação”, pois este narrador não sabe sua história para poder narrá-la. Walter Benjamin explica que esta crise não significa em absoluto um sintoma de decadência, mas antes a evolução da narrativa para outro patamar, o da hibridez, da perda da característica da narrativa pura e épica para a mescla dos estilos, a produção de uma catarse literária, voltada para o objeto livro e sua relação com seu leitor. Se anteriormente a narrativa se valia da experiência do viajante, e era assim valorada, com o tempo ela passou a ter uma postura de maior ênfase ao acontecimento mais próximo, com o desenvolvimento da imprensa e o acesso à informação. Assim, o interesse do leitor se modifica, se interessando mais pelos fatos verificáveis no presente que pelas histórias épicas que remontam a tempos e espaços idos. Por isso, justifica então a deficiência da arte de narrar. A escassez de experiências a serem contadas faz com que este narrador se transforme num expectador atento, que apresenta impressões interiores da vida e dos acontecimentos que o circunda.

O personagem Yambo, adulto, possuidor de uma vida inteira, repleto de experiências, se vê impossibilitado de fazer uso delas, posto que de nada adianta a experiência sem a memória desta. A narrativa explora esse personagem duplicado, cindido, que só encontra razão para suas experiências na lembrança do garoto que um dia foi, este que vivenciou tudo o que realmente significa sua existência. Yambo só consegue dar sentido a si a partir das recordações deste que não é mais ele, mas um outro, de um outro tempo e espaço. O menino, aquele que vivenciou o presente da guerra, da educação bélica e dos traumas da morte, é quem apresenta ao senhor Giambattista todas as reais motivações de sua vida, aquilo que de fato representa para ele a própria ideia de existir. Portanto, a experiência sem recordação se torna improdutiva, largada ao esquecimento, desprovida de vida, de alma, de ação efetiva, de sentido. É na infância que a vida faz sentido, e é nela que Yambo vai buscar sua razão de existir.

Ao contar a história de um sexagenário desmemoriado que inicia uma busca por sua identidade, Eco constrói uma narrativa memorialista que leva seu personagem de volta ao passado, visitando o local onde viveu sua infância e adolescência, e aos locais da memória, na tentativa de reconstruir os caminhos que suas recordações percorrem, através da re-leitura das obras lidas durante sua infância e adolescência. Não é gratuita a citação, logo ao início do romance, do comissário Maigret, em alusão ao personagem mais conhecido de Georges Simenon, escritor de contos policiais, pois, em primeira instância, trata-se de uma narrativa detetivesca, como se confirmará através de outras citações.

Yambo é o detetive de si. Quer desvendar o mistério de sua origem, sua identidade, suas referências e influências. Quer entender de que é constituído, como se formou seu pensamento, suas preferências, suas opiniões e posturas. Mas como investigar não tendo mais que ranhuras (na folha) da memória? Não por acaso, também, o livro se intitula *A misteriosa chama da rainha Loana*. Cada nova sensação de uma possível recordação, “a misteriosa chama”, como denomina o próprio personagem, ao quase se lembrar de algo, deixa o leitor em suspenso, sentindo a necessidade de investigar, assim como Yambo, se suas suspeitas são reais ou se não passam de especulações de uma mente devaneadora.

Em alusão ao personagem detetive mais conhecido no mundo, Yambo se compara a Sherlock Holmes, dizendo:

Sherlock Holmes era eu, naquele mesmo momento, empenhado em retrair e recompor eventos remotos dos quais nada sabia anteriormente, em casa, fechado, talvez até (verificando todas aquelas páginas) em um sótão. Ele também, como eu, imóvel e isolado do mundo, a decifrar puros signos. Ele conseguia então fazer reemergir o que fora removido. Conseguiria eu também? Pelo menos tinha um modelo. (ECO, 2005, p. 155)

Yambo, esse narrador-detetive, esforça-se por encontrar vestígios de sua história, descobrir o destino de sua narrativa, em busca de si, sua identidade, dar um passo para trás para poder ter impulso para seguir adiante, como diz o próprio personagem, ainda nas primeiras páginas do romance.

Dessa forma, remonta sua história, passeando pela história da Itália do pós-guerra, que se encontra esfacelada e perdida, destituída de unidade e perspectiva. Os questionamentos sobre a gratuidade da guerra, a destruição e perda de esperança ocasionadas pela derrota no combate são associações possíveis entre a pátria destruída e este personagem fragmentado. O coma, a amnésia, a busca por uma reconstrução, a investigação de sua origem e as razões que o trouxeram até o momento em que se encontra, as dúvidas sobre o que pode ser um fato ou apenas uma leitura de um acontecimento, todas estas dúvidas são compatíveis com o contexto da Itália contemporânea, da mesma forma que são para Yambo. Este detetive, que buscará investigar sua própria vida, no intuito de descobrir o que, de fato, o constitui, passeará por obras canônicas e revistas em quadrinhos, personagens da cultura italiana e mundial, desde clássicos a populares, refletindo a construção abrangente, fruto da globalização, das influências promovidas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pela dominação dos Estados Unidos, pensando na hegemonia mundial que este país passou a exercer.

2.2 Primeiras pistas

A narrativa se inicia no quarto de um hospital. O personagem, narrador dessa história, é indagado sobre seu nome, o que ocasiona a sensação de estar “na ponta da língua”. É a partir da indagação ao narrador sobre sua natureza que o romance se abre. Em leve situação de confusão, a narrativa se desdobra como se se despertasse de um “longo sono”. A profusão de pensamentos que povoará a mente deste personagem cindido levará o leitor ao momento em que aquele é indagado sobre seu nome. A ambientação, logo no início da narrativa, da mente enevoada do personagem é fator primordial para que o leitor perceba que se trata de um narrador problemático. Citações e referências a espaços da névoa são imediatamente alcançados pelo narrador personagem. O leitor já percebe seu papel de reorganizador das ideias deste narrador. A confusão e incerteza acompanharão o decorrer da narrativa. É exatamente a partir dessas impressões, colocadas pelo próprio narrador, que o leitor percebe o caráter duvidoso da narrativa. Como Watson, o leitor acompanhará o investigador de sua própria história, Sherlock Yambo. São duas páginas e meia apenas de impressões pré-despertamento, o estar mergulhado na névoa, ouvindo vozes ainda confusas e mais vozes internas, até que balbucia suas primeiras palavras: “‘*Posco reposco flagito* regem o infinitivo futuro? *Cujus regio ejus religio...* é a paz de Augusta ou a defenestração de Praga?’ e depois: ‘Neblina também no trecho apenínico de Autosole, entre Ronco-bilaccio e Barberino del Mugello...’” (ECO, 2005, p. 11). É a partir daí que o narrador se insere no espaço do hospital, interagindo com o médico. Yambo ainda não foi indagado sobre seu nome, começa a tomar contato com a realidade que o circunda nesse momento, não compreende ainda a abrangência de seu problema.

A memória de Giambattista Bodoni, isto pode ser verificado, será composta por fragmentos literários, fatos históricos, todas as referências que foram se acumulando em sua mente durante sua vida. O grande problema, então, será quando Yambo for questionado sobre suas memórias pessoais, as suas referências autobiográficas. É nesse momento que surge o desconforto da não recordação, a ideia da “misteriosa chama”, aquela resposta que fica na ponta da língua, mas não surge. É na página 12 que a grande questão vem à tona: “A propósito, e o senhor, como se chama?” (ECO, 2005, p. 12)

É a partir dessa introdução que nosso narrador vai se mostrando, deixando claro ao leitor a necessidade de comprovação de cada fato por ele especulado. Pois que, ao ser indagado sobre seu nome, revela:

Pois foi aí que eu hesitei. E no entanto estava na ponta da língua. Depois de um segundo respondi da maneira mais óbvia.

“Eu me chamo Arthur Gordon Pym.”

“O senhor não se chama assim.”

Certamente Gordon Pym era um outro. Ele não voltou mais. Tentei chegar a um acordo com o doutor.

“Podem me chamar de... Ismael?”

“Não, o senhor não se chama Ismael. Faça um esforço.”

Uma palavra. Como bater contra um muro. Dizer Euclides ou Ismael era fácil, como dizer ambarabá quiqui cocó três corujas no guarda-pó. Dizer quem eu era, ao contrário, era como virar para trás e lá estava o muro. Não, não um muro, tentava explicar: “Não é que sinta alguma coisa sólida, é como andar na névoa.”

“Como é a névoa?”, perguntou. (ECO, 2005, p. 12)

A narrativa se construirá em meio à névoa da memória de Giambattista, que buscará percorrer os caminhos de seu passado, no intuito de reconstruir sua identidade. É com este personagem que pegamos carona para entrar em contato com a história que será contada, e é a partir de suas dúvidas e a total assunção de sua incapacidade de veracidade que o leitor terá um papel fundamental na construção da narrativa.

É importante ressaltar que, no decorrer do texto, as referências literárias se diferenciam entre fala e narração pela escrita em itálico. Entretanto, existem algumas referências que não são demarcadas. Além das referências, muitas das marcações em itálico se relacionam com a memória implícita e a semântica do personagem, aquelas que permaneceram intactas. O médico explica o que o “acidente” causou em Giambattista:

“Veja, senhor Bodoni, vou tentar lhe explicar sem palavras difíceis, mas o acidente certamente atingiu algumas zonas de seu cérebro. No momento, embora todo dia saia um novo estudo, ainda não sabemos tudo o que gostaríamos de saber sobre as localizações cerebrais. Sobretudo no que diz respeito às várias formas de memória. Ousaria dizer que se isso que lhe aconteceu acontecesse daqui a dez anos, saberíamos melhor como lidar com sua situação. Não me interrompa, eu já entendi, se tivesse acontecido cem anos atrás o senhor já estaria num manicômio, e fim da história. Hoje sabemos bem mais, porém não o bastante. Por exemplo, se o senhor não conseguisse falar eu logo saberia qual a área atingida...”

[...]

“Veja, o senhor logo identificou o tubinho do dentifrício, mas não se lembra de que é casado – e de fato lembrar o dia do próprio matrimônio e identificar a pasta de dente dependem de duas redes cerebrais diversas. Temos diversos tipos de memória. Uma se chama implícita e nos permite executar sem esforço uma série de coisas que aprendemos, como escovar os dentes, ligar o rádio e dar um nó na gravata. Depois da experiência dos dentes estou pronto para apostar que o senhor sabe escrever, talvez até dirigir. Quando a memória implícita nos ajuda, não temos nem consciência de que recordamos, agimos automaticamente. Depois tem a memória explícita, com a qual recordamos e sabemos que estamos recordando. Mas essa memória explícita é dupla. Uma é aquela que a tendência agora é chamar de memória

semântica, uma memória coletiva, aquela através da qual se sabe que uma andorinha é um pássaro e que os pássaros voam e têm penas, e que Napoleão morreu quando... quando o senhor falou. E esta me parece que a do senhor está em ordem, por Deus!, talvez até demais, pois basta que lhe dê um input e já começa a conectar lembranças que eu definiria como escolásticas, ou a usar frases feitas. Mas essa é a primeira que se forma, mesmo na criança; a criança aprende rapidamente a reconhecer uma máquina, ou um cão, e a formar esquemas gerais, portanto se viu um pastor alemão uma vez e lhe disseram que é um cachorro, ela dirá cachorro mesmo quando vir um labrador. Mas por outro lado, a criança leva mais tempo para elaborar o segundo tipo de memória explícita, que chamamos de episódica ou autobiográfica. Não é capaz, por exemplo, de recordar de imediato vendo um cachorro, de que no mês anterior esteve no jardim da avó e viu um cão e que foi ela própria quem viveu as duas experiências. É a memória episódica que estabelece um nexos entre o que somos hoje e o que fomos, senão, quando disséssemos *eu*, estaríamos nos referindo apenas àquilo que sentimos agora, não ao que sentíamos antes, que se perderia justamente na névoa. O senhor não perdeu a memória semântica mas a episódica, quer dizer, os episódios de sua vida. Em suma, diria que sabe tudo que os outros sabem, e imagino que se lhe perguntasse qual é a capital do Japão...” (ECO, 2005, p. 17, 18).

O excerto é longo, mas elucidativo. É a partir dessa explicação que o leitor toma conhecimento da situação de seu condutor, o narrador. Yambo possui uma fratura em sua memória, e é justamente esse fato que prepara o leitor para a empreitada investigativa.

O processo que vai se construindo na narrativa deixa claro que se trata de um narrador diferente daqueles com os quais estamos acostumados. Por ser um narrador em primeira pessoa, compreendemos que a abordagem da narrativa se dará de maneira parcial, priorizando o ponto de vista de Yambo. Entretanto, o fato mesmo de nosso personagem ser este sexagenário com a memória comprometida revela uma outra maneira de acompanhar sua narração. Esse processo se dá a partir da especulação dos acontecimentos narrados, o que é feito pelo próprio narrador, que levará o leitor em sua companhia para se certificar da veracidade de sua história. É a esse processo que damos o nome de forja narrativa.

Assim, é possível perceber as características desse narrador e se preparar para acompanhá-lo pela narrativa. O leitor será o Virgílio que conduzirá Yambo que, com sua memória acidentada, juntamente com seu condutor, visitará os palácios da memória, o inferno de seu esquecimento.

A ideia de confusão e de forja narrativa vai deixando seus rastros no decorrer do texto, como vestígios investigativos:

Abri os olhos e disse bom-dia. Havia também duas mulheres e três crianças, nunca vistas antes, mas podia imaginar quem eram. Foi terrível, porque com a esposa, paciência, mas as filhas, Deus meu, são sangue do seu sangue e os netos mais ainda, e os olhos daquelas duas brilhavam de felicidade, as crianças queriam subir na cama, pegavam minha mão e me diziam oi, vovô, e eu nada. Não era nem névoa; era, como direi, apatia. Ou se diz ataraxia?

Era como olhar animais no zoológico, podiam ser macaquinhos ou girafas. Claro que eu sorria e dizia palavras gentis, mas por dentro estava vazio. Ocorreu-me a palavra *sgurato*, mas não sabia o que queria dizer. Perguntei a Paola: é um termo piemontês que designa aquela panela que você lava bem e depois esfrega por dentro com aquela espécie de palha de aço para deixá-la como nova, brilhante e limpa como nunca. Pois eu me sentia completamente *sgurato*. Gratarolo, Paola, as meninas estavam me enfiando na cabeça mil detalhes da minha vida, mas era como se fossem carochos de feijão, mexendo a panela eles deslizavam lá por dentro mas continuavam crus, não se diluíam em nenhum caldo, em nenhum creme, nada que fizesse o gosto palpitar, nada que eu quisesse experimentar de novo. **Aprendia coisas acontecidas comigo como se tivessem acontecido com outra pessoa.** (ECO, 2005, p.24, grifo nosso)

As pistas deixadas na narrativa, como visto, se evidenciam, e caracterizam tanto o personagem quanto o tipo de narrativa que estamos lendo. É nesse momento que percebemos que a visão do narrador, apesar de em primeira pessoa, é de um observador que se posiciona externamente aos acontecimentos da diegese, pois não se identifica com eles. É a partir dessa constatação que decide buscar outra forma de revisitar e reorganizar suas memórias. E é justamente esse posicionamento dentro da narrativa que o coloca em um patamar de dúvida e, ao mesmo tempo, confiança, pois é justamente por não ter certeza sobre suas próprias experiências que decide investigar seu passado como um detetive, partindo de fora para reconstruir o lado de dentro. Ao contrário do narrador pouco digno de confiança, este é um narrador que deixa claro não estar certo sobre os fatos que vai narrando.

A recordação dada por Gratarolo e Paola sobre seus pais o faz perceber que as memórias que se reconstroem são externas, como novas memórias, diferente das recordações que qualquer pessoa teria sobre seu próprio passado. Ao observar a fotografia dos pais no dia do casamento, sente “como um aperto na boca do estômago e [...] um gentil delíquio.” (ECO, 2005, p. 29). Essa perturbação é identificada pelo médico, que indica um caminho para o restabelecimento de suas memórias, ao que Yambo responde:

“Mas que caminho, se não consigo nem repescar meu pai e minha mãe desse buraco negro do diabo”, gritei. “Vocês disseram que aqueles dois eram minha mãe e meu pai, agora já sei, mas é uma recordação que vocês me deram. De agora em diante vou lembrar dessa foto, deles não.” (ECO, 2005, p. 29).

Dessa forma, Yambo percebe que seu percurso deverá ser o de reativar sensações causadas por experiências de recordações sobre sua vida. Para isso, deverá entrar em contato com aquilo que o estimule para que consiga recompor o que motiva esse estímulo. Decide, então, percorrer o caminho inicial das composições de sua memória, depois de tomar contato, novamente, com sua rotina em Milão, sua casa, trabalho e demais lugares familiares, vai à

antiga casa de Solara, onde passava suas férias de infância, e onde se abrigou por dois anos, no período dos bombardeios contra a Itália, durante a Segunda Guerra Mundial.

Constata, também, que para que saiba qual passo deverá tomar frente às decisões rotineiras, precisa saber o que fazia, o que era habitual. Assim, percebe que, além das incertezas sobre seu passado, existe também a incerteza quanto ao futuro, qual decisão tomar frente às opções, o que é cabível ou não que se faça.

“[...] para pular é preciso dar um salto para a frente, mas para fazer isso é preciso tomar distância, e portanto dar uns passos para trás. Se não vai para trás não vai para a frente. Aí está, tenho a impressão de que para dizer o que farei preciso ter muitas idéias sobre o que fazia antes. É para mudar algo que havia antes que nos dispomos a fazer alguma coisa. [...]” (ECO, 2005, p. 33)

Sua falha de memória, então, se torna um caso mais preocupante para ele do que já havia pensado e, por isso, nada do que pensa fazer se torna algo natural. Procura, através de seus automatismos, reencontrar sua própria rotina.

Com a ajuda de Paola, sua esposa, passa a compreender seus hábitos e gostos. É Paola que indica sua fascinação pela névoa:

“Você era fascinado pela névoa. Dizia que nasceu dentro dela. E há anos quando topava com uma descrição da névoa num livro anotava na margem. Depois, pouco a pouco ia fotocopiando as páginas no estúdio. Acho que vai encontrar lá o seu dossiê névoa. E depois é só esperar, ela vai voltar. Embora não seja mais como antigamente, Milão tem luz demais, muitas vitrinas iluminadas mesmo à noite, a névoa se afasta deslizando pelas paredes.” (ECO, 2005, p. 36)

A névoa será um elemento, durante toda a narrativa, preponderante para a construção de suas sensações e da relação destas com as recordações que vão se reconstruindo na medida em que o personagem se reencontra com os elementos que constituíram sua história. A névoa será a ambientação de sua memória, reativará momentos cruciais para o desenrolar da história de Yambo e de seu auto re-conhecimento. Paola será quem dará as pistas de como e onde procurar pelos vestígios de suas recordações, mas é através da névoa que percorrerá os corredores de seu labirinto mnemônico, tanto pelos espaços físicos quanto pelos psicológicos.

O que se percebe, através da narração de Yambo, é que, à medida que vai tomando contato com sua história, contada sempre por outros, vai narrando, em alguns momentos, para dar ritmo à narrativa, em primeira pessoa, como se fossem suas próprias recordações. Assim, percebe-se que se trata de uma história recém assimilada, porque contada, por exemplo, por Paola ou Gianni, mas já englobada em seu próprio repertório.

Conheci então a história da casa de Solara, e de minha família. Nasci lá, por engano, durante as férias de Natal de 1931. Como o Menino Jesus. Avós maternos mortos antes que eu nascesse, avó paterna desaparecida quando eu

tinha cinco anos. Sobrou o pai de meu pai, e éramos a única coisa que lhe restava. Meu avô era um estranho personagem. Na cidade onde nasci ele tinha uma loja, quase um armazém de livros velhos. Não eram livros antigos e de valor, como os meus, mas apenas livros usados e muita coisa do século XIX. Além disso, adorava viajar, e ia frequentemente ao exterior. Naquela época viajar para o exterior significava ir a Lugano, no máximo, no máximo, a Paris ou Munique. E lá recolhia coisas nas bancas, não somente livros mas também cartazes de cinema, figurinhas, cartões, velhas revistas. Naquela época não existiam todos esses colecionadores de nostalgias, como hoje, **dizia Paola**, mas ele tinha alguns clientes aficionados, ou talvez colecionasse para seu próprio prazer. Não ganhava muito, mas se divertia. E depois dos anos vinte, recebeu a casa de Solara como herança de um tio-avô. **Uma casa imensa, precisa ver, Yambo, só os sótãos já parecem as grutas de Postúmia. E com muita terra ao redor, cultivada a meias, e assim seu avô obtinha o suficiente para viver sem se preocupar em vender grandes quantidades de livros.** Parece que passei ali todos os verões da minha infância, e as férias de Natal e Páscoa, e muitos outros feriados, e dois anos inteiros, entre quarenta e três e quarenta e cinco, quando começaram nas cidades os bombardeios. As coisas de meu avô, meus livros escolares e meus brinquedos ainda deviam estar lá. (ECO, 2005, p. 37-38, grifo nosso)

Como é possível perceber, em meio ao relatório sobre a casa de Solara e seus avós, surge uma fala de Paola, em discurso indireto livre, revelando que se trata de uma reprodução do que sua esposa o explicou, como fica claro quando insere o verbo de elocução para introduzir seu nome: “dizia Paola”. A estratégia é utilizada para mostrar que Yambo, de fato, passará a reproduzir os discursos daqueles que contam a ele sua história, deglutindo cada fala e a reproduzindo como se fosse sua, reconstruindo suas recordações a partir das recordações de terceiros. Assim costura sua colcha de retalhos.

Com o desenrolar da narrativa, o leitor vai percebendo que a casa de Solara representa mais do que um lugar da infância de Yambo. Solara guarda entre suas paredes as recordações de toda uma vida, de sua família, das dores da guerra à perda de seus entes mais queridos. Solara representa toda a memória perdida e, para além disso, tudo o que já havia perdido na vida, antes mesmo do acidente.

O comportamento do narrador vai elucidando o leitor, de forma que este não caia nas armadilhas da narrativa. É um comportamento premeditado e específico, que causa, voluntariamente, a educação do leitor para que possa alcançar a interpretação do texto de forma mais ampla, de acordo com a intenção do autor. Eco deixa claro suas intenções enquanto autor, quando escreve sobre o leitor ideal, aquele idealizado pelo autor, que será capaz de compreender o texto em sua inteireza, de forma completa e, por isso, inexistente no plano real. Entretanto, o processo de lapidação deste leitor se mostra com clareza através deste método. Eco coloca, através da composição deste narrador, de que maneira deseja que

seu leitor percorra o bosque da narrativa, buscando caminhos que vão além daqueles já percorridos.

A percepção de Yambo sobre sua condição o faz perceber que terá de percorrer os espaços de sua memória sozinho, que, para repovoá-la, deverá reconduzir seus passos pelas recordações que surgirem através do contato com tudo aquilo que se encontra arquivado em cada um dos lugares onde viveu.

Localizei as Confissões e procurei no sumário as páginas sobre a memória. **Devo tê-las lido** porque estavam todas sublinhadas. Chego então aos campos e aos vastos palácios da memória, quando estou lá evoco todas as imagens que quero, algumas se apresentam de imediato, outras se fazem desejar mais longamente, sendo quase que arrancadas dos escaninhos mais secretos... Todas essas coisas a memória acolhe em sua vasta caverna, em suas sinuosidades secretas e inefáveis, no enorme palácio de minha memória recebo o céu, a terra e o mar juntos, lá me encontro a mim mesmo... A faculdade da memória é grandiosa, ó meu Deus, sua infinita e profunda complexidade inspira um sentimento como de terror, e isso é o espírito, e isso sou eu mesmo... Nos campos e nos antros, nas cavernas incalculáveis da memória, incalculavelmente povoadas de espécies incalculáveis de coisas, por todos esses lugares transcorro, vôo ora cá ora lá, sem encontrar limites em parte alguma... “Viu, Paola”, disse eu, “você me contou do meu avô, da casa de campo, todos vocês tentam me restituir informações, mas para recolhê-las assim, para povoar de verdade essas cavernas, eu teria que colocar todos os sessenta anos que vivi até agora. Não, não é assim que conseguirei. **Tenho que penetrar sozinho na caverna.** Como Tom Sawyer.” (ECO, 2005, p. 42, grifo nosso)

Assim, Yambo percebe a quase impossibilidade de reconstruir sua memória, remontando à ideia de “Funes, o memorioso” (BORGES, 2007), às avessas, pois, para reconstruir seus sessenta anos de memórias autobiográficas perdidas, mais sessenta anos seriam necessários. Assim, esse processo precisará de uma outra solução. Yambo, então, pede que não o contem mais sua própria história, tarefa que será dificilmente executada, pois, ao encontro de qualquer pessoa, toda conversa se baseia em experiências compartilhadas no passado, e todo encontro se transforma em uma revisitação de nostalgias, no caso, unilateralmente.

Cada nova experiência vivenciada por Yambo e acompanhada pelo leitor vai apresentando como deve ser o comportamento desse indivíduo desmemoriado, de forma que ele vá se reinserindo-o mundo ao qual pertence sem que, para isso, cada um que o encontre tenha de conhecer a situação na qual, agora, está inserido. Assim, vai aprendendo novas estratégias para lidar com pessoas antes conhecidas, agora estranhas à sua curta memória; em lugares sempre visitados, mas agora pela primeira vez encontrados; enfim, vai encontrando maneiras de fazer “o de sempre” pela primeira vez. As suposições geradas pelos

comportamentos padronizados de Yambo vão preparando o leitor para sempre suspeitar das teorias do narrador, que sempre suspeita de algo, sem poder, no entanto, o confirmar.

2.3 Recolhendo vestígios

O romance é dividido em três partes. Na primeira parte, composta por quatro capítulos, procurará compor, então, um personagem fragmentado, desmemoriado, que busca reconstruir sua identidade através do resgate de sua memória. Nesses capítulos compreenderemos sua situação atual e, como já dito, concluímos que o narrador será nosso condutor pelo caminho diegético. Dessa forma, é a partir da forja do personagem e de suas características que percebemos suas falhas e nos inserimos como cooperadores dos sentidos produzidos pelo texto. Assim, a forja narrativa se dará através da investigação deste narrador, unida ao preenchimento das lacunas, por ele deixadas, pelo leitor.

Em seu reencontro com Sibilla, a funcionária do Estúdio Biblio, seu antiquário, se questiona se teria tido um romance com a moça, bem mais jovem, indagando sobre a maneira como Paola e Gianni se referiram a ela, antes de sua ida ao trabalho. Indaga-se sobre a possibilidade de terem tido uma história e, agora, desmemoriado, a mulher se sentir desconfortável, dada sua perda de memória.

Posso ter tido uma história com Sibilla? A menina perdida que chega do Leste, curiosa de tudo, encontra um senhor maduro – mas quando ela chegou eu tinha quatro anos menos – sente sua autoridade, afinal é o patrão, sabe mais sobre livros do que ela, ela aprende, bebe suas palavras, o admira, ele encontra a aluna ideal, bonita, inteligente, com aquele *oui oui oui* soluçado e trêmulo, começam a trabalhar juntos, todos os dias e todo o dia, sozinhos naquele escritório, cúmplices em tantas pequenas e grandes *trouvailles*, um dia se roçam na porta, é um átimo e começa uma história. Mas como, na minha idade, você é uma menina, procure um rapaz de sua idade, por Deus, não me leve a sério, e ela, não, é a primeira vez que sinto uma coisa assim, Yambo. **Estava resumindo um filme que todo mundo conhece?** Então continua como nos filmes, ou nos romances: Yambo, eu o amo, mas não posso continuar a olhar a sua mulher de frente, tão querida e gentil, você tem duas filhas, já é avô – muito obrigado por recordar que já cheiro a cadáver, não, não fale assim, você é o homem mais... mais... mais que já conheci, os rapazes da minha idade me fazem rir, mas talvez o certo seja eu ir – espera, podemos continuar como bons amigos, basta que nos vejamos todos os dias – mas não entende que é justamente nos vendo todo dia que nunca conseguiremos ser só amigos – Sibilla, não fale assim, vamos pensar melhor. Um dia ela para de vir ao escritório, eu telefono dizendo que vou me matar, ela diz não seja infantil, *tout passe*, mas depois é ela quem retorna, não aguentou. E assim a coisa segue por quatro anos. Ou não segue?

Parece que conheço todos os clichês, mas não sei combiná-los de forma crível. Ou talvez essas histórias sejam terríveis e grandiosas justamente porque todos os clichês se entrelaçam de modo inverossímil e ninguém mais

pode desembaraçá-los. Mas quando se vive um clichê é como se fosse a primeira vez que acontece e não se sente pudor. (ECO, 2005, p. 55, grifo nosso)

O excerto evidencia o movimento do narrador, indagando se aquilo que constrói em sua mente como uma narrativa crível é, de fato, uma possibilidade – ou acontecimento real – em sua vida, ou se não se trataria de apenas um clichê que participa do repertório geral de sua memória semântica. Esse movimento explicita o comportamento do narrador durante todo o percurso narrativo, o que coloca o leitor em suspenso, não podendo confirmar se, de fato, o que aconteceu entre Yambo e Sibilla foi uma aventura amorosa ou se tudo não passa de elucubrações de um sexagenário desmemoriado com extrema imaginação. São esses movimentos narrativos que vão preparando leitor para o caminho dentro da história.

É necessário notar, também, que este nó não se desfaz. A despeito de outros questionamentos do personagem, que se resolvem, o de Sibilla, sua funcionária, permanece incógnito. Também é importante ressaltar que o narrador, estrategicamente, não afirma com segurança suas hipóteses. É exatamente esse fato que possibilita compreender que o narrador não é aquele que deseja convencer seu leitor, mas sim especular, pedindo a ajuda desse mesmo leitor para que consigam, juntos, montar o quebra-cabeças narrativo em que estão inseridos. É então que, depois das suposições, o leitor procura elementos racionais para compreender a situação que, primeiro, foi idealizada:

[...]Mas e ela?

Poderia estar no auge da história, talvez quisesse chamar-me por tu ou pelo nome e basta, ainda bem que em francês se usa o *vous* até quando se vai para a cama, **talvez quisesse** pular no meu pescoço, Quem sabe quanto ela penou também durante aqueles dias, e eis que me vê chegar belo como sol, como vai Mademoiselle Sibilla, por favor deixe-me ver os livros, obrigado, muita gentileza. E compreende que não poderá contar a verdade. Talvez seja melhor assim, é a deixa para ela encontrar um rapaz. E eu?

Que não estou nada bem está escrito nos prontuários clínicos. **Mas o que estou ruminando?** Com uma bela moça no escritório é óbvio que Paola faça o papel de mulher ciumenta, é só um jogo entre velhos consortes. E Gianni? Gianni falou da bela Sibilla, talvez tenha sido ele a perder a cabeça, vem sempre ao escritório com a desculpa dos impostos e depois fica por ali fingindo-se encantado com as páginas crocantes. Foi ele quem ficou caidinho, não tenho nada com isso. É Gianni, numa idade que já cheira a cadáver ele também, que está tentando roubar, **roubou a mulher da minha vida**. Só rindo: a mulher da minha vida? (ECO, 2005, p. 56, grifo nosso)

A partir das suposições, grafadas em negrito, no início do excerto, podemos perceber que o narrador inicia suas elucubrações sempre no tempo hipotético, fazendo uso do futuro do pretérito e do subjuntivo passado, sem afirmar, com segurança, nenhuma de suas hipóteses. Após suas suspeitas, retoma a linha lógica de raciocínio, recusando os clichês de que havia

lançado mão para construir sua narrativa idealizada. Assim, constata que existem outras possibilidades interpretativas. O curioso, ao final do excerto, é a afirmação involuntária sobre a ação de Gianni sobre o acontecimento amoroso: “roubou a mulher de minha vida”. Essa afirmação, em livre associação, poderá ser revisitada posteriormente, no desenrolar dos acontecimentos dentro da narrativa.

As ideias sobre Sibilla ainda continuam pelas páginas seguintes, em diálogos entre o protagonista e sua funcionária. Algumas falas desta o colocam em dúvida sobre de que maneira interpretar sua devoção e admiração, como o momento em que responde a seu pedido de compreensão sobre seu estado desmemoriado.

“Quanta coisa você sabe, Sibila, o que faria sem você?”

“Foi o senhor quem me ensinou. Para deixar Varsóvia tive que me passar por uma *grande savante*, mas se não o encontrasse continuaria tão estúpida como quando cheguei.”

Admiração, devoção. **Está tentando me dizer alguma coisa?** Murmuro: “*Les amoureux fervents et les savants austères...*” Previno-a. “Nada, nada, me ocorreu uma poesia. Sibilla, é melhor esclarecermos as coisas Talvez com a continuidade eu lhe pareça quase normal, mas não estou. Tudo o que me aconteceu antes, tudo, entende, tudo mesmo, é como se fosse uma lousa sobre a qual passaram uma esponja. Sou de uma imaculada negrura, se me perdoa a contradição. Precisa compreender-me, não desesperar e... ficar por perto.” Disse bem? Parecia perfeito e podia ser entendido nos dois sentidos. “Não se preocupe, Monsieur Bodoni, entendi tudo. Estou aqui e não vou embora. Esperarei...”

Será que você é mesmo uma sonsa? Disse que vai esperar que eu fique bom, como é óbvio que todos farão, ou que espera que eu volte a lembrar daquilo? E se é assim, o que vai fazer nos próximos dias para me ajudar a lembrar? Ou queria com toda a alma que eu lembrasse, mas não fará nada porque não é uma sonsa, é uma mulher que ama e cala porque não quer me perturbar? Sofre, não deixa que percebam, pois é o ser maravilhoso que é, mas está dizendo a si mesma que essa é finalmente a ocasião certa para colocarmos a cabeça no lugar, você e eu? Sacrifica-se, não fará nada para que eu me lembre, não tentará quase tocar-me com a mão certa tarde para que eu saboreie a minha *madeleine* – você que, com o orgulho de todos os amantes sabe que talvez os outros não consigam me fazer ouvir o Abre-te Sésamo, mas você, só de querer poderia, bastaria roçar-me a face com seus cabelos enquanto se inclina para entregar-me uma ficha. Ou dizer de novo, quase por acaso, aquela frase banal que me disse da primeira vez, sobre a qual floreamos longamente por quatro anos, citando-a como uma fórmula mágica. Aquela cujo significado só você e eu conhecíamos, isolados em nosso segredo? Tipo: *Et mon bureau*? Mas isso é Rimbaud.

Vamos tentar pelo menos esclarecer uma coisa. “Sibilla, talvez esteja me chamando de Monsieur Bodoni porque é como se nos encontrássemos hoje pela primeira vez, mas ao contrário trabalhando juntos começamos a nos tratar por você, como acontece nesses casos. Como costumava me chamar?”

Corou, emitiu mais uma vez aquele modulado terno soluço: “*Oui, oui, oui*, de fato, eu o chamava de Yambo. Você logo tentou me deixar à vontade.”

Os olhos iluminados de felicidade, como se tivesse tirado um peso do coração. Porém tratar-se por você não quer dizer nada, até Gianni e a secretária – fomos outro dia a seu escritório, Paola e eu – tratam-se por você.

“E então!”, disse eu com alegria. “Vamos recomeçar exatamente como antes. Você sabe, recomeçar tudo como antes pode me ajudar.”

O que terá entendido? O que quer dizer para ela recomeçar como antes? (ECO, 2005, p. 57-58, grifo nosso)

É assim que passa a viver suas novas experiências e a tomar contato com as pessoas que faziam parte de sua vida antes do acidente. Suas novas vivências povoam-se de hipóteses e incertezas, que vão compondo novas dúvidas em seus pensamentos, acompanhados pelo leitor em sua narração. Baseado nessas dúvidas, percebe a impossibilidade de conviver naturalmente com aqueles com quem antes convivia sem procurar recompor suas recordações. Como afirmado anteriormente pelo próprio personagem, para dar um passo à frente, é preciso dar um passo para trás, saber o que houve antes para poder compreender como se comportar a partir de então. A angústia da incerteza povoa suas atitudes e pensamentos, o que o leva a procurar a maneira mais acertada de saber quem, de fato, ele é. É importante perceber que o texto, grafado no romance, difere as falas dos personagens colocando-as entre aspas, enquanto os pensamentos do protagonista não são marcados dessa forma. No excerto, Yambo revela ao leitor que constrói uma narrativa interior, fantasiosa, que poderia responder às dúvidas que o personagem tem sobre si e sua relação com os demais, mas nesse movimento, mostra que se tratam de meros devaneios, que não se confirmam, como no caso de Sibilla. O personagem questiona a maneira como a secretária responde aos seus estímulos, pois não consegue fazer uma leitura completa de seu comportamento, posto que não se recorda dos hábitos que os dois mantinham em sua relação. O próprio narrador duvida daquilo que pensa poder ser a verdade.

É então que chega à afirmação que será o mote do leitor, para que não se perca no bosque narrativo:

Não estou apenas desmemoriado, mas talvez viva agora de memórias fictícias. Gratarolo mencionara a possibilidade de que, em casos como o meu, a pessoa inventasse retalhos de passado que nunca viveu realmente, só para ter a impressão de recordar. Terei pego Sibilla como pretexto? (ECO, 2005, p. 67)

A suspeita se clarifica. O próprio personagem conhece os riscos de percorrer o labirinto. Nessa afirmação, ele previne o leitor de que suas construções-pensamentos podem ser fictícias. É preciso se certificar de que as hipóteses se confirmam, para que se chegue à interpretação ideal, ao resultado de sua busca: si mesmo. A honestidade do narrador é confirmada; a forja narrativa se dá através da relação entre o que pode ser e o que é.

Yambo, então, pensa sobre a possibilidade de visitar algum lugar diferente dos rotineiros, para entrar em contato com algo que não seja trivial, pois percebe que os mesmos lugares e pessoas trarão a ele as mesmas memórias – ou novas narrativas ficcionais sobre

essas memórias. Já adentrando o último capítulo da primeira parte do romance, começa a fazer referências de coisas das quais não lembra os autores, e dizer nomes dos quais desconhece, como o de Gragnola, de quem só teremos notícias novamente bem adiante, na narrativa. É quando encontra uma reedição de um gibi cuja história se recorda e, ao contá-la a Paola, é advertido de que se trata de uma memória autobiográfica. Paola sugere que vá a Solara, pois é lá que se encontram seus arquivos, os livros e demais materiais da infância. Se o gibi havia causado o desencavar de uma recordação, talvez tomar contato com outros textos e imagens da infância pudesse ser o caminho para seu autorresgate. Assim, com a constatação de que Sibilla iria se casar, decide partir para as cavernas de sua memória, a casa de Solara, antes voluntariamente olvidada, agora um tesouro de possibilidades.

A primeira parte do romance se encerra com a viagem de Yambo, acompanhado de sua filha, Nicoletta. Apresentado o personagem, suas características e sua intenção ao leitor, preparando-o para a entrada no labirinto de suas “memórias de papel” – título da segunda parte do romance. O leitor foi pedagogicamente conduzido ao bosque narrativo e terá papel fundamental na construção de sentidos do texto.

Fica claro, no texto, que Solara é um lugar traumático para Yambo, que, antes de seu acidente, ia a contragosto para o lugar, tendo, inclusive, fechado uma ala da casa, sendo proibida sua visitação. É exatamente esta ala que será revisitada pelo personagem, agora esquecido dos motivos que o levaram a tal ação. A revisão de seus espaços do passado se dá graças ao esquecimento, pois a recordação dos traumas vividos o fazia evitar tomar contato com elementos que o torturavam, fazendo recordar-se do que queria esquecer. Agora, com o movimento contrário, é preciso penetrar nas cavernas para relembrar, mesmo que depois desejasse esquecer novamente.

A chegada aos arredores de Solara o faz sentir-se em casa, automaticamente, a ponto de sentir, como explica, uma “desmemoriada felicidade” (ECO, 2005, p. 85). O sentir e não saber explicar estará presente em diversos momentos, ao se deparar com imagens, objetos, canções e tantos livros e revistas com que terá contato na casa, sugerindo hábitos e sensações extremamente fortes que o formaram enquanto indivíduo integral, agora fragmentado.

Continuamos a receber as orientações de nosso narrador, que deixa claro quando os reconhecimentos que faz são integrados à sua memória a partir das descrições de outros, como no caso do encontro com Amália, a moradora da casa, filha dos antigos meeiros. Relata:

Foi uma rápida impressão, pois entre altos gritos de júbilo logo apareceu uma mulher que, **pelo que me fora descrito**, só podia ser Amália, de pernas curtas, algo robusta, de idade incerta (**como preanunciara Nicoletta**, entre

os vinte e os noventa anos), com rosto de castanha seca iluminado por uma alegria incontida. (ECO, 2005, p. 86, grifo nosso)

Amália havia sido descrita anteriormente tanto por Paola quanto por Nicoletta, como é explicitado no excerto. Assim, o narrador deixa claro ao leitor, em cada um de seus movimentos, quando se trata de uma informação obtida externamente, não se tratando de uma impressão ou recordação.

A certa altura da narrativa, Yambo decide defecar na vinha, do lado externo da casa. O acontecimento faz referência a James Joyce e seu *Ulysses*, o qual é citado pelo personagem ao final do fato, que depois reflete sobre ele.

Pela primeira vez via o meu cocô (na cidade você se senta na privada e depois puxa logo a descarga sem olhar). Agora eu já o chamava de cocô, creio que é assim que as pessoas chamam. O cocô é a coisa mais pessoal e reservada que temos. O resto todos podem conhecer, a expressão do rosto, o olhar, os gestos. Mesmo o corpo nu, na praia, no médico, quando se faz amor. Até os pensamentos, porque em geral são expressos, ou adivinhados pelos outros através da maneira como você olha ou se mostra embaraçado. Claro, há também os pensamentos secretos (Sibilla, por exemplo, mas seja como for eu me traí, em parte, com Gianni e quem sabe ela não intuiu alguma coisa, quem sabe não está se casando por isso mesmo), mas em geral até os pensamentos se manifestam.

O cocô, ao contrário, não. Salvo um brevíssimo período de sua vida, quando a mamãe troca as suas fraldas, ele é só seu. E como o meu cocô daquele momento não devia ser tão diferente daquele que produzi no decorrer de minha vida pregressa, **eis que naquele momento eu me reconectava com o eu mesmo dos tempos esquecidos e vivia a primeira experiência capaz de reunir com as inúmeras outras precedentes, mesmo aquelas dos tempos de menino, quando fazia minhas necessidades nas vinhas.**

Talvez se olhasse bem em torno encontrasse ainda os restos dos cocôs feitos então e, triangulando da forma correta, o tesouro de Clarabela.

Mas parava por aqui. O cocô ainda não era a minha infusão de tília – e bem que eu gostaria de ver: como pretendia levar adiante a minha *recherche* com o esfíncter? Para reencontrar o tempo perdido, se precisa de asma, não de diarreia. A asma é pneumática, é sopro (mesmo dificultoso) do espírito, é para os ricos que podem se permitir quartos atapetados de cortiça. Os pobres, nos campos, não seguem com a alma, seguem com o corpo.

E no entanto, não me sentia deserdado mas contente, quero dizer, estava realmente feliz, de modo nunca experimentado depois do despertar. Os caminhos do Senhor são infinitos, disse a mim mesmo, passam até mesmo pelo buraco do traseiro. (ECO, 2005, p. 90, 91, grifo nosso)

A experiência na vinha, como mostra o trecho grifado, o reconecta com algo de rudimentar de si, seu passado remoto – talvez remoto até demais – e o faz perceber que aquela ação era algo corriqueiro durante sua infância – e isso ninguém o havia contado. Começam as impressões sobre as ações automatizadas que o fazem perceber, ainda que com dúvidas – do leitor, principalmente, seu acompanhante nas descobertas e sempre questionador dos fatos – suas recordações, as “misteriosas chamadas”.

O que se percebe é que a reconstrução das recordações de Yambo se dá a partir da livre associação de palavras, uma que remete à outra e assim por diante. Entrar na ala esquecida da casa desperta em sua memória palavras cujas relações não compreende. Mais tarde vai tirando suas dúvidas com Amalia e completando as lacunas, na tentativa de criar sentido para suas memórias. Assim se dá quando entra na sala de jantar e se lembra das palavras “capão e massa real”, pois são alimentos que não faltavam nos natais passados na casa, na época de seu avô.

A entrada nos quartos de seu avô e de seus pais o faz encontrar vestígios:

Abri a porta de um outro vão. Era um quarto de casal e tive um momento de hesitação antes de entrar, como se fosse um lugar proibido. As silhuetas dos móveis pareciam imensas na penumbra e a cama, ainda com dossel, parecia um altar. Seria o quarto de dormir de meu avô, onde não se devia colocar os pés? Teria morrido ali, consumido pela dor? E eu, estive lá para dar-lhe um último adeus?

O quarto seguinte também era de dormir, mas com um mobiliário de época indefinível, um pseudobarroco, sem ângulos e todo curvas, e curvas eram as umbreiras laterais do grande guarda-roupa espelhado e da cômoda. Fiquei com um nó na garganta, como quando vi, no hospital, a foto de meus pais em seu casamento. A misteriosa chama.

[...]

Mas se aquele era o quarto de meus pais e como Paola disse que nasci aqui, na casa de campo, era também o quarto onde vim ao mundo. Que alguém não lembre o quarto onde veio ao mundo é natural, mas aquele que lhe mostraram por anos a fio dizendo que nasceu ali, naquela cama, onde certas noites quis dormir entre mamãe e papai, onde sabe-se lá quantas vezes, já desmamado, quis sentir o perfume do seio que o aleitou, aquele quarto deveria ter deixado pelo menos um traço em meus malditos lobos. Não, também naquele caso meu corpo conservara **apenas a memória de alguns gestos muitas vezes repetidos**, e só. Como quem diz que, se quisesse, poderia repetir por instinto o movimento de sucção da boca que aferra o mamilo, mas depois tudo estaria acabado, sem saber dizer de quem era o seio e qual o sabor do leite.

Vale a pena ter nascido, se depois você não lembra? E, tecnicamente falando, teria eu nascido? Eram os outros que o diziam, como sempre. Pelo que sabia, nasci em fins de abril, aos sessenta anos, num quarto de hospital. (ECO, 2005, p. 100-102, grifo nosso)

Yambo vai questionando suas suposições, a partir das constatações lógicas que cada experiência provoca. Ora, não bastaria entrar no quarto dos pais, entrar em contato com toda a mobília, pegar nas mãos o livro da mãe, e todas as recordações se resgatariam, em profusão? Percebe que sua sensação é presa por detrás da névoa, e através dela não é possível ser vista. Tudo não passa de automatismo. Entretanto, o leitor, já preparado, está consciente das possibilidades, o fato de que a narrativa está sendo construída, a partir das suposições, como uma colcha de retalhos que vai, aos poucos, tomando forma. Resta saber se este pedaço do

tecido fará parte do todo ou será descartado. A seleção será feita com a ajuda do leitor, que encontrará as confirmações conforme se adianta na leitura. A forja vai se moldando.

O processo de rememoração vai se dando dessa maneira, à medida que Yambo começa a encontrar os tesouros por ele escavados na ala proibida da casa. A reescrita de sua história é feita de mesclas de excertos literários, pseudo-recordações – pois não se sabe ainda o que pode, de fato, ser considerado como uma lembrança e o que é mera elucubração –, memórias exteriores doadas por aqueles com quem convive e conviveu, imagens e palavras que vão escrevendo uma nova história, a história de um novo ser, Giambattista Bodoni, um senhor sexagenário que passou por um acidente e renasce no leito de um hospital. É evidente a constatação de que o ser que era já não é mais e, mesmo que consiga alcançar sua empreitada, ele mesmo já não será aquele que um dia foi, senão adicionado a tudo o mais que experimentou desde então. Em comparação a Pirandello, são identidades que se acumulam e se forjam, unidas uma a uma, entrelaçadas, como um amálgama, o que se pensa sobre si, o que outros pensam a respeito deste, e ainda, quem realmente este alguém é: *Um, nenhum e cem mil* (PIRANDELLO, 2019).

O que construirá a relação entre o narrador e o leitor é o método utilizado pelo primeiro para contar sua história ao leitor, sempre sob suspeita dele próprio, posto que, a cada vez que entra em contato com uma nova informação que o remeta à misteriosa chama, procura interpretar, associando o novo dado aos demais já obtidos, construindo, assim, sua narrativa repleta de rasuras e buracos.

Como dito por Italo Calvino em suas conferências, posteriormente organizadas no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), e reforçadas por Eco em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), toda narrativa necessita da cooperação do leitor para que preencha as lacunas deixadas pelo autor, posto que é impossível preenchê-la totalmente enquanto seu universo é criado, pois que a narrativa, para alcançar o público e seu êxito, conta com a qualidade de ser rápida. Assim, é impossível que o mundo que é criado esteja completo. Nas palavras de Eco, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho.” (ECO, 1994, p. 9). Ainda completa que, se um texto tivesse de dizer absolutamente tudo o que o leitor precisa compreender, ele jamais terminaria. Contudo, nele estão todas as informações necessárias para que o leitor finalize sua construção. Portanto, o texto diz tudo o que é necessário, dá todas as ferramentas e materiais imprescindíveis para que o produto final seja executado. O castelo, seja como for, terá todos os elementos de que necessita, desde que o leitor cumpra com sua tarefa, a de construí-lo.

Assim, os pormenores da narrativa de Eco são compreendidos, pois o leitor está a par de sua função. Aos poucos, no decorrer do caminho, vai juntando suas pedras, recolhendo aquilo que compreende ser indispensável, rejeitando outros elementos prescindíveis, até chegar ao ponto de organizar cada informação abarcada, produzindo o todo, o final, o sentido completo do texto. Nesse caminho, então, perceberá o que pode ou não ser desprezado, e talvez tenha de voltar algumas linhas e páginas para recolher algo de que precise e não tenha percebido, até então. Eco deixa claro que essas escolhas partirão das necessidades do texto, e não do desejo pessoal do leitor empírico, mesmo porque este leitor não é o pressuposto de sua teoria. Quando fala sobre o leitor-modelo, está argumentando sobre o leitor que está pressuposto no texto, desde quando elaborado pelo seu autor, aquele que compreenderá as intenções do texto e, por isso, fará a escolha certa na hora de preencher suas lacunas.

Dessa forma, o preenchimento das lacunas de *A misteriosa chama da rainha Loana* será evidenciado de acordo com o movimento do próprio narrador, metáfora do leitor de si mesmo:

Por Deus, **devo ter visto** aquele rosto, quando menino, rapazola, adolescente, talvez ainda no limiar da fase adulta, e ficou-me impresso no coração. Era o perfil de Sibilla. Donde, conhecia Sibilla de um tempo imemorial, um mês atrás, no estúdio, eu só a reconhecera. Mas o reconhecimento, ao invés de gratificar-me, levar-me a ternuras renovadas, agora me encrespava a alma. Porque naquele momento eu me dava conta de que ver Sibilla simplesmente trouxera à vida um camafeu da minha infância. **Talvez já tivesse feito** isso da primeira vez que a vi: pensei-a imediatamente como objeto de amor, assim como era objeto de amor aquela imagem. Em seguida, quando a reencontrei depois do despertar, atribuí a nós dois uma história que era apenas uma fantasia de quando ainda usava calças curtas. Entre mim e Sibilla nada havia além daquele perfil? **E se** nada além daquele rosto houvesse entre mim e todas as mulheres que conheci? **Se** não tivesse feito mais que seguir o rosto visto no escritório de meu avô? De repente, a busca a que me dedicava naqueles quartos assumia um outro valor. Não era apenas a tentativa de recordar o que acontecera antes de deixar Solara, mas também de compreender por que fiz o que fiz depois de Solara. Mas seria mesmo isso? Não vamos exagerar, dizia-me, na verdade você viu uma imagem que evocou uma mulher encontrada ontem. Talvez essa figura lembre Sibilla só porque é esbelta e loura, outra pessoa poderia pensar, sei lá, em Greta Garbo ou na moça da porta ao lado. É você que ainda está afogueado e, como o sujeito da piada (contada por Gianni quando lhe disse dos testes no hospital), vê sempre aquilo em todas as manchas de tinta que o médico mostra. (ECO, 2005, p. 110, 111)

De forma clara, o narrador revela seus processos interpretativos no excerto, dando ao leitor as dicas necessárias para a compreensão daquilo que conta. De outra forma, diz ao leitor que esteja ciente de que, em parte das vezes, estará percorrendo caminhos incógnitos, nos quais existe a possibilidade do erro, do engano, da *menzogna*. As palavras podem mentir, mas

o contexto não mente e, para além dele, a experiência vivida no momento da leitura, essa será a bússola que orientará o caminho. É preciso suspeitar, retornar, refletir e não fugir do texto para interpretá-lo.

Alberto Manguel, em *O leitor como metáfora*, fala sobre o instante da leitura e sua repercussão no processo interpretativo:

[...] Avançamos texto adentro como avançamos pelo mundo, passando da primeira à última página através da paisagem que se descortina, às vezes começando no meio do capítulo, às vezes não chegando ao final. A experiência intelectual de atravessar as páginas ao ler torna-se uma experiência física, chamando à ação o corpo inteiro: mãos virando as páginas ou dedos percorrendo o texto, pernas dando suporte ao corpo receptivo, olhos esquadrinhando em busca de sentido, ouvidos concentrados no som das palavras dentro da nossa cabeça. As páginas que virão prometem um ponto de chegada, um vislumbre do horizonte. As páginas já lidas propiciam a possibilidade da recordação. E no presente do texto existimos suspensos num momento que muda o tempo todo, uma ilha de tempo tremulando entre o que sabemos do texto e o que ainda está por vir. Todo leitor é um Crusoe de poltrona. (MANGUEL, 2017, p. 29, 30)

O excerto concorda com a ideia de Eco sobre o procedimento de leitura. Além disso, insere a ideia de que o momento de leitura, seu instante, se coloca repleto de expectativa e experiência. A essa experiência, pensando-a dentro da narrativa, Eco chama de *epifania*.

Quando encontra o Novissimo Melzi, uma enciclopédia de 1905, automaticamente sabe que precisa encontrar a página que contém os vários tipos de torturas, e afirma: “Fechando os olhos, logo depois de chegar àquela página, poderia citar uma por uma, e o suave horror, a calma exaltação que experimentava **eram os meus daquele momento, não os de um outro que eu já não conhecia.**” (ECO, 2005, p. 111, grifo nosso). Suas memórias automatizadas conflitam com as novas experiências, que ele passa a organizar novamente, como um novo arquivo que o prepara para as experiências que ainda estão por vir. Ainda assim, o leitor, que já conhece seu acompanhante, começa a perceber a mescla de seus automatismos e de memórias submersas no inconsciente, que se revelam e criam sensações novas, sentidas por este indivíduo, o sexagenário Yambo. Aos poucos, o leitor vai compreendendo que não se trata da história de um resgate à memória perdida, mas sim da releitura de toda uma vida, a reinterpretação de tudo aquilo que foi e, a partir daí, a construção de um novo ser, que vivenciou outras experiências e, por isso, sempre lerá sua vida baseando-se em outros parâmetros.

Assim, Yambo vai se encontrando com os livros que constituíram sua infância e, aos poucos, vai associando palavras que levam a outras que não compreende. Diz, “De todo modo, era indubitável que em Solara uma palavra evocava outra. Conseguiria subir por essa

cadeia até a palavra final? E qual? ‘Eu?’” (ECO, 2005, p. 115). É evidente que a memória de Yambo, metáfora do leitor, é composta por palavras, as quais se associam a outras e outras, buscando as referências em palimpsestos.

A segunda parte, mais extensa do livro, se compõe de 10 capítulos, os quais se passam, em sua maioria, no escritório e no sótão da casa de Solara, e o leitor acompanhará o protagonista na leitura de diversas obras de sua infância, textos encontrados em livros, revistas, enciclopédias, gibis, além dos escritos pelo próprio personagem, em tempos remotos. A memória de papel se (re)constrói, Yambo retoma grande parte de seu caminho em marcha à ré, recolhe indícios e suposições e constrói uma narrativa repleta de hipóteses. Os livros, assim que iniciados, se já lidos, trazem à memória de Yambo a sequência das palavras, a certeza de já tê-las conhecido, a rememoração automática das histórias dentro da história. O arquivo de sua mente se reconstrói.

Não li tudo de fio a pavio. Certos livros, certos fascículos percorri como se sobrevoasse uma paisagem, e ao passar por eles já sabia que sabia o que estava escrito. Como se uma única palavra evocasse outras mil, ou florescesse num resumo encorpado, como aquelas flores japonesas que desabrocham na água. Como se alguma coisa fosse sozinha se depositar em minha memória para fazer companhia a Édipo e Hans Castorp. Outras vezes o curto-circuito era ativado por um desenho, três mil palavras para uma imagem. Em outras lia lentamente, saboreando uma frase, um trecho, um capítulo, **descobrimo talvez as mesmas emoções provocadas pela primeira e esquecida leitura.**

Inútil falar da gama de misteriosíssimas chamadas, leves taquicardias, rubores súbitos que muitas daquelas leituras suscitavam por um breve instante – para depois dissolver-se assim como vieram, deixando lugar a novas ondas de calor. (ECO, 2005, p. 120, grifo nosso)

O passado vai se presentificando em sua vida através das experiências de leitura que vai acumulando, e aquilo que vivera nos primeiros dias após seu despertar torna-se memória antiga. Sua relação com o tempo-espaço se confunde, passa a viver em uma confusão temporal, passeando pelo tempo e perdendo a noção da sucessão das horas e dos dias.

Seu encontro com o espaço do sótão representa, para ele, a repetição do hábito pueril, mais do que a investigação da memória armazenada e bloqueada, das atividades cometidas quando criança, pois diz que

Todo o material acumulado no sótão não **caberia** no escritório de meu avô nem em qualquer outro lugar da casa, **donde**, mesmo quando o escritório estava cheio de calhamaços, muita coisa já estava lá em cima. Foi lá, **portanto**, que fiz muitas das minhas explorações infantis, lá em cima estava a minha Pompeia, de onde desenterrava restos remotos que remontavam a antes de meu nascimento. Como estava fazendo agora, **lá eu farejava o passado.** E, portanto, **ainda estava celebrando uma Repetição.** (ECO, 2005, p. 126)

Seus passos o levaram ao encontro do inconsciente de sua infância, às recordações esquecidas e que, até mesmo para uma pessoa em plena função de suas atividades mentais, seria um lugar de resgate de *delícias esquecidas*. Como se pode perceber, o personagem continua sua investigação como se fosse um outro, aquele que, apesar de observar de dentro, não toma contato direto com as sensações. As constatações se baseiam em hipóteses, que, apesar de convincentes, carecem de provas. O narrador começa a perceber que se aproxima daquilo que poderá encaminhá-lo para a recuperação de sua identidade, pois é no sótão que o arquivo morto se encontra.

Em determinados momentos da narrativa, leitor poderá perceber que o narrador deixará claro quando se trata de um movimento involuntário de princípio de recordação autêntica de Yambo, como no momento em que começa a rever seus brinquedos, os quais trazem à tona algumas frases e personagens que não são reconhecidos, mas provocam no protagonista uma espécie de relação entre as palavras e alguma outra memória ainda encoberta. O processo será longo e extenuante, mas não menos gratificante em cada contato com as recordações de toda uma geração, como também com o processo de construção da narrativa em parceria, de forja da verdade, de epifania.

Olhando e tocando a rã, **veio-me espontaneamente** dizer que Angelo Urso tinha que morrer. Quem era Angelo Urso? Que relação tinha com a rã de lata? **Sentia alguma coisa vibrar, estava certo de que** tanto a rã quanto Angelo Urso me ligavam a alguém, mas na aridez de minha memória puramente verbal não tinha outros pontos de apoio. Mas murmurei dois versos, “Vai começar o desfile, / capitão La Patata.” Depois mais nada, estava de novo no presente, no silêncio avelã do sótão. (ECO, 2005, p. 131)

Yambo inicia sua entrada na caverna ao adentrar o sótão, se aprofunda nos meandros da memória que precisa ser por ele resgatada. Pelos grifos do excerto, é possível perceber de que maneira o narrador dá a pista ao leitor de que aquele momento, então, é genuinamente uma rememoração, ainda que rudimentar. Fica claro a racionalização da sensação experimentada, e não são ingênuas nem a atitude de Yambo, ao se auto-avaliar constantemente, nem a do leitor, de preencher as lacunas do texto sempre na medida da solução de suas indagações sobre a verdade narrativa. É um processo de atenção durante a caminhada, para poder perceber cada sinal deixado no caminho para que ele seja percorrido da melhor maneira, rumo à interpretação do texto. A forja se dá pela fusão dos elementos deixados pelo narrador e o preenchimento das lacunas feito pelo leitor.

A cada nova página, o leitor vai tomando nota de novas informações deixadas pelo narrador, como pistas de um tesouro, ou pedras no caminho do bosque. O leitor ideal recolhe cada uma dessas pistas para que, no decorrer do percurso, possa fazer uso de cada uma das

ferramentas encontradas. É evidente que cada trecho selecionado mostra algumas dessas fórmulas escolhidas pelo autor, dentre as diversas que o texto proporciona. O que se procura, ao expor algumas dessas pistas, é elucidar o método do narrador para educar seu leitor e, assim, alcançar a forja da narrativa.

O que difere o leitor em Eco do leitor ideal dos demais autores é que, nas obras de Eco, o leitor possui um papel ativo na construção da narrativa. Não que este leitor não possa agir dessa maneira, instintivamente, em outras narrativas. O que acontece é que existe esse pressuposto marcado dentro da composição da obra de Eco, que se coloca como uma condição *sine qua non*, caso se deseje alcançar o suprassumo da interpretação narrativa, cumprir o pacto em sua totalidade. A inserção clara da proposta de leitura, dando ao leitor a escolha de qual caminho ele deseja seguir em sua leitura está presente na composição, pensada pelo autor, de maneira objetiva, e conta com a participação ativa do leitor. Essa proposta, bem como as orientações sobre como ela deve acontecer, é papel do narrador. É ele quem dá todas as coordenadas ao leitor, bússola e mapa, para que ele escolha qual caminho quer seguir. Esse procedimento ocasiona, a partir da sugestão do narrador e da escolha do leitor, a forja narrativa, que se dá pelas decisões sobre as direções tomadas no texto, que produzirá sentidos diversos, todos presentes no texto.

Em seu livro *O narrador do romance*, Ronaldo Costa Fernandes diz que “O estatuto do narrador, qualquer que seja ele, é o de quem **conhece**.” (FERNANDES, 1996, p. 8). Em *A misteriosa chama da rainha Loana*, já temos o indicativo de que esse narrador com o qual se toma contato é exatamente o narrador que **desconhece**, e que precisa vir a conhecer. Fernandes continua: “O grau como revela o que sabe ou **a maneira de como o faz** é que distingue os diversos narradores. Por menos que saiba, o narrador de algo sabe.” (FERNANDES, 1996, p. 8). Pensando em Yambo, o que sabe é aquilo que não é sua história, além disso, propõe uma estratégia para tentar descobrir essa história, ou seja, propõe a maneira como fazer. Seguindo a ideia de Fernandes, é exatamente esta estratégia que o difere dos demais narradores. A ideia de convencimento do leitor se dá através de uma medida pedagógica, que educa o leitor e o coloca em um *status* próprio para que o processo ocorra de acordo com o desejado. É assim que a forja, enquanto fusão entre a proposta do narrador e a participação do leitor, se dá. A forja de uma história, a qual se completa com a integração do leitor no processo de produção de sentidos do texto. O conhecimento de que fala Fernandes, em Eco, se dá no exato momento da experiência do personagem, que está entrando em contato com aquelas impressões pela primeira vez – ainda que não seja a primeira vez, de fato, mas devido ao impedimento da memória – e, por isso, o leitor as experiencia juntamente com ele,

vivendo a epifania literária. A narrativa propõe a experiência. O elemento fundamental que diferencia este narrador dos demais é, justamente, sua relação com a história a ser contada, e de que maneira ele a contará. Isso produz no leitor, que o deverá acompanhar, a condição de ratificador da narrativa, um cúmplice consciente de que o narrador não mente, não omite, mas não sabe se o que narra é ou não verdade e, por isso, precisa, imprescindivelmente, da ajuda do leitor para a confirmação dos fatos.

O fator fundamental que caracteriza o narrador, para fins desse efeito, é que se trate de um narrador-personagem protagonista, ou seja, aquele que narra sua própria história. Isso é imprescindível porque faz com que esse narrador tenha, como já definido dentro da concepção de narrador autodiegético, um caráter parcial em sua atividade, além de não ter acesso aos sentimentos e pensamentos dos demais personagens – via de regra – e isso o coloca impotente em determinados momentos. Tal situação impõe que ele apenas tenha impressões sobre a realidade que o circunda, não podendo fazer nada além de supor algumas sensações e sentimentos alheios, a não ser que eles se tornem explícitos. Além disso, o caráter fragmentado do narrador, cindido ou problemático, também é fator fundamental para a construção desse forjador, ou da forja narrativa.

Ao longo da segunda parte, a investigação se alonga, à medida que Yambo vai encontrando vestígios de seu passado em caixas amontoadas no sótão. Se depara com caixas repletas de brinquedos, embalagens antigas, calendários, objetos que compuseram o retrato de sua infância, elementos que reavivam o arquivo de suas memórias com “misteriosas chamadas”. Até que encontra um armário que, com muito custo, consegue abrir. A seus pés caem inúmeros livros, “provavelmente o estoque da velha loja do meu avô” (ECO, 2005, p. 131). Um dos livros que encontra e que, instintivamente, seus dedos buscam pelas últimas linhas, é *Martin Eden* de Jack London, que cita, “mal o soube, deixou de sabê-lo”. Essa frase sugere o saber descoberto no momento de morte do protagonista, que se mata ao fim do livro, encontrando algum saber oculto que, devido à morte, se perderá para sempre. Nesse momento, o narrador deixa escapar uma antecipação de sua própria história, que só será conhecida pelo leitor ao final da narrativa. É de se notar que o mecanismo de prolepse, se assim puder ser nomeada essa referência antecipatória, se dá através da citação literária, passando despercebido pelo leitor, que não conhece ainda o desfecho da história. Apenas o leitor que conheça a referência feita conseguirá preencher esta lacuna, relacionando as narrativas em palimpsestos, substituindo Yambo por Martin Eden, protagonista do livro encontrado, um marinheiro e escritor que procura ser reconhecido por seu trabalho e, ao se apaixonar por uma moça rica, é rejeitado devido à sua condição social. A vinculação que pode

ser feita entre esses dois protagonistas só será percebida com o desenrolar da narrativa, já na terceira parte do livro, quando conhecemos de fato a história de Yambo, ainda que de maneira confusa.

É através da costura de retalhos literários que a história de Yambo vai se cosendo, formando seu tecido narrativo. Yambo traz os pedaços, o leitor une linha e agulha para costurá-los. A forja narrativa se molda a partir do texto e tudo o que ele propõe, desde que o leitor esteja preparado para reconhecer as trilhas do bosque. Qualquer distração fará com que o leitor perca o caminho, e tenha que optar por uma próxima entrada.

Deve-se realmente almejar a última revelação se, uma vez percebida, mergulha-se na escuridão? Essa redescoberta lançou como que uma sombra sobre o que estava fazendo. Talvez devesse parar, visto que a sorte já me dera o esquecimento. Mas agora que já começara, não podia deixar de continuar. (ECO, 2005, p. 134)

O trecho ressalta a possibilidade de algo que ainda não aconteceu, e o questionamento sobre sua decisão de revisitar o passado, já que o havia perdido. Entretanto, a narrativa já não pode parar e precisa alcançar seu final. O mal está feito.

Encontra, também nesse momento, o livro que dera seu nome, apelido escolhido por ele próprio em sua infância, escrito “por um tal Yambo”, *As aventuras de Topetinho*, personagem que lidava com monstros assustadores e situações fantasmagóricas, herói com o qual se identificou na tenra idade. “A bem da verdade, melhor do que me identificar com Pinóquio” (ECO, 2005, p. 139), afirma.

Com suas buscas, acaba por encontrar também aquilo que acredita pertencer ao seu acervo infantil, pois percebe reconhecer, apenas “a partir de uma única ilustração.” (ECO, 2005, p. 144). A série de livros de teor mais leve e voltado para um público antigo, segundo suas suposições, mostram edições de um mesmo livro em línguas diferentes, adaptados para cada público específico. O processo de análise comparativa feita por Yambo mostra as transformações da narrativa, evidenciando que, a depender de inúmeros fatores, como época e, talvez, censura, uma obra pode sofrer alterações. É evidente que a obra trata de recordações de uma época específica da história italiana, o período no qual o Fascismo reinava no país, mas a referência pode ser tomada também para a revisão da própria narrativa, pois é possível que, a cada momento, a cada nova referência, esta mesma possa sofrer alterações; não é possível saber o caminho certo com clareza, as tentativas e exclusões serão feitas pelo leitor, e ele será o responsável pela interpretação final. É preciso estar atento.

Havia duas edições daquele que era evidentemente o mesmo livro (de M. Bourcet), mas, na edição de 1932, ele se intitulava *O herdeiro de Ferlac* (e os nomes dos personagens eram franceses) e na edição de 1941 já se

transformara em *O herdeiro de Ferralba*, com os protagonistas caseiros. **Era claro que nesse meio tempo alguma disposição superior ou uma censura espontânea impuseram a italianização das histórias.** (ECO, 2005, p. 145, grifo nosso)

A educação do jovem Yambo se basearia nas narrativas encontradas, como questionado pelo novo Yambo, o sexagenário. É a partir do contato com as edições adaptadas para o italiano das obras estrangeiras que o protagonista questiona sua educação nacionalista, a educação de toda uma nação e geração. Assim, questiona suas inclinações políticas, revisando a história da Itália fascista ao mesmo tempo que revisa sua própria identidade: “Eu me identificava com esses rapazes da Itália, com os pequenos parisienses do tal Bernage ou com o senhor que ao fim e ao cabo se chamava Cody e não Tombini? Quem habitava meus sonhos de criança? Os rapazes da Itália ou a menina do sótão?” (ECO, 2005, p. 149). O esquecimento de Yambo e de seu passado identitário se confunde com o esquecimento de um povo e seu passado obscuro, o do fascismo, que o constitui.

Quando reencontra A ilha do tesouro, percebe ter lido mas não se recordar da história:

Um retorno ao sótão deu-me ainda duas outras emoções. Antes de mais nada, A ilha do tesouro. Reconhecer o título era óbvio, trata-se de um clássico, **mas esquecera a história**, sinal de que se tornara parte de minha vida. Levei duas horas para percorrê-lo num só fôlego, **mas a cada capítulo lembrava do que viria em seguida.** (ECO, 2005, p. 149, grifo nosso)

O caminho de retorno parece se clarear, um suspiro para o leitor que parece encontrar uma bússola que o oriente. Ou talvez não.

Ao encontrar a obra a que havia se referido ainda no hospital, *História de Pipino nascido velho e morto menino*, percebe que havia recordado de uma história diferente daquela contada pelo livro, e faz uma nova referência proléptica que se liga à feita anteriormente:

Depois da *Ilha* descobri a *História de Pipino nascido velho e morto menino*, de Giulio Granelli. Tal como viera à minha memória alguns dias atrás, só que o livro contava de um cachimbo ainda quente, abandonado numa mesa ao lado da estatueta em argila de um velhinho, que resolvia dar calor àquela coisa morta para dar-lhe à vida e nascia um pequeno velhinho. *Puer senex*, um lugar-comum antiquíssimo. No final, Pipino morre infante no berço e ascende aos céus por obra de fadas. Era melhor como eu lembrava, Pipino nascia velho numa couve e morria lactente em outra. De qualquer modo, **a viagem de Pipino até a infância era a minha. Talvez, voltando ao momento do nascimento, eu também me dissolvesse no nada (ou no Todo) como ele.** (ECO, 2005, p. 150, grifo nosso)

A narrativa se constrói através de pistas dadas ao leitor, que as recolhe e organiza de acordo com as relações que faz. Os pedaços se ligam pelo amálgama produzido pelo trabalho conjunto do narrador e do leitor.

Um mecanismo que se atrela à forja narrativa se dá através do questionamento da memória resgatada, se se refere a uma recordação particular ou se trata de uma memória coletiva, presente no ideário nacional e repercutida em sua própria. Esse indicador, de alguma forma, orienta o leitor para comprar ou não as hipóteses de Yambo.

Naturalmente **devo ter** devorado aqueles livros em criança, mas se havia memória individual a ser reativada, confundia-se com a memória geral. Os livros que **talvez** tenham marcado mais profundamente a minha infância eram os que remetiam sem sobressaltos a meu saber adulto e impessoal. (ECO, 2005, p. 152)

O leitor vai dando passos à frente e para atrás, à medida que vai percorrendo o labirinto narrativo, deparando-se com muros que o impedem de seguir. Existem caminhos que podem ser desbravados dentro da narrativa, outros estão impedidos.

Em dado ponto da história, o leitor se depara novamente com o aspecto intertextual e metanarrativo do texto, quando Yambo inicia sua leitura dos clássicos de Arthur Conan Doyle. Yambo se compara:

Chamou-me a atenção o retorno quase obsessivo de imagens de Sherlock Holmes sentado, com Watson ou outros, num compartimento ferroviário, em um *brougham*, em frente ao fogo, em uma poltrona coberta de tecido branco, em uma cadeira de balanço à luz talvez esverdeada de uma luminária, diante de um baú recém-aberto ou de pé enquanto lê uma carta ou decifra uma mensagem cifrada. **Aquelas figuras me diziam de te fabula narratur. Sherlock Holmes era eu**, naquele mesmo momento, empenhado em retrair e recompor eventos remotos dos quais nada sabia anteriormente, em casa, fechado, talvez até (verificando todas aquelas páginas) em um sótão. Ele também, como eu, imóvel e isolado do mundo, **a decifrar puros signos**. Ele conseguia então fazer reemergir o que fora removido. Conseguiria eu também? **Pelo menos tinha um modelo**. (ECO, 2005, p. 155, grifo nosso)

Sherlock Holmes, o grande detetive das narrativas do século XIX, é o modelo em quem Yambo se espelha, se inspira. A sugestão intertextual revela ao leitor, quase que explicitamente, seu papel de acompanhante em uma aventura investigativa. Ele será o Watson de Yambo. Da mesma forma, a interação dele com o narrador é aquela que dará as respostas para as perguntas da narrativa. Entretanto, uma nova pista é dada nas páginas seguintes, nas quais serão reproduzidos trechos de Sherlock e de Sandokan, cujas histórias serão colocadas em relação por Yambo para questionar seu real objetivo. Yambo relata ler um trecho de *Um estudo em vermelho*, transcrito nas páginas do livro e, em sequência e “por contraste”, *Os tigres de Mompracem*, de Salgari. Apesar da instrução clara, o narrador, estrategicamente, incute no pensamento do leitor uma dúvida, após a leitura, reflete: “Quem era o meu herói? Holmes, que lia uma carta diante da lareira, educadamente atônito por efeito da sua solução a sete por cento, ou Sandokan, que se lacerava furiosamente o peito pronunciando o nome da

adorada Marianna?” (ECO, 2005, p. 157). O excerto, a um primeiro olhar despretenso, pode soar banal. Entretanto, mais à frente, o leitor perceberá que se trata de uma nova prolepse, indicando o motivo real pelo qual Yambo acaba percebendo que precisa se recordar. Trata-se de uma história de amor.

A ideia de reencontrar-se através da leitura de todas as obras que compuseram seu referencial literário vai se mostrando uma tarefa quase impossível. Como um Funes às avessas, precisaria da mesma quantidade de anos para reviver todas as leituras vividas no período correspondente à sua infância e à adolescência. A ideia de reviver cada experiência passada o coloca em xeque:

Se queria refazer-me entre aqueles papéis, a mim mesmo por inteiro, acabaria por me transformar em Funes el Memorioso, reviveria momento por momento todos os anos da infância, cada sussurrar de folhas ouvido à noite, cada perfume de café-com-leite sentido de manhã. É demais. E se restassem apenas e sempre e ainda palavras, a confundir ainda mais os meus neurônios doentes sem acionar a troca desconhecida que daria livre curso a minhas lembranças mais verdadeiras e escondidas? *Que fazer?* Lenin na poltrona branca da sala de estar. Talvez eu tenha errado tudo, e errou tudo Paola também, sem voltar a Solara permaneceria somente perdido, voltando, podia sair de lá louco. (ECO, 2005, p. 157)

As impressões que a leitura vai causando é a de que este indivíduo cindido não irá novamente se forjar, suas suspeitas sobre o caminho de sua própria investigação não são satisfatórias. Yambo, o narrador, está o tempo todo sugerindo que à narrativa não deve ser depositada toda a confiança do leitor, pois ele pode estar entrando em um beco sem saída.

Yambo vai percebendo, cada vez mais, que “já não era o menino que gostaria de voltar a ser” (ECO, 2005, p. 158). Sua experiência de oito dias incessantes no sótão, lendo e abrindo caixas, investigando cada arquivo possível de suas memórias, o coloca em uma condição extenuante. A frase parece se referir à idade avançada, ao cansaço provocado pelo exercício mental, mas trata-se de uma nova pista do narrador. O homem Yambo, sexagenário, desmemoriado, já não é mais aquele menino que busca nas páginas dos romances juvenis, e mostra ao leitor que a empreitada será impossível. Percebe que resgatar a memória que antes havia-se optado por suprimir pode ser uma tarefa árdua, dolorosa e infrutífera. Quando encontra as caixas que guardam as memórias do Fascismo e da Guerra, diz: “Não conseguia abri-las.” (ECO, 2005, p. 158), pois estava cansado de uma jornada de esforço, ou talvez estivesse, inconscientemente, evitando suas recordações mais dolorosas.

Suas suspeitas só conseguem se confirmar quando telefona a Gianni, seu amigo, que o conta sobre suas experiências literárias compartilhadas:

[...] Telefonei a Gianni: queria saber se tudo aquilo que lera naqueles dias dizia alguma coisa a ele também. Parece que tivemos experiências diferentes – ele não tinha um avô colecionador de material fora de moda – mas foram muitas as leituras comuns, mesmo porque emprestavamos livros um ao outro. Sobre Salgari desafiamo-nos por meia hora em *trivial games*, como num programa televisivo. Como se chamava o grego, alma danada do rajá de Assam? Teotokris. Qual era o sobrenome da bela Honorata, que o Corsário Negro não podia amar porque era filha de seu inimigo? Van Guld. E com quem se casa Darma, a filha de Tremal-Nai? Sir Moreland, filho de Suyodhana.

Tentei também com Topetinho, mas não dizia nada a Gianni. Lia mais histórias em quadrinhos, e se refez metralhando-me com uma rajada de títulos. Eu também devo ter lido quadrinhos, e alguns nomes que Gianni citava soavam familiares, o Bando Aéreo, Raio contra Flattavion, Mickey e Mancha Negra, sobretudo Cino e Franco, heróis de *Tim Tyler's Luck*... Mas não encontrara nem sombra deles no sótão. Talvez meu avô, que amava Fantomas e Rocambole, considerasse os quadrinhos uma porcaria que estraga as crianças. E Rocambole, não?

Teria crescido sem quadrinhos? Era inútil impor-me longas interrupções e repousos forçados. Estava se reativando em mim o frenesi da busca. (ECO, 2005, p. 163)

Apenas o relato externo certifica suas hipóteses. Assim, apenas a memória do outro consegue recompor a sua, lesada. Dessa forma, o romance se torna a referência de toda uma geração, das histórias lidas e vividas pelas crianças de sua época, e, por isso, compreendidas de maneira identificativa entre eles.

O bovarismo continua, de forma que Yambo vai adotando suas memórias das páginas dos livros, compondo seu repertório de aventuras vividas nas páginas lidas como suas experiências de vida. Não se perde de vista que toda a história que vai se compondo é fruto de uma memória literária, ou seja, tudo o que se encontra nas linhas “escritas” por Yambo são referências, palimpsestos, intertextualidade, metalinguagem. O como fazer está inserido nas entrelinhas de cada página, através de cada indagação feita pelo protagonista. O leitor folheia uma enciclopédia literária.

Cada passo rumo à próxima página vai direcionando o leitor e alertando-o sobre as diversas possibilidades, os caminhos que se bifurcam. A indicação da falta de cuidado com sua saúde marca uma das possibilidades do texto, que deve ser notada. A forja narrativa depende dessa estratégia para cumprir seu papel.

As recorrências de pedidos de ajuda a Gianni, para confirmar suas suspeitas, oferece ao leitor a ideia de que suas recordações acabam por não serem suas, mais uma vez. Quando Yambo encontra o rádio da década de 30, telefona ao amigo, que conta toda sua história, desde como o rádio chegou em sua casa até os momentos da guerra, quando ouviam o rádio no escuro, baixinho, às escondidas, sintonizado na Rádio Londres. A narrativa de Gianni é

interrompida por Yambo, pois este percebe aquilo que o leitor suspeita, que, com este movimento, passaria a reconstruir suas memórias baseadas nas memórias de Gianni, e não a partir da recordação das suas próprias: “Pedi-lhe que parasse. É verdade que eu mesmo perguntara, mas agora ele estava poluindo minha tábula rasa com as suas memórias. Precisava reviver aquelas noites sozinho.” (ECO, 2005, p. 170). Esse comportamento do narrador, aos poucos, vai revelando que sua proposta não é a de uma tentativa de convencimento do leitor. Ao contrário, com essa atitude, o que ele propõe é a preparação deste para que esteja atento às armadilhas da narrativa. Após essas sugestões, se torna mais difícil que o leitor se convença facilmente daquilo que lê. Através do exemplo e da identificação do leitor com o narrador, ocorre um processo pedagógico que demonstra que o narrador não é um mentiroso, e quer encontrar a verdade, que não está nas palavras. Com essa repetição de comportamento pelo narrador, o que percebemos é que este narrador, apesar de sugerir uma narrativa tradicional, usa de artifícios que o coloca de maneira diferente dos narradores até então conhecidos. A esta estratégia é que damos o nome de forja narrativa.

Ao contrário do comportamento tradicional do narrador em primeira pessoa, o narrador em Eco transmite ao leitor, justamente através da dúvida, a ideia de que ele não deseja ludibriá-lo, mas sim prepará-lo para que não caia nas armadilhas que a narrativa possa apresentar. De maneira paradoxal, é através da suspensão pela dúvida que ele instrui o leitor, fazendo com ele uma dupla investigativa, que procurará encontrar a verdade da narrativa. Assim como é através do esquecimento de seu passado que Yambo perceberá a necessidade de visitar tudo aquilo que havia deixado para trás, tudo o que havia feito questão de esquecer, pois causava dor, e evitava tomar contato. As experiências de perda, tanto dos pais, do avô, quanto a lembrança da guerra, estavam impregnadas nas paredes de Solara, o forçando a sentir e re-sentir cada momento, agora esquecido e exigido pelo novo eu fragmentado.

O olhar alheio do leitor é aquele que conduz Yambo através de suas hipóteses, é ele que indica o que é apenas especulação, pois é este interlocutor que coordena a verdade de cada experiência re-vivida pelo protagonista, é a partir do enunciado que Yambo identifica que este *eu* distorcido não é o mesmo, e por isso é impossível que seus pensamentos e conclusões sejam os mesmos do Yambo menino ou mesmo do Giambattista antes do acidente. As experiências transformam, e o retorno ao contato com aquilo que era já não permite que cada coisa se mantenha como antes. Cada nova leitura propõe uma nova interpretação; ainda que seja o mesmo livro, este também já não é mais o mesmo, porque o leitor – empírico – já se transformou.

A escolha estética de abordar desta maneira a narrativa induz o leitor a fazer suas relações e compreender o sentido do texto a partir do que deseja este autor, que introduz um narrador autodiegético para contar suas memórias, apesar de não se recordar delas. Essa própria construção é estratégica para causar o efeito de que falamos no decorrer desta explicação. Eco, estrategicamente, insere um narrador incapaz, quebrado, em vez de um onisciente ou observador. É exatamente esta escolha que insere o leitor de maneira tão imprescindível na narrativa. Eco faz uso de um elemento irônico e contraditório para levar a narrativa ao seu destino final, a produção de sentido. Mas esse sentido não se produz apenas pela decifração de códigos, mas através da experiência da narração, o ato mesmo de construção da história pela narração, um processo intrínseco à experiência literária, proposta pelo autor através do narrador, um recurso pedagógico para o leitor. Como Eco afirmará em seu livro *Entre a mentira e a ironia* (2006), em que, ao falar sobre *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, deflagra sua filosofia da composição: “O objeto da narração é essa semiose popular e todas as suas formas, pois é a partir e através dela que o leitor, não menos que os personagens, percebe o que está acontecendo realmente, ou seja, a história sob o véu do discurso.” (ECO, 2006, p. 39)

Eco propõe a semiose para além do significado, porque este é já uma possibilidade dentre outras, mas tomando o signo em seu estado puro, que antecede sua interpretação. Sua afirmação se explica na ideia de que a semiose natural é a semiose popular, aquela não verbal, composta de ação, ou *narração*, que é intrínseca ao comportamento humano e, por isso, instintiva:

De um lado, uma linguagem verbal, artificiosa (enganadora) à disposição dos poderosos, e, do outro, os vários sistemas de signos, que certamente compreendem os signos ditos naturais, os sintomas médicos e atmosféricos, os traços fisionômicos, mas também aquelas “línguagens” que naturais não são mas, ao contrário, resultam ser efeito de regra e costume, como os signos indumentários, as posturas corporais, as representações pictóricas, as encenações folclóricas, a liturgia – mas que de algum modo remetem a uma competência ancestral e instintiva, que pertence não apenas aos doutos, mas também aos humildes. Por causa dessa “naturalidade” da competência, dessa instintiva popularidade da enciclopédia à qual se remete, poderemos chamar essa semiose, embora apoiada em regras e usos, de efeito natural de longo depósito no saber coletivo, não sujeita às variações rápidas e reservadas às quais está sujeito o exercício das artes verbais. (ECO, 2006, p. 37, 38)

Eco ainda continua desenvolvendo esta ideia no decorrer de seu livro, afirmando que existem situações em que esta semiose pode, também, induzir ao engano ou à mentira, mas ainda assim ela é mais confiável. Essa proposta é elucidativa quando pensamos na construção de seus romances, nos quais ele põe em prática a teoria que produz quando se refere a outras

grandes obras da literatura. A paralinguagem na narração, então, é que dará as dicas do *verdadeiro* caminho a ser seguido pelo bosque da ficção.

É, então, através da apresentação da narrativa, ou seja, da narração, o ato de narrar, que é em si uma ação que antecede a interpretação, por ser a própria experiência em si, que o autor revela os processos narrativos e educa o leitor. Enquanto conta a história, em sua primeira camada, há uma engrenagem por detrás dela que constrói os sentidos do texto, e o leitor é aquele que lubrifica essa engrenagem.

O texto ficcional de Eco funciona, então, como um manual de instruções para ler os textos ficcionais de Eco, debruçando-se sobre si mesmo, metalinguisticamente. *A misteriosa chama da rainha Loana* faz exatamente este trajeto, indicando, através de Yambo e suas experiências literárias, em busca de uma epifania que faça vir à tona suas lembranças suprimidas, procurando, por detrás da narrativa, a verdade epifânica apregoada por Eco. É na experiência de Yambo que o leitor se espelha para procurar os mecanismos narrativos e trazer à tona os sentidos dessa semiótica popular, ou interior, que o conduz à interpretação dos sentidos do texto.

Houve outros dias (cinco, sete, dez?) cujas recordações se fundem, e talvez seja bom, pois aquilo que me sobrou era, como dizer, a quintessência de uma montagem. Liguei testemunhos disparatados, cortando, colando, ora por sequência natural de ideias e emoções, ora por contraste. **O que restou não é mais o que vi e senti durante aqueles dias, e nem o que poderia ter visto ou sentido em criança, era o *figmentum***, a hipótese elaborada sessenta anos depois sobre o que eu poderia ter pensado aos dez. Pouco que permitisse dizer “sei que aconteceu assim”, muito para reexumar, em folhas de papiro, daquilo que presumivelmente podia ter experimentado então. (ECO, 2005, p. 180, grifo nosso)

Ao mesmo tempo que se trata de uma referência ao processo intertextual, de referências exteriores de que o texto literário é construído, é também a explanação do processo metalinguístico, pois revela a incerteza do próprio personagem sobre o processo de desvelamento da experiência epifânica da verdade da narrativa. *O figmentum*, do latim, dá origem à palavra ficção, da mesma forma que nos remete à mentira, ao fingimento, ao inventivo, a tudo que remete à criação imaginativa. Assim, em uma construção paradoxal, a mentira que a linguagem carrega traz consigo o germen da verdade. Paralelamente, o texto literário, através de seu fingimento, mostra o processo real da composição, bem como os questionamentos de Yambo frente a cada “hipótese elaborada” constroem sua própria história, a narrativa como um todo.

Yambo ensina ao leitor, a partir do exemplo, que o trabalho interpretativo é árduo e requer atenção; “é preciso aprender a ler nas entrelinhas” (ECO, 2005, p. 181), afirma o

protagonista, quando decide renovar seu método de pesquisa de seu arquivo pessoal da fase escolar, época que corresponde ao período do Fascismo e da Segunda Guerra Mundial. Passa a construir um ambiente simulacro, com jornais das épocas equivalentes de cada caderno de escola, buscando, também, cada canção do mesmo período. A atividade de resgate do passado reproduz o trabalho do pesquisador, que precisa encontrar as relações dentro do contexto, avaliando e combinando informações que levem à resposta certa, à defesa do ponto de vista, à comprovação da hipótese. O processo metalinguístico continua:

À distância no tempo meu avô estava me dando uma grande lição, civil historiográfica também, **é preciso aprender a ler nas entrelinhas**. E nas entrelinhas ele lia, sublinhando não tanto os títulos em letras garrafais, mas antes os artigos menores, as notas e tópicos, as notícias **que poderiam escapar de uma primeira leitura**. (ECO, 2005, p. 181, grifo nosso)

O processo pedagógico de Eco se dá dessa forma, apresentando exemplarmente como deve-se proceder no percurso narrativo. De todas as maneiras, o autor insere no texto as pistas de que o leitor precisa para dar continuidade, acompanhado do narrador, ao fim e, conseqüentemente, à produção de sentidos do texto. Assim, conclui sua demonstração sobre como deve ser feita uma pesquisa científica:

Eu podia proceder com método e reconhecer a sucessão dos fatos reais graças à imprensa fascista lida como se deve, e como provavelmente todos faziam. Acendi o dial do rádio, liguei o toca-discos e revivi. Naturalmente **era como reviver a vida de um outro**. (ECO, 2005, p. 182, grifo nosso)

Naturalmente, *ao leitor hipócrita, seu igual, seu irmão*. É a ele, o leitor, que a mensagem é destinada, àquele que vive a vida de outro, o personagem, a quem se liga, por alguma espécie de identificação e similitude, o protagonista, o herói. É este leitor que precisa perceber o que é viver a vida de outro, e se manter ciente do processo que ocorre por detrás disso.

Portanto, temos, como elementos do processo de produção de sentidos do texto, primeiro, a explicação de como se deve ler o texto que se pretende explorar, pois é preciso método para se alcançar o objetivo; depois, é necessário conhecer a contextualização do texto no qual o leitor penetrará, para que se obtenha o distanciamento para compreender do que trata a narrativa; após este acontecimento, ocorre a identificação com este que conta, mostra – e/ou vive – a história contada, porque é fundamental que o trato narrativo se faça. Após estes passos, o leitor faz o pacto de maneira consciente, de forma que enxergue cada movimento feito na narrativa, tanto pelo narrador, quanto pelos extratos da história, tendo, assim, uma visão mais abrangente de seus efeitos dentro da produção de sentidos. É desta maneira que consegue preencher as lacunas do texto.

Até mesmo quando retrata o período da Segunda Guerra, ressalta o fato de que toda a literatura escolar era referenciada pelo *Duce*, a educação voltada para a exaltação do Fascismo, a doutrinação pelo ensino escolástico. Utiliza desse exemplo para falar sobre o discurso e suas armadilhas, de que maneira um povo é levado a crer no bem e na eficiência de um governo totalitário, desenvolvendo o orgulho nacional desde cedo – na história, Yambo teria seis anos de idade quando tomou contato com os livros de alfabetização. Fala sobre como os livros, então, mentiam, o que o leitor constata quando retoma a situação: “O livro da primeira série do primário mentia, portanto, **também** sobre a névoa?” (ECO, 2005, p. 187, grifo nosso). A névoa, motivo que percorre toda a narrativa, do começo ao fim, como uma referência tanto nostálgica quanto representativa da memória oculta de Yambo, constata o personagem, era boa, pois era na escuridão total que as cidades se escondiam dos bombardeios durante a guerra. É justamente a névoa que esconde a verdade, o real sentimento da guerra.

Todas as questões que o narrador constrói a cada momento em que se depara com uma possibilidade de engano é uma nova pista sobre suas próprias incertezas, e sobre a incerteza de onde a narrativa deverá chegar, pelo menos por enquanto. A incerteza é a deixa para o leitor compreender que seu papel é selecionar, separar o joio do trigo, compreender o quão frágil é sua história, posto que está sendo construída no mesmo momento, ao contato do leitor. Tudo está coberto de névoa.

A proposta oferecida pela narrativa existe desde sempre na literatura. O convite à aventura está feito ao abrir o livro. Ao falar sobre *A epopeia de Gilgamesh*, Alberto Manguel cita que

O poeta interpela o leitor, estimulando-o a olhar, apreciar, sentir, avançar, subir, caminhar, inspecionar, procurar, abrir, tirar e ler. Num círculo vertiginoso, autoperpetuante, o leitor é instado a viajar pela cidade sobre a qual está lendo, de modo a descobrir um texto (aquele que ele agora tem em mãos) que vai lhe dizer como realizar uma série de tarefas para aprender a respeito das aventuras do rei Gilgamesh. Ao começar a ler, já estamos obedecendo à determinação do poeta: já fazemos parte do poema. Desde as primeiras palavras da primeira tábuca, nós, os leitores, nos tornamos companheiros de viagem de Gilgamesh. (MANGUEL, 2018, p. 34)

À semelhança desse acontecimento, Eco propõe os caminhos da narrativa. O que diferencia, exatamente, é a estratégia que utiliza, compondo um narrador problemático, que precisará explicitar os mecanismos da construção narrativa para seguir o caminho, juntamente com o leitor, que terá acesso aos meandros do processo de criação do texto. Através deste desnudamento da composição, ele compreenderá que o narrador, honestamente, desconstrói a

narrativa para que ele, o leitor, consiga reorganizá-la e, desta forma, compor o todo textual, *entretendendo o todo* e assimilando seu *todo*.

A literatura é tautológica. O que muda, nas histórias que se repetem, é a maneira como elas são contadas. A inovação estilística, o método, o artifício de que o autor lança mão, é isso que indica a qualidade e inventividade de seu produtor. Os materiais são os mesmos, a qualidade do trabalho se mostra através das mãos do artesão. Assim, os processos utilizados por Eco são o que indicam o valor de seu produto. O livro, esta entidade autossuficiente, só assim se faz porque seu autor assim o pensa. A autonomia narrativa distingue naturalmente o autor de sua obra, a voz do escritor e o narrador.

O texto de Eco se mostrará como um hipertexto, pois sugere caminhos possíveis que se bifurcam no bosque narrativo. O que indica cada escolha é o arcabouço de cada leitor, sendo que a compreensão total da narrativa é proposta àquele leitor modelo, que precisa seguir todas as pistas do mapa narrativo, decifrar cada enigma proposto pela esfinge textual. As referências, intertextualidades, opções semânticas, teorias, servem todas como base para a manutenção do texto em seu picadeiro, mantendo a narrativa em cena. São elas que compõem o hipertexto equiano.

A expressão "*Aquele homem vem de Baçorá*" surte efeito da primeira vez; depois pertence ao repertório do já conhecido; após a primeira surpresa e a primeira divagação, quem a ouvir uma segunda vez não mais se sentirá convidado a um novo itinerário imaginativo. Mas se cada vez que volto à expressão encontro nela motivos de prazer e satisfação, se o convite ao itinerário mental me é oferecido por uma estrutura material proposta sob aparências agradáveis, se a fórmula da proposta tiver assim conseguido maravilhar-me sempre pela sua eficácia, se eu encontrar nela um milagre de equilíbrio e necessidade organizativa, pelo qual serei incapaz de cindir a referência conceitual do estímulo sensível, então a surpresa desse conúbio originará, todas as vezes, um complexo jogo de imaginação: capaz agora não somente de apreciar a referência indefinida, mas também de gozar junto com ela o modo por que a indefinição me é estimulada, o modo definido e calibrado com que ela me é sugerida, a precisão do mecanismo que me convida ao impreciso. Então, toda reação conotativa, toda exploração no território do vago e do sugestivo, será por mim relacionada a fórmula originária a fim de verificar se ela a pressupõe e a contém – e toda vez poderei descobrir nela novas possibilidades de orientação da minha imaginação. E, simultaneamente, a presença da fórmula de origem, rica em poder sugestivo e, contudo, rígida e inequívoca em seu propor-se à minha sensibilidade, constituir-se-á em endereço de meu itinerário mental, delimitação do campo sugestivo. (ECO, 2012, p. 80, 81)

No excerto de *Obra aberta*, Eco revela a proposta desenvolvida em sua composição ficcional, sua receita para escrever seus romances. Seu leitor modelo, aquele que compreenderá a narrativa em sua completude, é seu outro, o espelhamento de si enquanto

leitor de seus mestres para que, à sua imagem e semelhança, alcance tudo o que a obra propõe.

É a ironia a matéria principal de que faz uso este narrador para provocar seu leitor, seu acompanhante de investigações. É justamente duvidando sobre as certezas da narrativa que ele consegue compreender de que se trata o discurso. Os questionamentos sobre sua postura perante o Fascismo, por exemplo, é claro indicativo dessa ironia. Yambo se pergunta: “Eu realmente acreditava ou repetia frases feitas?”, ao encontrar uma redação exaltando os *Balilla*, meninos, como ele, preparados na adolescência para servir ao regime. Indaga sobre o comportamento da família diante de uma redação tão bem avaliada, mas através da qual transparece uma ideologia que, percebe-se através justamente da ironia que esta cena revela, é contrária aos sentimentos de seu autor, agora, ao tomar contato com as linhas rabiscadas, novamente. Explica sua dúvida:

Eu realmente acreditava ou repetia frases feitas? O que diziam os meus pais quando trazia tais textos, com ótimas notas, para casa? Talvez acreditassem também, pois absorveram frases semelhantes já antes do fascismo. Como todo mundo sabe, não nasceram e cresceram em um clima nacionalista, no qual se exaltava o primeiro conflito mundial como um batismo purificador, não diziam os futuristas que a guerra era a única higiene do mundo? [...] Portanto, não era só eu, também os mais velhos foram educados para conceber o amor à própria terra como tributo de sangue e para não se horrorizarem mas se excitarem diante de um campo alagado de sangue. [...] no culto do horror éramos criados. [...] Assim éramos ensinados a viver, pais e filhos, contando uns aos outros como era belo morrer. Mas quanto eu queria realmente morrer e o que sabia da morte? (ECO, 2005, p. 207, 208)

As oposições, as escolhas semânticas, indicam a ironia de que se faz uso para compor, mostrar, narrar a verdade por meio do contraste de ideias. A verdade se mostra através e apesar das palavras, dos signos que representam. É exatamente a combinação dos elementos linguísticos que revelam o conteúdo das camadas mais profundas do texto. Ao final é possível perceber o discurso proposto, exatamente pelas escolhas de palavras que imprimem no leitor um certo mal-estar, apesar de compreender o que a narrativa pretende compor, através da oposição irônica entre a educação bélica italiana e as atrocidades do campo de batalha, visualmente exposta no texto.

“Possível tanta duplicidade?”, indaga Yambo a si mesmo sobre suas impressões acerca da morte, heroica e ao mesmo tempo tão terrível, vangloriada e ironicamente temida. Este é um exemplo de sua composição, o que se repetirá no decorrer desta segunda parte do livro, até chegar à terceira, parte final, na qual o leitor se deparará com a verdade epifânica.

Para compreender a intenção de Eco ao propor a ideia de verdade narrativa e, acima dela, a epifania que a produz, é preciso ler sua obra como um todo sequencial, ou ao menos uma teoria que se desenvolve a partir de sua ficção. Os romances de Eco, postos lado a lado, compõem um quebra-cabeça que, organizados e compreendidos em sua inteireza, revelam a teoria da verdade.

É, então, no momento que conta sobre um novo texto encontrado, agora de temática livre, que se coloca como narrador da própria história. De maneira metalinguística, insere o texto sobre o “copo inquebrável” que, obviamente, se quebrará e revelará, desta forma, a derrota do menino de 11 anos, e reflete criticamente sobre o contexto e a situação de sua família no período logo antes da guerra. Observa-se criticamente, deixando transparecer não uma impressão pessoal, mas a contextualização de toda uma geração que vivenciou momentos distintos causados pela derrota da guerra. Diz: “Transformara-me no narrador de uma falência, da qual representava o frágil correlato objetivo. Tornara-me existencialmente, embora ironicamente, amargo, radicalmente cético, impermeável a qualquer ilusão.” (ECO, 2005, p. 211).

Metaforicamente, a ilusão de que Yambo diz não ser mais permeado, é também a ilusão de tomar qualquer discurso como verdade absoluta, pois que aprendeu a ler nas entrelinhas, forçosamente, pelo trauma da guerra, a consequência mais nefasta pela qual um povo poderia passar.

Yambo é a metáfora do leitor. Dessa forma, o espelhamento deste no personagem produz a matéria que buscamos revelar nesta tese. O procedimento que revela a função do leitor, sua importância na construção do texto, o pressuposto de que ele seja elemento inseparável e sem o qual a narrativa não teria sentido, a parte fundamental do processo da forja narrativa. Yambo deseja compreender a narrativa de toda sua vida. Apesar de cansado e confuso, tendo a consciência de que cria novos sentidos para aquilo que já conhecia – mas não se recorda –, reorganiza a narrativa, insere novas referências, preenche as lacunas do texto e revela ao leitor esse mecanismo e como ele também deve proceder para conseguir ultrapassar o bosque narrativo. Se mostra ansioso pelo fim da história, a interpretação final, a resposta para todas as suas perguntas. Tenta descansar de suas leituras, fazer uma pausa, mas, assim como todo leitor voraz e sedento pelo percurso do texto, se deixa vencer pela curiosidade pertencente a todo leitor e retoma as narrativas, criando as próprias aventuras em busca dos textos perdidos na casa de Solara. Dessa forma, observando a casa, percebe que existe uma parte com a qual não teve contato, isolada por algo que não se encontra no mapa visitado pelo interior. Ao observar as janelas pelo lado de fora e pensar no tamanho dos corredores do lado

de dentro, nota que a conta não fecha, e esse espaço escondido está reservado a algo não revelado. É recordando as aventuras lidas na infância que Yambo reconstitui o espaço que falta, a memória escondida que precisa ser acessada. Encontra, então, a antiga capela, cuja entrada fora murada, para esconder fugitivos da guerra. Mas como eles saíram de lá?, é a pergunta que precisa responder. Assim, chega à conclusão de que deve haver um alçapão para permitir entrada e saída de alimentos e dos próprios fugitivos. É justamente pelo sótão que encontra a entrada de sua caverna, seu esconderijo secreto. Uma nova aventura começa. E Yambo diz: “A esta altura dos fatos, pra que procurar lembrar? [...] Gozava do privilégio de um início *ab ovo*.” (ECO, 2005, p. 226). As histórias de aventura lidas na infância, sobre tesouros secretos e expedições encantadas, agora era reproduzida em sua vida, pois não há experiência que a literatura não possa proporcionar, ensinar, para que se possa reconhecê-la nas vivências diárias.

A literatura é feita de muitas literaturas. Eco demonstra que acredita nisso por compor um texto palimpséstico. O texto é escrito sobre diversos outros textos que se encontram por detrás dele, referências e recortes inumeráveis sobre obras e autores, trechos e inspirações de personagens, como seu Adso e Guilherme de Baskerville, ou Jorge da Burgos, todos personagens de *O nome da rosa*. Não é diferente em *A misteriosa chama da rainha Loana*, em que Eco constrói um enredo baseando-se em uma gama de obras da literatura, desde aquelas consideradas menores, inferiores, até grandes clássicos consagrados pelo tempo e pela crítica. A referência direta aos quadrinhos, considerados por Eco como a nona arte, também se coloca presente na narrativa, que mostra aquilo que conta, mais do que narra. O leitor é convidado a viver a aventura de resgate do tesouro da memória de Yambo, acompanhando com ele cada momento e tomando em mãos os livros, revistas e gibis que o personagem vai encontrando. A ideia de ser um romance ilustrado não se dá para que sejam reproduzidos os momentos de Yambo dentro da narrativa, mas sim como forma de dar ao leitor a possibilidade de encontrar, juntamente com ele, os elementos que constituiu sua infância e a de toda uma geração. A experiência é revivida, pois quem lê experimenta cada fato narrado pelo protagonista.

Yambo, aos poucos, a partir dos encontros com os textos da infância, passa a reinterpretá-los, agora com o olhar maduro e investigativo, que procura traduzir o olhar pueril sobre aquilo que, como adulto, percebe serem os vestígios de um período ditatorial, de censura e transformação do discurso. Reflete, ao encontrar gibis do Mickey, que possuía esse nome nas traduções, ser substituído pelas histórias de Toffolino, humano, vivendo aventuras com Mimma, em vez de Minnie, e Pippo. Indaga:

Como recebi então aquele desmoronamento de todo um mundo? Talvez com a maior tranqüilidade, dado que de um momento para outro os americanos tornaram-se malvados. Mas estaria consciente, então, de que Mickey era americano? Devo ter vivido uma ducha escocesa de golpes de cena e, enquanto me excitava com os golpes de cena das histórias que lia, aceitava como óbvios os golpes de cena da História que vivia. (ECO, 2005, p. 234)

O homem Giambattista interpreta as leituras do menino Yambo, que experimentou pela primeira vez as consequências da guerra e, por isso, preferiu esquecê-las. A busca pelo caminho certo dentro da narrativa é evidenciada pela procura dos elementos do texto, sem desprezar seu contexto. O processo pedagógico da narrativa de Eco continua a ser ensinado ao leitor, que deve apreender cada nova lição.

Através das reflexões sobre os materiais que encontra, é possível perceber também uma reflexão sobre a linguagem. Yambo discorre sobre os contatos com as revistas em quadrinhos que mostravam um novo mundo para o menino Yambo, mas que só podiam ser compreendidos criticamente agora, pelo adulto que o revisitava, mas que fora o modelo que o constituiu e o transformou em tudo o que passou a ser posteriormente, talvez o Yambo antes do acidente tenha esses resquícios. Reflete sobre a maneira como era transcrita a onomatopeia referente ao barulho da arma no quadrinho:

Cino e Franco, com as camisas azul-claro da Patrulha do Marfim, em uma sinfonia de cores pálidas, exploravam a selva para conter as tribos indóceis, é bem verdade, mas também, em grande parte, para deter os mercadores de marfim e de escravos que exploravam as populações coloniais (quantos brancos maus contra homens bons de pele negra!), entre caçadas apaixonantes tanto aos traficantes quanto aos rinocerontes, cujas carabinas não faziam bang-bang ou até pum-pum como nos nossos quadrinhos, mas crack-crack, e aquele crack ficaria de alguma forma impresso naqueles lobos frontais que eu tentava desenredar, pois ainda ouvia aqueles sons como uma promessa exótica, o indicador que me apontava um mundo diferente. Ainda uma vez, mais que as imagens eram os rumores, ou melhor ainda, **sua transcrição alfabética que tinham o poder de evocar a presença de um indício que ainda me escapava.** (ECO, 2005, p. 237, grifo nosso)

O que se pode extrair desse excerto é a importância das palavras para Yambo no processo de reconstrução de sua memória, bem como a representação delas de maneira marcada em sua personalidade. Aquilo que, apesar de ser a reprodução de um mesmo elemento da linguagem, a onomatopeia que expressa o som da arma ao ser disparada, pode ser reproduzida de maneiras diferentes em contextos outros. A língua refletida, pensada, compreendida de maneira diversa, a constatação da experiência da linguagem para o personagem, que compreende a força das palavras e o que elas podem fazer a uma mente que as interprete, “o poder de evocar a presença de um indício”, a epifania que o contato com a linguagem pode provocar. A misteriosa chama, “*flatus vocis*”.

Quando encontra, finalmente, o elemento que dá nome às suas sensações de quase recordação, o gibi intitulado “A misteriosa chama da rainha Loana”, percebe que se trata de uma aventura insípida de Cino e Franco, que havia se eternizado mais pela sonoridade de seu título e tudo o que a ideia do mistério pode suscitar do que pelo seu conteúdo em si. “A névoa estava sempre e ainda dentro de mim, perfurada de tanto em tanto pelo eco de um título.” (ECO, 2005, p. 253). Essa passagem remete à questão colocada por Eco em *O pós-escrito a O nome da rosa*, em que debate a polêmica causada pelo título dado ao seu primeiro romance, o que acaba por achar problemático:

Um narrador não deve oferecer interpretação de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações. Mas um dos principais obstáculos à realização deste virtuoso propósito é justamente o fato de que um romance deve ter um título.
Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa. [...] (ECO, 1985, p. 8)

A autorreferência se dá de maneira irônica e propositada, pois que a discussão sobre até onde as palavras podem mentir se encontra nessa reflexão. Para Eco, como demonstra o fim de seu primeiro romance, “*stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*” (ECO, 2006, p. 584)¹⁰. Ou seja, nada temos além das palavras, e sua ideia original nela permanece, ainda que não a consigamos acessar. A afirmação em latim, que sugere o título do livro, demonstra exatamente como Eco enxerga a importância das palavras. Não se trata simplesmente de um louvor ao poder das palavras, no sentido de que elas de fato sejam poderosas, mas sim de uma reflexão sobre a possibilidade delas de trazerem o equívoco daquilo que pode ser interpretado através delas, que pode já não ser mais sua essência, e sim sua *menzogna*.

As suspeitas de Yambo que se revelam através das marcas da linguagem, em que, ao tomar contato com seus tesouros escondidos são referidas em período hipotético, com marcações de dúvida como, por exemplo, quando encontra seus selos e sente “um ardente fervor” a cada imagem reproduzida nas estampas, em especial os das Ilhas Fiji, e reflete sobre os motivos que o fizeram sentir-se daquela forma: “**Talvez** tenham me custado longas e árduas trocas e amava-os acima de todos os outros, **talvez** tocado pela precisão do mapa geográfico que me falava de ilhas do tesouro, **talvez** tivesse aprendido com aqueles retângulos os nomes nunca ouvidos daqueles territórios.” (ECO, 2005, p. 256, grifo nosso). Sua conclusão sobre essa experiência finaliza o capítulo: “O segredo de Solara era que, a cada

¹⁰ O romance *O nome da rosa* termina com essa citação em latim, que pode ser traduzida como “A rosa antiga permanece no nome, nada temos além dos nomes”.

passo, eu chegava ao limiar de uma revelação e parava à beira de um precipício com a garganta invisível sob a névoa.” (ECO, 2005, p. 256).

Uma outra antecipação se dá quando Yambo recebe uma encomenda pelos correios, um catálogo organizado por Sibilla que precisaria ser aprovado. Entre os títulos, encontra inserido um especial, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies. Published according to the True Original Copies*, “o in-fólio de 1623 que nunca foi encontrado [...] sonho número dois de todo bibliófilo.” (ECO, 2005, p. 260, 261), perdendo apenas para o primeiro livro impresso por Gutemberg, a Bíblia. Sibilla, em uma brincadeira, insere o título no catálogo para pregar uma peça em Yambo, que quase tem um infarto. Ao final do último capítulo da segunda parte, este livro será o grande responsável pela reviravolta que culminará na terceira parte, a epifania.

As palavras são representantes de ideias primeiras, elas se mantêm, mas as ideias se escondem por detrás dos símbolos, que transformam as ideias originais, permanecendo apenas a essência latente da ideia primeira. Assim, os signos trazem consigo a verdade e a *menzogna*. Yambo entra em contato com as palavras, os símbolos, os signos de toda sua vida. As fotografias de sua infância com sua irmã, que o comovem como um filme romântico, sem, entretanto, se recordar da experiência vivida, em si. A exemplificação da teoria de Eco se dá claramente em seu romance. O indivíduo precisa mais do que interpretar signos, símbolos, imagens; ele precisa experimentá-los. É a experiência que revela a verdade. A verdade não pode ser explicada, apenas vivida, que é mais que apenas “nostalgias do desconhecido” (ECO, 2005, p. 275).

A misteriosa chama da rainha Loana é uma história de amor. Yambo, que se perde em seu labirinto da memória, esquecido daquilo que já havia optado por esquecer, vítima de um acidente que o coloca refém dos próprios fantasmas, agora desconhecidos, precisa entender os motivos de sentir suas chamadas, encontrar, para além dos significados que representam seus signos, a experiência primordial, a epifania, que se resume na visão do grande amor. É no penúltimo capítulo da segunda parte, *Senhorinha pálida*, que conhecemos a história de Lila Saba, seu amor platônico juvenil, eternamente buscado nos amores futuros, sua grande obsessão. Descobre, também, que logo antes de seu acidente, agora confirmado como um AVC, recebera a notícia, através de Giani, que seu grande amor havia morrido logo depois de partir, ainda na adolescência, para o Brasil, por um motivo desconhecido. O vulto da mulher que o perseguira durante toda sua vida, refletido em Paola e Sibilla, era mesmo um fantasma. É no último capítulo que a relação entre as três mulheres entrevistadas pela névoa se relacionam com *Sylvie*, de Gerard de Nerval, a grande obsessão do narrador-autor que dá pistas sobre

Yambo-Eco narrando sua própria história, a história de sua geração, de sua Itália, da Literatura, as três entrelaçadas pela memória. Percebe que sua empreitada em Solara está perto do fim, pois não conseguiu reaver suas recordações, apenas criar outras novas baseadas nas memórias de terceiros e de escritos nos quais se apoiam suas especulações. A névoa se coloca mais sólida do que imaginável. O leitor se aproxima da última parte do livro, as pistas se colocam todas, mas elas também estão encobertas pela névoa. É no último capítulo da segunda parte que a reviravolta se dá, preparando a entrada pela porta da última parte, no qual os processos da memória começam a se refazer, e o dossiê reunido pelo leitor será de fato revelado.

Ao refletir sobre suas três mulheres que se confundem entre a névoa do esquecimento, relaciona sua história ao livro que encontra, “O hotel das três rosas”, um romance policial italiano, que faz referência a três mulheres muito parecidas, que se diferenciavam por detalhes em suas roupas. Cita, nesse momento, uma frase em inglês, “*A rose by any other name.*” (ECO, 2005, p. 296). O excerto pertence à peça Romeu e Julieta, de William Shakespeare, proferida por Julieta a Romeu, que, acerca do fato de seu amado ser um Montecchio, família rival da sua, reflete sobre o fato de que o nome das coisas não afeta o que elas realmente são. Os nomes são dados às coisas, e ao irem embora as coisas, restam apenas os nomes.

É então que encontra o grande livro, responsável pela sua experiência maior, a entrada para a última parte do livro, a epifania de Yambo. O in-fólio de 1623, “Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Retrato de Shakespeare, printed by Isaac Taggard...” (ECO, 2005, p. 296). Aqui vale refletir sobre a questão Shakespeare, que indaga a real existência deste personagem na História. Eco discorre sobre a *Bacon-Shakespeare Controversy*, em um ensaio de seu livro *A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia*. Cita, inclusive, o in-fólio em seu texto, assumindo uma posição irônica, característica de toda sua obra, ao questionar tanto os escritos de Shakespeare quanto os do próprio Francis Bacon. A suspeita que paira sobre a existência de Shakespeare é conhecida popularmente, mas não existe nenhuma comprovação, apenas meras suposições. Entretanto, Eco, à maneira borgeana, escreve seu ensaio enumerando uma listagem de documentos que poderiam comprovar que as obras de ambos eram inversamente produzidas, mas questiona as referências existentes dentro da produção de cada um de elementos pertencentes às obras do outro. Assim, instaura uma confusão irônica para deleitar o leitor, ao mesmo tempo que mantém viva a indagação do imaginário popular.

Shakespeare é um personagem controverso, carrega dentro de seu ideário a semente da dúvida. Assim, Eco reforça sua ideia sobre a real importância da literatura. A ironia da escrita

equiana é exatamente esta que reflete sobre a experiência proporcionada pela literatura, a verdade que ela revela, e não o signo que a representa. Se Shakespeare era ou não Shakespeare é um questionamento que, ao fim e ao cabo, não nos interessa. O que nos importa, acima disso, é o que ele – seja quem for – nos deixou como herança: a experiência da literatura.

O in-fólio de 1623, obra que ocupa o imaginário dos grandes aficionados pelos livros, os bibliófilos e amantes da literatura, é o elemento chave, de valor inestimável, que evoca a epifania equiana, que, por detrás e antes do signo, revela a verdade, a narração, a experiência.

Para finalizar o capítulo e introduzir a segunda parte, Yambo, após descrever o momento em que encontra o livro, refere-se ao presente para explicar suas constatações:

Meu coração **batia** furiosamente, mas não dei atenção.

Agora estou aqui, no escritório de meu avô, tocando meu tesouro com as mãos trêmulas. Depois de tantos ventos de monotonia, entrara no Hotel das Três Rosas. Não é a foto de Lila, mas é um convite a voltar a Milão, ao presente. Se aqui está o retrato de Shakespeare, lá estará o retrato de Lila. O Bardo há de me guiar até minha Dark Lady.

Com esse in-fólio estou vivendo um romance mais excitante que todos os mistérios vividos entre os muros de Solara, durante quase três meses de alta pressão. **A emoção me embaralha as idéias, sobem a meu rosto lufadas de calor.**

É seguramente o grande golpe da minha vida. (ECO, 2005, p. 297, grifo nosso)

É visível a marcação do tempo presente, que até se colocava ainda no passado, apesar da sensação de presentificação, como revela cada momento anterior, os fac-símiles de cada elemento encontrado por Yambo, cada novidade desvendada juntamente com o leitor. A partir desse momento, o *agora*, o leitor passa a um novo lugar da narrativa, que se mostrará na terceira e última parte do romance, o momento epifânico do resgate da memória, da experiência pré-morte, da narração imediata, da verdade. Inicia: **“Percorro** um túnel de paredes fosforescentes. **Mergulho** em direção a um ponto distante, que **me parece** de um cinza convidativo. É a experiência da morte? [...]” (ECO, 2005, p. 301, grifo nosso). Os verbos conjugados no presente indicam o instante *imediatizado*, o que prepara o leitor para acompanhar a narração em seu exato momento, a experiência simultânea do acontecimento narrado. O personagem, ao vivenciar sua experiência pré-morte, convida o leitor a, mais que interpretá-la, vivê-la junto com ele.

A partir desse momento, tudo será narrado no presente. Toda a experiência está envolta pela névoa, sua companheira, que passa a revelar tudo o que escondia. Afirma: **“Voltei.”** (ECO, 2005, p. 301), deixando perceber que passa, pouco a pouco, a retomar a

consciência de si mesmo, enquanto ser existente, possuidor de sua memória, aquela que era perdida, ou melhor, escondida por detrás da bruma. Mais do que apenas recordações, em um balé bêbado, Yambo percorre os exatos momentos de sua vida, todos ao mesmo tempo, em um turbilhão de cenas transpassadas.

A terceira parte, OI NOΣTOI (o retorno, em grego, em referência à Odisseia), é o momento em que tudo volta, ou Yambo retorna a si, mas em um processo sem retorno. O paradoxo se instaura: a memória retorna, mas Yambo retornará? Agora a névoa o envolve e deixa tudo como que inconsistente. As imagens começam a surgir através dela e visitam Yambo como se se apresentassem a ele para que as associe às suas experiências. Assim elas se apresentam:

Algumas silhuetas vêm a meu encontro. Surgem inicialmente como gigantes de muitos braços. Emanam um tênue calor e à sua passagem a névoa se dissolve, eu os vejo como que iluminar-se à luz enfraquecida de um farol, esquivo-me por temor de que se lancem sobre mim, penetro-os como acontece com os fantasmas e eles se dissipam. É como estar num trem e divisar sinais que se aproximam na escuridão e depois vê-los engolidos pelo escuro, e desaparecer. (ECO, 2005, p. 302)

Como uma alucinação, Yambo experimenta cada recordação de sua vida, como irá percebendo, à medida que as imagens passam por sua visão:

Emerge agora uma figura engraçada, um palhaço satânico envolvido numa malha verde e azulada, que aperta no peito uma forma flácida, como pulmões humanos, emitindo labaredas pela boca escancarada. Ataca lambendo-me como um lança-chamas e some, deixando um fino rastro de calor que por poucos instantes ilumina aquele fumifigium. Um globo gira a meu encontro encimado por uma águia imensa e por trás da ave emerge um rosto lívido, com cem lápis hirtos sobre a cabeça como cabelos arrepiados de medo... Eu os conheço, eram meus companheiros quando tinha febre e me sentia imerso na massa real, numa purulência de bolhas amarelas que ferviam a meu redor, enquanto eu cozinhava em seu caldo. [...] (ECO, 2005, p. 302)

As imagens que o assombravam na infância retornam à sua memória, e trazem consigo a experiência vivida, os medos da infância, para que o leitor também as viva. Trata-se da experiência epifânica da narração, a forja narrativa. Todos os fantasmas voltam a visitá-lo agora, de forma que, agora, vai compreendendo os movimentos de sua mente enquanto acidentado, justificando todas suas frases automatizadas, recordando-se do motivo pelo qual dizia coisas cuja compreensão não alcançava. Revela o processo de rememoração:

O que disse a Paola quando me impediu de jogar-me embaixo de um carro? Que sabia que os automóveis atropelam as galinhas, que para desviar delas é preciso frear fazendo brotar uma fumaça negra e que depois é preciso que dois homenzinhos de jaleco com grandes óculos escuros o reanimem com a

manivela. Na época não sabia, mas agora sei, que eles apareciam depois de tio Gaetano entre as bolhas do delírio.

Eles estão aqui, encontro-os de improviso na bruma.

[...]

Recobrei a memória. Salvo que agora - esmola demais - as lembranças volteiam a meu redor como morcegos. (ECO, 2005, p. 304, 305, grifo nosso)

As recordações retornam como experiências. Em meio à bruma, Yambo revive cada lembrança como se estivesse novamente no tempo em que elas aconteceram, ou as observasse como a um filme. Desta forma, descreve como o pai, em seus momentos de infância, quando ficava doente, lia para ele os livros de aventuras: “A febre está descendo depois da última cápsula de quinino: meu pai senta-se ao lado da cama e lê para mim um capítulo dos Quatro Mosqueteiros. Não os três, os quatro. Uma paródia radiofônica [...]” (ECO, 2005, p. 305). O momento se torna confuso, as lembranças retornam, mas Yambo não compreende o que acontece. As misteriosas chamadas visitadas no decorrer da narrativa se clarificam nesse momento, as sensações sentidas no percurso da ala escondida da casa de Solara se justificam, mas Yambo não consegue identificar o que acontece: “Como é que consigo recordar agora? Onde estou? Passo de panoramas nebulosos a imagens vividíssimas de ambientes domésticos e vejo um soberano silêncio. Não percebo nada a meu redor, tudo está dentro de mim.” (ECO, 2005, p. 307). A narração se instaura no exato momento de sua experiência. O leitor, detetive da narrativa, agora recebe explicações sobre aquilo que visitou enquanto vestígio, agora confirmação da dúvida instaurada.

A dúvida sobre o que acontece agora com nosso protagonista se instaura, não se trata mais do esquecimento de sua história, ou de si, mas do questionamento sobre o que acontecera a ele. Havia morrido? Estaria em uma viagem astral? Alguém o drogara? Yambo se questiona, mas certamente não possui essa resposta. Percebe que sua experiência é, de fato, o reviver das suas lembranças:

[...] **Vivo** apenas as lembranças que me assaltam, e delas desfruto. Não é assim que se desperta no túmulo.

[...]

[...] Mas eu não apenas recordo, mas **participo**, pesadelos, afetos e alegrias. Não sinto o corpo, mas conservo sua memória e sofro como se ainda o tivesse. Como acontece àqueles a quem cortaram uma perna e que ainda a sentem doer. (ECO, 2005, p. 308, grifo nosso)

Através dos verbos ressaltados é possível compreender que nesse momento da narrativa o personagem vivencia aquilo que recorda, como se estivesse imerso em suas próprias recordações, participando delas, de forma a retomar aquilo que havia narrado

anteriormente. Assim, o leitor acompanha uma retrospectiva da narração, resgatando momentos narrados anteriormente, ressignificando a narrativa.

Quando retorna aos momentos de recordação da infância, desde o colo da mãe até o abrigo antiaéreo, revive as experiências, de maneira que os verbos conjugados no presente são o indício dessa nova vivência. Ao mesmo tempo, continua refletindo sobre as possibilidades interpretativas que cada acontecimento suscita ou causou no garoto que os experimentava.

Dá continuidade à sua experiência explicando de que maneira as imagens e lembranças se reconstroem ao seu redor. Revela que o processo se dá como uma livre associação de ideias, sobre a qual não tem controle, portanto precisa permitir que elas cheguem aleatoriamente, apesar de desejar ver o rosto de Lila:

E no entanto uma pessoa em condições normais deveria poder dizer quero lembrar das minhas férias no ano passado. Se guardou alguns vestígios, relembra. Eu não posso. Minha memória caminha por meio de proglótides, como as solitárias, mas ao contrário do verme não tem cabeça, gira labirinticamente, qualquer ponto pode ser o começo ou o fim da viagem. **Tenho de esperar que as lembranças venham sozinhas, seguindo uma lógica sua.** Assim se caminha na névoa. Ao sol, você vê as coisas de longe e pode mudar de direção justamente para encontrar alguma coisa precisa. Na névoa algo ou alguém vem a seu encontro, mas você não sabe o que ou quem é até que chegue perto. (ECO, 2005, p. 325, grifo nosso)

Paulatinamente, a narrativa vai seguindo o percurso da memória de Yambo, primeiro com os verbos no presente, depois com a ampliação do discurso, de forma a remedar o processo de rememoração por livre associação. Aos poucos vai percebendo que tudo começa a encontrar seu lugar em sua memória, mas apenas os primeiros anos de sua vida retornam. Deseja recordar-se do nascimento de sua filha, do momento em que encontrou Paola pela primeira vez, bem como o mesmo momento com Sibilla, do rosto de Lila Saba. Constata: “Não lembro do rosto de Lila, que busquei em toda parte durante a minha vida adulta, porque não lembro ainda da minha vida adulta, nem daquilo que, ao entrar na vida adulta, quis esquecer.” (ECO, 2005, p. 327). Fica claro para o leitor que se trata de um romance sobre o amor.

As reflexões sobre sua condição de novo coma se misturam com as recordações-experiências que retornam à sua mente. Gradualmente, vai retomando tudo o que havia narrado, explicando cada sensação provocada pelos tesouros que encontrara em Solara, retornando às primeiras páginas do romance, em um movimento de vai e vem, preenchendo algumas das lacunas deixadas, explicando, por exemplo, quem era Gragnola, personagem que possui uma grande importância em sua infância.

Nesse momento, a recordação de seu ato heroico é rememorada conjugada no passado, até que torna a ver imagens desconexas permeando as recordações, antes de terminar de narrá-las.

O medo toma conta de mim. Agora ou na época? Vejo imagens que não têm nada a ver. Talvez as *masche* existam mesmo. Esperando-me atrás de um esboço de touceira que não dava para ver na neblina; estariam lá, primeiro insinuantes (quem disse que aparecem como velhas desdentadas? Talvez usassem saias com fendas), depois apontariam suas metralhadoras contra mim, dissolvendo-me em uma sinfonia de furos avermelhados. Vejo imagens que não têm nada a ver... (ECO, 2005, p. 365)

Yambo descreve, no presente, retratos formados por suas recordações, cenas da infância que retornavam como um filme em sua memória. Assim, as imagens se compunham diante de si, e as experiências retornavam em um passado quase palpável, dissipando-se a névoa. “Também nas lembranças a névoa começava a se desfazer. Vejo agora os *partigiani* que entram vitoriosos em Solara, dia 25 de abril chega também a notícia da libertação de Milão.” (ECO, 2005, p. 376) É o fim da guerra, o fim de seu ato heroico que, a ele, rendeu apenas a culpa de ter sobrevivido e seu colega, não. A névoa, sua amiga em seu grande ato, começa a abandoná-lo, fazendo com que rememore cada acontecimento de seu passado de forma a revivê-lo. Cada quadro pintado por Yambo pode ser visto pelo leitor, a narração de cada experiência revivida agora é acompanhada por ele como mais um personagem de sua aventura. A forja narrativa se dá exatamente pela construção de imagens às quais o personagem passa a repertencer, retornando ao passado. O movimento de ida e volta do presente ao passado se dá justamente pelo uso dos verbos conjugados ora no presente, ora no passado. É desta forma que revive os momentos finais da Segunda Guerra e a *Liberazione*.

É possível verificar sua experiência através de momentos como

Todo meio-dia, de bicicleta, **procuro** um tipo que faz mercado negro e que garante para nós, crianças, todo dia, dois pãezinhos de massa branca [...]
[...]

Vou de bicicleta pegar o símbolo de um bem-estar que está renascendo e paro diante das bancas de jornais. Mussolini pendurado na praça Loreto e Cla-retta Petacci com um alfinete de fralda preso na saia entre as duas pernas, por alguma mão piedosa que decidiu poupá-la dessa última vergonha. (ECO, 2005, p. 381, grifo nosso)

Ou em

[...] **Eu ainda sou muito pequeno**, não **tenho** coragem e não **posso** entrar naquela sala, sinto esses rituais como uma ofensa a garganta cortada de Gagnola.

Voltamos bem no começo do verão e **eu me aborreço**. **Ando de bicicleta**, às duas da tarde, pela cidade quase deserta. **Esgoto-me** de espaço para suportar o tédio daqueles dias mormacentos. Talvez não seja o mormaço,

mas uma grande melancolia que carrego dentro de mim, única paixão de uma adolescência febril e solitária.

Ando de bicicleta, sem parar, entre as duas e as cinco da tarde. [...] A praça está vazia e pode-se atravessá-la de bicicleta, seguro de que ninguém está espiando ou vai cumprimentá-lo de longe. [...] (ECO, 2005, p. 383, grifo nosso)

Nesses momentos da narrativa, Yambo se coloca no presente dos acontecimentos de sua infância, projetando o leitor ao passado dos fatos, mais do que contando, mostrando cada situação narrada. A partir de então, mais e mais, a narrativa se desenvolve através da livre associação, Yambo revive suas recordações como em um processo onírico, em que cada lembrança leva a outra, como acontece na psicanálise freudiana, ou talvez como um processo hipnótico, em que o indivíduo passa a reviver suas experiências e sensações por elas provocadas. As experiências simplesmente acontecem, e vão-se revelando ao leitor, que observa quadros, como se assistisse a um filme. São as experiências revividas por um ser interiorizado, que as experimenta já podendo compreendê-las, se antes não podia. O clichê da experiência pré-morte, quando a vida passa pelos olhos como um filme.

Salmodiar no escuro pensando na minha morte. Isso alivia, para não pensar mais na dos outros. Não revivo aquele Exercício com terror mas com consciência do fato de que todos os homens são mortais. Essa educação ao Ser para a Morte preparou-me para meu destino, que é, aliás, o destino de todos. Gianni contou em maio a historinha daquele doutor que aconselhou a areação a um doente terminal. "Faz bem, doutor?" "Não é que sirva para muita coisa, mas você se acostuma a ficar enterrado."

Agora estou me habituando. (ECO, 2005, p. 389, 390)

A educação para a morte, seja a heroica do italiano que enfrenta todos na guerra em nome de sua nação, seja a do homem que, a certa altura da vida, deverá entregar-se à ceifeira de almas. A mente passeia pelas lembranças, enquanto o corpo vai se despedindo, dentro de seu novo coma "lúcido". Essas indicações preparam, também, o leitor para a morte, talvez a do personagem, no instante derradeiro, talvez a do romance, momento em que se despede de seu companheiro de aventuras, seu grande professor, a representação do conhecimento do mundo, o livro. Quando um livro termina, também o leitor experimenta uma espécie de morte. Essa é a sensação que o final provoca. Não há como saber o que há depois do fim de cada livro, assim como da morte.

Em seguida, depois de relatar toda sua privação em busca de redenção, enquanto menino, criado sob a égide da cruz, ao ser levado pelo pai a um jogo de futebol, relata o momento em que sente, sem saber explicar, aquilo que depois guiará sua vida de adulto:

A um apito do juiz, o jogo se interrompe, um dos capitães o contesta, os outros jogadores movem-se pelo campo sem rumo. Desordem de camisetas de duas cores, vagar de atletas entediados na grama verde numa desordem

esparsa. Tudo estanca. Tudo o que acontece escorre em câmera lenta, como num cinema paroquial onde o som termina de repente num miado, os movimentos se fazem mais cautelosos, acabam em saltos num fotograma imóvel, e a imagem se desfaz na tela como cera derretida.

E naquele instante sou tomado por uma revelação.

Percebo agora que foi a sensação dolorosa de que o mundo era desprovido de objetivo, fruto preguiçoso de um mal-entendido, mas naquele momento só consegui traduzir o que sentia como: "Deus não existe." (ECO, 2005, p. 391)

Assim como em *O pêndulo do Foucault*, o personagem obtém, através da experiência, a revelação que transforma, que marca o indivíduo. A compreensão da Verdade que se dá através da experiência inexplicável, da constatação daquilo que é, sem haver condições de explicar ou racionalizar aquilo que lhe fora revelado. A morte, o encontro com o desconhecido, a visão de seu amor sublime, sua Beatrice, sua Julieta, a cada momento da narrativa, se deixa aproximar. Assim, Yambo se prepara e prepara o leitor para sua maior revelação:

Estou morrendo, não mais porque a vida é má, mas porque, em sua loucura, é banal e repete cansadamente seus rituais de morte. Penitente laico, místico logorróico, convenço-me de que a mais bela de todas é a ilha nunca achada, que às vezes aparece, mas só de longe, entre Tenerife e Palma [...]

[...]

A fé no imperceptível permite que feche meu parêntese penitencial. Uma vida de jovem prevenido prometera-me, como prêmio, aquela que era bela como o sol e pálida como a lua. Mas um só pensamento impuro poderia roubá-la de mim para sempre. A Ilha Nunca-Achada, ao contrário, permanece, enquanto inatingível, sempre minha.

Educo-me para o encontro com Lila. (ECO, 2005, p. 402, 403)

Assim o capítulo 17 se fecha, dando espaço para o último do livro, o que revela a existência de Lila Saba nos pensamentos do jovem Yambo. É citando *Cyrano de Bergerac* que o personagem revela ser ela sua Roxana, o amor inatingível, por isso sempre intacto e eterno, paradoxalmente a única imagem de que não consegue, agora, recordar-se. As recordações se intensificam, e Yambo vai narrando os acontecimentos, ainda sem perceber o semblante de Lila, permitindo que as memórias cheguem da maneira como podem, em um fluxo contínuo, indicando o momento de seu ápice.

Vamos com calma, deixemos à nossa memória o seu tempo próprio. Por ora me basta, se tivesse uma respiração, ela se faria mais tranqüila, pois percebo que cheguei a meu lugar. Lila está a dois passos.

Vejo-me entrar na turma das meninas para vender bilhetes [...].

Sinto no coração o infinito orgulho da noitada teatral, acabei de fingir que punha na boca a pastilha da senhora Marini. O teatro explode, sinto uma indizível sensação de poder ilimitado. [...]

Agora experimento exatamente o mesmo. Estou ali, com a língua que passa e repassa contra a bochecha, ouço os rumores provenientes da sala, tenho uma vaga idéia de onde Lila pode estar, porque espiei antes do espetáculo,

afastando as cortinas, mas não posso virar a cabeça naquela direção, pois estragaria tudo [...] estou concentrado em Lila, que não vejo, mas ela me vê. Vivo aquela apoteose como um amplexo [...] (ECO, 2005, p. 407, 408)

Ao fim e ao cabo, a grande revelação da vida de Yambo – e a nossa, como leitores – é o amor. O amor por Lila Saba, pela literatura, pelo conhecimento. A presença de Lila é o que reativa em Yambo – quando menino e agora, em seu instante recordativo – a possibilidade de experimentar, de recordar, até mesmo de esquecer seus traumas e de preparar-se para a vida, a partir de escolhas sempre pautadas pela presença de seu amor ideal, nunca realizado, por isso mais verdadeiro e intacto.

A vantagem de meu sono de agora, com seus curtos-circuitos repentinos, labirínticos – de modo que, embora reconheça a escansão de épocas diversas, posso percorrê-las em ambas as direções, abolindo a flecha do tempo –, a vantagem é que agora posso reviver tudo, sem que exista mais um adiante e um atrás, num círculo que poderia durar eras geológicas; e neste arco, ou espiral, Lila está sempre e de novo a meu lado em cada instante de minha dança de abelha seduzida, tímida ao redor do pólen amarelo de seu casaco. Lila está presente como Angelo Orso, ou o doutor Osimo, ou o senhor Piazza, Ada, papai, mamãe, meu avô e, daqueles anos, reencontrei os perfumes e os cheiros da cozinha, compreendendo com equilíbrio e piedade até mesmo a noite do Vallone, e Gragnola. (ECO, 2005, p. 414)

A presença de Lila em sua vida remete à idealização de Dante e sua Beatrice, a qual o acompanhou como musa de suas obras, principalmente de *Vita Nuova* e de *A Divina Comédia*. Lila é o amor inatingível, aquele que inspira e justifica toda sua vida, assim como a Dante.

É então que as memórias que o visitam tornam-se motivo de novos questionamentos. Yambo começa a indagar sobre quem seria, de fato, ou se suas recordações de agora realmente existiram ou se as recordações da vida pós-coma são as reais, insere-se em um turbilhão de novas dúvidas:

Mas enfim, que culpa tenho, para fora não posso voltar e, portanto, é justo que goze desse estado de suspensão. Tão suspenso que posso até suspeitar que, entre agora e o momento em que despertei aqui onde estou, apesar de ter revivido quase vinte anos, às vezes momento por momento, não se passaram mais que uns poucos segundos - como nos sonhos, nos quais parece que basta dormir uns instantes para, num piscar de olhos, viver uma história longuíssima. (ECO, 2005, p. 414, 415)

Questiona suas lembranças, pois agora não consegue compreender porque suas recordações dos momentos pós-coma são mais claras do que as que tem contato agora, no novo coma. Indaga se não viveria um sonho dentro de um sonho. Suas dúvidas se estendem por três páginas, quando decide considerar sua vida narrada e conhecida pelo narrador como sua experiência real, para conseguir compreender quem de fato seja.

Talvez esteja, sim, em coma, mas nesse coma não recorde, sonho. Sei de certos sonhos em que se tem a impressão de recordar e se acredita que o que foi lembrado é verdadeiro, mas depois, ao acordar, se é obrigado a concluir a contragosto que aquelas lembranças não eram nossas. Sonhamos falsas lembranças. Por exemplo, lembro que sonhei mais de uma vez que finalmente voltava a uma casa que não visitava há muito tempo, mas à qual já deveria ter retornado, pois era uma espécie de apartamentozinho secreto onde vivi e onde deixei muitas coisas minhas. No sonho recordava precisamente cada móvel e cada aposento da casa e no máximo irritava-me porque sabia que deveria existir, depois da sala, no corredor que leva ao banheiro, uma porta que dava em outro quarto, mas a porta, ao contrário, não estava lá, como se alguém a tivesse murado. Assim, despertava cheio de desejo e nostalgia daquele refúgio escondido, mas mal me levantava e já percebia que a lembrança pertencia ao sonho, e que eu não podia me lembrar daquela casa porque - pelo menos na minha vida - ela nunca existira. Tanto que muitas vezes pensei que nos sonhos nos apossamos das recordações de outros.

Porém, já me aconteceu de, num sonho, sonhar um outro sonho, como estaria fazendo agora? Eis a prova de que não estou sonhando. Ademais, nos sonhos as lembranças são desfocadas, imprecisas, e nesse momento eu recorde página por página, imagem por imagem de tudo aquilo que folheei em Solara nos últimos dois meses. Recorde coisas que realmente aconteceram.

Mas quem garante que tudo aquilo que recordei no curso desse sonho realmente me aconteceu? Talvez minha mãe e meu pai não tivessem aquele rosto, talvez jamais tenha existido nenhum doutor Osimo, nem Angelo Orso, e eu jamais tenha vivido a noite do Vallone. Pior, sonhei também que despertava em um hospital, que perdera a memória, que tinha uma mulher que se chamava Paola, duas filhas e três netinhos. Nunca perdi a memória, eu sou um outro – e só Deus sabe quem – que por algum acidente encontrasse nessa situação (coma ou limbo) e todo o resto são figuras que emergiram da névoa por ilusão de ótica. Do contrário, tudo aquilo que pensei recordar até agora não estaria dominado pela névoa, que nada mais era que o sinal de que minha vida era sonho. (ECO, 2005, p. 415, 416)

No emaranhado de suas experiências do coma alucinatório, questiona todas as possibilidades pelas quais possa estar passando, chegando à ideia de viver uma simulação, um estágio de mera estimulação cerebral, até pensar na loucura, na criação de mundos interiores. Todos os questionamentos, já familiares ao leitor, e apesar disso, subvertem a narrativa até então contada, suspende as verdades narradas para propor a experiência mostrada, a forja, a devolução da razão de sua busca. Assim, decide pedir à sua deusa, a rainha Loana, que lhe restitua o rosto de Lila Saba. Depois de sua prece, conclui:

E por fim, santo Deus, eu vi. Vi como o apóstolo, vi o centro do meu Aleph do qual transluzia não o infinito mundo, mas a miscelânea de minhas recordações. Assim a neve ao sol se desvela e assim ao vento nas folhas leves reaflore a sentença de Sibilla.

Ou melhor, com certeza eu vi, mas a primeira parte da minha visão foi tão ofuscante que foi como se, em seguida, eu mergulhasse de novo num sono nebuloso. Não sei se num sonho se pode sonhar que se dorme, mas é certo

que, se sonho, sonho também que agora estou desperto e recordo aquilo que vi. (ECO, 2005, p. 419)

É então que os pensamentos começam a se suceder de maneira mais intensa e relacionando os personagens e lugares de sua infância e adolescência, os quais, através da escada do liceu vão passeando e se transformando em outros personagens, como em um sonho alucinatório. A partir da fala “o que agora verás podes escrever em teu livro, pois ninguém o lerá, já que estás apenas sonhando que o escreves!” (ECO, 2005, p. 421), uma sucessão de imagens passam a desfilar pelas escadas, em direção ao observador, como se as aventuras lidas na infância, os quadrinhos, os filmes e as experiências vivida agora se mesclassem em um grande simulacro, todas as histórias ocorrendo simultaneamente, ora misturando-se, ora confundindo seus personagens e ações. Cada vez mais as imagens se aglomeram em uma profusão, como um desfile em um filme dos anos 40, todos os personagens de sua vida reunidos de braços dados pela escadaria abaixo. A narrativa chega ao seu limite, irrompe na mente do leitor que, atordoado, acompanha a livre associação de ideias, a cascata de imagens, citações, referências fílmicas e musicais que se confundem aos personagens que surgem, de dentro e de fora da narrativa. A forja chega ao seu limite, quando o leitor vivencia a epifania juntamente com Yambo, experimentando a sensação da morte ao ver toda a narrativa, simultaneamente, passar pela sua frente, descendo as escadarias do liceu, a grande escadaria dos filmes musicais da Broadway.

Em seu momento derradeiro, instantes antes de alcançar a graça máxima, a visão do rosto de Lila, antecipa sua descrição, imaginando-a como seria. Através de inúmeras citações mescladas, passa por diversas descrições de mulheres de todos os tipos, de diversas histórias, até chegar ao momento da Verdade, em que sente como “o anúncio de um orgasmo”, a grande sensação que aquele instante provoca.

O grande momento, a grande revelação, chega ao seu limiar e se desfaz em “um leve *fumifugium* cor de rato” (ECO, 2005, p. 447). Assim a narrativa se desfaz. Morre o narrador; morre o leitor. A forja está completa.

É através de sua construção de *menzogna*, de repetição do já dito, como enciclopedista que é, que Eco produz a forja da narrativa, contando sobre a história de Yambo, sua história e de tantos de sua geração, que convida o leitor a participar da composição da narrativa. É narrando a experiência fragmentada da guerra, do trauma, da re-construção da Itália do pós-guerra, que revela a verdade por detrás da *menzogna*. Mente, pois é inevitável, posto que todo signo contém a semente da *menzogna*, mas através da mentira expõe a verdade. E a verdade é o amor.

[...] o mecanismo da *menzogna* é o mesmo do signo. Eco o toma da semiótica de Peirce: se constrói uma superfície significante que *está no lugar* de um objeto (TSG: 17) e que *diz* coisas sobre ele. As coisas que são ditas podem muito bem mentir e não representarem a realidade: simplesmente *interpretam* o objeto e o *mostram* em um sistema heterogêneo, alternativo ao mundo real. (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 14-15, tradução nossa)¹¹

A partir de seu modelo, Peirce, Eco constrói sua filosofia da linguagem, mostrando que, através da reprodução do real nos romances, esta mesma realidade é colocada e evidência, a partir de determinadas considerações estruturais, que são postas em perspectiva. A *menzogna*, então, está naquilo que é dito, enquanto, em outro nível, o que é mostrado através dela é o verdadeiro, posto em evidência.

Para Eco, a realidade se opõe em comparação à narração. Em seu texto “Realismo negativo”¹², discorre sobre o fato de que a realidade pertence ao universo da teoria, da conjectura, do questionamento, que sempre pode ser transformado, pensando, por exemplo, nas teses científicas que, com o avanço dos estudos, são derrubadas. Enquanto isso, a narração permite a existência de um universo uno, imodificável, que ainda que revisitado não transforma a narrativa original. Assim, Ulisses será sempre Ulisses, Édipo será sempre Édipo, e seus atos e mundos permanecerão intactos dentro de suas histórias. A Verdade, nesse caso, consiste na ideia de que, antes da interpretação sobre o texto, ele existe por si e em si. Evidentemente, quem compreende esta Verdade é quem a visita, através da experiência da leitura. E é nessa experiência, antes ainda da interpretação, que está a epifania de que Eco fala. A compreensão imediata desta Verdade.

Se Yambo morre, se o livro é um ciclo de eterno retorno, cabe ao leitor interpretar, questionar, acreditar. Mas que Yambo existe, que é um sexagenário que perdeu a memória, que viveu inúmeras aventuras através dos livros que leu e que foi, de fato, apaixonado por Lila Saba ao longo de sua vida, isso não podemos negar. E experimentar com ele seus próprios momentos epifânicos é como o leitor é educado para perceber, dentro do próprio texto lido, que vive ele também um momento epifânico, em que tudo passa a ser compreendido, pois que por ele vivido.

¹¹ [...] *il meccanismo della menzogna è lo stesso del segno. Eco lo riprende dalla semiótica di Peirce: si costruisce una superficie significante che sta al posto di un oggetto (TSG: 17) e che dice delle cose su di esso. Le cose che vengono dette possono benissimo mentire e non rappresentare la realtà: semplicemente interpretano l'oggetto e lo mostrano in un sistema eterogeneo, alternativo al mondo reale.* (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 14-15)

¹² Artigo publicado no jornal La Repubblica de 11/03/2012.

Capítulo 3. *O cemitério de Praga: a forja da história.*

O estudo acerca da teoria até hoje elaborada sobre o romance histórico traz à tona imediatamente o nome de George Lukács, que sistematizou a composição de Walter Scott através de seus textos sobre esse tema. Lukács elencou as características do romance histórico, tomando como exemplo esse romancista do século XVIII. Para ele, o romance histórico contava com características bem delineadas, que fazia desse o gênero romanesco por excelência. Uma das características que definiriam esse subgênero seria a narração de um momento passado, utilizando uma base narrativa que envolve um fato histórico e sobrepondo a essa uma segunda narrativa que se refere a um acontecimento individual, este ficcional. A partir desse esqueleto, compondo essas características, inserem-se personagens históricos que reforçam a veracidade da história contada. Os personagens participantes da narrativa principal eram constituídos por tipos que se identificam com o aspecto popular da narrativa. Não se trata aqui de tipos como arquétipos, mas tipos que compreendam as características do período e do povo, que funcionam como polo identificador do espírito do momento. São personagens constituídos das características comuns de um grupo, que representam, por conseguinte, esse grupo. Parte-se então do singular, subjetivo, para narrar o todo, universal e objetivo.

Nos romances históricos pós-modernos (WESSELING, 1991, tradução nossa)¹³, é possível encontrar referências históricas desconstruídas que expõem uma nova alternativa aos acontecimentos históricos. Ao ler um romance hoje, o que se nota é a possibilidade de uma história diferente, que não foi, mas poderia ter sido. No cinema, por exemplo, há referências a fatos históricos de forma subvertida, como em *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino, filme no qual a morte de Hitler se torna um acontecimento heroico, um assassinato regado a justiça. Esse é apenas um exemplo entre muitos da contemporaneidade. Elisabeth Wesseling, em seu texto *Writing history as a prophet* (1991), explica que a tendência atual ao se escrever um romance é reordenar a história como uma narrativa ficcional, trazendo à tona a ideia de que a história oficial vem a ser apenas a narrativa consensual, mas que esta não deve ser tomada, necessariamente, como a única possibilidade de verdade.

O Pós-Modernismo, segundo a autora, surge a partir da relativização do universalismo, passando a refletir sobre a conceitualização através da postura minoritária, com enfoque nos pontos de vista mais variados possíveis e, com isso, instaurando a crise da ideologia. Perry

¹³ Em seu livro, Elisabeth Wesseling assume, já no prefácio, que opta pelo termo “*Postmodernist ‘historical novels’*” para se referir a esta categoria de romances. (WESSELING, 1991, p. vii)

Anderson reúne as características que identificam o romance histórico pós-moderno neste excerto:

“Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses.” (ANDERSON, 2007)

Escrever a história a partir desse prisma é colocar em evidência personagens antes marginalizados, sem direito à palavra. É como contar a história da colonização portuguesa do Brasil a partir do olhar do índio, algo que, oficialmente, não aconteceu. A escrita pós-moderna da história amplia o campo de visão do leitor, oferecendo outras possibilidades de se pensar no acontecimento histórico, levando à reflexão do conceito próprio de história, visto que a quebra das crenças da verdade dos fatos se torna fator primordial em sua composição.

A paródia da história torna-se, então, argumento para essas novas narrativas. Não se trata da morte da história, mas da sua reescrita através de uma nova perspectiva. É isso que Umberto Eco fará em seu romance *O cemitério de Praga*. Eco reconta parte da história italiana tomando por ponto de referência um personagem ficcional (o único do romance) inserido no meio dos acontecimentos históricos, responsável por tais acontecimentos. Um personagem que se relaciona com nomes da história da Itália e do mundo, provocando mesmo algumas situações, de forma a reconstruir um enredo histórico.

Esta paródia, como explica Linda Hutcheon (1985), tem por objetivo revisitar o passado e trazê-lo novamente à consciência, para que se voltem as atenções para o que já foi e torne-se a refletir a respeito. Para isso, o escritor reescreve a história trazendo referências e explicações acerca dos acontecimentos, remodelando-os, e contando com a perspicácia do leitor para desvendar as verdades e criações dentro da história factual. Trata-se de uma metaficção historiográfica.

No caso de Umberto Eco há uma construção idealizadora de leitor. O autor pressupõe um leitor ideal e escreve a obra baseando-se nessa concepção. Apesar disso, o texto não se fecha nesse construto, ao contrário, torna-se acessível ao todo, alcançando cada tipo de leitor de forma diferente. Em *Lector in fabula*, Eco postula sobre as razões da existência de lacunas no texto:

“O texto está, pois, entremado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é

um mecanismo preguiçoso [...] que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu. [...] Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa. [...] Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (ECO, 2008, p.37)

Pressupõe-se que o leitor ideal de *O cemitério de Praga* tenha conhecimento acerca da história da Unificação Italiana, além das questões que envolvem o antissemitismo, o surgimento da psicanálise, a maçonaria, entre outros assuntos. O que o autor faz é propor um resgate à memória histórica da nação, em busca de reforçar a construção da história enquanto constituinte identitário, para reformar o indivíduo e, de certa forma, instruí-lo e tornar possível um desenvolvimento crítico e analítico sobre sua origem, seu passado. Faz-se necessário recorrer às enciclopédias e livros de história para que se compreenda a abrangência da narrativa, assim como é preciso que este leitor possua uma atividade crítica e percepção sensível acerca do texto a ser lido. Poderia se dizer que a paródia histórica tem função pedagógica, a partir desta concepção. De forma debochada, Eco desconstrói muitas das áreas do saber do século XX, como a psicanálise, a sociologia, entre outros temas que aborda de forma irônica e, algumas vezes, até sarcástica.

Segundo Linda Hutcheon, “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1985, p. 17). Assim, pode-se pensar na metaficção historiográfica como uma ironização da história, não a ridicularizando, mas observando-a através do outro lado do espelho, às avessas. Alessandro Manzoni, em seu romance *Os noivos* (no italiano, *I promessi sposi*), ao abordar determinado período histórico a partir do ponto de vista dos humildes, ao contrário da narrativa histórica oficial, que costuma retratar os acontecimentos com enfoque acima deles, propõe uma nova forma de compreender o fato, mostrando o sofrimento e as experiências de um outro sobrevivente, aquele que realmente sentiu “na pele” as consequências da peste do século XVII, da miséria de seu tempo, e está do outro lado da história. Esta abordagem pontuada e exteriorizada é, como nos romances históricos de Walter Scott, uma forma de contar a história, informar o acontecimento ao público, instruindo-o e instigando-o a buscar os fatos históricos de um determinado tempo. Para Virginia Woolf (apud WESSELING, 1991), esta forma de abordar a história é datada, não evidenciando a subjetividade daquele que escreve a história, tornando-se uma abordagem limitada. Linda Hutcheon compartilha, de certa maneira, deste pensamento, pois concorda que o romance histórico na atualidade possui implicações ideológicas, elaboradas a respeito de acontecimentos passados, mas que, além disso, é capaz de adicionar diversas possibilidades de leitura a partir da história recontada.

Hutcheon afirma que a paródia é uma forma de confrontar o passado e refletir de forma crítica sobre ele. Diz que John Barth (apud HUTCHEON, 1991), em seu ensaio *Literature of exhaustion*, cita que se a sexta sinfonia de Beethoven fosse composta em meados do século XX, seria embaraçoso, visto que a música já não é mais como na época romântica, seus avanços impedem que se componha algo assim hoje. O que ocorre é a parodização da composição passada, para trazer sua referência e evidenciar esta transformação.

Este pensamento acerca da história sendo contada a partir de um novo ponto de vista vem corroborar com a relação literária da narrativa histórica, algo aconteceu, mas só ficamos sabendo a partir de uma narração desse acontecimento, ou seja, a verdade relativiza-se, subjetiva-se, passando a ser apenas uma perspectiva interpretativa da realidade.

Já não importa mais, dentro da narrativa literária da história, que esta seja contada, mas sim de que forma ela será explicada, a partir de que postura ideológica ela será evidenciada. Em *O cemitério de Praga*, Eco mostra uma nova faceta da história, dissimulando os acontecimentos através de um narrador que se insere entre os personagens desta história oficial, deturpando a forma como ela ocorreu, compondo assim a forja narrativa.

3.1 A História subvertida ou *Plot twist*

A história se passa na Paris do ano de 1897, mas passeia pelo tempo e espaço com digressões que remontam desde o período do surgimento do exército dos carbonários, na Itália, liderado por Mazzini, até a luta garibaldina pela unificação italiana, chegando à Comuna de Paris e aos estudos envolvendo a psicanálise, passeando entre uma missa negra e um ritual maçônico. Este cenário oscilante e tão amplo habitado por um personagem testemunha de cada uma das situações, que se responsabiliza, inclusive, por elas. Tudo é narrado na forma de um diário no qual o personagem principal está em busca de recordar quem é e o que já fez até então.

Trata-se de um falsificador de documentos que, devido ao seu ofício, subverte os acontecimentos, produzindo provas falsas que justificam as ações dos grandes nomes desta história. Adicionado a este fato, o mesmo narrador, como se não bastasse, possui também um lapso de memória que aos poucos se evidenciará através de uma divisão – ou multiplicação – de personalidades. Ao escrever suas notas, começa a perceber que há um outro que também as escreve, e conclui que este outro pode ser ele mesmo, assumindo uma outra personalidade. O personagem ainda alimenta ódio contra tudo e todos, desde judeus e mulheres até um ódio ao capitalismo e ao comunismo que chega a provocar um contraditório humor. Simone Simonini

é o responsável pela falsificação dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, documento que seria a razão da perseguição dos judeus por Hitler. Além disso, participa das revoluções liberalistas de 1830 e 1848, se infiltra a mando da Igreja no exército dos revolucionários para conspirar contra Garibaldi e assiste a reuniões da maçonaria e sessões de psicanálise. Sua única paixão é a boa comida, aquilo a que é digno dedicar seu amor, segundo o próprio personagem. Com esse perfil delirante e ranzinza, Simonini será o grande contador desta história subvertida, desconstruindo personagens e fatos de forma irônica e questionadora.

Lançando mão deste personagem falsário, em *O cemitério de Praga*, Eco questiona a verdade dos fatos, imbuindo as justificativas de alguns acontecimentos históricos do século XIX até a virada do século XX a um sujeito inexistente, que se coloca como pino central da narrativa. Visto que todos os fatos narrados no livro são verdadeiros, inclusive os seus personagens, Eco provoca uma confusão acerca da realidade da narrativa histórica, fazendo com que o leitor reflita sobre a relação entre verdade e mentira dentro do discurso histórico que se propaga e se consagra, sem que se saiba, de fato, a veracidade das coisas. Este questionamento vem de encontro com os estudos do romance histórico pós-moderno, ou metaficção historiográfica, posto que a desconstrução da história tornou-se seu *leitmotiv*, com o objetivo de revisitar e remodelar esta história oficial, dessacralizando-a. Na metaficção historiográfica não se nega a realidade ou o acontecimento histórico; ao contrário, ressalta-se a situação, modificando-a apenas para compor a narrativa, através da inserção de uma outra possibilidade que está relacionada com a literatura, não necessariamente com a história. Porém, este pensamento pode levar a uma reflexão social e política, visto que a reflexão sobre as possibilidades da história dentro da narrativa provoca o autoquestionamento do momento presente. Faz-se então o caminho contrário: a partir dos fatos presentes, busca-se o cerne do acontecimento no passado, observando se há outras alternativas para encontrar o motivo do presente ser o que é, recriando, assim, a narrativa histórica dentro de uma nova perspectiva, uma possibilidade de explicação dentre outras.

É evidente que não apenas estas características compõem o romance histórico pós-moderno; este, como o romance histórico em geral, é composto pelos protocolos que asseguram tratar-se de um romance que aborda a história, trazendo fatos comprovadamente existentes e personagens que realmente viveram. Em primeira instância, o romance histórico traz consigo a prerrogativa de que o que será narrado de fato aconteceu. Tomando como exemplo, novamente, o romance *Os noivos*, Manzoni expõe, logo em sua introdução, que a história que será contada nada mais é do que a reescrita de antigos manuscritos que foram encontrados em uma de suas viagens, e que nele está o conteúdo de toda a narrativa, que

contará com o engenho e a arte do escritor em questão para que seja apenas contada de forma mais agradável ao público leitor. Esta documentação da narrativa, ainda que criada, é um dos pressupostos do romance histórico, para compactuar com o leitor no intuito de fazê-lo acreditar na veracidade daqueles fatos expostos. É a premissa maior do romance histórico. Além disso, faz-se importante citar personagens ou acontecimentos que comprovem a narrativa, deem a ela um período específico no qual se pressupõe que ela tenha ocorrido. *O cemitério de Praga* traz consigo todos estes elementos pertencentes ao romance histórico em sua estrutura. Mas, a partir desses fatores, reestrutura a narrativa e cria, sobre a história, uma nova história, esta repleta de dúvidas e incertezas, o que instiga ainda mais, pois, além de trazer a história à superfície, consegue propor um caminho narrativo alternativo para o leitor. Para proporcionar ao leitor essa dúvida, uma das ferramentas que Eco utiliza é a divisão da narração em três pontos de vista bem delineados: Simonini, o narrador autodiegético, abade Dalla Piccola, seu duplo, e o Narrador, que comenta os escritos dos anteriores de forma elucidativa, como que um organizador de seus textos, pois trata-se de um diário escritos pelos dois personagens. Esta abordagem subjetivada possibilita à narrativa, ao mesmo tempo que trata de um assunto particularizado, também se referir a um assunto histórico que compromete a ação dos personagens, e, principalmente, a construção da psicologia do indivíduo e sua interação com o meio e sua história pessoal, alterando os fatos a partir de suas ações, dentro da ficção. É uma nova forma de historicizar a narrativa, relacionando o interno e o externo, em situação de espelhamento retorcido.

A ficção tem por função contar uma história com o propósito de entreter e incitar no leitor uma identificação capaz de provocar a catarse. Só lê um livro quem, de alguma forma, se identifica com ele. Contar uma história com base na realidade é imitá-la. Aristóteles, em seu tempo, já discorreu sobre a técnica da mimese, que assegura a qualidade do texto ficcional. Hoje, o que se questiona é o fato de que a realidade é tão absurda e caótica que se torna quase inacreditável e, por isso, a ficção acaba sendo mais verossímil que a própria realidade. Ao contar a história da Itália do século XIX, *O cemitério de Praga* nos confirma esta prerrogativa. Em uma época de surgimento de sociedades secretas, teorias de conspirações, revoluções em busca da unificação do país, documentos forjados para justificar atos condenáveis, é quase que mínima a inverdade sobre a criação de um personagem responsável por tais atrocidades. Dentre todos os acontecimentos citados, este não seria o menos crível. Hutcheon reforça que

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de

significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifo da autora)

Um narrador falso contando verdades. É a metáfora da própria metaficção historiográfica. A história debruça-se sobre si mesma para questionar sua veracidade e reescrever suas impressões. No caso de Simonini, há o adendo de o narrador ser um denunciador às avessas, que expõe ao leitor a carga de preconceito que assola a humanidade, delatando o antissemitismo pelas vias enviesadas do próprio antissemita.

Característico da metaficção historiográfica, *O cemitério de Praga* carrega consigo a perspectiva subjetiva da história. Eco consegue, através de Simonini, apresentar os acontecimentos históricos conhecidos por todos, mas com uma perspectiva subjetiva, reduzindo o fato a um ponto de vista extremamente específico, o do possível responsável por ele. Apesar disso, consegue prismatizar o ponto através da divisão do ato narrativo entre três entidades.

A literatura surge a partir da necessidade de compartilhar. A necessidade de propagar aquilo que se sabe é alavanca propulsora da narração. Todo ser humano tem este ímpeto. Desde que se saiba algo, faz-se mister que saibam que se sabe. Assim é a narrativa histórica. Conta-se um feito para que saibam que aquilo aconteceu. E o tempo consagra o acontecimento como fato, evento, que passa a ter importância para determinado grupo ou até mesmo para toda a humanidade.

Umberto Eco opta por caminhar pela história fazendo sua própria narração, assimilando os pontos fundamentais, que identifica a partir de seu olhar individual, e recontando, reescrevendo para transferi-la para outras vozes, outros leitores e possíveis novos escritores. Tudo isso é feito com o uso de uma "lente de aumento", que evidencia determinados pontos e não outros.

Se tudo é escritura e o homem é imbuído de natureza hermenêutica, se a história é narrativa que se produz a partir de um ponto de vista subjetivo, então o romance histórico pós-moderno é de caráter meta-histórico, metanarrativo e metaficcional, levando-se em conta que toda narrativa abrange apenas um ponto de vista dentre tantos outros sobre determinado acontecimento. A metaficção historiográfica, portanto, é a refabulação de um evento, que se refaz enquanto evento através da impressão do próprio fato narrado, o que foi escrito, causando um efeito de *mise en abyme*, de leitura a leitura, de interpretação a interpretação.

Essa escrita acaba por ser também uma escrita crítica, pois se debruça sobre si em busca de uma autorreflexão narrativa e promove a abordagem da elaboração ficcional, instaurando uma nova opção de escrita, a mescla da realidade e da ficção, sempre presente no universo do leitor que questiona a realidade e a reinterpreta. Por isso sua classificação como metaficção historiográfica.

3.2 Narração e História

A narrativa histórica, dada sua característica selecionista, se permeia de ficcionalidade. Desse artifício o romance histórico se apropriará, fazendo com que a ficção seja permeada de historicidade. Daí perceber que o narrador, em *O cemitério de Praga*, se fortalece através dos fatos históricos que narra, os quais diz ter, de maneira dissimulada – no sentido que não é, nunca, constatada a sua presença neles –, participado e, inclusive, ser o responsável pela ocorrência de muitos deles. O intrigante, na narrativa de Eco, é como o procedimento da narração introduz o leitor, desde o início, como acompanhante em tempo real da narrativa, como mostra o excerto do capítulo introdutório:

De volta ao salão, o visitante identificaria, diante da única janela pela qual penetrava a pouca luz que clareava o impasse, um indivíduo ancião sentado à escrivaninha, envolto em um roupão, e que, tanto quanto o visitante pudesse espiar por cima dos ombros dele, se ocupava em escrever aquilo que estamos prestes a ler, e que vez por outra o Narrador resumirá, para não entediar demais o Leitor. (ECO, 2011, p. 12, itálico nosso¹⁴)

Como visto, o leitor é colocado juntamente com esse primeiro narrador, o organizador do texto encontrado – um diário – para acompanhar o desenrolar da narrativa. A introdução do leitor é instituída em tempo real, como o próprio organizador – chamemo-lo assim, a título de diferenciação – deixará claro no parágrafo subsequente:

Tampouco espere o Leitor que o Narrador lhe revele que ele se surpreenderia ao reconhecer no personagem alguém já nomeado precedentemente, porque (dado que essa narrativa começa justamente agora) ninguém foi nomeado antes, e o próprio Narrador ainda ignora quem é o misterioso redator, propondo-se a sabê-lo (junto com o Leitor) enquanto ambos bisbilhotam intrusivos e acompanham os sinais que a pena daquele homem está traçando sobre aqueles papéis. (ECO, 2011, p. 12, itálico nosso)

¹⁴ Devido ao fato de que o texto original mantém as falas do Narrador em negrito, optamos por grifar nossas marcações, nesses momentos, em itálico, explicitando o grifo como “itálico nosso” por questões de diferenciação.

Esses são os dois últimos parágrafos do capítulo inicial, que se coloca, inclusive, editado de maneira diversa ao restante do livro, diferenciando a voz deste primeiro narrador do segundo – e terceiro – narrador, o que contará a própria história, marcando o texto em negrito. Assim, sempre que este narrador surgir, para comentar ou resumir a narrativa em momentos que considera necessário, será evidenciado dessa maneira.

Vejam: “(Dado que esta narrativa começa justamete agora); o próprio Narrador ainda ignora quem é o misterioso redator; propondo a sabê-lo (junto com o Leitor)”. Essas três frases são cruciais para entendermos como funcionará a narrativa. Está dada a chave que abrirá a primeira porta. O Narrador se autointitula, em maiúscula, para diferenciá-lo daquele que está redigindo a história – o redator – e daquele que o acompanhará, de maneira justa e concomitante com a descoberta narrativa, o Leitor. Verifica-se, então, essas três entidades, o *Narrador* – extradiegético, que funciona como um *organizador* –, o *redator* – que, na narrativa principal será ele o narrador autodiegético – e o *Leitor* – este que acompanha a narrativa e, a partir dos elementos organizados e narrados, tirará suas próprias conclusões. A partir do segundo capítulo, a narrativa principal tem início, e seu título traz imediatamente a indagação: *Quem sou?*

Esta resposta não é tão simples quanto parece. Identificar este narrador, ambíguo, que se desdobra em *outro*, propondo ao leitor verdades baseadas em enganos, se mostrará mais complexo do que aparenta. Trata-se de um narrador exigente, o qual é observado por essas duas entidades textuais, e que conflita em si mesmo. A verdade histórica está em xeque, e este personagem é o responsável pela sua subversão, e pelo conseqüente questionamento sobre a subjetividade da narrativa histórica. Como dito em capítulos idos, a história de que temos conhecimento é permeada por ideologias que se colocam de acordo com seu momento e interesses. Toda narrativa histórica dialoga com as relações de poder. Nesse caso, quem detém o poder é este narrador, Simoni Simonini, que forja documentos, reescreve a história e revela ao leitor que não há apenas uma interpretação dos fatos.

Retomemos sua apresentação. Ainda não se sabe, no segundo capítulo, o nome – já antecipado – deste narrador. No decorrer dele, este se apresentará, retomando a infância, dizendo ter sido impelido a escrever segundo a orientação de um “doutor austríaco (ou alemão) [e] judeu” (ECO, 2011, p. 13). Passa, então, a escrever sobre aquilo que ama e que odeia, e daí discorre sobre as diversas nacionalidades, sempre criticando cada uma delas com suas particularidades, como também relata seu ódio às religiões, às mulheres, a todos de maneira geral. Trata-se de um excêntrico, *stricto sensu*.

É somente na página 24 que o narrador começa a dar pistas sobre quem, de fato, é. Entretanto, percebe-se que ele próprio não está seguro sobre quem seja, posto que registra, textualmente, oscilações a respeito de suas recordações. Se antes deixava escapar expressões como “creio” (p. 19); “ainda não me recordo bem” (p. 21), quando trata de algumas recordações sobre acontecimentos da memória, na página 24 o narrador constata, a partir de uma visita que acabara de receber de alguém que

Trazia o papel de carta que esse Bonnefoy usa ou usava e **um exemplo da sua caligrafia**. Introduzi Guillot ao escritório, escolhi uma pena e tinta adequadas e, sem sequer fazer um rascunho, **construí o documento**. Perfeito. Como se conhecesse as tarifas, Guillot me estendeu um pagamento proporcional à herança.

Então, é esse o meu ofício? É bonito construir do nada um ato notarial, **forjar uma carta que parece verdadeira**, elaborar uma confissão comprometedora, **criar um documento** que levará alguém à perdição. O poder da arte... Digno de me premiar com uma visita ao Café Anglais. (ECO, 2011, p. 24, grifo nosso)

O leitor percebe, então, que o narrador acaba de descobrir seu mister, compreendendo se tratar de um falsificador. Logo após um parágrafo, o narrador/redator revela:

Continuo sentindo uma espécie de nuvem, na mente, que me impede de olhar para trás. Por que subitamente voltam a me aflorar à memória minhas fugas para o Bicerin vestido com o hábito do padre Bergamaschi? Eu tinha esquecido completamente o padre Bergamaschi. Quem era? **Gosto de deixar correr a pena para onde o instinto me conduz**. Segundo aquele doutor austríaco, eu deveria chegar a um momento verdadeiramente doloroso para minha memória, o qual explicaria **por que de repente cancelei tantas coisas**. (ECO, 2011, p. 25, grifo nosso)

É então que se torna claro que o personagem possui alguma ausência de memória, e está sob tratamento com o Doutor austríaco de que fala, em referência a Freud.

As incertezas relacionadas ao problema de memória se dá no decorrer de todo o capítulo, partindo da rememoração de algumas lembranças que considera incerta, como também da dúvida sobre que dia seria aquele e os anteriores, o que vai confirmando, justamente, suas ausências. É também na página 25 que cita, pela primeira vez, seu nome, ou melhor, quem pensa ser:

Ontem, dia que eu **supunha** terça-feira, 22 de março, acordei como se soubesse muito bem quem era: o capitão Simonini, 67 anos feitos mas bem conservados (sou gordo o bastante para ser considerado aquilo que chamam um belo homem) e havia assumido em França aquele título como lembrança do vovô, aduzindo vagos transcurtos militares nas fileiras dos Mil garibaldinos, coisa que nesse país, onde Garibaldi é mais estimado que na Itália, desfruta de certo prestígio. Simone Simonini, nascido em Turim, de pai turinês e mãe francesa (ou saboiana, mas poucos anos após seu nascimento o reino da Sardenha cedeu a Saboia à França). (ECO, 2011, p. 25, grifo nosso)

É então que conhecemos a alcunha de nosso narrador, sua origem e seu ofício. Mas sua apresentação é decorrida de uma suposição. Esse elemento é crucial para deixar o leitor de sobreaviso acerca daquilo que diz esse narrador. Tudo aquilo que fala esse narrador é colocado em suspensão, a partir da revelação do próprio narrador, de que não tem certeza sobre quem é.

Uma nova informação surge para o leitor. O narrador se disfarça para sair de sua casa. E, além de não ter certeza sobre si mesmo, ao retornar, o personagem se depara com um novo disfarce, de um eclesiástico, que supõe ser seu, e se questiona sobre não se recordar de suas demais vestes.

Pensei em tirar a barba e o bigode postiços, como faço quando estou sozinho, e entrei no quarto. E só então notei algo que parecia fora do lugar: de um cabideiro, ao lado da cômoda, pendia uma veste, um hábito indubitavelmente sacerdotal. Ao me aproximar, vi que no tampo da cômoda havia uma peruca de cor castanha, quase alourada.

[...] Então, eu era alguém que se disfarçava uma vez de abastado cavalheiro e outra de eclesiástico? Mas por que havia cancelado qualquer lembrança dessa minha segunda natureza? Ou, então, por qual motivo (talvez para escapar de um mandado de captura) me travestia com bigode e barba mas, ao mesmo tempo, hospedava na minha casa alguém que se disfarçava de abade? E, se esse abade de mentira (porque um abade verdadeiro não usaria uma peruca) vivia comigo, onde dormia, visto que na casa havia somente uma cama? Ou quem sabe ele não vivia comigo, e se refugiara na minha casa na véspera por alguma razão, livrando-se depois do seu disfarce para ir sabe Deus aonde, a fim de fazer sabe Deus o quê?

Senti um vazio na cabeça, como se visse algo de que deveria me lembrar mas de que não me lembrava; quero dizer, como algo que pertencesse às lembranças de outrem. Creio que falar de lembranças de outrem é a expressão certa. Naquele momento, tive a sensação de ser um outro que estava se observando, de fora. Alguém observava Simonini, que tinha repentinamente a sensação de não saber exatamente quem era. (ECO, 2011, p. 30)

Suas indagações ainda se mantêm, e sua investigação sobre de quem seria esse outro disfarce começa a partir daí. Passa a se questionar sobre sua natureza e entra em contato com algo desconhecido em sua memória, uma sensação de *unheimlich* a partir da visão daquele hábito sacerdotal. Com a sucessão de acontecimentos dentro da narrativa, a ação mecânica de sua mente se mostra eficaz para que consiga compreender o que está, de fato, acontecendo a ele. Buscando em sua casa, que agora também lhe parece estranha, descobre uma passagem escondida que dá para um outro apartamento, com saída para outra rua. É aí que encontramos mais elementos da linguagem que mostram a incerteza sobre suas memórias, uma insegurança em confiar nelas. “Embora o conjunto parecesse me lembrar alguma coisa, na verdade eu

tinha a impressão de estar visitando aquele aposento pela primeira vez.” (p.32). E, então, encontra um papel escrito.

Tudo parece irreal. Como se eu fosse um outro que me observa. Registrar por escrito para ter certeza de que é verdade.
 Hoje é 22 de março.
 Onde estão o hábito e a peruca?
 O que eu fiz ontem à noite? Tenho uma espécie de névoa na cabeça.
 Não recordava sequer aonde levava a porta ao fundo do aposento.
 Descobri um corredor (nunca o vi?) cheio de roupas, perucas, cremes e maquilagens daquelas que os atores usam.
 Do mancebo pendia um bom hábito sacerdotal, e em uma bancada encontrei não só uma boa peruca mas também sobancelhas postiças. Com um fundo ocre, duas maçãs do rosto levemente rosadas, voltei àquilo que creio ser, aspecto pálido e ligeiramente febril. Ascético. Sou eu. Eu quem?
 Sei que sou o abade Dalla Piccola. Ou, melhor, aquele que o mundo conhece como abade Dalla Piccola. Mas evidentemente não o sou, visto que, para semelhá-lo, devo me travestir.
 Aonde leva aquele corredor? Medo de ir até o fundo.
 Rer as anotações acima. Se aquilo que está escrito está escrito, realmente me aconteceu. Ter fé nos documentos escritos.
 Alguém me administrou um elixir? Boullan? Bem possível. Ou os jesuítas? Ou os franco-maçons? O que tenho a ver com eles?
 Os judeus! Eis quem pode ter sido.
 Aqui não me sinto em segurança. Alguém pode ter entrado na noite alta, ter me subtraído as roupas e, o que é pior, espiado meus papéis. Talvez alguém esteja circulando por Paris fazendo-se acreditar por todos o abade Dalla Piccola.
 Devo me refugiar em Auteuil. Talvez Diana saiba. Quem é Diana? (ECO, 2011, p. 33)

As mesmas dúvidas atingiram, anteriormente, o abade. Ao que, depois de questionar as possibilidades, opta pelo mais óbvio: ambos são a mesma pessoa. O questionamento sobre sua identidade, a maneira como o narrador se descreve, as escolhas semânticas por ele feitas, todos esses elementos constroem uma figura, para o leitor, de suspeita. Um falsificador, que se disfarça de outros personagens, para interagir com o “mundo real” e que detesta tudo e todos é, minimamente, alguém com um caráter duvidoso. Apesar disso, este mesmo narrador deixa claro ser essa pessoa, revela suas inseguranças acerca de sua real identidade e, através de seus escritos, os quais o leitor está acompanhando, constrói um narrador que, ao mesmo tempo em que parece mentir, deixa claro que não tem certeza sobre aquilo que narra. É um narrador que forja a si mesmo, para forjar a verdade histórica e a narrativa.

A construção desse personagem nos é apresentada a partir, então, de elementos confusos, que mostram uma fatia do tempo, esta do tempo da narrativa, mas relata momentos anteriores – momentos históricos e também da vida de Simonini/Dalla Piccola. A matéria inconsistente com que se forma esse personagem nos revela que se trata de um elemento

fraturado da narrativa. Mas, mais que isso, é um elemento que se funde a outro, de forma que dois personagens se tornam um, e é esse mesmo personagem que nos apresenta a história. O narrador, fragmentado, apresentado em pedaços, será nosso guia. A fusão dos elementos também se dá pela forja narrativa, como afirma esta tese.

A ideia é clara: como um indivíduo com a memória comprometida poderia contar sua história, de forma que aquele que a ouve deposite confiança na sua narrativa? A resposta não é tão simples quanto parece, quando pensamos na construção do texto romanesco. É preciso pensar, antes de mais nada, de que maneira a informação de que se trata de um narrador com tais características, no caso, o próprio personagem nos revela tal condição. Essa revelação, colocada de maneira tão clara, revela a própria incerteza do narrador para com os acontecimentos que passa a narrar, visto que tal narrador questiona suas atitudes, cada novo evento, evidenciando que suas atitudes ocorrem de maneira automática, como se seu subconsciente o levasse a agir de tal ou qual forma. Essa medida constrói entre narrador e leitor uma espécie de confiança desconfiada, visto que o primeiro deixa claro não estar totalmente convicto de sua verdade, passando ao segundo a incumbência de confirmar aquilo que a ele é exposto. Trata-se da forja narrativa. Esta certeza se dá nas páginas 35, 36 e 37, quando Simonini começa a recompor os fatos e refletir sobre sua relação com Dalla Piccola, assumindo a perda de memória como fator que o faz esquecer de seu outro eu.

Ou então, Dalla Piccola e eu somos a mesma pessoa. Visto que encontrei o hábito no meu quarto, depois do dia da missa (21) eu *podia* ter voltado ao impasse Maubert, disfarçado de Dalla Piccola (*se* deveria ir a uma missa, era mais crível que fosse como abade), para depois me livrar do hábito e da peruca e, mais tarde, dormir no apartamento do abade (esquecendo ter deixado o hábito na casa de Simonini). Na manhã seguinte, terça-feira 22 de março, acordando como Dalla Piccola, não só *me veria desmemoriado* como também sequer *encontraria* o hábito aos pés da cama. Na pele de Dalla Piccola, *desmemoriado*, *teria* encontrado um hábito sobressalente no corredor e *teria* tido todo o tempo para fugir na mesma data para Auteuil, exceto *se mudasse* de ideia no final do dia, *criasse* coragem e *retornasse* a Paris tarde da noite, para o apartamento do impasse Maubert, deixando o hábito no cabide do quarto e acordando, *novamente desmemoriado*, mas como Simonini, na quarta-feira, acreditando que ainda era terça-feira. Então, eu me dizia, Dalla Piccola esquece o 22 de março, e permanece esquecido um dia inteiro, para depois se reencontrar no dia 23 como um Simonini *desmemoriado*. Nada de excepcional, depois daquilo que eu soube por... Como se chama aquele doutor da clínica de Vincennes?

[...]

No entanto, no entanto... *Se Dalla Piccola tivesse retornado* de Auteuil e, tendo despido o hábito, percorrido todo o corredor até meu apartamento e se deitado sem hesitações na minha cama, era porque àquela altura se lembrara de mim e sabia que podia dormir junto de mim como junto de si mesmo, *visto que éramos a mesma pessoa*. Por conseguinte, Dalla Piccola *fora* para a cama sabendo ser Simonini, ao passo que, na manhã seguinte, Simonini

acordara sem saber ser Dalla Piccola. Ou seja, primeiro Dalla Piccola perde a memória, depois a recupera, vai dormir e transfere a Simonini seu desmemoriamiento.

Desmemoriamiento...Essa palavra, que significa a não lembrança, abriu-me uma espécie de brecha na névoa do tempo que esqueci. Eu falava de desmemoriados no Magny, mais de dez anos atrás. Era lá que falava deles com Bourru e Burot, com Du Maurier e com o doutor austríaco. (ECO, 2011, p. 35-37, grifo nosso)

As escolhas semânticas são fundamentais para tal efeito. É a partir da conjugação dos verbos nos tempos explicitados pelo grifo que a ideia de incerteza se faz e a hipótese se constrói. O futuro do pretérito, um dos tempos verbais mais utilizados no excerto, revela a suposição do acontecimento, bem como o pretérito do subjuntivo, acompanhado da conjunção *se*, que indica condição, suposição, incerteza, e formam a atmosfera de dúvida que é evidenciada pelo próprio narrador. É desta forma que ele deixa claro ao leitor não estar seguro acerca daquilo que narra. O uso, ainda, do pretérito mais-que-perfeito faz a complementação da ideia de suposição, pois sugere um acontecimento incerto localizado no passado.

A perda da memória constrói nosso narrador e a forja narrativa, posto que tudo o que passa a revelar em sua narrativa são suposições, hipóteses construídas a partir de suas investigações. Suas suposições podem vir a ser confirmadas, entretanto, é preciso que se escolha a resposta certa para que se dê continuidade à narrativa. É dessa forma que vai, aos poucos, forjando a narrativa e, finalmente, construindo a sua história, e, nesse processo, é indispensável que o leitor vá tomando nota de tudo o que é dito, pois ele será o auxiliar que fará as ligações do texto, formando o tecido completo.

Como explica Benjamin, a pobreza da experiência limita a contação da história. Em Eco, é a limitação da memória que ressignifica a experiência, de forma a construir uma nova metodologia narrativa. A perda da memória é o mecanismo propulsor da criatividade narrativa, de maneira paradoxal, mas que retoma a ideia de criatividade na produção literária. Esse narrador, impossibilitado, proporá uma nova forma de compor sua história, através da narração hipotética, não excluindo a certeza de que o texto chegará ao seu objetivo, a produção de sentidos, a transformação do leitor em um ser emancipado.

Paradoxalmente, o protagonista relata conviver com personagens existentes no período ao qual se remete. Isto é, tratam-se de personagens históricos que, com uma rápida busca, podem ser encontrados, comprovando, assim, a existência destes na *realidade*. É evidente que, no momento em que cada um desses personagens são inseridos na narrativa ficcional, passam a existir dentro dela enquanto personagens fictícios, ocupando um lugar de relação entre realidade e ficção dentro do texto. O uso destes personagens, fica claro, no texto

ficcional, funciona como uma mola propulsora de novas interpretações sobre a realidade, posto que estes personagens, ao interagirem com nosso protagonista, concluem o que, na história oficial, é já por nós conhecido.

A ironia equiana é usada mais uma vez para compor a narrativa e deixar o leitor de sobreaviso para que não seja por ela ludibriado. O processo pedagógico da forja narrativa se dá, novamente, através da narração. E este narrador problemático será o norteador do leitor na produção de sentidos do texto. Agora, através da metaficção historiográfica, subvertendo aquilo antes constatado como verdade dentro do discurso histórico, para mostrar ao leitor que a interpretação precisa de critérios para ser levada em consideração.

Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de "historicidade autêntica" (conforme o deseja Fredric Jameson: 1984a), não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade desse tipo. Em sua revisão crítica e dialógica das formas, dos contextos e dos valores do passado, o historicismo pós-moderno está voluntariamente livre da nostalgia. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Hutcheon se relaciona diretamente com a ideia proposta por Eco, pois, como se vê no excerto acima, declara sobre o romance histórico exatamente aquilo que, em *O cemitério de Praga*, Eco põe em prática através de sua subversão histórica e de seu personagem corrompido. A revisitação do passado contado pela voz de um falsário com problemas de memória – mais uma vez – não causa no leitor, ainda que italiano, uma nostalgia ou reelaboração do orgulho nacional. Ao contrário, propõe a este que reflita criticamente sobre o passado, de forma a compreender a fragilidade do discurso histórico.

A estratégia narrativa, no caso de *O cemitério de Praga*, é a escrita para que se busque rememorar aquilo que está obscurecido na memória. Em referências constantes a Freud, Simonini relata que, em seus diálogos com o médico austríaco, certa vez ouviu que escrever ajudaria na recomposição da memória, pois ao se contar uma história acontecida no passado novamente, recuperamos detalhes que antes não havíamos dado atenção ou tínhamos esquecidos, mas que permaneceram preservados pelo cérebro em alguma “dobra secreta” (ECO, 2011, p. 54). Esse processo se dá durante toda a narrativa, e é dessa maneira que o leitor acompanhará todas as peripécias de Simonini.

Mais uma vez será preciso retornar ao passado para que se compreenda o presente. Simonini, duvidoso de suas ações, posto que não se recorda nem da passagem secreta, nem de

Dalla Piccola, retorna a alguns momentos de seu passado para falar de si e compreender seu estado, quem é, o que faz, tomando consciência de tudo o que faz automaticamente. Após relatar sua conversa com Freud, finaliza:

Assim terminou aquela conversa, que deixou poucos vestígios na minha lembrança. Agora, porém, tudo me volta à mente porque eu poderia me encontrar, se não na situação de Diana, ao menos como uma pessoa quase normal que perdeu parte da sua memória. A parte o fato de que sabe Deus onde Froide está hoje, por nada no mundo eu contaria minha vida, não digo a um judeu, mas nem mesmo a um bom cristão. Com o ofício que tenho (**qual?**), devo contar fatos alheios, sob pagamento, mas me abster a todo custo de contar os meus. Contudo, posso narrar meus fatos a mim mesmo. (ECO, 2011, p. 55, grifo nosso)

O personagem deixa transparecer sua desconfiança perante o outro, não conta nada de si a ninguém, o que torna mais difícil compreender quem seja. Ainda não se recorda qual seu trabalho, e está em busca de uma maneira de recordar-se sem precisar de outrem. Cogita a auto hipnose, tamanha a insegurança de que outro, além dele, descubra quem ele é: “Recordei que Bourru (ou Burot) me disse que havia ascetas que se hipnotizavam sozinhos, fitando o próprio umbigo.” (ECO, 2011, p. 55).

É neste momento auto reflexivo que o leitor passa a compreender o que está lendo e por que foi escrito, pois Simonini revela:

Então, decidi manter este diário, embora da frente para trás, contando-me meu passado à medida que consigo fazê-lo me voltar à mente, mesmo as coisas mais insignificantes, até que o elemento (como se dizia?) traumatizante apareça. Sozinho. E sozinho quero sarar, sem me colocar nas mãos dos médicos das loucas. (ECO, 2011, p. 55)

O comportamento típico de desconfiança do protagonista, de antemão, prepara o leitor para a narrativa. Sua característica mais marcante será também o pressuposto para o leitor desconfiar de tudo. Paradoxalmente, saber que este personagem não se dá a excessos de intimidade também indica ao leitor que aquilo que lê é honesto, posto que se trata de um diário escrito para si mesmo, em busca de uma auto-cura. A recordação, nesse caso, reorganiza seus pensamentos e o faz constatar algumas experiências de que havia se esquecido.

O processo criativo como cura. Simonini decide agir por conta própria para encontrar sua memória, baseando-se nas orientações arrecadadas em conversas despreziosas com os médicos que encontrava durante suas fartas refeições. A reescrita constante de suas lembranças, desde a infância, em livre associação, sem uma ordem sincrônica, tem o intuito de deixar vir à tona qualquer recordação que pudesse justificar sua perda de memória. Assim se forma este narrador, a partir de uma tentativa de auto-cura, auto-hipnose, auto-recuperação

da própria memória. É desta maneira que o leitor será apresentado ao seu narrador, um contador de histórias que, apesar de falsário, conta-as apenas para si mesmo e, portanto, é desnecessário que minta sobre tais acontecimentos.

É dessa maneira que percebemos que este narrador não é um narrador mentiroso, posto que não busca convencer o leitor sobre seu ponto de vista. O que o leva a escrever é um outro fato, uma outra necessidade. Se não necessitasse recordar o que havia acontecido com ele para que se esquecesse de determinados dias de sua vida, jamais escreveria sobre ela, pois não pretende revelar nada sobre si, sua atividade requer descrição sobre quaisquer que sejam seus atos. Escrever é comprovar, documentar os acontecimentos, como ele mesmo fará em diversos momentos da história.

No quarto capítulo da narrativa, Simonini faz uma autobiografia, com o intuito de rememorar sua história, mas também o de se apresentar dentro desta narrativa que aos poucos vai se revelando histórica. É preciso que ele se insira na narrativa oficial, pois retrata momentos históricos e relações com indivíduos que participaram da história da Itália e de outros lugares. Este narrador é aquele que conhece os bastidores da história, pois sempre esteve presente em seus meandros, construindo-a, mas nunca como responsável público por ela. Apresenta seus dois grandes influenciadores, seu pai e seu avô. Este o ensinava o ódio aos judeus, aquele, mostrava certa tendência oposta ao pai no que tange aos ideais carbonários.

É importante abrir um parêntese para explicar a ironia que Eco utiliza para falar dos temas que aborda em *O cemitério de Praga*. Apesar da dissociação autor-obra, é importante deixar claro que a inserção do antissemitismo na narrativa se dá de maneira extremamente irônica e ácida, sendo um entre os temas que Eco aborda dessa maneira.

Contando sobre sua época jovial, tendo sido criado na casa do avô e rodeado por padres jesuítas, conta sobre os acontecimentos da Itália e da França de meados do século XIX, deixando perceber como passou a detestar tanto os padres quanto os judeus e as mulheres. Mas é quando se traveste de padre e sai pelas ruas de Turim que percebemos uma revelação por detrás da narração: “Mas, prazeres do café e do chocolate à parte, o que me dava satisfação era parecer um outro: o fato de as pessoas não saberem quem eu era me dava uma sensação de superioridade. Eu possuía um segredo.” (ECO, 2011, p. 83). O leitor coleta aí uma pista sobre sua condição, de fato, Simonini e Dalla Piccola poderiam ser a mesma pessoa.

Os questionamentos da contemporaneidade sobre o *status* da história enquanto narrativa sobre fatos reais, acontecidos em um determinado momento do passado, sendo feito um recorte sincrônico de determinada época, que é relatada a partir de um ponto de vista

específico, se encontram profícuos na narrativa ficcional. A metaficção historiográfica vai ao encontro dessas dúvidas, buscando não solucioná-las, mas procurar hipóteses outras que não aquelas que a história oficial se ocupou de construir. Entretanto, a relação diacrônica entre este recorte e o presente, também matéria da história, coloca questões que precisam ser revistas, sendo, assim, necessário reorganizar algumas narrativas, debruçar-se novamente sobre o passado histórico e refletir criticamente sobre ele, procurando outras narrativas perdidas. Assim, a literatura coopera para novas reflexões que, ainda que ficcionais, propõem uma outra estrutura que não a tradicional, com a qual temos contato. Esta relação provoca, no leitor, ao menos, a indagação sobre a verdade dos fatos, o que, por sua vez, desenvolve neste o pensamento crítico, o olhar atento e desconfiado necessário ao bom leitor, e ao ser social, de forma geral. A natureza provisória do acontecimento histórico precisa ser observada, levada em consideração, para que a história seja revista. Hayden White corrobora:

Há, porém, um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea. Essa questão diz respeito ao status da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais. Isso não quer dizer que historiadores e filósofos da história não observaram a natureza essencialmente provisória e contingente das representações históricas e sua suscetibilidade a uma revisão infinita dos problemas à luz de novos testemunhos ou de uma conceituação mais elaborada. (WHITE, 1994, p. 98)

A narrativa histórica, então, pensada dentro da romanesca, possui um caráter de revisitação e revisão da história oficial, de caráter suscetível, propondo uma nova narrativa, ou uma narrativa alterada – subvertida – da tradicional. É o que vemos em *O cemitério de Praga* como parte do processo da forja da narrativa. Paradoxalmente, o questionamento da narrativa oficial coloca o leitor em suspensão sobre os fatos, de forma que sua atenção se redobra durante o processo de produção de sentidos do texto. Ora, se a narrativa histórica pode ser considerada como “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes na ciência” (WHITE, 1994, p. 98), então a metaficção historiográfica tem seu caráter crível, posto que toda narrativa é uma perspectiva que ilumina determinado(s) acontecimento(s). Ao menos a intriga está colocada.

Se pensarmos na Antiguidade Clássica, literatura e história se mesclam, sendo uma utilizada como subsídio para estudo da outra, e parafraseando o próprio Umberto Eco, muitas vezes a literatura tem mais respostas que a própria ciência, ou que a história. O benefício da

dúvida nos é dado ao pensarmos em outras possibilidades de narrativas históricas, para que possamos refletir sobre como ela foi feita e, assim, compreendermos de maneira mais completa suas consequências na atualidade.

Entrando nos meandros da narrativa, encontramos um momento em que o narrador insere uma reflexão metalinguística em sua história, falando sobre seus momentos de leitura de Joseph Balsamo, de Dumas, contando a história de como Cagliostro conseguiu planejar um golpe contra a coroa que levaria à Revolução de 1789. Na narrativa:

Esse livro prodigioso conta, como todos sabem, as aventuras de Cagliostro, que tramou o episódio do colar da rainha, arruinando em um só golpe, moral e financeiramente, o cardeal de Rohan, comprometendo a soberana e expondo ao ridículo a corte inteira, tanto que, para muitos, seu embuste contribuía para minar o prestígio da instituição monárquica a tal ponto que preparara o clima de descrédito que levaria à Revolução de 1789. Dumas, porém, faz mais, e vê em Cagliostro, ou melhor, em Joseph Balsamo, aquele que conscientemente organizou não um embuste, mas um complô político à sombra da maçonaria universal. (ECO, 2011, p. 87)

A narrativa de Dumas, Joseph Balsamo, trata da história deste, que utilizava a alcunha de Cagliostro, indivíduo controverso, conhecido por ter poderes sobrenaturais, e se passa no período dos acontecimentos que culminam na Revolução Francesa. Por possuir tais poderes, viveu em meio à corte europeia, tendo sido preso acusado de aplicar golpes. Assim como Simonini, um charlatão dentro da história, exceto pelo fato de que este não existiu, de fato. Entretanto, não seria nada incrível que tivesse existido.

A estratégia narrativa de clarificação da situação comprometida deste narrador é uma forma paradoxal de esclarecer que, apesar de ser um indivíduo falsário, ele está em um processo de reorganização da própria narrativa e, por precisar se recordar de cada etapa da sua vida para poder compreender o que está acontecendo com ele no presente, e partindo do pressuposto de que ele não contará a ninguém, nenhum “médico austríaco ou qualquer outro indivíduo, por não confiar em ninguém para contar sua história, aquilo que decide escrever para si mesmo é, de fato, a verdade daquilo que viveu. A confirmação do discurso histórico, em relação a este personagem ficcional, que se coloca responsável por diversos acontecimentos históricos, através de suas falsificações, expõe uma possibilidade que, apesar de sabermos uma criação engenhosa do autor, possui plausibilidade. Pois, como Aristóteles, já na Antiguidade Clássica, havia afirmado, a verossimilhança se dá não porque o fato narrado tenha realmente acontecido, mas porque ele é crível que pudesse acontecer. Assim, as narrativas históricas, em relação à literatura, são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência.” (WHITE, 1994, p. 98), por isso a

capacidade de se questionar e até supor que determinada história possa ter acontecido de outra maneira. E por que não essa?

É evidente que as discussões sobre o status de verdade da história se confundem com a ideia de realismo, no sentido de verificação da verdade dos fatos. Partindo da ideia de que toda narrativa é escrita a partir de um ponto de vista, ela se permeia, fatalmente, de subjetividade. Assim, se torna inevitável que a observemos enquanto uma possibilidade, uma interpretação da realidade observada, estudada, escrita. Por isso, o historiador, enquanto escritor da narrativa oficial dos fatos históricos, é um ficcionista, na mesma medida em que o escritor de ficção é um historiador, quando revisita determinado fato histórico e o reescreve a partir de seu ponto de vista. Desde que tudo o que se interprete e se reescreva esteja dentro das possibilidades do texto histórico. Não se trata aqui de reduzir a história a mero discurso ficcional, ao contrário, é importante valorizar essa reescrita enquanto revisitação dos fatos, construção de novas narrativas visando o desenvolvimento do leitor crítico, que não se deixa ludibriar por qualquer narrativa, por qualquer informação recebida sem antes ao menos indagar sobre outras possibilidades, verificando a veracidade, suspeitando sempre.

A *forja narrativa*, no caso da literatura de Eco, se dá através desse processo. O que Eco propõe, ao construir sua narrativa repleta de lacunas para que o leitor as preencha é a de educar este leitor para que ele saiba as possibilidades de cada espaço a ser preenchido dentro da narrativa, pois essa escolha deve seguir critérios. Não se pode sair do texto, devanear acerca daquilo que se lê. O próprio leitor, no decorrer da narrativa equiana, recolher chaves que, em dado momento desse percurso, abrirá novas portas dentro do texto. Como é o caso do excerto sobre Cagliostro, entre outros.

E é a verossimilhança, dentro do paradoxo da perda da memória, que dá ao texto sua credibilidade. A certa altura da narrativa, enquanto Simonini conta sobre sua construção enquanto indivíduo, tudo o que o moveu a ser quem é e fazer o que faz, para chegar ao ponto onde sua memória se perde, antecipa o grande acontecimento da narrativa, desconhecido, ainda, do leitor:

Pensando bem, Dumas não tinha inventado nada: apenas dera forma narrativa a tudo o que, segundo vovô, o abade Barruel revelara. Isso já me sugeria que, se fosse vender de algum modo a revelação de um complô, eu não devia fornecer ao comprador nada de original, mas só e especialmente aquilo que ele já compreendia ou poderia vir a compreender mais facilmente por outras vias. As pessoas só creem naquilo que sabem, e essa era a beleza da Forma Universal do Complô. (ECO, 2011, p. 90)

O complô de que fala é a construção da narrativa nos romances de Dumas, revela, de maneira irônica e metalinguística, suas próprias intenções. Cita *O conde de Monte Cristo*,

depois de *Joseph Balsamo*, para explicar sobre o fato de haver sempre uma forma de criar um complô a partir do medo que todos, em alguma medida, têm de conspirações. O desenvolvimento deste tema, para o leitor atento, é justamente o desnudamento do processo narrativo em Eco que, de maneira paradoxal, constrói o texto que sugere a mentira mas revela a verdade por detrás dela através da experiência, do exemplo, da observação da própria construção da narrativa.

Recordando que a narrativa é entregue de um narrador, observador, que organiza o texto, para outro, autodiegético, que escreve sua história, o leitor pode perceber que acompanha a escrita do diário em tempo real se observar alguns elementos que são utilizados pelo segundo narrador, no decorrer da escrita. Este, apesar de estar escrevendo, grande parte do tempo, sobre memórias de sua vida, realiza algumas pausas para retornar ao tempo presente, como no caso que segue:

O relógio de pêndulo **bate** a meia-noite e **avisa-me** que faz tempo demais que **estou escrevendo** quase ininterruptamente. Agora, por mais que me esforce, **não consigo recordar** mais nada dos anos que se seguiram à morte do vovô.

Minha cabeça **gira**. (ECO, 2011, p. 92, grifo nosso)

É possível perceber os verbos no presente, que indicam a ação da escrita no momento em que se lê, pelo fato do leitor ter sido introduzido à história a partir do primeiro capítulo, que insere a ideia de simultaneidade de narração e leitura. Estamos acompanhados do narrador em primeira instância, observando este segundo, personagem, escrevendo sua história exatamente no momento em que escreve. Essa a estratégia da forja.

Assim, termina o quarto capítulo, dando sequência ao quinto que, surpreendentemente, não é escrito por Simonini. A deixa, “minha cabeça gira”, logo depois da constatação do personagem de que não consegue se lembrar de mais nada, insere um acontecimento pressuposto pelo leitor, certamente o personagem dorme, desmaia, ou algo semelhante. Agora, quem passa a escrever é o já conhecido abade Dalla Piccola:

Noite de 27 de março de 1897

Queira desculpar, capitão Simonini, se me intrometo no seu diário, que não pude deixar de ler. Mas não foi por vontade minha que esta manhã despertei na sua cama. O senhor terá compreendido que sou ou ao menos me considero o abade Dalla Piccola.

Acordei em uma cama que não era minha, em um apartamento que não conheço, sem qualquer vestígio da minha veste talar ou da minha peruca. Apenas uma barba postiça ao lado da cama. Uma barba postiça?

Dias atrás, já me acontecera despertar e não saber quem era, porém, daquela vez, ocorreu na minha casa, ao passo que essa manhã ocorreu em casa alheia. [...] (ECO, 2011, p. 95)

A narrativa se amarra e faz o leitor procurar os elementos anteriores sobre Dalla Piccola, que havia sido introduzido na narrativa pelo próprio Simonini, e vai construindo a ideia sobre quem seria este personagem, aproximando cada vez mais o leitor do fato que o próprio narrador procura desvendar.

Vale lembrar que, quando da mudança de narrador, as fontes utilizadas também se alteram, portanto, neste momento da narrativa é utilizada uma fonte diversa e menos comum que a anterior, tradicional.

Dalla Piccola inicia um processo de questionamentos sobre as informações colhidas nos escritos de Simonini, como se, agora, o leitor se transpusesse para o lado daquele, e acompanhasse, agora, sua experiência dentro da história:

Sobre minha mesa encontrei uma série de anotações que, a julgar pelas suas reconstituições, devo ter escrito em 22 de março, dia em que, como hoje de manhã, acordei desmemoriado. E, afinal, o que significa, perguntei-me, a última anotação que tomei naquele dia, sobre Auteuil e Diana? Quem é Diana?

É curioso. O senhor desconfia que nós dois somos a mesma pessoa. Todavia o senhor recorda muitas coisas sobre sua vida e eu, pouquíssimas sobre a minha. Inversamente, como prova seu diário, o senhor não sabe nada sobre mim, ao passo que eu me dou conta de recordar outras coisas, e não poucas, sobre o que lhe aconteceu, e - veja só - exatamente aquelas das quais o senhor parece não conseguir se lembrar. Devo dizer que, se posso recordar tantas coisas a seu respeito, então eu sou o senhor?

Talvez não, somos duas pessoas diferentes, envolvidas por alguma razão misteriosa em uma espécie de vida em comum; no fundo eu sou um eclesiástico e talvez saiba a seu respeito aquilo que o senhor me contou sob o sigilo da confissão. Ou sou aquele que assumiu o lugar do doutor Froide e, sem que o senhor se lembre, extraiu das profundezas do seu ventre aquilo que o senhor tentava manter sepultado?

Seja como for, é meu dever sacerdotal lembrar-lhe aquilo que lhe aconteceu após a morte do seu avô; que Deus tenha acolhido a alma dele na paz dos justos. Sem dúvida, se o senhor morresse neste instante, o Pai Eterno não o acolheria nessa mesma paz, pois me parece que seu comportamento com seus semelhantes não foi correto, e talvez seja por isso que sua memória se recusa a recuperar lembranças que não o honram. (ECO, 2011, p. 95, 96)

O leitor se depara com dois narradores fragmentados, cujas partes se mesclam e sugerem uma confusão de informações entre suas recordações. Dalla Piccola se lembra de acontecimentos da vida de Simonini, mas Simonini não sabe quem é Dalla Piccola. Entretanto, Simonini se recorda de sua vida, antes do momento em que percebeu ter falhas de memória, e Dalla Piccola não se recorda de sua própria vida.

Novamente, na segunda página, após o excerto acima, a fonte se transforma. Volta a ser a fonte utilizada para a narração de Simonini, mas em negrito. Esta é a marcação do

primeiro narrador, que se intromete nas afirmações de Dalla Piccola, para explicá-las melhor, como justifica ao leitor:

Na realidade, Dalla Piccola relatava a Simonini somente uma sequência bastante enxuta de fatos, anotados em uma grafia minúscula bem diferente da dele, mas eram justamente esses acenos avaros que serviam para Simonini como suportes para pendurar jorros de imagens e de palavras que repentinamente lhe voltavam à mente. Deles, o Narrador tenta o resumo ou, melhor, a devida amplificação, para tornar mais coerente esse jogo de estímulos e respostas e não impor ao leitor o tom hipocritamente virtuoso com que, sugerindo-os, o abade censura com unção excessiva as culpas do seu alter ego. (ECO, 2011, p. 96)

Entre as linhas da fala de Dalla Piccola, transcrita em “discurso indireto” pelo Narrador, em terceira pessoa – e é preciso ressaltar que o que se considera, aqui, como discurso indireto é a reprodução daquilo que Dalla Piccola escreveu feita pelo Narrador –, há um momento em que este fala sobre como Simonini deu início à sua carreira de falsário, contando sobre o triste destino de sua herança, que sequer chegou às suas mãos, e por isso fora obrigado a trabalhar, humilhanamente. Quando inicia seu trabalho como notário, percebe que os serviços prestados por seu patrão não eram totalmente nobres, pois “por somas razoáveis [...] construía documentos falsos” para dar autenticidade a situações um tanto, no mínimo, duvidosas. O Narrador reproduz, agora em discurso direto, aquilo que acontecera a Simonini, dentro de sua intromissão indireta:

- Que fique claro, caro Simone - explicava Rebaudengo, passando ao você -, que não produzo falsificações, mas sim novas cópias de um documento autêntico que se perdeu ou que, por um acidente banal, nunca foi produzido, mas que poderia e deveria sê-lo. Seria falsificação se eu redigisse uma certidão de batismo em que aparecesse, desculpe o exemplo, que você nasceu de uma prostituta lá pelas bandas de Odalengo Piccolo e casquinava feliz com essa hipótese humilhante . Eu jamais ousaria cometer um crime dessa natureza, porque sou um homem honrado. Mas, se um inimigo seu, digamos assim, aspirasse à sua herança e você soubesse que ele certamente não nasceu nem do seu pai nem da sua mãe, mas de uma cortesã de Odalengo Piccolo, e que deu sumiço à sua certidão de batismo para reivindicar sua riqueza, e você me pedisse para produzir essa certidão desaparecida a fim de confundir aquele marginal, eu, por assim ajudaria a verdade, confirmaria aquilo que sabemos ser verdadeiro e não teria remorsos.

- Sim, mas como o senhor faria para saber de quem realmente nasceu o tal sujeito?

- Você mesmo me diria! Você que o conheceria bem.

- E o senhor confiaria em mim?

- Eu sempre confio nos meus clientes, porque só presto serviço a pessoas honradas.

- Mas, se, por acaso, o cliente tiver lhe mentido?

- Então foi ele quem cometeu o pecado, não eu. Se eu começar a pensar que o cliente pode me mentir, então não exerço mais esse ofício, que se baseia na confiança. (ECO, 2011, p. 98, 99)

É possível perceber, no excerto, o exato mecanismo da produção da *menzogna*, o engano de que Eco fala, a respeito de qual é o elemento necessário para que o engodo aconteça. É através da ironia presente na fala de Rebaudengo que o leitor percebe como a verdade pode ser manipulada, e é pela desconfiança de Simonini que ele é alertado sobre essa manipulação. Aquele que constrói o texto baseado nas informações que recebe – o leitor –, não pode se deixar ludibriar pela fala doce e mentirosa daquele que lhe as dá – o narrador. Assim, a metalinguagem está feita. As estratégias da forja narrativa vão se delineando a partir das chaves oferecidas pelo(s) narrador(es).

Ao final deste capítulo cinco, narrado pelo organizador, este afirma que, da mesma maneira que o anterior, quando quem contava a história era Simonini, Dalla Piccola termina sua fala deixando uma frase por terminar, “como se, enquanto escrevia, tivesse caído em um estado de deliquescência.” (ECO, 2011, p. 108)

O novo capítulo retoma a voz de Simonini, que agora se dirige ao abade, se referindo sobre o fato de seu diário ter se tornado um espaço para troca de mensagens. A essa altura da narrativa, pensando na ideia de honestidade do narrador, nos deparamos com a confusão provocada 1) pela falha de memória dos personagens que se confundem; 2) pela apropriação do Narrador/organizador da fala de Dalla Piccola; 3) pelo próprio questionamento sobre a natureza de Simonini e Dalla Piccola, pois agora não se sabe se ambos se tratam da mesma pessoa ou não. Apesar disso, é preciso sempre se ater ao capítulo introdutório, em que o narrador afirma tomar conhecimento dos fatos narrados no mesmo momento que o leitor o faz, e, por isso, sua incerteza se justifica “dado que essa narrativa começa justamente agora” (ECO, 2011, p. 12). Simonini é aquele que mente; Dalla Piccola, o que omite, dada sua função. Mas ambos estão em posições opostas a essas. São narradores que, malgrado sua condição mental e suas funções sociais, são honestos nas circunstâncias em que se encontram, pois precisam revelar suas verdades para compreenderem os acontecimentos com eles sucedidos.

O escritor. O falsificador da verdade oficial. “Quem falsifica documentos deve sempre se documentar [...]” (ECO, 2011, p. 112). Aquele que toma por fundo a narrativa oficial para escrever a sua própria, ainda que ficcional, precisa conhecer a verdade. Eco revela, pelas palavras do narrador, o intento da narração, o processo criativo. É através da mentira que se consegue alcançar a verossimilhança, à semelhança de Aristóteles:

Quem falsifica documentos deve sempre se documentar e, por isso, eu frequentava as bibliotecas. As bibliotecas são fascinantes: às vezes parecem estar sob a marquise de uma estação ferroviária e, consultando livros sobre terras exóticas, tem-se a impressão de viajar a paragens longínquas. Assim, aconteceu-me encontrar em um livro algumas belas gravuras do cemitério hebraico de Praga. Já abandonado, havia ali quase 12 mil lápides em um espaço bem pequeno, mas as sepulturas deviam ser muitas mais, porque, no decorrer de alguns séculos, várias camadas de terra tinham sido superpostas. Depois que o cemitério fora abandonado, alguém reergueu algumas tumbas sepultadas, com as respectivas lápides, de modo que se criara uma espécie de acúmulo irregular de pedras mortuárias inclinadas em todas as direções (ou talvez houvessem sido os judeus a fincá-las assim, sem grandes cuidados, estranhos como eram a qualquer sentimento de beleza e de ordem).

Aquele lugar agora abandonado me convinha, até por sua incongruência: por qual astúcia os jesuítas haviam decidido se reunir em um local que fora sagrado para os judeus? E que controle tinham eles sobre aquele lugar esquecido por todos e talvez inacessível? Perguntas todas sem resposta, as quais confeririam credibilidade à narrativa, pois eu considerava que Bianco acreditava firmemente que, quando todos os fatos parecem totalmente explicáveis e verossímeis, então a narrativa é falsa. (ECO, 2011, p. 112, 113)

Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. (ARISTÓTELES, 2007, p. 43)

O caráter do verossímil, pelas palavras de Aristóteles, revela aquilo que poderia ter acontecido, e não necessariamente aconteceu. Seguindo a orientação do filósofo grego, Simonini dá veracidade a seus documentos falsificados a partir da concepção de que aquilo que é crível nem sempre é real, por isso, é preciso conferir a seu texto algo de inexplicável, para que se torne passível de ser crível, posto que a realidade, muitas vezes, é inacreditável. Em metáfora, temos a deflagração do trabalho da narrativa. De maneira exemplar, o narrador demonstra, através de seu ofício, como se dá a construção da narrativa que, para contar uma história ficcional, precisa se embasar em acontecimentos críveis, de forma que o leitor encontre em seu relato uma associação com a verdade, não para que aquela se coloque como fato realmente acontecido, mas que seja possível que pudesse acontecer. É então que percebemos os caminhos possíveis do texto equiano, verificando como a narrativa se faz e compreendendo os elementos reais e ficcionais ali misturados, propondo novas questões. Não ocorreu desta maneira, mas não poderia ter ocorrido assim?

O narrador descreve de que maneira deseja confeccionar seu documento para comprometer os jesuítas, de forma que o leitor vá tomando conhecimento de todo o processo de composição ficcional, que demonstra como, a partir dos dados históricos, de fatos e pessoas que participaram da narrativa histórica oficial, ele consegue compor sua falsificação, dando a ela credibilidade. Mais uma vez, o procedimento metalinguístico está deflagrado, e o leitor consegue compreender de que maneira sua participação será exigida, para que perceba as armadilhas a que está exposto.

É possível que se questione sobre a voz narrativa que compõe *O cemitério de Praga*. Já foi dito que o romance inicia com o primeiro capítulo introduzido por um narrador heterodiegético; entretanto, o desenrolar da narração se dá a partir das colocações de um outro narrador, aquele que escreve sua própria história, Simonini/Dalla Piccola. Assim, o caráter inconstante dessa voz, que varia em determinados momentos do romance, como no capítulo 5, iniciado pelo abade mas concluído com o resumo do primeiro narrador, ou no capítulo 8 que é também resumido pelo organizador – como decidiu-se chamar este primeiro narrador – e alguns outros capítulos à frente, que ainda serão citados, deixam lacunas sobre a sua confiabilidade. Entretanto, é justamente a construção elaborada que transfere a fala de um a outro narrador que confere à própria narrativa sua parcela de confiança, paradoxalmente em relação às mentiras contadas por um falsário e sua necessidade de ser verdadeiro ao reescrever suas lembranças e a um narrador que acompanha os acontecimentos por sobre os ombros deste que os escreve e, com a habilidade de um ente que transita por tempo e espaço, consegue resumir os acontecimentos que, em determinados momentos, considera penoso e cansativo para o leitor, obviamente deixando transparecer a ironia equiana neste procedimento narrativo.

Mais uma vez, o narrador, contando um novo acontecimento histórico que presenciou na sua vida – como agente transformador direto do fato histórico – justifica de que maneira Garibaldi colaborou para a unificação da Itália, o *Risorgimento*, de maneira que, mesmo sendo ele o herói merecedor das honrarias, acaba por deixar a função política de governabilidade a Vittorio Emmanuelle II.

O documento estava pronto. Eu não sabia quanto o governo piemontês poderia gostar daquela denúncia contra Napoleão III como inimigo dos reinos sardos, mas intuía aquilo que mais tarde a experiência me confirmaria, ou seja, que aos homens dos serviços reservados é sempre útil, mesmo que não o exibam logo, algum documento com o qual seja possível chantagear os homens do governo, semear perplexidade ou reverter as situações.

[...]

- Naturalmente, é tudo coisa inventada pelo senhor.

- Por favor! - reagi, escandalizado. Mas ele me deteve, levantando a mão:
 - Não importa, advogado. Ainda que esse documento fosse criação sua, a mim e aos meus superiores convém apresentá-lo ao governo como autêntico. O senhor deve saber, porque é coisa conhecida urbi et orbi, que nosso ministro Cavour estava convencido de ter Napoleão III nas mãos. [...]É muito importante que a Majestade do nosso soberano desconfie de Bonaparte. Em breve, e isso já é previsível, Garibaldi ou Mazzini ou os dois juntos organizarão uma expedição ao reino de Nápoles. Se, por acaso, esse empreendimento obtiver sucesso, o Piemonte deverá intervir, a fim de não deixar aquelas terras nas mãos de republicanos enlouquecidos, e para fazer isso terá de passar ao longo da Bota através dos Estados pontifícios. Por conseguinte, induzir nosso soberano a nutrir sentimentos de desconfiança e de rancor em relação ao papa, e a não levar em grande conta as recomendações de Napoleão III, será condição necessária para atingir esse objetivo. Como o senhor deve ter compreendido, caro advogado, frequentemente a política é decidida por nós, humildes servidores do Estado, mais do que por aqueles que, aos olhos do povo, governam... (ECO, 2011, p. 117, 118)

O texto equiano não é ingênuo. Ao contrário, é possível perceber, em alguns momentos de forma clara, em outros, subliminarmente, sua ironia e sarcasmo. A literatura é escrita para o leitor, em função dele. Para que o texto exista, é preciso que ele seja lido. Do contrário, não haveria razões para um escritor dedicar-se por meses, até anos, à confecção da obra literária, sem que se pensasse em quem a leria. É importante, por isso, ressaltar que existem romances e romances, obras e obras. A literatura consegue a proeza de alcançar seu público, desde que este esteja preparado para sua leitura. Desta forma, o que Eco consegue fazer é satisfazer, ao menos, dois tipos de leitores: o leitor de prazer, aquele que deseja apenas se entreter com a história que lhe é contada, e o leitor erudito, aquele que encontra fruição nas profundezas do texto literário, que não se contenta apenas em seguir o caminho fácil, já trilhado pelos outros, marcado no bosque narrativo (ECO, 1989; BARTHES, . *O Cemitério de Praga*, malgrado a necessidade de se conhecer o percurso histórico da Itália, permite que se escolha entre esses caminhos. Dessa forma, a narrativa se molda:

- Em suma - disse o advogado Riccardi, que ainda não havia falado -, não convém minar a confiança na expedição garibaldina, mas sim debilitar aquela atribuída à administração revolucionária que se seguiu. O conde de Cavour está enviando à Sicília Giuseppe La Farina, grande patriota sicilianoque precisou enfrentar o exílio e, por conseguinte, deveria gozar da confiança de Garibaldi, mas, nesse ínterim, tornou-se há anos fiel colaborador do nosso governo e fundou uma Sociedade Nacional Italiana que defende a anexação do reino das Duas Sicílias a uma Itália unida. La Farina está encarregado de esclarecer alguns rumores, muito preocupantes, que já nos chegaram. Parece que, por boa-fé e incompetência, Garibaldi está instaurando por lá um governo que é a negação de qualquer governo. Obviamente, o general não pode controlar tudo; sua honestidade está fora de questão, mas em que mãos ele está deixando a coisa pública? Cavour espera de La Farina um relatório completo sobre qualquer eventual malversação, mas os mazzinianos farão de tudo para mantê-lo isolado do povo, isto é,

daqueles estratos da população em que é mais fácil recolher notícias vivas sobre os escândalos.

- E, em todo caso, nosso Departamento confia em La Farina até certo ponto - interveio Boggio. - Não quero fazer críticas, por caridade, mas ele também é siciliano; devem até ser boa gente, mas são diferentes de nós, não acha? O senhor levará uma carta de apresentação para La Farina e, afinal, deve apoiar-se nele, porém se moverá com maior liberdade. Não deverá coletar apenas dados documentados, mas como já fez outras vezes também fabricar os que vierem a ser necessários. (ECO, 2011, p. 124, 125)

Assim, o narrador revela o processo de forja da narrativa histórica, em paralelo à forja da narrativa ficcional. É através da metalinguagem, da autorreferencialização, da relação entre narrador/leitor e da ironia que este procedimento se dá na narrativa.

Partindo para o capítulo sete, ocorre uma nova quebra no procedimento narrativo. Simonini, que até então estava em seu caminho rumo às recordações dos acontecimentos passados, narrando a história italiana dos garibaldinos e do *Rissogimento*, revela ter encontrado alguns escritos de si mesmo sobre a época, os quais transcreve nas páginas em seguida. O que ocorre neste momento na narrativa é um procedimento *mise en abyme*, de forma que o atual narrador, autodiegético, dá a palavra a si mesmo, entretanto, em um outro momento de sua história, escrito anteriormente e que é contado, então, por aquele Simonini, já um outro. Conta fatos sucedidos entre junho de 1860 e março de 1861, quando, a bordo do navio de Dumas, vai ao encontro de Garibaldi no Reino das Duas Sicílias.

Da mesma maneira que propõe em sua teoria, a disposição dos narradores de forma que a narrativa se aprofunde em extratos, assim é o texto literário, que se compõe de camadas, algumas mais superficiais, outras mais profundas, estas que só serão acessadas à medida que o leitor, arqueólogo da narrativa, cavá-las.

O caráter subversivo de *O cemitério de Praga* está justamente na oposição entre a verdade dos acontecimentos históricos e como essa história é trazida ao conhecimento do leitor dentro da narrativa. É claro para todos que a história, apesar de construir seus heróis e dar a eles fama, é composta por inúmeros heróis desconhecidos. Essa característica faz com que a própria narrativa histórica oficial seja colocada em dúvida. Assim, é quase impossível saber sobre todos aqueles que participaram e de alguma forma colaboraram para que os grandes acontecimentos históricos eclodissem. Portanto, como negar a possibilidade da existência de um falsário por detrás de alguns acontecimentos, se esse já não seria o disfarce perfeito para passar despercebido pelo discurso histórico? É compreensível que tenhamos artifícios para encontrar provas da existência de pessoas que mudaram o curso da história, mas a narrativa coloca em xeque nossas certezas. Esse é o papel da construção de uma

consciência crítica característico da produção artística. É o próprio Simonini que sustenta a dúvida:

Até que ponto devo confiar nesses dois entusiastas? São jovens, esses foram seus primeiros combates, desde antes adoravam seu general; à sua maneira, são romancistas como Dumas, embelezam suas lembranças e uma galinha se transforma em uma águia. Sem dúvida se comportaram bravamente naquelas escaramuças, mas terá sido por acaso que Garibaldi passeava tranquilamente no meio do fogo (e os inimigos, ao longe, deviam vê-lo bem), sem nunca ser atingido? Não será que aqueles inimigos, por ordem superior, atiravam sem empenho? (ECO, 2011, p. 137, 138)

“Esses dois entusiastas”, a quem Simonini se refere, são Giuseppe Cesare Abba (1838 – 1910) e Giuseppe Bandi (1834 – 1894), ambos participantes do grupo dos Mil, garibaldinos, que estão registrados na narrativa histórica oficial, inclusive, como narradores dela. Ambos deixaram escritos sobre os acontecimentos do *Risorgimento* e de Garibaldi, e Simonini, vestindo a persona do crítico, questiona até que ponto deve confiar na narrativa destes dois aficionados que, obviamente, imprimiriam seu olhar subjetivo a tudo aquilo que narrassem. Mais uma vez, o narrador propõe ao leitor que sempre duvide da narrativa. É através desse procedimento, artiloso, repleto de artimanhas, que o narrador revela como se comportar na e para produção de sentidos do texto.

No capítulo abordado, que trata de um novo estrato da narrativa, Simonini finaliza sua temporada na Sicília terminando seu relatório. Assim, demonstra de que maneira fará aquilo que lhe fora pedido, de forma discreta, para que Garibaldi perca parte de sua credibilidade, com o intuito de manter as coisas sob controle:

(8 de setembro) Garibaldi entrou em Nápoles, sem encontrar nenhuma resistência. Evidentemente, sente-se invencível, porque Nievo me diz que ele pediu a Vítor Emanuel a expulsão de Cavour. Agora, em Turim, devem precisar do meu relatório, **e compreendo que este deve ser antigaribaldino ao máximo possível**. Deverei carregar as tintas sobre o ouro maçônico, pintar Garibaldi como um irrefletido, insistir muito no massacre de Bronte e falar dos outros delitos, dos roubos, das concussões, da corrupção e do esbanjamento geral. Insistirei no comportamento dos voluntários segundo as narrativas de Musumeci: farreando nos conventos e desvirginando as donzelas talvez até as monjas, **pois exagerar não prejudica**. (ECO, 2011, p. 152, grifo nosso)

De maneira paradoxal, o narrador, no próprio momento que relata que exagerará em seu relatório, revela ao leitor, de maneira empírica, que a narrativa pode mentir, ou exagerar, e que este precisa estar atento às suas armadilhas. É o movimento da forja narrativa que se dá no decorrer de todo o romance.

O capítulo 8 se inicia com uma declaração do Narrador, o extradiegético. Avisa o leitor de fará um resumo dos fatos narrados pelos dois personagens escritores da narrativa, Simonini e Dalla Piccola.

Dos diários de 30 e 31 de março e 1 de abril de 1897

Para o Narrador, é meio aborrecido ter de registrar esse canto amebou entre Simonini e seu intrusivo abade, mas parece que, em 30 de março, Simonini rememora de maneira incompleta os últimos acontecimentos na Sicília. Seu texto se complica por muitas linhas canceladas e outras eliminadas com um X, mas ainda legíveis – e inquietantes de se ler. Em 31 de março, insere-se no diário o abade Dalla Piccola, como que para destrancar portas hermeticamente fechadas na memória de Simonini, revelando-lhe aquilo que este se recusa desesperadamente a lembrar. E, em 1 de abril, Simonini, após uma noite inquieta em que recorda ter tido ânsias de vômito, intervém de novo, irritado, como se quisesse corrigir aquilo que considera exageros e sermões moralistas do abade. Em suma, porém, o Narrador, não sabendo a quem, afinal, dar razão, se permite contar aqueles eventos tais como acredita que devam ser reconstituídos – e naturalmente assume a responsabilidade por essa reconstituição. [...] (ECO, 2011, p. 155)

No decorrer da narração, o Narrador vai tecendo comentários e complementando a narrativa com suas constatações, como em “Evidentemente, Simonini não havia compreendido que no governo saboiano todos eram maçons (exceto, talvez, Cavour).” (p. 157), ou em “Aqui, o que Dalla Piccola revela se torna igualmente muito lacunoso e fragmentário, como se também ele tivesse dificuldade em recordar aquilo que sua contraparte se esforçara para esquecer.” (p. 158). Estes momentos dentro da narrativa inserem um Narrador-leitor, que interpreta e completa as lacunas do texto baseado nas suas impressões sobre os fatos, tornando-se um narrador, também ele, parcial. Sabe-se que o processo de Eco ao construir sua narrativa se baseia em um aspecto pedagógico, o que ensina o leitor como ele deve se comportar no processo de interpretação da narrativa.

É importante reforçar que os exemplos retirados da narrativa servem para demonstrar que esta técnica é utilizada durante toda a sua construção, e seu intuito é sempre o de esclarecer o leitor sobre o procedimento da leitura e interpretação do texto, de forma que este, mais do que leia, vivencie a verdade referente ao que o texto pode proporcionar e demonstrar. Não adiantaria teorizar sobre esta verdade, portanto, a narração demonstra, através da experiência, o que é – ou são – a verdade. Vale lembrar que a ideia de verdade pensada por Eco não corresponde a uma verdade absoluta, como explica Paolucci:

Como veremos no decorrer do livro, e como ele mesmo disse, toda a obra de Umberto Eco pode ser resumida na pergunta *quid sit veritas* (NS: 615-616), tanto que todos os seus esforços irão sempre na direção de compreender quais são as condições de coadaptação entre a ordem semiótica da

interpretação e aquela ontológica do mundo. Entretanto, o leitor cometeria um erro ao confundir a ideia equiana de Verdade com a sua interpretação clássica de *adeguatio rei et intellectus*. Se a narração é o domínio da Verdade, a Verdade não é nada disso. Para Eco, a narração pode ser o domínio da Verdade porque a Verdade é “a doação de um presente” e, no caso específico, *a narração dá múltiplos presentes que nos permitem viver múltiplas vidas*. [...] (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 27, grifo do autor, tradução nossa)¹⁵

A verdade se relaciona diretamente com aquilo que o leitor faz com e na narrativa. Sua relação se dá através da experiência narrativa, aquela que produz a identificação entre leitor e texto, que o insere na narrativa como agente desta e produtor de suas possíveis conclusões. A Verdade equiana é a epifania provocada pela experiência narrativa, a narração e a participação do leitor dentro do texto.

Os comentários do Narrador acerca daquilo que narra sobre Simonini, apesar do caráter subjetivo e tendencioso particular ao narrador em primeira pessoa, sempre se coloca de forma que ressalte o valor interpretativo dos excertos, sugerindo, nos momentos de discurso direto e indireto, verdadeira transcrição daquilo que selecionou como válido. É evidente que a própria seleção de partes do relato de Simonini e Dalla Piccola já imprimem a parcialidade do Narrador, entretanto, sua tentativa de colocar seu posicionamento de maneira diversa àquilo que narra como história reproduzida de seus personagens mostra que pretende ser honesto – na medida do possível – ao texto encontrado.

É preciso diferenciar os narradores nos diversos momentos de *O cemitério de Praga*. Este primeiro Narrador, intitulado com inicial maiúscula por si próprio, é, como já citado, o organizador. Apesar da ideia de narrador em terceira pessoa, extradiegético, não há como extraí-lo da narrativa, posto que ele se insere durante toda ela na sua reorganização. Assim, torna-se um personagem fundamental para a compreensão da história, e deixa rastros sobre sua impressão acerca dela. Os outros dois narradores, personagens, são anti-heróis dentro da diegese, pois que são agentes – em especial, Simonini – dos acontecimentos narrados. Dalla Piccola surge como um contraponto, um alterego mental, ainda não claramente compreendido dentro da história, pois não se sabe ainda se este é, de fato, um outro, ou um mesmo outro.

¹⁵ “Come vedremo nel corso del libro, e come ha detto lui stesso, tutta l’opera di Umberto Eco si può riassumere nella domanda quid sit veritas (NS: 615-616), tanto che tutti i suoi sforzi tenderanno sempre più nella direzione di comprendere quali sono le condizioni di coadattamento tra l’ordine semiótico dell’interpretazione e quello ontológico del mondo. Tuttavia, il lettore farebbe un errore nel confondere l’idea echiana di Verità con la sua interpretazione classica di *adeguatio rei et intellectus*. Se la narrazione è il dominio della Verità, la Verità non è nulla di tutto questo. Per Eco, la narrazione può essere il dominio della Verità perché la Verità è il “dono di un presente” e, nel caso specifico, la narrazione dona molteplici presenti che consentono di vivere molteplici vite. [...]” (PAOLUCCI, 2016,2017, p. 27) Paolucci discorre sobre a ideia de Verdade em Eco durante todo seu texto, que será sempre retomada nesta tese.

As intromissões deste Narrador se colocam como opiniões, geralmente seguidas da marcação que indica hipótese, outras vezes marcadas com expressões que indicam uma certeza particular, interpretativa:

Evidentemente, Simonini não havia compreendido que no governo saboiano todos eram maçons (exceto, talvez, Cavour). E pensar que, com os jesuítas que o tinham rodeado na infância, deveria saber disso...

[...] (ECO, 2011, p. 157, grifo nosso)

[...]

Seja como for, parece que, tendo retornado à Sicília no final de setembro, Simonini ali permaneceu até março do ano seguinte, sempre na tentativa infrutífera de apoderar-se dos registros de Nievo, recebendo a cada 15 dias um despacho do cavalier Bianco, o qual lhe perguntava, com alguma irritação, o que ele já teria conseguido. (ECO, 2011, p. 158, grifo nosso)

[...]

[...] Em uma tragédia marítima na qual vão ao fundo cinquenta ou sessenta pessoas, ninguém pensará que tudo se destinava à eliminação de quatro cartapácios.

Ideia certamente fantasiosa e ousada, mas, ao que parece, Simonini estava crescendo em idade e sabedoria, e o tempo dos joguinhos com colegas de universidade já passara. [...] (ECO, 2011, p. 165, grifo nosso)

Os momentos da narrativa citados acima mostram a intromissão deste Narrador, incluindo suas opiniões acerca daquilo que lê, chegando, em alguns momentos, a confundir suposições feitas por ele mesmo e transcrições das opiniões e impressões de Simonini, como se suas ideias se mesclassem às ideias do personagem, no momento de reproduzi-las. Esse processo se dá, de maneira aproximada, em *Ulysses*, de James Joyce, quando as vozes do narrador e do organizador se confundem, sendo este último um elemento de alinhavo do texto. Sobre esse elemento, Hugh Kenner fala, a respeito de *Ulysses*, que “[...] Pela primeira vez o ‘estilo’, uma espécie de jogo acionado pelo narrador, é mais expressivo e evidente do que a narrativa, forçando-nos a concentrar a atenção se quisermos acompanhar o que os personagens estão fazendo. [...]” (KENNER, p.225). Da mesma maneira que a colocada por Kenner, o que Eco sugere fazer em *O cemitério de Praga*, ao quebrar a narrativa e remoldá-la juntamente com o leitor, dentro do processo de forja, se aproxima da técnica Joyceana.

As relações entre Eco e Joyce não são gratuitas. É declarado pelo próprio autor sua admiração pelo escritor irlandês, que afirma se inspirar em sua técnica para compor obras como *A misteriosa chama da rainha Loana*, em que faz referência direta à sua obra. A estratégia narrativa utilizada por Eco se alimenta daquela criada por Joyce, relacionando elementos intra e extratextuais e pedindo que o leitor, aquele idealizado, certamente, complete as lacunas para que o texto exista. No caso de *O cemitério de Praga*, o fato mesmo de se tratar

de uma metaficção historiográfica, em que os personagens são reais dentro da narrativa histórica, confirma essa afirmação. O leitor ideal precisaria conhecer absolutamente tudo dentro da história da Itália, obras literárias, acontecimentos que, em um primeiro momento não se relacionam, para que todas as lacunas fossem preenchidas. Evidentemente, este leitor se mantém no plano da idealização, entre as linhas do romance.

A narrativa dá continuidade, e Simonini retoma suas rédeas. Quando narra sua ida para Paris, revela fazê-lo embriagado, o que indica mais um momento de consciência alterada:

Trocamos algumas palavras de dez dias para cá, vivo tão entocado que pude encontrar alívio até na conversa com uma mulher e, para cada copinho de absinto que lhe oferecia, não pude evitar pedir um também para mim. E agora estou escrevendo com a vista e a cabeça ofuscadas: condições ideais para recordar pouco e mal.

Sei apenas que, ao chegar a Paris, eu estava preocupado, naturalmente afinal de contas fora exilado, mas a cidade me conquistou e resolvi que passaria aqui o resto da minha vida. (ECO, 2011, p. 176)

Além da óbvia ironia, é possível perceber a recorrência da afirmação de imprecisão do narrador acerca de suas recordações. Ao contrário do que, em um primeiro momento, possa parecer, essas repetidas afirmações colocam o narrador em um lugar de incerteza, dando a ele o alibi de informar ao leitor sobre sua condição de lesado, impossibilitado perante a narração. Como se esse narrador afirmasse que não pode ser tomado como a voz absoluta da narrativa.

Ao final do capítulo 9, Simonini retoma sua fala sobre o uso do absinto, confirmando sua falha, também, devida ao uso do absinto.

Dos vários encargos que Lagrange me confiou no início, não consigo recordar quase nada. Só me vem à mente um nome, o do abade Boullan, mas deve tratar-se de algo posterior, até mesmo pouco antes ou depois da guerra consigo reconstituir que, no meio, houve uma guerra, com Paris de pernas para o ar.

O absinto está fazendo seu trabalho, e, se eu soprasse uma vela, uma enorme chama brotaria do pavio. (ECO, 2011, p. 183)

A assunção de que sua mente se encontra impossibilitada confere ao leitor a indicação sobre as hipóteses da narrativa. Aquilo pode ou não estar completo, ser ou não verdade. É preciso que os fatos se confirmem, e que o leitor encontre as provas.

É então no capítulo 10 que encontramos mais uma prova de que Simonini e Dalla Piccola são as mesmas pessoas. Dalla Piccola agora toma a palavra escrita no diário de Simonini e indica sentir um gosto estranho na boca, ao acordar:

3 de abril de 1897

Caro capitão Simonini,

Esta manhã acordei com a cabeça pesada e um sabor estranho na boca. Deus me perdoe, era o sabor de absinto! Asseguro-lhe que ainda não havia

lido suas observações de ontem à noite. Como poderia saber o que o senhor havia bebido, se eu mesmo não o houvesse bebido? E como poderia um eclesiástico reconhecer o sabor de uma bebida proibida e, portanto, desconhecida? Ou, então, não, tenho a cabeça confusa, estou escrevendo sobre o sabor que senti na boca ao acordar, mas escrevo após ler suas anotações, e o que o senhor escreveu me sugestionou. Realmente, se nunca bebi absinto, como eu poderia saber que isso que sinto na boca é absinto? É sabor de alguma outra coisa, que seu diário me induziu a considerar absinto.

Oh, bom Jesus, o fato é que acordei na minha cama e tudo me parecia normal, como se eu não tivesse feito outra coisa por todo o mês passado. Porém eu sabia precisar vir ao seu apartamento. Ali, ou melhor, aqui, li suas páginas de diário que ainda ignorava. Vi sua menção a Boullan e algo me reaflorou à mente, mas de maneira vaga e confusa.

Repeti em voz alta esse nome, o qual, pronunciado várias vezes, produziu-me um abalo cerebral, como se seus doutores Bourru e Burot houvessem colocado um metal magnético sobre uma parte do meu corpo, ou um doutor Charcot houvesse balançado, que sei eu, um dedo, uma chave, uma mão aberta diante dos meus olhos, e me fizesse entrar em um estado de sonambulismo lúcido.

Vi como que a imagem de um padre que cuspiu na boca de uma endemoniada. (ECO, 2011, p. 185)

Nesse ponto da narrativa, existe uma quebra que é orientada pelo Narrador no capítulo seguinte, no qual este comenta a pausa abrupta do abade, sugerindo que algo possa ter acontecido para tal efeito:

Do diário de 3 de abril de 1897, noite alta

A página do diário de Dalla Piccola se conclui de modo abrupto. Talvez ele tenha escutado um ruído, uma porta que se abria lá embaixo, e então se desvaneceu. O Leitor concederá que o Narrador também esteja perplexo. E que o abade Dalla Piccola parece despertar somente quando Simonini precisa de uma voz da consciência que acuse suas divagações e o chame à realidade dos fatos, e, em seguida, mostra-se sobretudo imêmore de si. Para falar francamente, se estas páginas não relatassem coisas absolutamente verdadeiras, pareceria ter sido a arte do Narrador que dispôs essas alternâncias entre euforia amnésica e rememoração disfórica. (ECO, 2011, p. 187)

O trecho citado oferece informações importantes ao leitor, lembrando que, desde o começo, este narrador o insere ao seu lado, acompanhando a narrativa juntamente com ele. A relação de proximidade e identificação causada pela palavra “também” revela esse diálogo natural entre os dois elementos textuais. Assim, na sequência narrativa, o Narrador pressupõe que, assim como ele, o leitor se encontra perplexo, pois a história que estão conhecendo permite tal reação. Além disso, o que revela em seguida pretende implantar no leitor a ideia que já vinha sendo desenvolvida desde o começo da narrativa, de que os personagens, em verdade, são a mesma pessoa cindida em duas personalidades.

As combinações feitas por Eco em seus romances constroem entre si uma rede rizomática, a qual alimenta um a outro romance, em um processo não só autorreferencial, mas também palimpséstico, pois Eco aproveita elementos de seus romances e de outros escritos para compor sua narrativa. Isso é percebido em diversos momentos em *O cemitério de Praga*, como em um, específico, que antecede a temática que será desenvolvida em seu romance posterior, *Número zero*:

O senhor verá como nessas páginas se supõe que Maquiavel e Montesquieu conversam no reino dos mortos e que Maquiavel é o teórico de uma visão cínica do poder, pregando a legitimidade de uma série de ações dedicadas a reprimir a liberdade de imprensa e de expressão, a assembleia legislativa e todas aquelas coisas sempre proclamadas pelos republicanos. E o faz de maneira tão detalhada, tão relacionável aos nossos dias, que até o leitor mais despreparado percebe que o libelo se destina a difamar nosso imperador, atribuindo-lhe a intenção de neutralizar o poder da Câmara, de pedir ao povo que faça prorrogar por dez anos o mandato do presidente, de transformar a república em império...

- Desculpe, senhor Lagrange, mas estamos conversando em confiança e o senhor conhece minha devoção ao governo... Não posso deixar de ressaltar que, pelo que me diz, esse Joly alude a coisas que o imperador realmente fez, e não vejo por que se perguntar de onde o autor extraiu seus dados...

- Só que no livro de Joly não se ironiza apenas aquilo que o governo fez, mas fazem-se insinuações sobre o que ele poderia pretender fazer, como se Joly visse certas coisas não de fora, mas de dentro. Veja, em cada ministério, em cada prédio do governo, há sempre um olheiro, um sous-marin, que divulga notícias. Em geral, ele é deixado em paz a fim de, por seu intermédio, fazer vazarem notícias falsas que o ministério tem interesse em difundir, mas, às vezes, ele se torna perigoso. É preciso identificar quem informou ou, pior, instruiu Joly. (ECO, 2011, p. 188, 189)

No excerto, Simonini é orientado acerca de um autor contemporâneo, Maurice Joly (1829-1868), escritor de uma sátira crítica ao regime de Napoleão III, citada no texto como difamatória. Essa é a premissa para a narrativa derradeira de Eco, a forja da notícia que *poderia acontecer*, com o intuito de chantagear a quem ela interessasse. O romance será estudado à frente.

O que se mostra importante neste diálogo é a estratégia narrativa de que Eco faz uso, expondo, através também do tema, mais uma vez, como a narrativa é traiçoeira e pode enganar o leitor desinformado. O narrador, através do uso das diversas narrativas, embaralha as cartas e as reutiliza, de forma a compor sua nova história. Este processo se dá nos três romances aqui estudados, de forma a compor um mosaico narrativo, cada um dentro de sua proposta temática.

As várias camadas do discurso em *O cemitério de Praga* mostram as relações que se deseja fazer entre o criador e sua narrativa. Os personagens que vão entrando em contato com Simonini, autores reais, como Dumas e Joly, entre outros, mostram essa interferência no fazer narrativo, que revela, para além das palavras, as intenções. Os procedimentos da gênese literária, que passam pela influência e sua angústia, chegando ao questionamento sobre o que se deseja revelar através da narrativa a seu público, são fatores que surgem nos diálogos entre o personagem, nesse momento apartado de sua função de narrador, pois que já está sendo lido por um outro, aquele Narrador de que falamos, e que mostra ao leitor já uma leitura possível dos escritos de Simonini e Dalla Piccola. Esse processo instaura o questionamento da verdade da narrativa, tema tão pródigo em Eco, o que se insiste em considerar nesta tese. A verdade, em suas diversas facetas, em relação à narrativa, é o grande mote para Eco em sua *Opera Omnia*.

Eco afirma que a narração apresenta a experiência pura da verdade, posto que, apesar das palavras, a construção da vivência através da narração possibilita que o leitor experimente aquilo que é narrado, assim assimilando uma verdade anterior à *menzogna* passível das palavras. Em outras palavras, o leitor constrói sua versão de mundo através da leitura, que, por sua vez, é a organização da visão de mundo de seu autor, dentro de seu contexto e a partir de seu ponto de vista, como a expressão da realidade. Assim, de maneira geral, a narrativa representa uma das fundamentais declinações do pensamento humano, que dá sentido e organiza – narrativamente – tudo aquilo que o circunda. É através da narração que o mundo sensível é interpretado, por isso, é ela que apresenta a experiência epifânica da verdade. A vida é apresentada através da narração, e é através dela que o ser constrói significados, identidades, fazendo com que ele se insira no mundo.

Para Bruner o sujeito, exatamente no mesmo momento em que conta sobre si e narra sua história pessoal, confere um significado às suas ações e, autonarrando-se, se apresenta aos outros da forma como ele pensa oportuno para aquela determinada situação. Durante tal atividade ocorre uma contínua modificação e reconstrução da própria identidade junto a uma co-construção da realidade circunstante. A mente narrativa, atrás da qual se esconde um determinado Si em contínua evolução, passa a contar, e em última análise significar, tudo aquilo que assume caráter de excepcionalidade, em outras palavras, tudo aquilo que não é canônico, conhecido e compartilhado. Histórias e narrativas, portanto, atuam como organizadores da experiência, pois através deles os eventos da realidade são reelaborados e modificados para reincorporá-los às representações canônicas do mundo social. Além disso, a forma narrativa permite negociar, entre os componentes da cultura, a interpretação e o significado a serem atribuídos às violações e desvios dos estados “normais” da condição humana, permitindo conter conflitos, evitar a

desintegração, promover a coesão social. (BIGI, 2008,2009, p. 16, 17, tradução minha)¹⁶

Bigi, ao citar Bruner, reforça a ideia defendida por Eco, e reafirmada nesta tese, de que a narrativa cumpre um papel de realizadora da experiência do leitor enquanto ser social, que vivencia a narração e interage com ela, de forma a criar o texto entre si e a narrativa, cumprindo seu papel ativo e co-construtor dos sentidos do texto. A mente humana necessita de organização para que seja guiada do pensamento à ação, assim, para que seja dado um sentido à experiência humana, essas experiências se organizam narrativamente. Em outras palavras, “[...] a narração é o processo através do qual o indivíduo dá forma ao próprio ser no mundo, construindo significados a respeito de si mesmo e ao contexto no qual vive.” (BIGI, 2008, 2009, p. 17, tradução nossa)¹⁷.

Essas ideias correspondem à filosofia de Umberto Eco, que explica, de forma prática em seus romances, a diferença entre aquilo que é dito e aquilo que é mostrado, e como, através da ficção, é possível que se apresente muitas coisas verdadeiras. Em uma entrevista de Eco cedida ao site italiano Doppiozero é possível adentrar em seu pensamento sobre a gênese de sua obra:

O importante não é estudar como funciona a linguagem quando diz a verdade – há uma luz acesa nessa sala – mas quando diz o falso – há um fantasma atrás dos teus ombros. É ali que a linguagem cria mundos, em vez de refleti-los. A partir daí se compreende porque me ocupei tanto do falso. Cada autor persegue uma obsessão: para alguns são as recordações da infância, como para Proust; para Mann a doença intelectual. Para mim, o falso é uma espécie de tema que me acompanha por toda a vida. (apud PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15, tradução nossa)¹⁸

Paolucci continua a revelar a obsessão de Eco, aproveitando este excerto, mas ampliando sua compreensão:

Entretanto, o problema do falso que assombra Eco não é tanto o modo pelo qual os signos e a linguagem constroem mundos, mas sim aquele da relação entre o mundo falso criado pela linguagem e o mundo verdadeiro cujo qual

¹⁶ *Per Bruner il soggetto, proprio nel momento stesso in cui si racconta e narra la sua storia personale, conferisce un significato alle sue azioni e, autonarrandosi, si presenta agli altri nel modo in cui egli reputa opportuno per quella determinata situazione. Durante tale attività avviene una continua modificazione e ricostruzione della propria identità accanto a una co-costruzione della realtà circostante. La mente narrativa, dietro la quale si cela un determinato Sé in continua evoluzione, porta a raccontare, e in ultima analisi a significare, tutto ciò che assume carattere di eccezionalità, in altre parole tutto ciò che non è canonico, conosciuto e condiviso.* (BIGI, 2008,2009, p. 16, 17)

¹⁷ *la narrazione è il processo tramite il quale l'individuo dà forma al proprio essere nel mondo, costruendo significati rispetto a se stesso e al contesto in cui vive.*” (BIGI, 2008, 2009, p. 17)

¹⁸ *L'importante non è studiare come funziona il linguaggio quando dice il vero – c'è una luce accesa in questa stanza – ma quando dice il falso – c'è un fantasma dietro le tue spalle. È lì che il linguaggio crea mondi, invece di rifletterli. Dopo di che si capisce perché mi sono occupato tanto del falso. Ogni autore si trascina dietro ossessioni; per alcuni sono i ricordi dell'infanzia, come per Proust, per Mann la malattia intellettuale. Per me il falso è una specie di tema che mi accompagna per tutta la vita.* (apud PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15)

tomou lugar. Para Eco, apenas tomando o lugar do objeto e dizendo coisas sobre ele, os signos e a linguagem o *iluminam* sobre certo respeito, *mostram* sua estrutura perspectivamente. Por isso, a partir de um mundo que *diz* o falso, é possível produzir muitos conhecimentos verdadeiros que *mostram* o mundo real. É a “força do falso” colocada em cena tantas vezes nos romances: do falso complô do *Pêndulo* [de Foucault] acreditado como verdadeiro de seus próprios idealizadores aos falsários Baudolino (B) e Simoni Simonini (CP), até o extraordinário prólogo de *O nome da rosa*, no qual toda uma série de autores falsos ou de obras falsas de autores verdadeiros *mostram mentindo* muitas coisas verdadeiras sobre o autor real daquele livro. (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15, grifo do autor, tradução nossa)¹⁹

Paolucci deixa claro, a partir de seu comentário, que a relação entre a mentira, ou o falso, ou ainda o engano, presente nas obras de Eco, funciona como um mecanismo revelador, que provoca a experiência da epifania, que através das palavras, que *dizem* mentiras, *mostra* a verdade. Conclui: “Trata-se de um mecanismo que veremos ser constitutivo da filosofia de Umberto Eco: a dialética entre aquilo que é dito e aquilo que é apenas mostrado, frequentemente a um outro nível.” (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15)²⁰. É deste pensamento que surge o processo narrativo da forja, em que aquilo que se conta mostra aquilo que se torna a verdade da narrativa.

O grande acontecimento de *O cemitério de Praga* é exatamente a demonstração histórica de como uma mentira, ou melhor, o signo, representado pela escrita documental, pode ocasionar verdades, ou fatos históricos, atrocidades que todo o mundo conhece e condena. Esta referência diz respeito ao documento que deu origem à perseguição dos judeus pelos nazistas, o *Protocolo dos sábios de Sião*, que será inserido neste momento na narração de Simonini. O falsário, a partir de uma conversa com Toussenet – figura histórica, conhecido por ser antisemita, como dito –, começa a refletir sobre a confecção de algum documento contra alguém para ser vendido para o grupo oposto. Em suas reflexões, pensa sobre compor material contra jesuítas, maçons, Napoleão III, entre outros, para produzir provas que os condenassem, mas não se sente preparado para tal empreitada. É quando percebe que possui tudo de que necessita para condenar os judeus, a quem já não dedicava simpatia.

¹⁹ *Tuttavia, il problema del falso che ossessiona Eco non è tanto il modo in cui i segni e il linguaggio costruiscono mondi, bensì è quello del rapporto tra il mondo falso creato dal linguaggio e il mondo vero di cui esso ha preso il posto. Per Eco, proprio prendendo il posto dell'oggetto e dicendo dele cose su di esso, i segni e il linguaggio lo illuminano sotto un certo rispetto, ne mostrano prospettivamente la struttura. Per questo, a partire da un mondo che dice il falso, si possono produrre molte conoscenze vere che mostrano il mondo reale. È la “forza del falso” messa in scena tante volte nei romanzi: dal falso complotto del Pendolo creduto vero dai suoi stessi ideatori ai falsari Baudolino (B) e Simoni Simonini (CP), fino allo straordinario prologo del Nome della rosa, dove tutta una serie di autori falsi o di opere false da autori veri mostra mentendo molte cose vere sull'autore reale di quel libro.* (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15)

²⁰ *Si tratta di un meccanismo che vedremo essere costitutivo della filosofia di Umberto Eco: la dialettica tra ciò che è detto e ciò che è solo mostrato, spesso a un altro livello.* (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15)

Quem restava? Os judeus, santo Deus. No fundo, tinha pensado que eles só obsedavam meu avô, mas, depois de escutar Toussenel, percebi que um mercado antijudaico se abria não somente do lado de todos os possíveis netos do abade Barruel que não eram poucos, mas também daquele dos revolucionários, dos republicanos, dos socialistas.

Os judeus eram inimigos do altar, mas também o eram das plebes, cujo sangue sugavam, e, a depender dos governos, também do trono. Convinha trabalhar sobre os judeus. (ECO, 2011, p. 212)

A ideia para o documento surge a partir daí. Ao tomar conhecimento do funcionamento dos Kahal, ao encontrar-se com um judeu convertido, Brafmann, Simonini é elucidado sobre como funciona toda a comunidade judaica ao redor do mundo, em particular na Europa, através de documentos fiéis trazidos por seu contato. “- E é tudo autêntico, está vendo? A prova é a antiguidade do papel, a uniformidade da letra do tabelião que redigiu os documentos, as assinaturas iguais, mesmo em datas diferentes.” (ECO, 2011, p. 218). Simonini explica, ao leitor, a impossibilidade de se produzir documentos a partir de outros:

Voltei para casa um tanto perplexo. Um documento produzido cinquenta anos antes em Minsk, com mandamentos tão detalhados como quem convidar e quem não convidar para uma festa, não demonstra em absoluto que aquelas regras também governam a ação dos grandes banqueiros de Paris ou Berlim. E, por fim: nunca, nunca, jamais trabalhar sobre documentos autênticos, ou autênticos pela metade! Se eles existirem em algum lugar, alguém sempre poderá procurá-los e provar que algo foi transmitido de maneira inexata... O documento, para convencer, deve ser construído ex novo, e, se possível, não convém mostrar o original, mas falar por ouvir dizer, de tal modo que não se possa remontar a alguma fonte existente, como aconteceu com os Reis Magos, dos quais somente Mateus falou, em dois versículos, e sequer disse como se chamavam, nem quantos eram ou se eram reis, e todo o resto são afirmações tradicionais. No entanto, para as pessoas, eles são tão verdadeiros quanto José e Maria, e sei que em algum lugar se veneram seus corpos. Convém que as revelações sejam extraordinárias, perturbadoras, romanescas. Somente assim tornam-se críveis e suscitam indignação. [...] (ECO, 2011, p. 218)

A verdade na qual se acredita é aquela que perpassa o discurso da mentira. É a partir daquilo que se diz sobre algo que este algo toma forma e se torna crível. A mesma receita, de maneira explícita, será descrita e revisada em *Número zero*, evidenciando didaticamente como se produzir a mentira para que os outros creiam nela. Assim começa sua pesquisa em busca de construir o documento que condenará os judeus e os colocará em oposição aos outros grupos, cristãos, revolucionários e governantes.

Voltei à biblioteca, mas, dessa vez, em Paris, onde se encontrava muito mais do que em Turim, e achei outras imagens do cemitério de Praga. Este existia desde a Idade Média e, no decorrer dos séculos, como não podia se expandir além do perímetro permitido, havia suposto suas tumbas, a fim de cobrir talvez 100 mil cadáveres, e as lápides se espetavam quase uma contra a outra, obscurecidas pelas frondes dos sabugueiros e sem nenhum retrato para aprimorá-las, porque os judeus têm terror das imagens. [...] Contudo, graças

a certas gravuras mais imaginativas que o retratavam à luz da lua, logo me pareceu claro o partido que eu podia tirar de uma tal atmosfera de sabá, se, entre aquelas que pareciam as lajes de um pavimento soerguidas em todos os sentidos por um abalo telúrico, se dispusessem, curvados, encapotados e encapuzados, com suas barbas grisalhas e caprinas, rabinos dedicados a um complô, inclinados também eles como as lápides em que se apoiavam, formando na noite uma floresta de fantasmas crispados. E, no centro, ficava o túmulo do rabi Lõw, que no século XVI criara o Golem, um ser monstruoso destinado a executar as vinganças de todos os judeus.

Melhor do que Dumas, e melhor do que os jesuítas.

Naturalmente, o que o meu documento relatava deveria aparecer como o depoimento oral de uma testemunha daquela noite tremenda, uma testemunha obrigada a manter seu anonimato, sob pena de morte. Esse homem entraria tarde da noite no cemitério, antes da cerimônia anunciada, travestido de rabino, escondendo-se junto ao acúmulo de pedras que havia sido o túmulo do rabi Lõw. A meia-noite em ponto - como se, blasfemamente, o campanário de uma igreja cristã tivesse soado ao longe o toque de reunir judaico - chegariam 12 indivíduos envoltos em mantos escuros, e, quase brotando do fundo de um túmulo, uma voz os saudaria como os 12 Rosche-Bathe-Abboth, chefes das 12 tribos de Israel, e cada um deles responderia: “Nós te saudamos, ó filho do amaldiçoado.” (ECO, 2011, p. 219, 220)

Simonini, em seu percurso rumo à produção do documento antissemita que almeja produzir, é orientado por Lagrange a procurar um escritor que está produzindo um material sobre a “judeização dos povos cristãos” (p. 221). Nesse momento da narrativa, toma conhecimento de quem será o intermediário para que acesse Gougenot, o escritor. É desta maneira que se recorda como conheceu o abade Dalla Piccola:

[...] Há quem possa apresentá-lo a Gougenot: um certo abade Dalla Piccola, que nos prestou não poucos serviços.

- Mas eu não sei hebraico - respondi.

- E quem disse que Gougenot sabe? Para odiar alguém, não é necessário falar como ele.

Agora de repente! recordo meu primeiro encontro com o abade Dalla Piccola. Vejo-o como se ele estivesse à minha frente. E, ao vê-lo, compreendo que não é um meu duplo, ou sócia ou o que for, porque demonstra ter ao menos 60 anos, é quase corcunda, estrábico e dentuço. O abade Quasímodo, pensei, ao vê-lo então. [...] (ECO, 2011, p. 221)

A narrativa morde a ponta de sua cauda. Nesse momento, o leitor precisa ressignificar todo o texto já lido, tudo aquilo com que havia tomado contato e que poderia ter julgado ser parte de uma cisão do personagem em duas personalidades. Trata-se, então, de um outro indivíduo, este, Dalla Piccola. Ao menos é o que a narrativa agora sugere.

É através de Dalla Piccola que, então, se encontrará com Gougenot des Mosseaux e ouvirá todo seu discurso antissemita. Vale ressaltar que o personagem tem sua origem, como os demais, na narrativa histórica. Gougenot des Mousseaux foi um escritor polemista do século XIX, que buscava desmascarar seitas e denunciar sociedades secretas. Escreve, à sua

época, um livro sobre a judaização dos povos cristãos, como citado por Simonini no romance. Assim, trata-se, novamente, da comprovação da verdade mentirosa que a realidade, muitas vezes, conduz o povo a acreditar. É a partir de seu livro que Simonini comporá seu relatório sobre o encontro secular dos judeus no cemitério de Praga. E é nesse momento que a composição será rememorada na escrita de Simonini.

[...] Era justamente a sensação que eu experimentava, de que por toda parte já se publicavam muitos livrinhos e livrões antijudaicos, que me aconselhava a ser seletivo.

No meu cemitério de Praga, os rabinos deveriam dizer algo de fácil compreensão, de apelo popular e, de certo modo, inédito, não como o infanticídio ritual de que se falava havia séculos e no qual, àquela altura, as pessoas acreditavam tanto quanto em bruxas, bastando não permitir que as crianças circulassem perto dos guetos.

E, assim, recomecei a escrever meu relatório sobre os eventos nefastos daquela noite fatídica. [...] (ECO, 2011, p. 226)

Inicia assim sua produção. Sugere que se encontraria infiltrado no encontro dos judeus, já citado, e a partir de seu testemunho, produziria tal documento, que constataria a confabulação dos judeus para dominarem o mundo. No encontro, os representantes das 12 tribos de Israel elencariam ações promovidas pelos judeus para que obtivessem poder suficiente para que pudessem dominar o mundo.

O relatório seria uma espécie de ata da reunião dos judeus que mostraria de que forma eles se inseririam em diversas áreas de domínio de poder, desde a cultura, passando pelas ciências e pela economia mundial. Desta forma, conduziriam o pensamento da humanidade e seriam, por consequência, os donos do mundo. Simonini reconstitui sua organização, rememora cada fala de seus membros, e conclui seu relatório de forma a evidenciar as intenções malévolas dos semitas ali reunidos.

Este relatório forjado por Simonini remete a um documento real (?) conhecido por muitos, *Os Protocolos dos Sábios de Sião*. Trata-se de um texto antisemita que descreve um suposto projeto de conspiração dos judeus e maçons, que descreve de que maneira estes dominariam o mundo, através da destruição da sociedade ocidental. O documento, apesar de, de fato, existir, é uma falsificação anônima que remonta a um suposto encontro ocorrido em 1898, em Basileia, no qual os judeus organizam o tal plano. Este documento, apesar de comprovadamente falso, será o mote para a perseguição dos judeus no período do Nazismo alemão, tendo sido utilizado por Adolf Hitler para justificar sua decisão persecutória.

As relações entre a verdade histórica e a da narrativa se mostram através da composição dos documentos forjados por Simonini, e demonstram como a história é questionada, tanto na realidade vivida quanto na narrada. A semente da mentira, carregada

pelo signo, se revela em proporções agigantadas quando demonstradas através da falsificação dos documentos que justificam acontecimentos reais. Estamos falando de um personagem fictício, Simoni Simonini, criado pelo autor, ao qual é dado vida através da narração. Na vida real, através da comprovação histórica, conhecemos a origem falsa de um documento que justifica acontecimentos reais, execráveis, mas que de fato existiram. A existência ficcional de Simonini se mescla à de um falsificador de documentos existentes, deflagrando um elo entre a realidade e a ficção. O acontecimento mais atroz do século XX, o holocausto, se coloca antecipadamente em *O cemitério de Praga*, demonstrando como a história se sucede e amplifica suas consequências a partir de seus discursos anteriores.

O capítulo seguinte se coloca com uma revelação de Dalla Piccola, trata-se de sua constatação, ao ler o diário de Simonini, de que sua aparência não corresponde àquela descrita pelo falsário.

Essa manhã acordei na minha cama e vesti-me com o mínimo de disfarce que minha personalidade comporta. Depois, vim ler seu diário, em que o senhor afirma haver conhecido um abade Dalla Piccola e o descreve como certamente mais velho do que eu e, ainda por cima, corcunda. Fui me olhar no espelho que há no seu quarto - no meu, como convém a um religioso, não há - e, por mais que não queira indulgenciar em me elogiar, não pude evitar perceber que tenho traços regulares, não sou estrábico em absoluto e tampouco dentuço. E tenho um belo sotaque francês, no máximo com algumas inflexões italianas.

Porém, quem é, então, o abade que o senhor conheceu sob meu nome? E quem sou eu, a esta altura? (ECO, 2011, p. 231)

A narrativa dá uma volta novamente em torno de si mesma. O leitor entra em redemoinho em meio a Simonini e Dalla Piccola. Além desse momento, em sequência Simonini revelará já tê-lo matado, portanto, de fato, ele não poderia mais existir. Agora, então, o leitor compreende que este segundo personagem narrador é um desconhecido total, um verdadeiro intruso da narrativa, ou, quem sabe, um superego manifestado.

Os indícios de que se trata de um alterego, de um indivíduo possuidor de um transtorno dissociativo de personalidade, que se manifesta trazendo à tona os juízos de valores acerca das atrocidades por ele – a personalidade dominante – cometidas. Dalla Piccola torna-se, então, seu superego manifesto. Três narradores, três subdivisões do EU freudiano. À semelhança do caso de Diana, Simonini encontrava-se em situação parecida.

A temática da verdade, perseguida por Eco, em *O cemitério de Praga* revela sua faceta em relação à constituição da narrativa histórica. É importante pensarmos que, em momentos atuais em que as *fake news* são ferramenta de propagação de mentiras e de confusão da população para que esta seja mais facilmente conduzida, esses acontecimentos não são

novidade. Os documentos e textos citados por Simonini, que de fato existiram, cumpriram também o papel de difundir notícias equivocadas, fazer com que a população acreditasse em inverdades e as difundisse e legitimar atitudes de grandes líderes políticos, como foi o caso do antissemitismo.

Simonini se emaranha em uma rede de mentiras. Seu relatório sobre o encontro dos Judeus no cemitério de Praga acaba caindo em mãos tão suspeitas quanto as suas, e acaba se tornando parte do enredo de uma ficção escrita por Goedsche, por tê-lo tentado vender ao alemão. Percebido que este não o compraria, tenta vendê-lo aos jesuítas, por intermédio do abade Dalla Piccola, que se revolta com a tentativa de engodo, pois o romance já havia sido publicado, levando o suposto documento real ao descrédito. As relações entre a mentira inventada para que se torne verdade e a mentira que é inserida na construção ficcional são colocadas no romance de maneira que demonstre seu caráter dúbio, pois o questionamento da veracidade do documento que ele sabe ser falso se coloca não pela própria falsidade do documento em si, mas porque um terceiro utilizou-se das informações nele contidas para construir seu enredo ficcional. A literatura, nesse caso, se coloca como a confirmadora da mentira que revela a verdade, afinal o documento é, de fato, falso. A narrativa mostra a verdade, exemplificando a própria teoria de Eco.

Eis que Simonini recorda-se de quando assassina Dalla Piccola. Nos escritos de seu diário, após a intrusão de Dalla Piccola que diz não se reconhecer na descrição feita por seu alterego, o falsificador relata detalhadamente o momento em que decide matar seu contato, por sentir-se ameaçado. Simonini, após ler o comentário de Dalla Piccola, decide ser necessário reconstituir os fatos para compreender de que maneira havia matado o abade. Os diálogos entre os capítulos se colocam e vão se opondo, em forma de gangorra de acontecimentos. Cada novo relato anula o anterior, colocando o leitor em suspensão para que consiga observar distanciadamente cada colocação para poder tirar suas próprias conclusões. Nesse momento, em que observa os dois personagens debatendo sobre a verdade dos acontecimentos, precisa acumular os fatos para interpretá-los da maneira mais acertada.

Dalla Piccola inicia o capítulo 15 questionando a declaração de Simonini sobre sua morte:

Depois de ler, disse a mim mesmo que, talvez, e por alguma razão misteriosa, tudo aquilo fosse mentira (e, aliás, sua vida, tão sinceramente exposta no seu diário, não impede de crer que às vezes o senhor mente). Se existe alguém que deveria saber com segurança que o senhor não me matou, seria eu. Então, quis conferir. Despojei-me das minhas vestes sacerdotais e, quase nu, desci ao porão e abri o alçapão, mas, à beira daquele conduto mefítico, que o senhor tão bem descreve, fiquei

atordoado pelo fedor. Perguntei-me o que desejava verificar: se ainda estariam ali os poucos ossos de um cadáver que o senhor afirma ter abandonado no local, mais de 25 anos atrás? E eu deveria descer àquela sujeira para decidir que aqueles ossos não são os meus? Se me permite, isso eu já sei. Portanto, acredito: o senhor matou um abade Dalla Piccola. (ECO, 2011, p. 251)

É evidente que o jogo de dúvidas em que os dois personagens se colocam revelam, também, o mecanismo da narração. É a partir do que se diz – a mentira – que se experimenta a verdade. As constantes e oscilantes situações duvidosas mostram a descrença de que o leitor tem de se munir perante as palavras. É por detrás delas que a ação se esconde, e é a ação que o leva a experimentar a verdade. O mecanismo da forja narrativa é, mais uma vez, exposto. Paolucci concorda quando discorre sobre a filosofia de Umberto Eco, como citado, da relação dialética entre o dizer e o mostrar, ambas palavras contidas no radical da palavra “signo” (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 15).

O diálogo entre Simonini e Dalla Piccola, colocados através da escrita no diário envolve o leitor em uma busca pela real condição do falsário e pela verdadeira identidade do abade. Cada interferência de ambos insere novas pistas sobre de que maneira o leitor deve perceber e preencher as lacunas da narrativa, evidenciando tanto sua participação quanto o caminho que deve percorrer – ou desbravar. Simonini sugere ao abade que passe a escrever automaticamente, seguindo a sugestão do “doutor Froide” (ECO, 2011, p. 255). A escrita automática, sob o comando do inconsciente, traria à tona a verdade sobre os fatos. E é assim que Dalla Piccola se recorda do possível momento em que se encontra com Simonini.

O que se sabe sobre estes personagens é que ambos possuem uma condição que os colocam em suspensão em relação à verdade dos fatos. Não há como o leitor acreditar totalmente naquilo que lhe é contado, pois existe uma condição que antecede os fatos, que é a situação mental de ambos. Assim, o leitor parte da prerrogativa de que precisa sempre confirmar os fatos para levá-los em consideração. O Narrador que organiza o discurso se coloca, também, como o leitor, conhecedor da história simultaneamente com o leitor, o que mantém o pressuposto de que está claro que ele não conhece nada além daquilo que aquele que o acompanha conhecerá. O Narrador serve apenas como um mediador da história encontrada nos diários, servindo, em alguns momentos, como um mediador e organizador do discurso dos outros dois narradores.

A partir do conhecimento de que Simonini assinou Dalla Piccola, podemos admitir que aquele que se intromete nos diários do falsário não é o abade, adotando a posição primeira de que seria, portanto, um alterego do próprio Simone. Entretanto, em diversas ocasiões essa

hipótese é colocada em suspensão. Nos capítulos seguintes, a organização dos Protocolos é relacionada ao reencontro de Simonini com o padre Bergamaschi, seu conhecido desde a infância. Este pretende que o falsário trabalhe para ele, de forma que os documentos antissemitas lhe sejam úteis. É no capítulo 18, Protocolos, que o Narrador se coloca referindo-se a momentos do diário que “sobrevoa[m] a rotina notarial dos anos seguintes, limitando-se a mencionar o desejo, que naquele período nunca o abandonara, de retomar os contatos para a venda do documento sobre o cemitério de Praga.” (ECO, 2011, p. 285). Desta forma, chega ao ano de 1876, quando inicia a confecção do documento, a mando do padre. Bergamaschi, ao reencontrá-lo, retoma todo o trajeto do personagem até o momento, auxiliando o leitor a reorganizar os fatos, para dar continuidade em sua leitura. Finaliza seu resumo expondo o motivo pelo qual o procurava, e propõe que ele reconstrua seu documento, de forma que se torne mais crível:

- De acordo, padre - respondeu Simonini -, diga o que quer de mim.
 - Vamos prosseguir na sua linha. Primeiro, como o discurso do rabino está sendo vendido por aquele Goedsche em seu próprio nome, de um lado será preciso fazer uma versão mais rica e espantosa, e, por outro lado, será conveniente deixar Goedsche em condições de não continuar difundindo sua versão.
 - E como faço para controlar esse falsário?
 - Pedirei aos meus confrades alemães que não o percam de vista e, eventualmente, neutralizem-no. Ao que sabemos da vida dele, trata-se de um indivíduo chantageável por muitos lados. Agora, você deve trabalhar para fazer do discurso do rabino outro documento, mais articulado e com mais referências aos temas políticos atuais. Atente para o libelo de Joly. Convém expor, como direi, o maquiavelismo hebraico e os planos deles para a corrupção dos Estados.
- Bergamaschi acrescentou que, para tornar mais crível o discurso do rabino, valeria a pena retomar aquilo que o abade Barruel havia contado e, sobretudo, a carta feita ao abade pelo avô de Simonini. Quem sabe ele ainda conservava dela uma cópia, que poderia muitíssimo bem passar pelo original enviado a Barruel? (ECO, 2011, p. 288)

Simonini, com a ajuda do padre Bergamaschi, constrói, então, o documento que será o grande responsável pela morte de milhares de judeus no século XX, *na realidade*. Neste capítulo, o Narrador se coloca em diversos momentos relacionando os acontecimentos com o momento presente, da escrita, que se mostra em trechos como o citado anteriormente, que se refere ao transcorrer do tempo na escrita sem grandes acontecimentos, ou como à página 289, em que diz: “Em seu diário, Simonini manifesta aberta satisfação por essa *repêchage* da carta do avô, e, com um sobressalto de virtude, parece convencer-se de que, fazendo o que havia feito, no fundo, cumpria um legado preciso.” Estes momentos da narrativa, o Narrador mantém expresso que ele participa da organização do texto, de fato, como um mediador dos

textos encontrados, retomando a descrição do primeiro capítulo, em que se coloca juntamente com o leitor. Ao final do capítulo, expõe novamente elementos extratextuais: “Sem dúvida, o documento que o Narrador está espiando é cheio de surpresas e talvez valha a pena extrair dele um romance, algum dia.” (ECO, 2011, p. 296).

De fato, a busca de Simonini por alguém que dê crédito à sua criação equivale àquela do relator em busca de quem acredite em sua narrativa. Paradoxalmente, por ser esse narrador limitado, se coloca sempre dentro de sua condição de falsário e é exatamente o leitor que possui esse conhecimento, tendo em mãos a ferramenta necessária para que este sempre seja suspeito dos atos que relata. O narrador, ao deixar o leitor consciente sobre com quem está lidando, também o deixa à postos para construir os sentidos da narrativa utilizando as ferramentas de que dispõe. Mais uma vez, a narrativa assume uma posição autorreflexiva e insere o leitor em seu enredo, para que tome ele também sua posição frente aos acontecimentos e decida os caminhos que ela deverá tomar, conhecendo seus mecanismos e sua metodologia de composição.

É evidente que os romances de Eco, em sua totalidade, para além das temáticas que os compõem, trata da composição do romance, como afirma Piovan sobre os romances italianos das décadas de 80 e 90, em especial os de Italo Calvino:

No interior da narração experimental do século XX se situam *os romances de romances* [...]. Representativa de tal linha narrativa é a obra de Calvino *Se uma noite de inverno um viajante*, na qual o tema do romance é o próprio romance com os seus procedimentos narrativos:

Pertence à convenção do romance, em especial realista, que o personagem se assemelhe ao leitor. O personagem fictício produz um efeito de realidade. E o leitor real, o leitor burguês do romance burguês, se reconhece no personagem fictício. Em *Se uma noite de inverno um viajante*, ao contrário, o leitor real que se transforma em um personagem fictício. O leitor se transforma em uma figura interna no romance que lê. O limiar realidade-ficção é transgredido no sentido contrário àquele do imaginário tradicional.

O caráter metanarrativo do romance de Calvino é característico da narrativa experimental daqueles anos, de Calvino a Manganelli, até Tabucchi e Umberto Eco.

As duas direções em que se desenvolvem o romance dos últimos vinte anos do século XX podem se resumir nas figuras emblemáticas de Calvino e Eco, os quais representam uma literatura autorreflexiva, um hiper-romance, que brinca com as formas e coloca o foco sobre o aspecto racional do conhecimento: eles “não parecem ter uma real confiança na narração, em um mundo a ser contado, e preferem, em vez disso, uma literatura combinatória, citacionística, labiríntica, para o romance como um engenhoso jogo de

palavras-cruzadas, máquina narrativa multiuso ou repertório enciclopédico”.
²¹ (PIOVAN, 2016, p. 48, grifo do autor, tradução nossa).

O excerto revela o exato caráter da obra equiana, que busca transpor o leitor para dentro do texto literário, tornando-o autônomo na composição de sentidos do texto, sendo, assim, identificado como um elemento intranarrativo e de total importância para que o romance cumpra seu papel final. Essa característica, como visto, comporá outros romances de outros autores italianos, como Calvino, certamente indo além destes, alcançando a literatura mundial.

A estratégia da forja narrativa consiste na demonstração dos acontecimentos através do narrador – no caso, o narrador em primeira pessoa, de certa forma sempre presente no texto ficcional de Eco – que atua como um intermediário do autor modelo para que este instrua o leitor em sua empreitada. No caso de *O cemitério de Praga*, a estratégia se desdobra, sendo dividida entre os três narradores que atuam em revezamento para construir os entremeios da narrativa, explorando pontos de vista que flutuam, sendo sempre exposto em primeira pessoa. O que coloca o leitor em efetiva participação dentro da narrativa é a reconstrução dos fatos narrados, reorganizando-os, de forma a compreender qual é a verdade que a narrativa expõe. Lembrando que a verdade se mostra através da experiência epifânica da narração.

A mistura dos acontecimentos da narrativa e dos acontecimentos históricos promovem a duplicação da diegese, e o leitor pode acompanhá-las a seu critério. Este é um elemento democrático na narrativa equiana, pois a construção da narrativa, nesses moldes, permite uma gama diversa de tipos de leitores que conseguem acessar o texto. Evidentemente, como já sabido, o leitor modelo aqui tratado se diferencia do leitor empírico, posto que é um elemento intratextual, criado a partir da composição do próprio texto.

²¹ *All'interno della narrazione sperimentale del Novecento si collo[c]ano i romanzi di romanzi, ai quali Brioschi e Di Girolamo dedicano una sezione. Rappresentativa di tale linea narrativa è l'opera di Calvino Se una notte d'inverno un viaggiatore, nella quale il tema del romanzo è il romanzo stesso con i suoi procedimenti narrativi: Appartiene alla convenzione del romanzo, in specie realistico, che il personaggio assomigli al lettore. Il personaggio fittizio produce un effetto di realtà. E il lettore reale, il lettore borghese del romanzo borghese, si riconosce nel personaggio fittizio. In Se una notte d'inverno un viaggiatore è invece il lettore reale che diventa un personaggio fittizio. Il lettore diventa una figura interna al romanzo che legge. La sogli[a] realtà-finzione è trasgredita in senso contrario a quello dell'immaginario tradizionale*⁸².

Il carattere metanarrativo del romanzo di Calvino è caratteristico della narrativa sperimentale di quegli anni, da Calvino a Manganelli, fino a Tabucchi e Umberto Eco.

Le due direzioni in cui si sviluppa il romanzo degli ultimi vent'anni del Novecento si possono riassumere l'una proprio nelle figure emblematiche di Calvino ed Eco, i quali rappresentano una letteratura autoriflessiva, un iperromanzo, che gioca con le forme e pone l'attenzione sull'aspetto razionale della conoscenza: essi “non sembrano nutrire vera fiducia nella narrazione, in un mondo da raccontare, e propendono invece per una letteratura combinatoria, citazionistica, labirintica, per il romanzo come ingegnoso cruciverba, macchina narrativa multiuso o repertorio enciclopédico” (PIOVAN, 2016, p. 48)

Sobre a construção do texto e seu caráter comunicacional, Eco cita Wittgenstein e explica:

Todos os pronomes pessoais (implícitos ou explícitos) não indicam absolutamente uma pessoa chamada Ludwig Wittgenstein ou um leitor empírico qualquer: representam também estratégias textuais. A interferência de um sujeito falante é complementar à ativação de um Leitor-Modelo cujo perfil intelectual só é determinado pelo tipo de operações interpretativas que se supõe (e se exige) que ele saiba executar: reconhecer similaridades, tomar em consideração certos jogos... Do mesmo modo, o autor não é senão uma estratégia textual capaz de estabelecer correlações semânticas [...]. Neste texto, Wittgenstein não é outra coisa senão um *estilo filosófico* e o Leitor-Modelo não é senão a capacidade intelectual de compartilhar este estilo, cooperando para atualizá-lo.

[...] O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. (ECO, 2002, p. 45)

Obviamente, a respeito de sua teoria, é devido que se transfira sua reflexão a seu texto ficcional, pois, evidentemente, a ficção de Eco torna-se modelo exemplar de sua própria teoria. Eco produz, em sua narrativa, o laboratório em que experimenta sua construção de Autor e Leitor-Modelo enquanto estratégias textuais. São esses elementos que verificamos enquanto componentes da forja narrativa.

Eco escolhe justamente o modelo do duplo para desenvolver seus personagens narradores. Esta escolha demonstra, também, de que maneira pretende que a narrativa se desenvolva. Pensando na relação verdade-mentira, tema largamente discutido em seus livros, a dupla personalidade de Simonini e Dalla Piccola se traduz na ambiguidade histórica desenvolvida no enredo do romance. A verdade histórica de que temos conhecimento se mistura às possibilidades narrativas sugeridas pelo narrador, operador das transformações históricas narradas na história que passamos a conhecer a partir da leitura de *O cemitério de Praga*. A relação entre os fatos históricos e os anteriores acontecimentos que os ocasionaram, narrados pelo falsário, revelam de que maneira uma história pode ser (mal)compreendida. A duplicidade dos sentidos de um mesmo signo se mostram pelo defloramento dos fatos históricos. Na narrativa, as ações de Simonini constroem a verdade que conhecemos, e passam por totalmente plausíveis – ao menos críveis –, o que coloca em dúvida a narrativa oficial. Não havendo o conhecimento da ideia de ficção, a história poderia se passar por fato muito possivelmente. O que se coloca em discussão são as dicotomias história-literatura, narrador-leitor, verdade-mentira. Ainda é possível pensar em uma duplicidade dentro da própria narrativa, que se bifurca, dividindo-se entre a história contada por Simonini, sobre suas falsificações e a busca pela escrita ideal que condenasse os judeus, que tanto odiava, e a

própria história, a busca por saber de fato o que acontecera à sua memória e quem seria, definitivamente, Dalla Piccola.

O cemitério de Praga é composto de inúmeras referências literárias, estratégia comum nas obras de Umberto Eco. O que se coloca de maneira diferenciada na narrativa em questão é justamente o tipo de literatura que vem à mostra. As referências sempre se relacionam a personagens que compuseram algum tipo de literatura difamatória, que buscasse criar complôs ou enfatizar ideias de oposição a algum grupo ou filosofia. Eco utiliza textos e autores, para não dizer mentirosos, ao menos suspeitos, como uma metáfora de seu próprio texto. Apesar de Simonini ser um falsário ficcional, eles existiram na história, e graças a muitos deles, fatos se tornaram reais a partir de histórias inventadas. Com base nisso, o grande tema em torno do qual o romance rodeia é o complô, em especial a construção do Protocolo dos Sábios de Sião, que reforçou o antissemitismo no século XX e foi o grande motivo da perseguição ao povo hebreu. Nomes como Maurice Joly, Léo Taxil, Cagliostro, e tantos outros, são personagens da história que, em algum momento, entram como forjadores de narrativas comprometedoras e mentirosas sobre pessoas ou acontecimentos da época. A história é feita de mentiras bem contadas, outras nem tanto.

O grande artefato utilizado por Eco para compor sua narrativa é a ironia. É através dela que a mentira é descoberta, pelo discurso irônico que mostra, utilizando a mentira, como a verdade é revelada. A ironia, portanto, é o meio pelo qual a forja narrativa se dá, pois é através desse elemento que os mecanismos narrativos são revelados. É preciso que se ria daquilo que se diz, pois a mentira sucumbe ao riso. O trabalho da linguagem, que Eco considera perigosa, pois passível do engano, é a construção da ironia, seja pelo fato de uma narrativa ficcional ser composta por diversas referências de narrativas reais que foram responsáveis por desentendimentos, confabulações, teorias de conspirações, desavenças, mostrando-se, assim, uma possibilidade plausível, apesar de ficcional, seja pelo fato de ser um falsário o único personagem criado dentro da narrativa, que envolve inúmeras figuras conhecidas da história da Europa do século XIX. O elemento irônico perpassa toda a composição de *O cemitério de Praga*.

É no capítulo 24 que a narrativa, desdobrada, retoma sua voz. Dalla Piccola e Simonini se reunificam, tornando-se novamente um, o capitão. É a partir da reconstituição do último dia que antecede o início da narrativa, descrita pelo abade, que este rememora o acontecimento que bloqueou sua memória e cindiu as duas personalidades. A missa negra da qual participa, juntamente com Diana e Bullan, na qual consoma sua relação com a doente, e cai em profundo esquecimento, após assassinar a ambos.

E eis que justamente agora, contando, redescobri, com ansiosa memória, o que aconteceu um instante antes que eu a perdesse.

O círculo se fechou. Agora eu sei. Agora, ao amanhecer de 18 de abril, domingo de Páscoa, escrevi o que ocorreu em 21 de março, noite alta, a quem eu acreditava que fosse o abade Dalla Piccola... (ECO, 2011, p. 430)

Finalmente, o leitor consegue se certificar daquilo que já sabia. Evidentemente, a condição do narrador duplicado se estabelece como elemento importante para a forja narrativa, posto que é um narrador assumidamente problemático, que sabe não ter condições de compreender sua própria narrativa; quem ocupa o papel de organizá-la, em primeira instância, é o Narrador, que está acompanhado do leitor, o qual se certifica dos fatos narrados através de seu repertório e de suas complementações. O capítulo seguinte, então, se intitula *Esclarecer as ideias*, agora que as peças do quebra-cabeças narrativo encontram-se todas dispostas sobre a mesa. Quem retoma é o Narrador:

Nesse ponto, quem lesse o escrito de Dalla Piccola, espiando sobre o ombro de Simonini, veria que o texto se interrompe, como se a pena, já que a mão não conseguia mais sustentá-la, houvesse traçado espontaneamente, enquanto o corpo do redator deslizava para o chão, uma comprida garatuja sem sentido que acabava além do papel, manchando o feltro verde da escrivaninha. E depois, na folha seguinte, parecia que quem recomeçara a escrever fora o capitão Simonini. (ECO, 2011, p. 431)

As novas colocações se mostram, grande parte, como suposições do Narrador e de Simonini, para compreender de que forma as duas personalidades se revezavam.

Depois, o que acontecera? Talvez, na luta, Diana tivera tempo de arrancar-lhe a peruca; talvez, para poder arrastar o corpo da desgraçada até a cloaca, ele houvesse precisado se livrar do hábito sacerdotal; e, depois, quase fora de si, voltara instintivamente ao próprio quarto da rue Maître Albert, onde acordara na manhã de 22 de março, incapaz de compreender onde estavam suas vestes.

O contato carnal com Diana, a revelação da sua ignobilíssima origem e seu necessário, quase ritual, homicídio tinham sido demais para ele, e, naquela mesma noite, perdera a memória ou, melhor, perderam-na juntos Dalla Piccola e Simonini, e as duas personalidades se alternaram ao longo daquele mês. (ECO, 2011, p. 431,432, itálico nosso)

A partir daquele momento, Simonini percebe que, de fato, “a terapia do doutor Froide funcionara” (p. 432), e, desta forma, passava a ser desnecessário que o diário continuasse, e reflete sobre sua constante solidão, desde a infância:

Presumindo que existisse um Dalla Piccola que não era ele, cultivara, por pouco menos de um mês, a ilusão de que havia alguém com quem dialogar, e dialogando se dera conta do quanto sempre estivera sozinho, desde a infância. Talvez (arrisca o Narrador) houvesse cindido sua personalidade justamente para criar um interlocutor.

Bem, chegara o momento de perceber que o Outro não existia e que o diário é também um entretenimento solitário. Ele, porém, acostumou-se a essa monodia e decide continuar assim. Não que se ame particularmente, mas o tédio que sente pelos outros o induz até a se suportar. (ECO, 2011, p. 433, itálico nosso)

Após o capítulo citado, os diários se interrompem por um ano, e Simonini os retoma para fazer as últimas considerações, que serão reunidas nos dois últimos capítulos do livro, antes de seu posfácio. A ironia de todas as colocações, tanto durante a narração de Simonini quanto do Narrador, representa a partir de qual mecanismo a forja narrativa se apresenta. Eco faz uso dos elementos irônicos para evidenciar a história, suspender a verdade e mostrar ao leitor como funciona o mecanismo ficcional, por debaixo da narrativa. A ridicularização dos complôs, a construção das mentiras elaboradas por Simonini, seu disfarce – que até ele mesmo passou a acreditar existir – mostram até que ponto a narrativa deve ser levada em consideração, pois que ela revela mais do que um fato, como ele é construído. O leitor sai do texto consciente de como deve se comportar perante o discurso, que sempre esconde a *mesogna* por detrás de si. Mas ainda era preciso concluir o protocolo.

Os dois últimos capítulos da narrativa retomam a resolução da questão dos Protocolos. Em contato com os russos, é pedido ao falsário que finalize seu relatório e entregue seus documentos sobre a reunião dos hebreus no cemitério de Praga, o que, sob ameaças, Simonini faz. Sente-se vazio após entregar todos os documentos por ele forjados aos russos, pois eram documentos recolhidos durante uma vida inteira. Sua obsessão está agora fora de seu alcance. Constata: “[...] Fui um bom narrador, poderia ter me tornado um artista: a partir de poucos traços, construí um espaço mágico, o centro escuro e lunar do complô universal. Por que deixei escapar a minha criação? Eu poderia ter feito acontecerem ali muitas outras coisas...” (ECO, 2011, p. 465). Pensando-se livre da situação, Simonini passa a viver como aposentado, envelhecido e já sem poder gozar dos prazeres da boa cozinha. Entretanto, no último capítulo, Rachkovsky retorna e o obriga a uma última tarefa: explodir uma bomba nos subterrâneos de Paris, onde estavam sendo construídos os trilhos do novo metropolitano. Depois de uma certa irritação, Simonini reflete:

Estive prestes a reagir de modo violento; não poderia embarcar em uma ação insensata como aquela, sou um homem tranquilo e de idade. Depois, contive-me. A que se devia a sensação de vazio que eu sentia havia semanas, se não ao sentimento de não ser mais um protagonista?

Aceitando aquele encargo, eu retornava ao primeiro plano. Colaborava para dar crédito ao meu cemitério de Praga, para fazê-lo tornar-se mais verossímil e, portanto, mais verdadeiro do que já fora. Mais uma vez, sozinho, eu derrotava uma raça. (ECO, 2011, p. 467)

O discurso irônico se faz marcante nesse excerto, que revela a intenção do narrador que cria a verossimilhança de forma que a mentira contada se confunda com a verdade, sendo tomada como tal. A partir dessa premissa, serão criados os documentos intitulados, historicamente, como *Os protocolos dos sábios de Sião*.

Ao final do romance, depois de finalizada a narrativa, há uma espécie de posfácio, não nomeado desta forma, que revela a ficcionalidade do narrador Simonini, como também a existência dos demais personagens citados.

O único personagem inventado nesta história é o protagonista, Simone Simonini – ao passo que não é inventado o capitão Simonini, seu avô, embora a História só o conheça como misterioso autor de uma carta ao abade Baruel.

Todos os outros personagens (exceto alguma figura menor de ambientação, como o tabelião Rebaudengo ou Ninuzzo) existiram realmente, e fizeram e disseram as coisas que fazem e dizem neste romance. Isso não vale apenas para os personagens que aparecem com seu nome verdadeiro (e, ainda que a muitos possa parecer inverossímil, existiu realmente um personagem com Léo Taxil), mas também para figuras que aparecem com nome fictício, somente porque, por economia narrativa, fiz uma única pessoa inventada dizer e fazer aquilo que, na verdade, foi dito ou feito por duas historicamente reais.

Porém, pensando bem, até Simone Simonini, embora seja o efeito de uma colagem, pela qual lhe foram atribuídas coisas feitas na realidade por pessoas diferentes, existiu de algum modo. Ou melhor, em uma palavra, ele ainda está entre nós. (ECO, 2011, p. 473)

O que se deve considerar sobre este momento do romance, que é um comentário daquele primeiro Narrador, é que ele, assim como se sustenta nesta tese, deixa claro de que maneira a narrativa se dá. Revela a inautenticidade de Simonini, esclarecendo que, apesar de sua “inexistência”, aquilo que diz ter feito, de fato, ocorreu. O que se constata com esta conclusão é que o narrador personagem Simonini funciona como um artefato intermediário da narrativa que insere o leitor na sua construção, revelando-se como um narrador problemático e, por isso, incerto, forjador, no sentido de que a narração tanto é construída em seu momento de escrita, com a colaboração do autor, formando o amálgama final, quanto pode ser uma *menzogna*, ou uma história forjada. Do mesmo modo, o Narrador, comentador e organizador do texto, também se coloca de maneira clara na forja narrativa, conduzindo o leitor e revelando seu conhecimento imediato daquilo que narra, no início do romance, quanto ao final, quando declara ser este personagem uma criação. Essa revelação subverte a narrativa, ressignificando-a. Entretanto, sua afirmação de que este Simonini, apesar de ficcional, existe, de certa forma, pois aquilo que foi dito que ele havia feito, foi feito por alguém, e, de todo modo, a narrativa o transforma em algo existente, pois no processo da forja, ele de fato existe

e se comunica com o leitor. A literatura faz com que todos os personagens existam, pois, se ela dá vida até a Deus, por que não poderia existir um Simone Simonini?

Ao mesmo tempo, o Narrador, ao confessar a não existência de Simonini, revela, ele também, que toda a narrativa é passível da *menzogna*, pois não se pode confiar totalmente naquilo que não existe. Apesar disso, a justa clarificação do mecanismo da *menzogna* prepara o leitor, colocando-o no lugar da análise, aquele que, ao tomar conhecimento dos fatos, deve verificá-los para poder compreendê-los.

O Narrador ainda reflete sobre a organização da história e sobre o papel do leitor modelo a partir dos elementos expostos. Aquele promove uma organização dos acontecimentos da narrativa em relação ao tempo e ao momento de narração de cada um no romance, deixando à disposição do leitor uma tabela para tal finalidade. Justifica:

O Narrador se dá conta que, no enredo bastante caótico dos diários aqui reproduzidos (com tantos avanços e recuos, ou seja, aquilo que os cineastas chamam *flashback*), o leitor poderia não conseguir situar-se no desenvolvimento linear dos fatos, desde o nascimento de Simonino até o fim dos seus diários. É a fatal discrasia entre *story* e *plot*, como dizem os anglo-saxões, ou, pior, como diziam os formalistas russos (todos judeus), entre *fabulação* e *sjuz et* ou *enredo*. O Narrador, para falar a verdade, muitas vezes teve dificuldade em juntar os pedaços, mas considera que um leitor competente poderia dispensar essas sutilezas e desfrutar igualmente a história. No caso, porém, de um leitor excessivamente fiscal, ou de não fulminante perspicácia, aqui está uma tabela que esclarece as relações entre os dois níveis (comuns, na realidade, a todo romance - como se dizia antigamente - *bem-feito*).

Na coluna “Enredo” está registrada a sequência das páginas de diário, correspondentes aos capítulos, assim como o leitor as lê. Na coluna “História”, em contraposição, reconstitui-se a real sucessão dos eventos, os quais, em momentos diferentes, Simonini ou Dalla Piccola evocam e reconstituem. (ECO, 2011, p. 473, 474, grifo do autor)

Eco, enquanto criador de sua obra, escreveu, em Pós-escrito a O nome da rosa, sobre seu processo criativo e seu lugar, enquanto narrador, que, por ser um iniciante, não se sentia à vontade para ele próprio narrar. Por isso, decidiu inserir quatro outros níveis para que se escondesse atrás deles:

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 fato cosmológico, como o que é contado pelo Gênese (afinal de contas precisamos escolher nossos modelos, dizia Woody Allen). (ECO, 1985, p. 20, 21)

Narrar, como reflete o Narrador de O cemitério de Praga, não se trata de apresentar apenas os fatos encontrados em um diário, ou de organizar a história para que seja

simplesmente compreendida em sua diacronia. Trata-se do como contar, de criar um mundo para que se viva nele aquilo que se narra. Assim Eco narra sua teoria, aquela que não pode ser teorizada, a da verdade da experiência epifânica.

Capítulo 4. *Número Zero*: a forja da realidade

Trata-se do último romance publicado por Eco antes de sua morte. *Número zero* é um romance que aborda um tema contemporâneo, a manipulação midiática, funcionando como um manual de como enganar os leitores para alcançar os objetivos a que se almeja, provocando pânico generalizado e conduzindo a população às conclusões convenientes à mídia e seus interesses. O protagonista é Colonna, um escritor frustrado que escreve romances para terceiros, tradutor de alemão que nunca terminou a faculdade e jornalista nas horas vagas. Simei, um antigo professor, o convida para ser editor chefe do jornal que pretende montar, mas que nunca irá a público, pois os motivos para que ele exista não é a difusão da informação. A narrativa trata do tema da *macchina del fango*, a máquina da lama, termo utilizado para descrever o método utilizado pela mídia para deslegitimar determinada pessoa por motivos de disputa ou chantagem, difamando a imagem pública de determinada figura social, como ocorre frequentemente na política. Sobre esse tema, Roberto Saviano apresentou um programa e escreveu um livro, *Vieni via con me*, para tentar explicar os acontecimentos da Itália contemporânea, em 2010. Eco, em uma de suas *bustine*, nome da coluna para a qual escrevia para L'Espresso, *La bustina di Minerva*, afirma: “Eis a verdadeira técnica da máquina da lama: reportar qualquer coisa de absolutamente verdadeira, mas de tal forma que faça subentender qualquer coisa de falso, e quem deseja entendê-la, a entende.” (ECO, 2015 – tradução nossa)²²

Eco, conhecido pelos calhamaços que escreveu, modifica sua estratégia em seu último romance, o que justifica em uma de suas entrevistas:

Digamos que todos os meus livros de seiscentas páginas eram sinfonias de Mahler, com citações. Este romance, ao contrário, é uma coisa jazz *à la* Charlie Parker. Sou muito atento aos tradutores quando adicionam algo. Os digo: nesse romance é preciso manter o ritmo jazz: tac tac tac. Uma peça de jazz que começa com uma introdução lenta e depois com o ritmo que deve ter, mais e mais acelerado. (ECO, 2015 – tradução nossa)²³

Diferentemente dos demais romances analisados, *Número zero* possui um caráter didático: trata-se de um narrador-personagem que ensina a um grupo de redatores de um

²² *Ecco la vera tecnica della macchina del fango: riportare qualcosa di assolutamente vero ma in modo da sottintendere qualcosa di falso, e chi la vuol capire la capisca.* (ECO, 2015) Disponível em <https://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2015/10/28/news/la-macchina-del-fango-1.236318>

²³ *Diciamo che tutti i miei libri di seicento pagine erano delle sinfonie di Mahler, con citazioni. Questo romanzo invece è una cosa jazz alla Charlie Parker. Ci sto molto attento con i traduttori quando aggiungono qualcosa. Gli dico: in questo romanzo bisogna mantenere il ritmo jazz: tac tac tac. Un pezzo jazz che comincia con un'introduzione lenta e poi con il ritmo che deve avere, sempre più accelerato.* (ECO, 2015). Disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>

jornal como se deve escrever notícias de forma que o leitor seja levado a acreditar nelas, não sendo necessário que se tratem de verdades. Colonna, narrador e protagonista, conta a história da fundação do jornal *Amanhã* – cujas notícias tratam de suposições de como os fatos poderiam se desenrolar nos próximos dias do acontecimento jornalístico, com a função específica de ser utilizado para chantagem de uma grande figura social para que ele, o investidor do jornal, se insira na *high society*, de forma que o objetivo último não é publicar o jornal –, o qual posteriormente deverá dar origem a um livro, com o mesmo intuito, escrito por Colonna enquanto *ghost writer* de Simeï, seu chefe.

Verifica-se na narrativa uma ideia metanarrativa, pois o ato de compor a mentira dentro na notícia revela seu mecanismo, evidenciando ao leitor essa mesma mentira, deixando claro que, ao contrário do que deseja fazer o jornal com seus contemporâneos, o leitor não é o alvo do engano. Esse leitor, ao contrário, está sendo preparado para compreender os meandros da narrativa, suas bifurcações e possíveis becos. Como Eco afirma em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), no bosque narrativo, é preciso fazer escolhas e, a partir da composição narrativa, deixa-se claro como isso deve ser feito. A dúvida, então, unida à ironia do narrador, cético e perdedor, que é o escolhido para o grande feito, sem nunca receber os louros por seus trabalhos, são elementos fundamentais para que o leitor acompanhe a narrativa, sempre questionando que caminho deve escolher.

Já no primeiro capítulo do romance, nos deparamos com uma situação de suspeita, em que Colonna acorda e percebe-se sem água, constatando que alguém havia fechado o registro durante a noite, ou seja, haviam entrado em sua casa enquanto dormia. Assim, revela que está ligado a algum esquema que o coloca em risco, por terem outras pessoas interessadas naquilo que, possivelmente, ele detém. Através do mecanismo investigativo, trazendo referências literárias, diz: É possível perceber, já no início da narrativa, que se trata de uma recapitulação de fatos, posto que o narrador inicia se remetendo, indiretamente, ao leitor, apresentando a situação que narra e refletindo sobre as possibilidades a que ela leva. Logo na página 12 insere uma terceira pessoa, que juntamente a ele, chegará às conclusões:

Raciocinemos. Cada efeito tem uma causa, pelo menos é o que dizem. Descarto o milagre, não vejo por que Deus se preocuparia com o meu chuveiro, nem é o mar Vermelho. Logo, para efeito natural, causa natural. Ontem à noite, antes de me deitar, tomei um Stilnox com um copo d'água. Logo, até aquele momento ainda havia água. Hoje de manhã já não havia. Logo, **meu caro Watson**, o registro foi fechado de madrugada — e não por você. Alguma pessoa, algumas pessoas estiveram em minha casa e recearam que eu despertasse não com o barulho delas (seus passos eram abafadíssimos), mas com o prelúdio da goteira, que também as incomodava, e elas talvez até se perguntassem como é que eu não acordava. Portanto,

sendo espertíssimas, fizeram o que a minha vizinha também teria feito, fecharam a água. (ECO, 2015, p. 12, grifo nosso)

Assim, logo de início, já se percebe um interlocutor, inserido nos pensamentos desse narrador-personagem, que pode se desdobrar em 1) o próprio personagem, pensando consigo mesmo, em um ato mecânico de auto-questionamento, comum em situações em que buscamos alguma resposta; 2) o leitor-modelo, pressuposto na narrativa, de forma que se trata de um mecanismo narrativo, escolha desse narrador-personagem – que expõe, evidentemente, a intenção do autor-modelo – de forma a incitar o leitor a refletir, a *raciocinar* desde o início, para tirar suas próprias conclusões, ainda que acompanhado dele. A referência a Watson, famoso companheiro detetivesco de Sherlock Holmes, e narrador de suas histórias, sugere essa relação. Trata-se de uma investigação da e sobre a narrativa, o processo narrativo, o papel do narrador e da ficção. Watson, o leitor, reescrevendo a narrativa a partir de sua experiência dentro dela.

O verbo colocado em primeira pessoa do plural convida o leitor a participar da especulação do narrador personagem, que, em seguida, ao inserir a referência de Doyle, deixa claro que se trata de uma investigação. Ou, ao menos, será isso que esperará o leitor, mesmo porque a suspeita de que alguém tenha invadido sua casa faz com que uma atmosfera de curiosidade seja criada.

É, então, na página 13 que o narrador dá uma nova pista sobre o motivo de alguém ter entrado em sua casa para procurar algo: “O que esperavam encontrar? É evidente — quero dizer, não vejo outra explicação — que procuravam algo referente ao jornal.” (ECO, 2015, p. 13). O jornal, aquele que não seria lançado, que teria por objetivo chantagear grandes nomes da sociedade e da política da época. É esse mesmo jornal que será cenário dos diálogos sobre a manipulação do discurso com o objetivo de enganar aquele que lê a notícia, ou melhor, ludibriar e manipular, pois não se tratam de mentiras contadas, mas sim da verdade manipulada e reorganizada com o intuito de conduzir o leitor à finalidade a que se almeja.

Vale lembrar que os capítulos são iniciados com a data em que cada evento aconteceu, como um diário ou cartas, em que se refere ao tempo decorrido entre cada acontecimento e também o retorno a determinada data/fato. O primeiro capítulo é intitulado como: “Sábado, 6 de junho de 1992, 8 horas.”, o que já indica de onde a narrativa parte, *in media res*.

O primeiro capítulo ainda resume a carreira decadente do personagem, que conta como não terminou a faculdade, por ter se dedicado à tradução do alemão, “[...] ou você traduz do alemão ou se forma, as duas coisas juntas não dá para fazer.” (ECO, 2015, p. 14, 15), e de que maneira acabou se tornando revisor e, posteriormente, *ghost-writer*, trabalho que até

proporcionava algum prazer, pois “[...] era bom trabalhar à sombra, coberto por duas cortinas (o Outro e o outro nome do Outro).” (idem p. 21), além de contar, superficialmente, sobre seus desastres amorosos, seu casamento fracassado e suas aventuras sexuais.

É importante ressaltar que a escolha, aqui feita, sobre a abordagem do narrador se dá de forma que este se relacione com as escolhas narrativas, ou seja, as falas dos demais personagens passam pelo crivo deste narrador. Tudo aquilo que é narrado, ou seja, faz parte da diegese, é uma escolha do narrador em primeira pessoa. Partindo da ideia de que o narrador em primeira pessoa é aquele que vivencia a história contada, ele exige que entremos em contato com ela a partir de seu ponto de vista. Portanto, cada escolha por ele feita, ao contar a história, pressupõe uma decisão em deixar de lado outras opções, as quais caberá ao leitor compreender e, a partir de cada uma delas, proceder conforme o protocolo, preenchendo as lacunas da narrativa, acompanhando o narrador na construção dos sentidos do texto. Por isso, algumas vezes, encontraremos, nas falas de outros personagens, elementos que complementam a ideia aqui desenvolvida de que o narrador possui um caráter forjador, que molda a história e ao mesmo tempo deixa claro que se trata de uma hipótese a respeito das possibilidades que a própria história traz consigo.

Vale lembrar, também, a respeito da intenção do autor, que o narrador representa, dado o mecanismo acima explicado, as escolhas por detrás da diegese. Assim, não trataremos da instância do autor, nesse momento, pois o narrador é, dentro da estrutura narrativa, o que expressa a motivação inicial deste autor implícito. A construção do narrador é justamente a evidenciação do mecanismo da construção da narrativa.

A intenção do autor, como fala Compagnon (2012), é o que se compreende acerca da presença do autor no texto. Apesar disso, essa intenção se revela através do narrador, e esse será o objetivo neste trabalho. Não é pertinente aqui, e nem causaria nenhuma espécie de desentendimento ou contraverdade, tratar a instância do autor enquanto entidade organizadora do texto. Essa função é cumprida, justamente, pelo narrador e a consequente construção da narrativa. Ainda que o narrador não expresse, a todo o momento, a voz do autor – pensando de maneira bakhtiniana –, é ele quem apresenta e conduz a narrativa, representando, portanto, a entidade que direciona o leitor dentro do texto e, por consequência, a escolha do autor para determinada(s) direção(ões).

A partir do segundo capítulo, temos a narrativa em tempo linear. É quando o narrador retorna ao início dos fatos, que culminaram no dia em que sua casa foi sorrateiramente invadida e vai além. É, então, no segundo capítulo, que conhecemos os personagens que acompanharão Colonna em sua empreitada jornalística. Inicia: “Segunda-feira, 6 de abril de

1992”, contando sobre Simeï, seu antigo professor, o qual recusara ser seu orientador na tese que não escreveu, que o convida, agora, para escrever um livro:

— Um livro? — perguntei-lhe.

— Um livro. As memórias de um jornalista, o relato de um ano de trabalho para preparar um jornal que nunca sairá. Por outro lado o título do jornal deveria ser *Amanhã*, parece um lema para os nossos governos: cuidamos disso amanhã. Portanto o livro deverá chamar-se *Amanhã: ontem*. Bonito, não? (ECO, 2015, p. 23)

O livro terá os mesmos fundamentos do jornal, a chantagem, que se confirma:

Naturalmente não posso excluir a possibilidade de no fim o editor decidir que o jornal vai sair de verdade, mas nessa altura o negócio vai ficar grande e eu me pergunto se ele ainda vai querer que eu cuide dele. Portanto, eu me preparo para o fato de, passado esse ano, o editor decidir que a experiência já deu os frutos esperados e que ele pode desmontar o circo. Assim eu me preparo: **se tudo gorar, publico o livro. Vai ser uma bomba e vai me render uma nota em direitos autorais. Ou então (só uma suposição) alguém pode não querer que eu publique e me dá uma quantia. Isenta de impostos.** (ECO, 2015, p. 25, grifo nosso)

Assim a trama se inicia, de fato. Claramente, é mostrado ao leitor os meandros da confecção do jornal e, em paralelo, da narrativa. As postas para a solução do enredo estão colocadas ao leitor que, ao contrário de Colonna, que não acreditava na narrativa de seu colega, Braggadocio, vê claramente as possibilidades do texto, que são mesmo sugeridas no decorrer da construção do jornal pela sua equipe.

A redação do jornal tem por objetivo “publicar notícias, como diz o *New York Times*, ‘*all the news that’s fit to print*’... – ...e quem sabe algumas mais...” (ECO, 2015, p. 28). O narrador tem a função de relatar a diegese de forma a mostrar ao leitor sua visão sobre o fato. Mas, mais do que isso, o que cumpre a esse narrador, em especial, é mostrar os possíveis lados dessa mesma história, que se revela uma farsa maquinada para fins específicos, mas também se relaciona com o próprio personagem inserido na história, que observa, aceita o pacto, ao mesmo tempo que conta duas histórias paralelas, aquela que os personagens vivenciam, a mentira, e a que o leitor acompanha, o que está por trás dela. É evidente que se trata da construção, na narrativa, de um mau jornal, que não se preocupa com escrúpulos e nem se fida à verdade. E é justamente através da exposição dos mecanismos desse jornal que o leitor será convidado a compreender de que maneira funciona o signo, que, como já dito, sempre pode ser usado para mentir. Eco escolhe lugares comuns, fazendo de seu texto um mimetismo do mesmo jornal que retrata. Sobre isso, na mesma entrevista citada anteriormente, afirma:

Se você faz um jornal ruim, você usa lugares comuns, não faço nada além de fotografar a realidade. Quando escrevo: o político tropeja, não sou eu que o

digo, são os jornais que continuamente assim escrevem. [...] fazem parte da linguagem, da preguiça da linguagem, dos padrões, dos clichês. Qualquer um os recebe dos jornais, da televisão, são as frases feitas.” (ECO, 2015 – tradução nossa)²⁴

A *forja narrativa* é aí explicada da maneira mais didática possível. Existe uma história, a qual é narrada pelo narrador-personagem, que não se sabe ao certo como aconteceu, mas que cabe a ele organizar e entregar ao leitor, que, juntamente com ele, a preencherá de sentido. O processo de composição dos sentidos do texto acontece quando este narrador e este leitor se encontram, e é nessa medida que a verdade é revelada no processo de *epifania* narrativa. Isso se dá justamente porque a intenção desse narrador não é a de convencer o leitor sobre sua verdade, mentir até que todas as suas convicções sejam aceitas por ele, ao contrário, trata-se de um narrador que sabe que é um perdedor, e se submete a situações de humilhação, como ser *ghostwriter* ou mesmo editor chefe de um jornal sem escrúpulos, e ainda assim revela ao leitor todas as artimanhas utilizadas para esses feitos. Ou seja, o narrador quer entender, assim como o leitor, de que maneira a narrativa chega ao ponto de onde partiu, a situação de invasão de sua casa, o assassinato de Braggadocio, a desintegração do jornal, etc. Para isso, propõe ao leitor que o acompanhe, para que, juntos, consigam solucionar o caso.

O processo que se visualiza, em *Número zero*, e que é deflagrado pela narrativa como um todo, trata da condução do leitor à compreensão do texto. Mais do que isso, os elementos textuais ensinam ao leitor, por detrás da diegese, os protocolos de leitura para esse texto. É possível perceber isso, por exemplo, quando, a partir das falas de Braggadocio, que diz sempre suspeitar daquilo que é dito a ele, aponta-se como o leitor deve se comportar perante a narrativa, ou então, na redação do jornal, no Capítulo V, os personagens dialogam a respeito do convencimento do leitor do jornal, da construção da perda de credibilidade de alguns argumentos, para a consolidação de outros. É necessário, assim como Braggadocio, questionar a narrativa, questionar o narrador, que é o responsável pelo ato narrativo, por contar a história a esse leitor, os limites da interpretação dessa narrativa, até onde o que o narrador diz é uma impressão, ou realmente se trata de uma verdade narrativa. E, ao deflagrar o processo da construção da notícia, da organização do jornal, evidencia-se a construção da narrativa, de forma metalinguística, deixando claro ao leitor que ele não pode acreditar em tudo o que ali lhe é dito, caberá a ele questionar e encontrar as respostas, fazer as escolhas apropriadas dentro do percurso narrativo, dependendo de onde queira chegar. Vale lembrar que, a partir da

²⁴ *Se fai un cattivo giornale usi dei luoghi comuni, non faccio che fotografare la realtà. Quando scrivo: il politico tuona; non sono io che lo dico, lo scrivono continuamente i giornali. [...] fanno parte del linguaggio, della pigrizia del linguaggio, degli standard, dei cliché. Uno li riceve dai giornali, dalla televisione, sono le frasi fatte.* (ECO, 2015. Disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>)

ideia de Eco sobre a(s) verdade(s) que a narrativa constrói, o narrador explora as opções do texto, construindo verdades que não são escritas – ou contadas –, mas sim experienciadas pelo leitor. Ainda no início, encontramos a apresentação dos personagens que comporão a redação do jornal, quando Simei explica o trabalho que será feito ali, ressaltando a função de Colonna na composição do texto:

Primeiro encontro com os redatores. Seis, parecem suficientes.
 Simei tinha avisado que eu não precisaria sair por aí fazendo falsas apurações, mas deveria ficar sempre na redação para registrar os vários acontecimentos. Por isso, **para justificar minha presença**, começou assim:
 — Senhores, vamos nos apresentar. Este é o doutor Colonna, homem de grande experiência jornalística. **Vai trabalhar diretamente comigo, e por isso vamos defini-lo como assistente da direção; a principal tarefa dele consistirá em revisar todos os artigos dos senhores.** Cada um aqui vem de experiências diferentes, e uma coisa é ter trabalhado num jornal de extrema esquerda, outra é ter experiência, digamos, no *La voce della fogna*, e uma vez que somos espartanamente poucos (como podem ver), quem sempre trabalhou com anúncios fúnebres talvez precise escrever um editorial sobre a crise governamental. **Portanto, é uma questão de uniformizar o estilo e, se alguém sucumbir à fraqueza de escrever palingenesia, Colonna vai dizer que não deve e sugerir o termo alternativo.**
 — Profundo renascimento moral — disse eu.
 — Isso. E, se para definir uma situação dramática, alguém disser que estamos no olho do furacão, imagino que o doutor Colonna terá a lucidez de lembrar que, segundo todos os livros científicos, o olho do furacão é o único lugar onde reina a calma, enquanto o furacão vai se expandindo por todos os lados.
 — Não, doutor Simei — interfeiri. — **Nesse caso direi que é preciso usar olho do furacão porque, diga o que disser a ciência, o leitor não sabe disso, e é exatamente o olho do furacão que vai lhe dar a ideia de estar no meio do problema. Foi assim acostumado pela imprensa e pela televisão.** Assim como o convenceu de que se diz *siispáns* e *manágment* enquanto se deveria dizer *suspens* (e se escreve *suspense* e não *suspence*) e *mánagment*.
 — Ótima ideia, doutor Colonna, **é preciso falar a linguagem do leitor**, e não a dos intelectuais que dizem obliterar o documento de viagem. (ECO, 2015, p. 31, 32, grifo nosso)

A relação entre narrador e leitor está clara neste excerto. Tanto um quanto o outro possuem funções predeterminadas na narrativa. O elemento irônico, no entanto, está relacionado com o fato de que esse leitor, definido por Colonna, é o leitor médio, que se deixa levar pela narrativa sem questioná-la. Entretanto, deixando claro esse mecanismo de convencimento, alerta o mesmo leitor, no caso, o leitor da narrativa na qual está inserido, de que este movimento deve se inverter. O leitor precisa estar atento para não cair nas armadilhas do texto. O alvo é o leitor: no jornal, para determinada finalidade; na narrativa, para alertá-lo sobre as bifurcações do caminho. Como é possível perceber, em seguida, até mesmo na confecção do jornal, o público-alvo é bastante específico:

[...] Por outro lado, parece que o nosso editor disse uma vez que seus telespectadores estão numa faixa média de idade (digo, idade mental) de doze anos. Os nossos leitores não, **mas é sempre útil atribuir uma idade a eles: os nossos terão mais de cinquenta anos, serão bons e honestos burgueses que desejam a lei e a ordem, mas adoram fofocas e revelações sobre várias formas de desordem. Partiremos do princípio de que não são aquilo que se costuma chamar de leitor assíduo, aliás, grande parte deles não deve ter nem livro em casa**, mas, quando necessário, falaremos do grande romance que está vendendo milhões de exemplares em todo o mundo. **O nosso leitor não lê livros**, mas gosta de pensar que existem grandes artistas excêntricos e bilionários, assim como nunca verá de perto a diva de pernas compridas e mesmo assim quer saber tudo sobre seus amores secretos. Mas vamos deixar que os outros também se apresentem. [...] (ECO, 2015, p. 32, 33, grifo nosso)

Como se vê, Simei explicita o tipo de leitor/público ao qual é direcionado o jornal que (não) será lançado. Enquanto descreve esse público, o narrador vai construindo seu leitor ideal, revelando todos os subterfúgios utilizados pelo autor, preparando-o para duvidar da narrativa que se inscreve. Da mesma maneira, o *como fazer* se presentifica, trazendo o leitor para dentro da composição do texto, como o mágico que revela seus truques.

A seleção dos personagens a quem dará voz também acontece no decorrer da narrativa. Apesar do jornal contar com seis redatores, apenas dois terão importância evidente dentro da história, são eles, Maia Fresia e Romano Braggadocio, que se apresentam:

— Maia Fresia. Solteira, ou single, como preferir. Vinte e oito anos, quase formada em Letras, precisei parar por razões familiares. Trabalhei durante cinco anos para uma revista de celebridades, precisava andar pelo mundo do espetáculo farejando quem estava mantendo uma amizade colorida com quem, e organizar uma tocaia dos fotógrafos; na maioria das vezes eu precisava convencer um cantor, uma atriz, a inventar uma amizade colorida com alguém e levá-los ao encontro com os paparazzi, quer dizer, um passeio de mãos dadas ou mesmo um beijo furtivo. No começo eu gostava, mas agora estou cansada de contar lorotas.

— E por que aceitou se juntar à nossa aventura, queridinha?

— Acho que um diário falará de coisas mais sérias, e é um jeito de eu ficar conhecida com reportagens que não incluam amizade colorida. Sou curiosa, e acho que boa detetive.

Era miúda e falava com um brio ponderado. (ECO, 2015, p. 33, grifo nosso)

Maia, a mais nova, única mulher, será o par romântico de Colonna, e terá participação marcada na narrativa. A seleção pelo discurso direto para sua apresentação, portanto, dá a ela a voz da narrativa, escolha feita pelo narrador, para evidenciar sua participação. Da mesma forma Braggadocio, que será fundamental no desenvolvimento das peripécias narrativas:

— Ótimo. O senhor?

— Romano Braggadocio...

— Nome estranho, de onde vem?

— Olhe, essa é uma das muitas obsessões da minha vida. Parece que em inglês tem significado feio, mas por sorte nas outras línguas não. Meu avô era um enjeitado e, como o senhor sabe, nesses casos o sobrenome era inventado por um funcionário municipal. Se fosse um sádico poderia impingir até um Ficarotta, no caso de meu avô o funcionário era sádico pela metade e tinha certa cultura... Quanto a mim, sou especializado em revelações escandalosas e trabalhava exatamente para uma revista do nosso editor, *Por baixo do pano*. Mas nunca me contratou, pagava por artigo. (ECO, 2015, p. 33, 34, grifo do autor)

Essas serão as duas figuras importantes dentro do jornal, que terão participação marcada nos eventos do romance. Os demais, apresentados pelo próprio narrador, serão meros coadjuvantes das cenas em que estes estão inseridos. Contudo, vale lembrar que a seleção dos argumentos e falas desses personagens estão sempre relacionadas à maneira como é narrada a história, passando, portanto, sempre pelo crivo do personagem principal, nosso narrador Colonna. A história passa por diversos temas contraditórios, que se relacionam com a concepção de forja da verdade, como é o caso da crença de alguns, por exemplo, de que o fascismo não foi tão cruel como se veicula, que o nazismo não causou tantas mortes como se diz, chegando ao ponto, por exemplo, de se dizer que os campos de concentração não tinham a função que atualmente conhecemos, e que não se matou judeus como a história confirma. Esse tipo de ideia surge no texto, selecionada pelo narrador a partir da história de vida de Braggadocio, com a finalidade de mostrar ao leitor as possibilidades da narrativa, a relação entre a verdade e o engano contido naquilo que se diz, e que apenas a experiência mostra o que é, de fato, a verdadeira história, a essência real. Se Eco perseguiu o tema da verdade em seus textos, é através do narrador que ela se constrói, aos poucos, com o auxílio do leitor, mas não enquanto algo inquestionável, mas, ao contrário, como uma possibilidade de leitura, aquela que, excluídas as demais possibilidades, se percebe a verdadeira. É o momento epifânico da verdade que precisa ser, mais que lida, vivida através da experiência da leitura. É a constatação do fato.

A respeito desse tema, Braggadocio será o personagem que suspende a realidade para sempre questioná-la. É ele que, a despeito das evidências, fará suas investigações acerca da morte de Mussolini, que levará sempre o narrador para lugares, no mínimo, suspeitos, que mostrará a outra face de todos os fatos, ainda que a face enganosa deles. Braggadocio representa essa possibilidade, a semente que cada signo carrega, que possui sua verdade e, em sua companhia, a possibilidade do engano, a interpretação equivocada, a mudança de sentido. A realidade é subvertida pela orientação de Braggadocio:

[...] meu pai me acostumou a não acreditar em todas as notícias. Os jornais mentem, os historiadores mentem, a televisão hoje mente. Você não viu nos

telejornais há um ano, com a Guerra do Golfo, o pelicano coberto de óleo, agonizando no golfo Pérsico? Depois foi apurado que naquela estação era impossível haver pelicanos no Golfo, e as imagens eram de oito anos antes, no tempo da Guerra Irã-Iraque. Ou então, como disseram outros, pegaram uns pelicanos no zoológico e lambuzaram de petróleo. O mesmo devem ter feito com os crimes fascistas. Veja bem, não é que me afeiçoei às ideias do meu pai ou do meu avô, nem quero fazer de conta que não houve massacre de judeus. Por outro lado alguns dos meus melhores amigos são judeus, imagine. Mas não confio em mais nada. Os americanos foram mesmo até a Lua? Não é impossível que tenham construído tudo num estúdio, se você observar as sombras dos astronautas depois da alunissagem não são verossímeis. E a Guerra do Golfo aconteceu mesmo ou nos mostraram só trechos de velhos repertórios? Vivemos na mentira e, se você sabe que lhe estão mentindo, precisa viver desconfiado. Eu desconfio, desconfio sempre. A única coisa verdadeira da qual posso dar testemunho é essa Milão de tantas décadas atrás. Os bombardeios existiram de verdade e, entre outras coisas, quem bombardeava eram os ingleses, ou os americanos. (ECO, 2015, p. 43, 44)

A fala de Braggadocio mostra fatos históricos que sempre são revistos com alguma incerteza até hoje na nossa história. Grupos contemporâneos ainda duvidam desses acontecimentos por ele elencado, e essa dúvida é saudável até o ponto em que o espectador busca respostas que o façam compreender a realidade, e não apenas duvidar. O limite está dentro do texto. Elucubrações que o ultrapassem devem ser desprezadas, pois então qualquer narrativa teria o fim que o leitor quisesse, ainda que totalmente diferente da proposta do texto, e então tudo perderia seu sentido.

No decorrer dos diálogos, o narrador vai deixando pistas sobre o procedimento de leitura do texto, como quando está conversando com Braggadocio, no primeiro dia que saem para tomar alguma coisa, e comenta, sobre o personagem, enquanto ele explica sobre seus planos investigativos: “Desenhava na mesa com um dedo molhado de vinho, como se, tal como nas revistas de passatempos, estivesse traçando uma série de **pontos que precisam ser interligados para fazer aparecer uma figura.**” (ECO, 2015, p. 45, grifo nosso). A formação da figura, ao ligarem-se os pontos, é aquilo que todo leitor deve fazer, com as informações que recebe, para compor o sentido da narrativa, para que compreenda suas intenções, sem deixar passar nenhum dos “pontos”, se quiser alcançar o sentido do texto. Trata-se de um exercício constante no processo de leitura e compreensão do objeto lido, o processo de preenchimento das lacunas do texto para a produção de sentido, de que fala Eco.

O narrador, ao fazer suas escolhas quando conta a história, age de forma pedagógica, tanto entre os companheiros da redação, posto que ele deve sempre revisar tudo o que é escrito e homogeneizar a linguagem das notícias, quanto para o leitor, pois, devido à evidência do processo de criação da notícia, ele também evidencia o processo de

construção da narrativa, o processo criativo da ficção, e revela, assim, ao leitor, os procedimentos a serem seguidos para a sua compreensão. O narrador, então, molda a narrativa e mostra seus meandros, o labirinto que constrói e no qual o leitor está inserido e seu mapa, para que saia – ou não – dali. Em trechos em que explica o procedimento, de maneira elucidativa, aos colaboradores do jornal, de fato, está explicando os protocolos de leitura para a compreensão do texto narrativo. Deixa claro que, para que o leitor – do jornal – compreenda aquilo que desejam que ele compreenda, é preciso fazer as escolhas certas, reunir elementos e selecionar palavras apropriadas, de forma que o faça pensar o que querem. Assim, revela o segredo da mágica, mostra seu mecanismo e conta, para o leitor da narrativa, como ele deve duvidar das informações que recebe. No texto, quando explica como se faz para tirar a credibilidade de uma determinada pessoa, através do *desmentido*, mostra como o redator deve construir seu texto:

Outro assunto foi o do desmentido. Ainda éramos um jornal sem leitores, portanto, fosse qual fosse a notícia, não haveria ninguém para desmenti-la. Mas um jornal também é avaliado pela capacidade de enfrentar desmentidos, principalmente se for um jornal que dá mostras de não ter medo de meter o nariz na podridão. Além de treinarmos para quando chegassem desmentidos de verdade, era preciso inventar algumas cartas de leitores seguidas de nossos desmentidos. Para mostrar ao cliente a nossa fibra. (ECO, 2015, p. 59)

Dessa forma, dá-se início a uma aula sobre como tirar a credibilidade do possível leitor que desmentisse qualquer notícia. E continua:

— Bem — disse eu —, vejamos um exemplo didático, não só fictício mas também, digamos, exagerado. É uma paródia do desmentido publicado há alguns anos no l’Espresso. A hipótese era de que o jornal tivesse recebido uma carta de um tal Elucídio Desmentino, que passo a ler. (ECO, 2015, p. 59)

[...]

— Segue a assinatura de Aleteu Verdade. Agora, o que tem de eficaz esse desmentido do desmentido? Um, a anotação que o jornal fez daquilo que foi escrito por fontes próximas ao senhor Desmentino. Isso sempre funciona, não se diz quais são as fontes, mas se sugere que o jornal tem fontes confidenciais, talvez mais confiáveis que Desmentino. Depois se recorre ao caderno do jornalista. Esse caderno ninguém vai ver, mas a ideia de uma transcrição ao vivo infunde confiança no jornal, faz acreditar que existem documentos. Por fim, repetem-se insinuações que por si sós não dizem nada, mas lançam uma sombra de suspeita sobre Desmentino. Agora, não estou dizendo que os desmentidos devem ser desse tipo, aqui estamos numa paródia, mas guardem bem os três elementos fundamentais para um desmentido do desmentido: testemunhos ouvidos, anotações no caderno e incertezas várias quanto à confiabilidade do desmentidor. Entenderam? (ECO, 2015, p. 61, 62)

Assim, de maneira didática, como dito pelo próprio narrador-personagem, ensina como descreditar seu alvo. Esse procedimento deixa claro ao leitor que ele deve se manter alerta a toda informação com que tomar contato na narrativa, antecipando as possibilidades interpretativas e o procedimento para adquiri-las. Nesse momento, Eco está fazendo teoria através da narração de seu romance, explorando a ideia da *menzogna* nos meandros de seu texto. Eco deflagra, explica, explicita de que maneira a linguagem pode ser utilizada para mentir e, em sua menor porção, por metonímia, o signo.

Ainda a respeito de Braggadocio, o narrador especula sobre sua investigação a respeito de Mussolini, inserindo-o como autor de uma trama detetivesca, dizendo:

Eu não entendia se Braggadocio era um fabuloso narrador de folhetim, que ia dosando seu romance em capítulos, com o devido suspense a cada “continua”, ou se de fato ainda estava reconstituindo sua trama pedaço por pedaço. Fosse como fosse, não cabia insistir, porque nesse meio-tempo todo aquele vaivém de restos mortais malcheirosos tinha me revirado o estômago. (ECO, 2015, p. 152)

É desta maneira, mesclando direcionamentos pedagógicos e suspeitando de acontecimentos, que o narrador sugere ao leitor que se atente à construção da narrativa, pois ela será forjada com base em elementos suspeitos, situações questionáveis e cabe a ele, leitor atento, não cair nas armadilhas que esperam ambos. Braggadocio torna-se a representação do escritor que quer prender a atenção do leitor à sua trama, envolvê-lo em cada acontecimento, para que ele se emaranhe entre as linhas da narrativa, se perca no bosque da ficção. O escritor de folhetim, que quer convencer o outro acerca de sua verdade – seja ela verdadeira ou não – e não mede esforços para ludibriá-lo. É com essa ironia, trazendo a figura do próprio narrador ao texto, que pretende orientar seu discurso, mostrando suas técnicas e revelando o correto proceder. A ironia é um elemento que se coloca durante toda a narrativa, como dito, causando o efeito da contradição, do questionamento, da revelação do mecanismo por detrás do texto:

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. (BRAIT, 2008, p. 16)

O processo pedagógico de Eco se dá, portanto, através da ironia intrínseca a seu texto. Os comentários, indagações, inferências sobre o próprio ato da escrita, da construção, da forja da narrativa oficial, da notícia, das memórias, são os elementos por meio dos quais a ironia é percebida, revelada e utilizada para ensinar o leitor sobre o que a narrativa, de fato, propõe. Essa escolha se dá pelo fato de que a compreensão do elemento irônico presente no texto

exige a intensa participação do leitor para a sua produção de sentido, assim, reforçando a ideia de que este tem participação ativa na narrativa.

No decorrer da narrativa, é exposto ao leitor todos os procedimentos que deverão ser tomados para a confecção do jornal. Assim, a cada sugestão de notícia ou reportagem que estará presente na edição, os comentários sobre a disposição e o efeito que elas devem causar em seus leitores, como é o caso das orientações do capítulo VIII:

Mas, preste atenção, estou pensando numa página temática, à esquerda o artigo de Braggadocio, à direita uma reportagem sobre a degradação das avenidas periféricas, com o trottoir indecente, de modo que à noite não se pode passar por lá com criança. Nenhum comentário para ligar os dois fenômenos, **mas deixamos que o leitor tire suas conclusões**, no fundo do coração todos concordam com a volta das saudáveis casas de tolerância, as mulheres porque assim os maridos não precisam parar à beira das avenidas para pegar marafonas e empestear o carro com perfume barato, e os homens porque assim podem dar sua escapadela para um daqueles vestíbulos, e, se for visto por alguém, dirá que está passando por lá para apreciar a cor local, quem sabe para ver art nouveau. Quem me faz a matéria sobre as rodadoras de bolsinha? (ECO, 2015, p. 87, 88, grifo nosso)

Cada capítulo vai, aos poucos, revelando como deve se comportar este leitor, que, de maneira irônica e contraditória, deve suspeitar da narrativa ao mesmo tempo que nela confia, pois que é ela mesma quem o orienta sobre suas próprias incertezas. Este o processo pedagógico de Eco, através da ferramenta da ironia intratexto.

A afirmação pertinente e naturalmente irônica que é feita no início do capítulo IX do romance sugere as discrepâncias entre o texto literário e o jornalístico: “[...] estamos fazendo jornalismo, não literatura.” (ECO, 2015, p. 91.) A inferência é óbvia, mas não tanto. É evidente que se trata de uma afirmação irônica do autor, que se insere no texto de forma a satirizar a situação própria da composição artística. O questionamento da literatura enquanto ficção, em oposição ao texto jornalístico, considerado aquele que representa a realidade dos fatos, ao ser levado em consideração dentro do contexto de produção do tal jornal que terá, em sua composição, a confecção de textos que trarão consigo, se não a mentira, a semente do engano, coloca em xeque a ideia de verdade do texto jornalístico. Assim, a afirmação feita por Simei, aquele que direciona o jornal, se coloca perturbadora da ordem, uma verdadeira pedra no sapato do leitor, que precisará compreender a ironia da afirmação dentro do contexto literário de sua produção. É claro que o texto literário é ficcional, mas até que ponto a notícia, naquele contexto, também não o é?

No decurso da narrativa, toma corpo a importância de Maia. Como afirmará o narrador, Colonna, e a própria personagem, esta é quem vê aquilo que ele – e os outros – não vê. Primeiramente, afirma este fato quando estreita relações com a colega, que o apresenta

uma outra Milão, no capítulo VIII, quando vão tomar uma bebida juntos. Simei afirma “Voltei-me, ela tinha razão, mas como podia achar que via o que ela via? Esse foi só um ensaio da descoberta que eu faria depois [...]” (ECO, 2015, p. 84), e se confirma quando saem juntos após o trabalho, novamente: “Você nunca vê as coisas que eu vejo [...]” (ECO, 2015, p. 89). A respeito do surgimento do celular, o que Simei considera uma moda passageira, a jornalista afirma: “Eu não teria tanta certeza.” (ECO, 2015, p. 92). Os indícios deixados no caminho por este narrador a respeito desta personagem mostram sua importância dentro da narrativa, que mostrará direções futuras sobre os acontecimentos em decorrência da criação do jornal.

As indagações que o romance pode suscitar se colocam na contemporaneidade, Eco pretende fazer o leitor pensar sobre os acontecimentos da Itália de 1992 adiante – e nós, leitores estrangeiros, podemos fazer nossas substituições para percebermos que o tema é universal – para refletir sobre o caminho da notícia e a linguagem é utilizada para outros fins que não os informativos. Em momentos de tanta democratização do acesso à informação, com o advento da internet, o homem se tornou um ignorante opcional, que se perde em meio ao turbilhão de notícias e informações que lhe chegam. Trata-se de um livro sobre os lugares-comuns utilizados no jornalismo, desde os jargões criados até as frases de efeitos que, se tomadas ao pé da letra, perdem totalmente o seu sentido. Entretanto, são esses mesmos lugares-comuns que se tornam capazes de ludibriar o público, que não se atenta para os fatos.

[...] que se às vezes faz latir o senso comum, outras vezes o faz mesmo rosnar, quando na p. 57 diz: “Não são as notícias que fazem o jornal, mas o jornal que faz a notícias”. De frente a esta assustadora inversão de direção do significado das palavras, é preciso refletir sobre que relação existe hoje entre a linguagem e a (sua) realidade e vice-versa. O que é então o verdadeiro núcleo narrativo do divertido trabalho de Umberto Eco.²⁵ (BOTTIGLIERI, 2015, tradução nossa)

Número zero fala sobre a linguagem, tudo o que ela pode propor e, para além disso, como ela pode ser subvertida em benefício de algo, ou de alguém. Esse é o *leitmotiv* de toda a produção equiana. Utiliza o jornal como modelo, no romance, pois é ele que, até então, construía as narrativas que eram vendidas ao povo, o que hoje fazem os outros meios de comunicação virtuais, principalmente as *fake news*, pois, como afirma Simei, “Os jornais

²⁵ [...] *che se a volte fa abbaiare il senso comune, altre volte lo fa ringhiare addirittura, quando a pag. 57 dice: “Non sono le notizie che fanno il giornale, ma il giornale che fa le notizie». Di fronte a questa spaventosa inversione ad U del significato delle parole, bisogna riflettere su che rapporto oggi ci sia fra il linguaggio e la (sua) realtà e viceversa. Che è poi il vero nucleo narrativo della divertente fatica di Umberto Eco”.* (BOTTIGLIERI, 2015) Disponível em: <http://www.succedeoggi.it/2015/02/complotti-parole/>

ensinam como se deve pensar” (ECO, 2015, p. 95). Os personagens do romance são aqueles que fazem o trabalho de base para que isso aconteça.

Em um segundo momento, o romance altera seu ritmo, e passa questionar os próprios lugares-comuns apenas utilizados, levando o leitor a refletir sobre suas oposições e perceber o engodo no qual sempre se envolve, quando ingênuo. *Número zero* é um romance sobre a linguagem, sobre a *menzogna* e sobre tudo o que o signo é capaz de conter que pode servir para mentir.

É neste segundo momento que Braggadocio trará seus questionamentos sobre a narrativa oficial acerca da morte de Mussolini. Este acontecimento cinde o romance em duas partes, inserindo uma teoria da conspiração dentro da conspiração de fato, o que indicará um novo rumo para o romance. Se, até então, o romance tratava dos meandros da linguagem, o uso ou abuso das meias verdades, o engodo e a mentira como formas de persuasão e convencimento, agora a hipótese da história não contada sobre Mussolini, a teoria da conspiração, torna-se o centro da narrativa, aos poucos tomando conta dos acontecimentos que se sucedem. Ocorre, novamente, o questionamento da verdade histórica, mas agora de forma parecida como a de *O pêndulo de Foucault* (1988), em que a teoria da conspiração toma proporções estratosféricas, transformando uma mentira na grande verdade que muda a vida de todos para sempre, irreversivelmente.

Nessa nova perspectiva, Maia será o contrapeso, a voz da razão da narrativa, assim como Lia, de *O pêndulo de Foucault*. Ela é quem mostrará os exageros, o outro lado de toda ponderação sobre cada acontecimento e que verá além daquilo que a narrativa propõe, aparando as arestas e evitando os excessos.

Acerca da história contada por Braggadocio, sobre a suposta fuga de Mussolini à Argentina, o narrador explicitamente demonstra seu ponto de vista, entretanto, suspendendo a narrativa mirabolante do colega, para que o leitor, também ele, aguarde seu desenrolar: “Braggadocio era louco. Mas ainda estava para me contar o melhor e me convinha esperar. A história dele talvez fosse inventada, mas era romanesca. Veríamos.” (ECO, 2015, p. 119). A história de Braggadocio pausa, só é retomada mais à frente na diegese, como o próprio excerto acima revela, *Veríamos*.

A feitura da narrativa se mantém através de sua construção metalinguística, e cada novo acontecimento no jornal revela os processos da sua forja. À metade do romance, um novo momento revela a estratégia do engodo, conseqüentemente, trazendo a verdade através da mentira:

Percebam que hoje, **para contra-atacar uma acusação não é necessário provar o contrário, basta deslegitimar o acusador.** Portanto, aqui está o nome e o sobrenome do sujeito, e Palatino dá um pulo em Rimini, com um gravador e uma máquina fotográfica. Siga esse íntegro servidor do Estado, ninguém nunca é cem por cento íntegro, mesmo que não seja pedófilo, não tenha matado a avó, nem embolsado propinas, terá feito alguma coisa estranha. Ou então, se me permitem a expressão, **estranhifica-se aquilo que ele faz todos os dias.** Palatino, **use a imaginação.** Entendido?

Três dias depois Palatino voltou com notícias bem saborosas. [...]

— Esplêndido — disse Simei —, nosso leitor não frequenta restaurantes chineses, onde ele mora nem deve haver nenhum, e ele nunca ia sonhar em comer com pauzinhos como um selvagem. Por que esse cara frequenta ambientes chineses?, **perguntará o leitor.** Se é um magistrado sério, por que não come espagete como todos?

[...]

[...] — Esse cara é um dândi, ou um paz e amor, como se dizia antigamente. Não é difícil imaginar que também fume uns baseados. **Mas isso não se diz, o leitor é que deve chegar aí.** Trabalhe com esses elementos, Palatino, tire daí um retrato cheio de tons escuros, e o homem é enquadrado como se deve. **De uma “não notícia” cavamos uma notícia. E sem mentir.** (ECO, 2015, p. 123-125, grifo nosso)

Et voilà! A partir da revelação de como se produz a *menzogna*, a própria *menzogna* é desmascarada. O exemplo ensina mais do que as palavras como o leitor equiano deve se comportar para que os sentidos da narrativa sejam produzidos. A metalinguagem, enquanto elemento pedagógico, representa, em Eco, a epifania, a experiência narrativa. É a ação que revela os protocolos de leitura e interpretação do texto.

Um grande elemento de Número zero é a construção de um dossiê. Braggadocio, em sua conversa com Colonna, já havia dito que estaria preparando um a respeito do fim de Mussolini, e agora, no jornal, é levantada a hipótese de se organizar alguns outros para deixar arquivados, caso sejam necessários em algum momento. Lucidi fala sobre sua produção e importância, ao ser contestado por Simei:

— Eu insisto — disse Lucidi —, os necrológios antecipados eram só um exemplo, mas os dossiês são importantes, para ter todas as indiscrições possíveis sobre alguém, e elas vão servir para vários tipos de artigo. Evitam ter de ir fazer pesquisas no último minuto.

— Entendo — disse Simei —, mas são luxos de grandes diários. Dossiê implica uma montanha de pesquisas, e eu não posso empregar nenhum dos senhores na compilação de dossiês todo santo dia.

— Nada disso — sorriu Lucidi. — A compilação de um dossiê pode ser feita até por um estudante universitário que em troca de uns caraminguás faz o giro das hemerotecas. O senhor acha que os dossiês, já nem digo dos jornais, mas até dos serviços secretos, contêm notícias inéditas? Nem os serviços secretos podem desperdiçar tempo assim. Um dossiê contém recortes, artigos de jornais, onde se diz aquilo que é sabido por todos, menos pelo ministro ou pelo líder da oposição aos quais se destina o dossiê, que nunca tiveram tempo de ler jornais e consideram essas coisas como segredos de Estado. Os dossiês contêm notícias esparsas que a pessoa interessada deve elaborar de

tal modo que consiga fazer brotar suspeitas e alusões. Um trecho diz que Fulano foi multado anos atrás por excesso de velocidade, outro diz que no mês anterior ele visitou um acampamento de escoteiros, outro que ontem mesmo foi visto numa danceteria. Pode-se muito bem partir daí para sugerir que se trata de um imprudente que transgredir o código de trânsito para ir a lugares onde se bebe, e que provavelmente (digo provavelmente, mas é evidentemente) gosta de rapazinhos. O suficiente para desacreditá-lo. E dizendo só a pura verdade. Além disso, a força do dossiê está no fato de que ele nem precisa ser mostrado: basta espalhar o boato de que ele existe e contém notícias, digamos, interessantes. O Fulano acaba sabendo que você tem notícias sobre ele, não sabe quais, mas todo mundo tem algum esqueleto no armário e cai na armadilha: experimente pedir alguma coisa a ele, e ele vai estar bem mais maneiro.

— Esse negócio de dossiê é bom — observou Simei. — Nosso editor iria ficar contente de ter instrumentos para manter sob controle gente que não gosta dele, ou de quem ele não gosta. Colonna, por gentileza, monte uma lista de pessoas com quem o nosso editor pode ter de se haver, encontre um universitário reprovado e sem dinheiro e faça-o preparar uma dúzia de dossiês, que por enquanto serão suficientes. Parece-me uma ótima iniciativa, e barata.

— É assim que se faz em política — concluiu Lucidi, com ar de quem sabe como o mundo funciona. (ECO, 2015, p. 125-127)

Dos romances aqui abordados, é neste que, de maneira mais clara, deixa-se transparecer o procedimento pedagógico de Eco, de defloração das estruturas narrativas de forma a revelar todo o processo de sua construção. É através de seu caráter pedagógico que o leitor desenvolve sua consciência como participante ativo da produção de sentidos do texto. Um dos elementos constitutivos da forja narrativa é seu processo pedagógico, pois que para participar de sua construção, é preciso que ele entenda seus procedimentos. Assim, *Número zero* torna-se a cartilha basal para a aprendizagem do leitor que pretende conhecer a narrativa e de que maneira ela se constitui, seu funcionamento e a participação dele para que ela exista.

A metáfora de Braggadocio se amplifica, posto que o surgimento de comprovações da sua teoria vão fortificando a narrativa dentro da narrativa. O personagem se torna o ponto da dúvida sobre a realidade do discurso oficial. Braggadocio é o neurótico que busca as comprovações de suas alucinações. Em determinados momentos, traz à narrativa elucidações, pistas sobre a importância da atenção – ele, sempre de maneira ostensiva e, a princípio, exagerada – ao texto e suas inter-relações. Sua fala, ao final do capítulo XIII, “Tudo tem sempre a ver com tudo, quando a gente sabe ler os sinais.” (ECO, 2015, p. 144), revela uma pista sobre a compreensão epifânica da narrativa equiana, é através das relações rizomáticas que compreendemos todas as relações possíveis, dentro da narrativa, evidentemente.

Para Eco, tudo está conectado, e a narrativa, trama textual, é o tecido que compõe uma complexidade de informações interconectadas, recuperadas e reutilizadas. O processo

pedagógico de construção da narrativa em Eco constitui-se de elementos combinados que revelam a experiência, a Verdade, a epifania.

Não que o convite à abertura se manifeste exclusivamente no plano da sugestão indefinida e da solicitação emotiva. Se examinarmos a poética teatral de Bertold Brecht, encontraremos uma concepção da ação dramática como exposição problemática de determinadas situações de tensão; propostas essas situações – segundo a conhecida técnica de recitação “épica”, que não quer sugerir o espectador, mas apresentar-lhe de modo distanciado, estranhado, os fatos a observar – a dramaturgia brechtiniana, em suas expressões mais rigorosas, não elabora soluções; caberá ao espectador tirar conclusões críticas daquilo que viu. Os dramas de Brecht também terminam numa situação de ambiguidade (típico, e maior entre todos, Galileu): aqui, porém, já não se trata da ambiguidade mórbida de um infinito entrevisto ou de um mistério sofrido na angústia, mas da mesma ambiguidade concreta da existência social como o choque de problemas não resolvidos, para os quais é preciso encontrar uma solução. Aqui a obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária. (ECO, 2012, p. 49, 50)

Para Eco, segundo o excerto, a abertura da obra está diretamente relacionada à construção pedagógica do público sobre a interpretação dela. É através da abertura que o público, no caso, o leitor, participa de sua construção e, ao mesmo tempo, constrói também seu pensamento crítico, posto que a obra promove a reflexão sobre o ser e seu papel dentro do meio a que pertence, que constitui. Esse, o processo pedagógico citado acerca de Brecht e reproduzido em suas próprias obras.

Os exemplos que seguem na narrativa continuam ensinando ao leitor sobre como deve se comportar, de que maneira a narrativa deve ser lida, e como se dá o preenchimento das lacunas. Em diversos momentos da narrativa, podemos surpreender Simei em seu jornal criando possibilidades de notícias difamatórias e constrangedoras. Maia, o grande contraponto do texto, sempre se coloca questionando os procedimentos escusos do diretor e os objetivos do jornal, mas aceita sua condição minoritária, a que questiona, a que discorda, aquela que se opõe às propostas mas é voto vencido. As entrelinhas do texto, explicadas por Simei, utilizadas para a construção de uma mensagem decodificada, se mostram como ferramentas da narrativa que mostram suas imperfeições, a possibilidade da interpretação a partir dos conhecimentos prévios, ao mesmo tempo que revela o caráter ambíguo da narração. O mundo real é interpretável, e, de acordo com cada intenção, ele poderá ser compreendido de maneiras diferentes. A narração, para Eco, cumpre outro papel, que vai além do contar, pois que ela mostra aquilo que é, e não há como ser outra:

Com Eco assistimos a uma curiosa inversão: não são os signos que dizem a verdade. Os signos expressam apenas os significados que devem ser

interpretados e sempre podem ser utilizados para mentir. Ao contrário, é a Verdade que chega a um certo ponto a suprir alguma impossibilidade própria do signo, a *mostrar* coisas que os signos não conseguem, por essência, dizer. Em Eco a verdade não pode ser *dita*, pode apenas ser *mostrada*, em um outro nível. O signo *diz* algo sobre uma verdade que no reino do comentário acaba sempre ausente. O signo e a linguagem remetem a ela, dizem coisas sobre ela, mas a Verdade está fora do domínio do signo, é ausente da forma da linguagem, que é toda fundada a partir do adiamento e do reenvio. A Verdade, ao contrário, não remete a nada, se *mostra*, no dom do seu presente: o seu momento “não volta, mas foi, irreversivelmente, pleno, resplandecente, generoso como toda revelação” (PF: 501).

A partir daqui uma primeira estruturação do universo de Umberto Eco, que deve ser mantido em mente: o mundo dos signos remete à *teoria*, à interpretação e à conjectura. Teoria, interpretação e conjectura servem para construir *versões* do *mundo real* e podem sempre ser utilizadas para mentir (TSG). Ao contrário, o mundo da Verdade remete por sua vez à *narração*, à Necessidade, à inevitabilidade de qualquer coisa que é, que foi, que não pode ser de outra forma. Ao contrário de alguns milênios de filosofia, para Eco, é o mundo narrativo que define um “modelo de verdade” (SL: 14), não o mundo real.

A posição de Eco é tão original que alguém poderia ser tentado a derrubá-la. Toda a nossa cultura nos leva a uma versão oposta. Como pode a narração tornar-se o domínio da verdade e o mundo ser apenas o domínio da conjectura? Afinal de contas, “o filósofo e o cientista pretendem dizer a verdade. Por sua vez, o narrador finge, nos pede para participar de um jogo de ficção.” (NS: 631).

Mas para Eco não é absolutamente assim. E não por acaso sempre insistiu, em muitos pontos de sua obra, que se o universo real indagado pela Teoria é um mundo falível e suscetível de revisão, no qual muitas interpretações contrastantes entre si podem apresentar diversas boas razões, o mundo da Narração é, ao contrário, um mundo no qual as coisas são *dadas* e no qual *não podem ser outra coisa*. Trata-se de um mundo no qual as verdades são absolutamente certas, tanto que elas nos ensinam a inevitabilidade da experiência, daquilo que “recebemos”. (PAOLUCCI, 2016-2017, p. 25-26, tradução nossa)²⁶

²⁶ *Con Eco assistiamo a un curioso ribaltamento: non sono i segni a dire la verità. I segni dicono soltanto dei significati che devono essere interpretati e possono sempre venire utilizzati per mentire. Al contrario, è la Verità che arriva a un certo punto a supplire ad alcune impossibilità proprie dei segni, a mostrare cose che i segni non riescono per essenza a dire. In Eco la verità non può essere detta, può soltanto essere mostrata, a un altro livello. Il segno dice qualcosa su una verità che nel regno del commento resta sempre assente. Il segno e il linguaggio rimandano a essa, dicono delle cose su di essa, ma la Verità è fuori dal dominio dei segni, è assente dalla forma del linguaggio, che è tutta fondata sul rimando e sul rinvio. La Verità al contrario non rimanda a nulla, si mostra, nel dono del suo presente: il suo momento “non retorna, ma è stato, irreversibilmente, pieno, sfolgorante, generoso come ogni rivelazione.” (PF: 501)*

Da qui una prima strutturazione dell’universo di Umberto Eco, che occorrerà tenere presente: il mondo di segni rimanda alla teoria, all’interpretazione e alla congettura. Teoria, interpretazione e congettura servono a costruire versioni del mondo reale e possono sempre venire utilizzate per mentire (TSG). Al contrario, il mondo della Verità rimanda invece alla narrazione, alla Necessità, all’ineluttabilità di qualcosa che è, che è stato e che non può essere altrimenti. Contrariamente a qualche millennio di filosofia, per Eco è il mondo narrativo che definisce “un modello di verità” (SL: 14), non il mondo reale.

La posizione di Eco è così originale che si sarebbe tentati di ribaltarla. Tutta la nostra cultura ci tramanda una versione opposta. Come può la narrazione diventare il dominio della verità e il ondo essere soltanto il dominio della congettura? Dopotutto “il filosofo e lo scienziato pretendono di dire la verità. Ilvece il narratore finge, ci chiede di partecipare a um gioco di finzione” (NS: 631).

Ma per Eco non è affatto così. E non a caso há sempre insistito, in molti punti della sua opera, sull’idea che, se l’universo reale indagato della Teoria è um mondo fallibile e rivedibile, in cui molte interpretazioni contrastante

O que Paolucci explica, no trecho acima, é um pouco da poética Equiana, que se mostra em toda sua produção, mas, de maneira menos explícita, também em sua produção ficcional. Eco fala sobre o que acredita, filosofa enquanto cria, produz um universo narrativo que mostra a verdade, que se torna inquestionável, posto que o mundo ficcional difere do real justamente por nele não haver o imperfeito, ao molde platônico reconfigurado.

Em *Número zero* é visível o questionamento da verdade – ou melhor, da mentira – contida no signo, de que maneira ele pode esconder nas entrelinhas e permitir, até mesmo conduzir, o leitor ao engano. É através da experiência, da narração, que o leitor compreende que a *menzogna* está presente no signo e é só com sua demonstração que o leitor consegue absorver sua Verdade, a epifania.

Braggadocio, a metáfora do narrador tradicional, em primeira pessoa, parcial e falso, é indagado nas elucubrações de Colonna a seu leitor:

Eu não entendia se Braggadocio era um fabuloso narrador de folhetim, que ia dosando seu romance em capítulos, com o devido suspense a cada “continua”, ou se de fato ainda estava reconstituindo sua trama pedaço por pedaço. Fosse como fosse, não cabia insistir, porque nesse meio-tempo todo aquele vaivém de restos mortais malcheirosos tinha me revirado o estômago. Em casa, eu também tomei um Stilnox. (ECO, 2015, p. 152)

A paulatina narração de Braggadocio a Colonna sobre suas descobertas acerca do fim de Mussolini se constroem, de fato, como uma narrativa folhetinesca. Trata-se de outro contraponto narrativo, aquele que se opõe ao próprio narrador do romance, de forma que um mostre, questione, reflita e duvide sobre o próprio desenrolar da narrativa, enquanto o outro, tradicional, quer convencer seu leitor sobre sua própria verdade, sua tentativa de iludir e ludibriar o leitor.

Eco procura experimentar no campo da narratologia, constrói narradores em seus romances que promovem o questionamento do próprio ato de narrar. Quando insere narradores em *mise en abyme*, sugere essa autorreflexão sobre o fazer literário, a narração propriamente. O narrador, Colonna, que ouve a história de Braggadocio e mantém-se suspenso, em dúvida, questionando sua veracidade. O procedimento de organização destes narradores-leitores espelhados constitui a forja narrativa.

tra loro possono presentare diverse buone ragioni, il mondo della Narrazione è invece un mondo in cui le cose sono date e in cui non possono essere altrimenti. Si tratta di un mondo in cui le verità sono assolutamente certe, tanto che esso ci insegna l'ineluttabilità dell'esperienza, di ciò che "abbiamo avuto". (PAOLUCCI, 2016, 2017, p. 25-26)

Braggadocio se torna um narrador dentro da narrativa e isto é por ele feito buscando que sua história seja verdadeira, assim, ele precisa convencer o seu leitor, no caso, Colonna, de que sua narrativa é real. Esse procedimento é por ele construído a partir da verificação histórica – ainda que nada seja, de fato, verificado –, pela sua afirmação dentro da narrativa, transcrita por Colonna:

[...] Os frades punham os cadáveres dos confrades para apodrecer e se liquefazer em cima de assentos de pedra, e os corpos se desidratavam devagar, os humores se escoavam e os esqueletinhos ficavam limpos como os dentes das propagandas da Pasta del Capitano. Uns dias atrás, eu estava pensando, este teria sido um lugar ideal para esconder o cadáver de Mussolini depois do roubo de Leccisi, **mas infelizmente não estou escrevendo um romance, e sim reconstituindo fatos históricos**, e o histórico é que aquilo que restava do Duce foi posto em outro lugar. Que pena. Mas é por isso que recentemente tenho visitado muitas vezes este lugarzinho que, **para uma história de restos mortais, me inspirou tantos bons pensamentos**. Há quem se inspire olhando, sei lá, as Dolomitas ou o lago Maior, e eu me inspiro aqui. Eu devia trabalhar como guarda de necrotério. Deve ser pela lembrança do meu avô, morto de um jeito tão ruim, que sua alma descanse em paz. (ECO, 2015, p. 158, grifo nosso)

No excerto, Braggadocio afirma ser um historiador, e não um ficcionista. Entretanto, logo em seguida, relaciona sua hipótese à *inspiração*. Sua reiteração sobre o roubo do corpo de Mussolini é defendida como fato histórico e, logo em seguida, questionada pela fabulação, pela habilidade criativa proporcionada pela inspiração. O excerto é ambíguo, pois revela exatamente o caráter dual de Braggadocio, aficionado por teorias da conspiração e por amplificar a narrativa, inserindo hipóteses, ao menos a um primeiro olhar, absurdas. Encontramos o paradoxo da ironia equiana, mais uma vez.

Dando continuidade a seu processo pedagógico de forja narrativa, Braggadocio ressalta a função do noticiário, de que maneira as notícias são divulgadas e com que intuito:

A questão é que os jornais não são feitos para divulgar, mas para encobrir as notícias. Ocorre o fato X, você não pode deixar de falar dele, mas cria problemas para gente demais, então no mesmo número você põe umas manchetes de arrepiar o cabelo, mãe degola os quatro filhos, a nossa poupança talvez vire pó, descoberta uma carta de insultos de Garibaldi a Nino Bixio e assim por diante, **a sua notícia se afoga no grande mar da informação**. (ECO, 2015, p. 162, 163, grifo nosso)

É justamente em momentos como esse, dentro da narrativa, que se encontram as coordenadas para que o leitor se oriente no mar de informações. O procedimento pedagógico da forja da narrativa, as escolhas sobre os possíveis caminhos do texto, a seleção dos argumentos para que a narrativa seja percorrida, aminho seja construído, e o leitor chegue à ilha da interpretação.

Braggadocio discorre longamente sobre sua teoria, tendo Colonna como seu interlocutor, como uma criança que ouve uma história antes de dormir. São páginas e páginas de monólogo do colega, que conta momentos da história da Itália, após a guerra, até seu momento atual – em que se passa a narrativa. O discurso mescla acontecimentos da história oficial da Itália e da Europa com hipóteses de Braggadocio. Os questionamentos de Colonna sobre o discurso de Braggadocio colocam em evidência o questionamento da verdade narrativa. Braggadocio teoriza, questiona, indaga e acredita em suas hipóteses. Colonna o considera um lunático, um escritor fantasioso. O estatuto da verdade se coloca como uma relação dialógica entre aquele que conta a história – no caso, Braggadocio – e aquele que a ouve – ou seja, Colonna. S. H. Olsen fala sobre a verdade:

[...] O discurso informativo visa a provocar certas modificações no mundo. A literatura como discurso informativo é o meio para realizar certos fins. [...]

[...]

[...] Um método de verificação e uma noção de verdade só se podem desenvolver juntos com a prática. A relevância e natureza de uma noção de verdade não tem significado à parte dessa prática. A ausência de uma prática de debate em conexão com um tipo de enunciado impedirá a existência de uma noção clara da verdade para esse tipo de enunciado, e enunciados que são exemplos desse tipo não podem, razoavelmente, ser interpretados como informativos. (OLSEN, 1979, p. 73, 74)

Olsen relaciona a literatura ao discurso informativo, levando em conta seu contexto de recepção e o próprio contexto do texto literário. Afirma que é preciso que se compreenda o enunciado a partir de sua interação com o público, e diz que o discurso informativo pretende provocar alguma reação em seu público. A literatura, para além da construção formal de frases organizadas dentro de um livro, busca esse propósito. Por isso, considera o caráter informativo da literatura. Eco vai além, afirma que, mais do que informativo, a literatura possui um caráter formativo. Por isso, compõe seus textos ficcionais buscando este processo pedagógico da forja narrativa, que pretende debater com o leitor para que ambos, juntos, construam o texto e, assim, leve-o à experiência da verdade, que não pode ser dita, senão vivida. Por isso, a relação que se mostra entre Colonna e Braggadocio e que se duplica entre o leitor e Colonna são relações dialógicas ou, como comenta Olsen, debates entre estas duas instâncias que visam a interpretação do texto e a experiência narrativa, aquela reveladora da verdade. É importante lembrar que a verdade de que se fala aqui não se liga a concepções de certo ou errado, mas justamente com a experiência, aquilo que é e que não se pode questionar nem valorar. É o momento epifânico dentro do texto literário, ou seja, aquilo sobre o que não se pode teorizar.

A importância do leitor nesse processo de revelação da Verdade está referida em *Lector in fabula*, que deixa claro como se dá o relacionamento leitor-texto literário. Eco concorda com Olsen, na medida em que o texto é incompleto, como este afirma no texto já citado (OLSEN, 1979, p. 65):

No que concerne à sua atualização, um texto é incompleto, e por duas razões: a primeira não se refere apenas aos objetos linguísticos que nos propusemos a definir como textos (cf. 1.1.), mas qualquer mensagem, inclusive frases e termos isolados. Uma expressão permanece puro *flatus vocis* enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencionado [...]. (ECO, 2008, p. 35)

Assim, quem completa o texto, o *atualiza*, é o leitor quem cumpre este papel. Utilizando-se de todos os elementos não-ditos, todas as referências intra e extratextuais, o leitor se ocupará de promover a leitura cooperativa do texto, de forma a preencher as lacunas que cada um desses elementos acabam por deixar no decurso da narrativa.

O exemplo de Colonna, o leitor de Braggadocio, que duvida de sua narrativa fantasiosa, se coloca em perspectiva e se transforma à certa altura da narrativa, em seu clímax, quando o colega é encontrado morto. Como o nosso próprio narrador afirma, “E, se até ontem eu achava que ele era um mitômano, sua morte agora lhe garantia certa credibilidade.” (ECO, 2015, p. 183). É este o evento que provoca a reviravolta da narrativa e, nosso narrador, que nos ensina a interpretar o texto, compreende que a narrativa agora se encontra em outro patamar, e que a leitura exige outra interpretação, dado o novo elemento encontrado.

[...] mas é que eu começava a entender que, se alguém tinha eliminado Braggadocio, devia ser por causa de sua investigação, e logo tive a impressão de que, se tivesse dado mostras de saber alguma coisa, alguém acharia útil me eliminar também. Não devo falar nem com a polícia — pensava —, e por acaso Braggadocio não disse que nas suas histórias estavam todos envolvidos, até os guardas-florestais? (ECO, 2015, p. 182, 183)

A preocupação na fala de Simei reforça o caráter da narrativa de Braggadocio:

— Colonna — disse, sentando-se à mesa com as mãos trêmulas —, você sabe do que Braggadocio estava cuidando.

— Sei e não sei, fez alusões a alguma coisa, mas não tenho certeza se...

— Não se faça de desentendido, o senhor entendeu muitíssimo bem que Braggadocio foi esfaqueado porque estava para revelar umas coisas. Até agora não sei quais eram verdadeiras e quais eram inventadas por ele, mas é certo que, se a investigação dele dizia respeito a cem casos, pelo menos num ele acertou, e por isso é que foi silenciado. [...] (ECO, 2015, p. 183, 184)

Ainda que as informações organizadas por Braggadocio parecessem ficcionais, suas relações dentro de sua construção narrativa poderiam ser relacionadas a fatos ocorridos que não interessavam ser novamente acessados. Por isso, a grande mentira narrada, ou o engano

provocado pela mania do personagem de relacionar todo fato a teorias da conspiração, deu ao texto um caráter verossímil, levando seu leitor a perceber a verdade que ela o faz experienciar, a grande epifania da revelação que os fatos reunidos provocam. Não se sabe o motivo exato pelo qual Braggadocio fora eliminado, mas, certamente, sua narrativa mentirosa era composta de verdades demais.

O plano do jornal acaba, Colonna e Simei se colocam em suspensão, pois também sabem mais do que deveriam – ou do que seria seguro. A narrativa gira, os fatos se embaçam, o leitor agora precisa seguir sozinho, mas já aprendeu a se orientar. Ao final do XVI capítulo, a narrativa tem uma pausa, que retoma seu início e a água não sai da torneira.

Novamente, no capítulo XVII, a marcação da fonte é mudada, e o leitor pode perceber que até o momento Colonna estava retomando os acontecimentos para compreender o que poderia ter acontecido, se teria, de fato, sido invadido em sua casa. Retoma seus questionamentos acerca de todos os dados recolhidos por Braggadocio, inquire sobre quem teria interesse em sua morte, qual – ou quais – fatos por ele reunidos seriam verdadeiros ou não. De fato, mesmo que não se saiba o real motivo, haviam invadido sua casa enquanto dormia, durante a noite. Conclui que precisa ir para outro lugar, por proteção.

Colonna, dentro de sua narrativa, apesar de vivenciá-la, encontra-se no mesmo patamar do leitor, pois está buscando interpretar os acontecimentos recapitulados para poder compreender as consequências a que ela poderá levar. Maia, seu grilo falante, conduz a reflexão sobre os acontecimentos, lidando menos com paranoias e mais com os fatos: sua racionalidade confere às teorias da conspiração um caráter ilusório, e indica que não se trata de meras coincidências a morte de Braggadocio e o fim do jornal:

— Mas quem disse que Vimercate recebeu mesmo esse telefonema? Talvez estivesse arrependido de ter montado aquela empresa que estava sendo cara e, assim que soube da morte de um dos redatores, achou o pretexto para acabar com o Amanhã, pagando dois meses de salário em vez de um ano... Ou então: você me contou que ele queria o Amanhã para que alguém dissesse pare com isso e eu admito você no clube de elite. Pois bem, suponha que um sujeito como Lucidi tenha feito chegar lá em cima, no clube de elite, a notícia de que o Amanhã estava para publicar uma investigação embaraçosa, eles telefonam para Vimercate e dizem tudo bem, larga mão desse jornaleco e você é admitido no clube. Depois Braggadocio é morto independentemente disso, talvez pelo tal louco, e você eliminou o problema do telefonema a Vimercate.

— Mas não eliminei o louco. Afinal de contas, quem entrou à noite em minha casa?

— Essa história quem me contou foi você. Como pode ter certeza de que entrou alguém?

— Então quem fechou a água?

— Mas me ouça um minuto. Não existe uma mulher que vai lá fazer faxina?

- Só uma vez por semana.
- Tá, quando é que ela foi pela última vez?
- Vai sempre às sextas de tarde. É mesmo, foi no dia em que ficamos sabendo de Braggadocio.
- Está vendo? Ela não poderia ter fechado a água, exatamente porque estava cansada de ouvir o pinga-pinga do chuveiro?
- Mas naquela sexta à noite eu peguei um copo d'água para tomar sonífero...
- Deve ter pegado meio copo, que chegava. Mesmo com o registro fechado sempre sobra alguma coisa no cano e você simplesmente não percebeu que aquela era a última água que saía da torneira. Bebeu mais água durante a noite?
- Não, nem jantei, entornei meia garrafa de uísque.
- Está vendo? Não digo que você seja paranoico, mas com a ideia de Braggadocio assassinado e daquilo que Simei disse, você logo achou que alguém tinha entrado na sua casa à noite. Vai ver, não, foi a mulher, à tarde.
- Mas Braggadocio foi assassinado!
- Já vimos que essa pode ter sido outra história. Portanto, é possível que ninguém estivesse preocupado com você. (ECO, 2015, p. 196, 197)

Maia pretende tranquilizar Colonna, como também racionalizar a situação para evitar sua cisma paranoica. Entretanto, apesar das tentativas de revisar todas as hipóteses, o que se constata a seguir é a confirmação das suposições paranoicas do protagonista. Na narração de Colonna, o leitor pode perceber que a retrospectiva dos fatos chegam ao momento da narração, através de expressões como “passamos os últimos quatro dias”, que indica um retrocesso em referência ao momento atual, ou “até que chegamos a esta noite”, o momento presente da escrita retrospectiva. O acontecimento, então, se presentifica na narração. Colonna torna-se o epicentro da própria teoria, o alucinado que inventa relações e teorias da conspiração. Maia e ele veem, na televisão, especificamente na BBC, um documentário falando sobre os fatos narrados por Braggadocio, excetuando-se algumas elucubrações, mas evidenciando todos os acontecimentos relacionados à Gladio, aos Stay-behind e aos países da Europa Ocidental. A suspeita se confirma, a morte de Braggadocio se justifica, e Maia, mais uma vez, busca racionalizar os acontecimentos:

- Deus santíssimo — disse eu —, mas você percebe que há alguns dias alguém matou Braggadocio por receio de que essas notícias viessem à tona e agora, com essa transmissão, milhões de pessoas vão ficar sabendo?
- Amor — disse Maia —, essa é exatamente a sua sorte. Suponhamos que de fato alguém, ou os fantasmáticos “eles”, ou o louco isolado, tivesse medo realmente de que as pessoas se lembrassem dessas coisas, ou que ressurgisse um fato menor, que escapou até de nós, que estávamos vendo o programa, mas que ainda poderia pôr em apuros um grupo ou um único personagem... Pois bem, depois desse programa nem eles nem o louco têm mais interesse em acabar com você ou com Simei. Se vocês dois fossem amanhã trombetear nos jornais aquilo que Braggadocio lhes disse, seriam

vistos como maníacos que ficam repetindo o que viram na televisão. (ECO, 2015, p. 202)

A conclusão é de que os acontecimentos, posto que já se revelaram, não ameaçam mas àqueles que os conhecem. Por isso, apesar da constatação da podridão de que é feita toda construção política e suas relações de poder, a Itália se torna um lugar novamente seguro para se viver, pois os arranjos e acordos escusos agora são feitos às claras, na frente de todos e vive-se com isso, em um processo de apatia total dos fatos, posto que eles existem e não há o que se fazer a respeito. Cada um segue com suas vidas, à parte e apesar de tudo. A grande hipocrisia individualista que rege o mundo. Não será mais preciso fugir para um país honestamente corrupto, a Itália se tornara um deles.

O que ocorre na última fala do narrador, na última página do romance, é, assim, a grande revelação de todo o romance e seu procedimento narrativo constitutivo, a grande forja que cede ao outro o espaço para construir os sentidos do texto, que deve levar em conta a relação narrador-intranarrador (Braggadocio); narrador-interlocutor interno (Maia); e narrador-interlocutor externo (leitor):

É que Maia me devolveu a paz, a autoconfiança ou pelo menos a calma desconfiança no mundo que me rodeia. A vida é suportável, basta contentar-se. Amanhã (como dizia Scarlett O'Hara — **outra citação, eu sei, mas desisti de falar em primeira pessoa e ponho os outros para falar**) é outro dia.

A ilha de San Giulio refulgirá de novo ao sol. (ECO, 2015, p. 207, grifo nosso)

A grande revelação, a entrega da narrativa, que se mistura com sua frase roubada, sobre aquilo que não se pode teorizar, deve-se narrar, agora é o outro quem deve narrar, como se deixasse, premonitoriamente, de narrar para dar voz ao outro, ao leitor, novo narrador das mesmas histórias, as histórias que já não são mais suas.

Escrever é dar a um outro a voz para que a história seja contada. O ato de escrever, em si, é já pedir emprestada uma outra identidade para que aquilo que se deseja compartilhar se liberte do ego. O narrador domina a verdade da narrativa. Em Eco, o narrador, além de experimentar a verdade, enquanto agente de sua própria história, deseja entregá-la ao leitor livre de impressões, interpretações e possíveis enganos. Para isso, o convida a vivenciar sua história, não apenas como mero espectador, mas como seu acompanhante, co-construtor da narrativa. Empréstado sua voz, também, a este, para que ele exista dentro da narrativa. São várias as vozes que reverberam em *Número zero*, mas a voz que permanece, que de maneira alguma pode ser desconsiderada, é a voz do leitor, grande motivo da escrita de Eco. O

romance que mostra os processos de construção do engano, revela, através deste mesmo mecanismo, pela experiência, a verdade.

É a palavra que constrói a narrativa. É através dela que os sentidos são formados. Contar com o leitor implica compreender a dinâmica da palavra expressa e de seus sentidos – algumas vezes equivocados – implícitos. É saber que o leitor ideal, presente no texto, é uma construção narrativa, que é condição *sine qua non* para que esta exista, mas o leitor real será sempre um fragmento deste outro, o idealizado. Ainda assim, a narrativa cumpre seu papel, oferecendo ao leitor todas as possibilidades, e a oferta maior, a da experiência narrativa. Como Eco resolve, em *Entre a mentira e a ironia*, sobre *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, mas que cabe perfeitamente para sua gênese literária:

Aqui não se celebram os limites da linguagem, se conta de que modo um autor expõe (naturalmente com palavras) a sua concepção pessimista do poder da palavra. Feliz contradição, que se torna um pouco menos contraditória quando nos damos conta de que cada romance inteiro se apresenta como uma máquina, inevitavelmente linguística, que se esforça por fazer reviver linguisticamente signos que linguísticos não são, e que acompanham, precedem, seguem, com uma autonomia instintiva e violenta, a linguagem.

[...]

Máquina linguística que se celebra no negar-se, o romance nos diz algo sobre outros modos de significar, e sugere que este, coisa verbal, está a serviço desses modos, pois é conto não de palavras, mas de ações, e mesmo quando conta palavras, as conta na medida em que assumiram função de ação. (ECO, 2006, p. 60)

De seu espelhamento em seus grandes mestres, conseguimos perceber sua grande *teoria della Verità*, que, para além de seus estudos e tratados, se colocou na prática narrativa, na contação de histórias, na experiência da grande aventura epifânica que é a Literatura.

Conclusão

O romance era considerado uma narração mentirosa. Toda história contada que fazia uso da verossimilhança possuía o estatuto de fraude, uma narrativa que mentia, posto que, no início do século XVII e antes, os textos literários possuíam caráter fantasioso e, com a inserção do verossímil, passou a representar uma alegoria da realidade de sua época (GALLAGHER, 2009). Mesmo retratando a sociedade da época – algumas vezes de maneira difamatória – o romance possibilitou, assim, a ascensão do caráter ficcional do texto narrativo, o que trouxe a visibilidade do romance (*novel*) enquanto gênero literário, a partir da generalização dos conteúdos abordados, representando, agora, espécies e costumes (GALLAGHER, 2009, p. 637). Pensando dessa maneira, é possível acompanhar o desenvolvimento da narrativa romanesca como uma verdade generalizada, que fala de todos sem falar sobre ninguém, causando a identificação do indivíduo leitor com a história lida, pois trata de elementos pertencentes a qualquer um. Assim, a narrativa é a única capaz de evidenciar a verdade universal, retomando o conceito aristotélico de verossimilhança, o caráter da possibilidade, do crível através do possível.

É evidente que este debate não termina nessa constatação, visto que, em Gallagher, o assunto se alonga. Mas, para esta análise, o que cabe considerar é o caráter de verdade associado ao romance, à narrativa romanesca, mais precisamente. Essa característica, apesar de, na contemporaneidade, ser colocada novamente em suspensão, é aquilo que resguarda o romance e seu caráter ficcional, ainda que aborde elementos do real. Assim, com a análise dos romances de Eco, verifica-se esse mecanismo, a partir da mescla de elementos reais e ficcionais, que levam o leitor à consideração da verdade de que Eco fala, o dito por detrás do escrito, a experiência literária que expõe a(s) verdade(s). O romance, então, tem o poder de, mentindo, dizer a verdade.

É esse o movimento feito pelo narrador em Eco. Evidente que, dentro de todos os romances, os narradores, de certa forma, mentem. Claro é, também, que, em sua maioria, o mecanismo utilizado pelo narrador é o do convencimento. O que difere o narrador de Eco dos demais narradores não é, então, nada mais do que seu objetivo ao narrar suas histórias. Enquanto o narrador convencional tem a função de convencer seu leitor, se utilizando de elementos que deem crédito àquilo que narra, o narrador em Eco deflagra as possibilidades acerca daquilo que narra. O mecanismo de que faz uso não é o do convencimento da verdade, mas justamente o da incerteza.

É claro que o estatuto de verdade é algo um tanto difícil de ser alcançado. O que significa a verdade? O que é, propriamente, a verdade? Apesar de diversas áreas do saber procurarem as respostas para essas perguntas, não se chega a um consenso sobre isso. Mesmo porque elas não existem. O conceito de verdade é relativizado; subjetivo; pertencente a determinado grupo; está relacionado ao crer. Mas, antes do crer, existe o viver. O viver é a verdade, dentro do contexto individual da experiência.

Gallagher fala sobre a suspensão da incredulidade que, de forma paradoxal, introduz o leitor no texto livre de desconfianças, dada a prerrogativa da ficção. Essa entrega, então, confere ao leitor uma experiência mais intensa e entregue, o que o conecta com a história e o faz se identificar, em certa medida, com os personagens ali retratados, fato que liberta o leitor de sua desconfiança e, assim, o leva ao não-questionamento da verdade. Esse mecanismo produz a experiência de leitura.

Eco, então, faz uso dessa prerrogativa para construir seus romances. A partir do desenvolvimento de seus narradores, projeta a verdade que se narra e a verdade que se deseja ser alcançada, também, inserindo o leitor modelo em seu texto. Assim, os conceitos de narrador e leitor possuem grande importância para a compreensão do estilo equiano, o que revela a necessidade de nos atermos com mais profundidade a seus significados.

Em primeiro lugar, o narrador. Sabe-se que Eco possui uma linha semiótica de estudo e formação, e parte do pós-estruturalismo para construir sua teoria e suas obras ficcionais. Não se trata apenas do uso da verossimilhança na composição narrativa, com o objetivo de construir a verdade enquanto simulação mimética. O que Eco promove, com seu texto, é a construção da verdade da narrativa enquanto experiência de leitura, experiência vivida pelo leitor. O narrador, portanto, é o portador do mecanismo de construção da verdade experienciada pelo leitor, posto que ele construirá a narrativa, ao contá-la.

O hábito secular da leitura internalizou no indivíduo leitor, paulatinamente, um comportamento padrão: o da suspeita, da incredulidade, do ceticismo. Isso causa um comprometimento com a narrativa, de forma a aceitar seu desencadeamento e apurar sua capacidade interpretativa. Esse processo que se desenvolveu com o passar do tempo produziu um leitor hipotético, capaz de compreender a narrativa de forma ampla e completa, idealizado pelo autor na composição de sua obra. Assim, o leitor, como assume Gallagher, “reflete sobre a ação, passando em revista diferentes hipóteses”. (GALLAGHER, 2009, p. 640) Eco, na composição de seus romances, reforça essa ideia, pensando agora sobre o leitor modelo. Como visto, Paolucci (2016, 2017) explana sobre as teorias de Eco que se desenvolveram a partir e dentro de seus romances. Uma delas diz respeito à narração enquanto contentora da

verdade. A verdade de que trata Paolucci, ao falar de Eco, não é a verdade absoluta, posto que não se crê na existência de tal, mas sim na essência do que pode ser tomado como verdade, pois, se todo texto – pensando no signo como a primeira expressão de uma ideia – é já uma primeira interpretação de uma ideia inata, aquele é passível de mentir. A narração, em seu caráter de experiência pura, que se encontra no primeiro contato com a leitura, antes da formação de juízo, devido à suspensão da vontade (GALLAGHER, 2009), seria, portanto, o contato com a verdade, que, ao ser analisada e interpretada, pode se tornar uma mentira. A verdade, então, está naquilo que não é dito, ou seja, na experiência que antecede imediatamente a interpretação, porque simplesmente ela é.

Eco pressupõe, em suas composições literárias, a ideia de que o leitor fará o movimento de seleção previsto na fala de Marx, que diz que o fato ao qual se toma contato só será valorado a partir da significação que será produzida através do agrupamento de demais fatos, os quais são selecionados pelo leitor, de acordo com aquilo que pensa ser pertinente – talvez mesmo inconscientemente – que seja relacionado ao fato primeiro, e esse movimento produz a interpretação. Assim, o leitor, baseado em seu arcabouço cultural, suas experiências pessoais e seu conhecimento, interpretará determinada narrativa, preenchendo as lacunas do texto como lhe aprouver. É justamente esse movimento que pode provocar a *menzogna*, ou seja, o engano de que Eco fala. Entretanto, a possibilidade de experiência proposta pela narração, aquilo que o leitor experiencia no ato mesmo de leitura, é onde se encontra a *verdade*. Para que esta seja absorvida, captada, assimilada, é preciso a entrega do leitor ao momento epifânico da leitura. Assim, a narrativa histórica de Eco, apesar de trazer os elementos da realidade a qual ela pertence e na qual está inserida, também propõe a ressignificação do acontecimento histórico, levando o leitor a preencher os espaços ao mesmo tempo em que o revisa, voltando-se para os fatos e questionando-os. Algo acontece na leitura da história que a coloca em xeque, algo revelado pela narração. Trata-se da instauração da incerteza.

Assim, a narrativa é composta de intersecções de elementos que pertencem ao contexto, à realidade, a outros textos e ao próprio texto, e a combinação desses elementos retiram os sentidos anteriores e constrói novos sentidos, retomando e ao mesmo tempo rejeitando os que existiam anteriormente. Um narrador em primeira pessoa que conta sua própria história é conhecido por narrador autodiegético, como cunhou Genette (1979). Apesar disso, esse narrador se apropria da narrativa desta forma, mas traz consigo novas possibilidades da construção da narrativa se misturando a elementos outros do texto, como algumas escolhas de termos, tempos verbais, a própria caracterização do personagem, o tema

da narrativa, e, dessa maneira, remodela sua forma, forja uma nova estratégia narrativa, cria tendo por base aquilo que já existia, alterando os valores vigentes. Então, o leitor, preparado para encontrar essas referências, as identifica no texto, entretanto, o leitor que não teve acesso às referências anteriormente, mesmo sem as conhecer, constrói significados a partir delas.

Esse procedimento é imprescindível para a construção da ficção. É através dele que as palavras cumprem sua função, para além da transmissão de uma mensagem, uma informação, transgride os limites da funcionabilidade e produz sentidos. Os sentidos produzidos pela linguagem, na ficção, é o que a caracteriza como tal. A ficção carrega consigo o germe da imaginação, da sugestão, da figuratividade e, por isso, da interpretação. Assim, retomando a ideia equiana de que a partir da ficção, da leitura e da imersão no texto literário, o leitor toma contato com a pureza da(s) verdade(s) contida(s) no texto, experienciando-as em sua essência, antes mesmo de traduzi-las em pensamento e interpretação, dada a insuficiência dessa transformação. Nas palavras de Iser: “Surge [...] na referência da linguagem figurativa [...] uma ambiguidade peculiar: ela funciona ao mesmo tempo como análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal daquilo que a aponta.” (ISER. 2002, p. 968).

É, portanto, através da linguagem que se busca representar o fictício e o imaginário. Apesar disso, a mesma linguagem nunca é capaz de representá-los em sua inteireza e, do outro lado, eles sempre precisarão dela para serem representados, pois só assim conseguem se manifestar.

A literatura estabelece a ideia de ficção para que o leitor aceite o pacto literário, aquele que dá credibilidade à narrativa, mesmo que ela se trate de uma invenção. Existem narrativas, entretanto, que buscam compor sua história com o intuito de convencer o leitor de sua veracidade. É evidente que, ainda assim, ela se mantém enquanto ficção. O que a diferencia, nesse limite, é a tentativa de ludibriar o leitor, o mecanismo que usa para que esse processo se cumpra, para que o leitor acredite naquilo que lhe é narrado. Não gratuitamente, aqui, foi esclarecido o princípio das convenções acerca do estatuto do romance enquanto narrativa ficcional, recordando como a relação leitor-obra se dava antes dessa transformação. O texto literário busca sempre se validar. O que se verifica acerca da obra de Eco é que agora, a partir de mecanismos conhecidos, mas utilizados de maneira diversa, o que se tenta é não mais imprimir a verdade absoluta, a ideia de convencimento do leitor dentro da narrativa, mas sim implantar a dúvida, construindo, dessa maneira, o pensamento crítico e analítico desse leitor. O *como se* se revela de maneira ampla, já sem subterfúgios, indicando que dentro da ficção há um questionamento sobre a própria ficção, sobre o fazer literatura e sobre o estatuto da verdade. Em cada romance aqui analisado, um elemento é colocado em questionamento: a

verdade sobre *si*, sobre a *história* e sobre a *realidade*. Existe, nos três romances, a impossibilidade pertencente a seus agentes sobre cada um dos elementos questionados, ou seja, a impossibilidade narrativa que cada um carrega, dadas suas características e suas funções na narrativa, enquanto personagens e narradores da mesma. A incapacidade de narrar instaura uma relação metanarrativa no decorrer da composição da mesma, pois trata-se de um narrador, em todas elas, impossibilitado de ser creditado devido a alguma fratura em sua caracterização. Trata-se de narradores fragmentados, reorganizados, forjados e forjadores de suas histórias, nos quais é possível enxergar as marcas de sua forja. A ironia equiana: contar uma história sem, ao mesmo tempo, ser capaz de contá-la.

Quando se fala a respeito do narrador em Eco, o que se percebe é essa incapacidade sendo, então, representada através da narração. O ato de narrar é o mecanismo utilizado por Eco para pôr em dúvida a realidade representada. Isso porque esses narradores são sempre carregados de alguma característica que os colocam em suspensão, não os qualificando como capazes para tal tarefa, justamente aquela que a eles foi dada. Assim, a narrativa, que parte do pressuposto da realidade narrada, se mostra incapaz de ser, de fato, representada, apesar de a realidade ser sua referência e seu espelho. Então, constrói-se um mecanismo todo aos olhos do leitor, que, com atenção, percebe cada engrenagem interna e consegue refletir sobre o próprio ato de narrar, entendendo o caráter ficcional da narrativa, que se metarreferencializa o tempo todo. É dessa forma que Eco consegue fazer o leitor vivenciar a narrativa e, por isso, perceber a experiência de maneira mais intensa que a realidade, pois a narrativa coloca em frente a ele todas as possibilidades às quais ele, enquanto leitor, está sujeito. Essa deflagração da verdade da narrativa é experimentada enquanto escolha de bifurcações do texto, ou através da antecipação de pensamentos sobre como os personagens agirão, mas, principalmente, através da proposição do narrador enquanto esse personagem fragmentado e incompleto, carregado de ironia, tanto em sua composição quanto em sua fala, seus questionamentos, que colocam a dúvida na cabeça do leitor, que sempre buscará alternativas dentro da narrativa. É essa dúvida que constrói seus sentidos, e é esse narrador que forja o futuro da narrativa, em parceria com o leitor. A narrativa estabelece um diálogo interno, que traduz a narrativa antes mesmo que ela seja interpretada, e essa tradução é a reflexão metanarrativa realizada pela relação narrador-leitor. A narrativa supera a realidade justamente porque a questiona e subverte, referenciando-a e revelando sua deficiência em representá-la. O narrador, então, faz uso do contexto para desenvolver seu universo narrativo, debruçando-se sobre ele, revelando ao leitor os caminhos possíveis e dando a ele as ferramentas, as quais deverá aprender como utilizar, para abrir os novos caminhos da interpretação. Isso se dá pela referência literária feita

diversas vezes por esse narrador, ou pela referência histórica, ou ainda pela referência às notícias de determinada época, pensando nos três livros aqui estudados. A representação dessas situações vivenciadas pelo narrador, mostra ao leitor um novo espectro, um novo ponto de vista sobre algo que, possivelmente, o leitor já tenha, em algum momento, tomado contato. Essa relação com algo familiar que é apresentado de maneira nova e diferente provoca no leitor um certo estranhamento, que o faz indagar a realidade dos fatos. É o questionamento dos fatos que coloca a luz sobre eles, e o faz enxergá-los com mais atenção e detalhadamente.

A relação entre ficção e realidade mostra tanto a irrealização da narrativa enquanto verdade quanto a impossibilidade de ela ser apenas ficção. A experiência que ela proporciona, ressignificando os fatos e desconstruindo os significados, transmite ao leitor o ensinamento que pretende revelar. Essa relação entre verdade e mentira, dada através da ironia narrativa, constrói o leitor crítico, que sempre experimentará antes de interpretar e, assim, assimilará a(s) verdade(s) antes de revelá-la. Iser dá o nome a essa situação de “transgressão de limites” (ISER, 2002, p. 975). É a ideia de simulacro da narrativa que a permite ser compreendida.

É exatamente essa formulação de um simulacro narrativo que possibilita ao leitor experimentar o texto, de forma que os limites estabelecidos sejam superados, invertendo a colocação do ser no espaço. O leitor, suspendendo a realidade, confere ao texto, que é ficcional em sua essência, a credibilidade da realidade possível, transformando sua relação com o texto em um *acontecimento*.

Pois este se origina da violação de limites estabelecidos e se subtrai da referenciabilidade, pois não se deixa reconduzir ao estado (*Gegenbenheit*) de significado. Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, possibilitada pelo grau de determinação que o imaginário alcança por meio da ficção do *como se*. (ISER, 2002, p. 979, grifo do autor)

Para Eco, indo além, é nessa experiência, no acontecimento, que o leitor consegue tomar contato com a verdade, que é intraduzível, apesar de indispensavelmente interpretável. Entretanto, toda interpretação se torna insuficiente de expô-la em sua inteireza. É evidente que o processo não para em sua experiência, e tem sua continuidade na interpretação do texto, desde sua compreensão até seu questionamento. É a partir dessa experiência que o leitor conseguirá alcançar – ou não – as possibilidades de interpretação desse texto. É através do *processo de tradução* que se consegue *assimilar a experiência* do texto, ainda que de maneira recuperada. Ocorre o processo de *semantização*, que “é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido” (ISER, 2002, p. 981). Desse processo se desdobra a produção de sentidos do texto. A reformulação do mundo, a partir da relação

dialética entre o imaginário e o real, é que produz a experiência – a *experimentabilidade* – dos atos de fingir, a antecipação da semantização. É na ficcionalização que se encontra a verdade narrativa, que é a produção de algo outro que não o real, nem o imaginário, mas a possibilidade dialética entre eles.

Ainda no texto de Gallagher, é possível encontrar referências à relação, no texto, entre o narrador e seu leitor, posto que é discutida a questão da ficcionalidade e seus mecanismos. Sendo assim, o narrador em terceira pessoa seria uma marcação textual de ficcionalização, posto que este conhece e adentra o interior do pensamento das personagens, evidenciando o processo narrativo e sua conseqüente ficcionalidade. Entretanto, ao falar do narrador em primeira pessoa, o que se ressalta é a maneira como o narrador constrói as personagens que o circundam. A incapacidade de adentrá-las faz com que essas personagens sejam delimitadas, ou seja, sua construção é definida, finalizada, porém, isso mesmo as mantém incompletas. Devido à amplitude do horizonte de comportamentos e sentimentos desse personagem, ele sempre deixa margem para complementaridades, procedimento possível para o leitor, questionamento capaz de ser suscitado por ele. Essa construção permite que o leitor questione outras possibilidades do texto, ou mesmo as decisões de cada personagem, pois elas não são completamente evidenciadas na narrativa. O narrador em primeira pessoa, então, deixa mais lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Para além disso, Eco constrói um narrador que não tem conhecimento sobre si mesmo, o que o torna ainda mais passível de ser colado ao leitor, que busca compor a narrativa com imprecisão, compreendendo sua função e deixando claro que não tem confiança na veracidade das coisas narradas. Se trata do afastamento, apesar de não totalmente eficiente, da tipificação do personagem do século XIX, tentando ainda mais imprimir subjetividade no personagem e, conseqüentemente, provocar maior identificação com o leitor. A técnica narrativa, no caminho do século XX e, agora, no século XXI, busca aproximar a ficção da realidade de maneira paradoxal, pois, consciente do percurso de desenvolvimento da ficção e de seu leitor, faz uso da verdade dentro da “mentira”, questionando fatos e subvertendo a história. Assim, os estudos sobre esses processos são imprescindíveis, tanto para compreender os novos procedimentos narrativos, quanto para evidenciar, por detrás disso, o reflexo da vida na arte, quando observamos, no presente, a perda da capacidade dissociativa, interpretativa e analítica do ser humano, ao negar o passado histórico da humanidade, enfim, seu crivo sobre o que é, de fato, a verdade.

Fazendo literatura, Eco dá forma àquilo que estuda, forjando a partir de um material – o teórico, a filosofia – aquilo que narra – o prático, a ficção. Dessa forma, o que Eco consegue com sua ideia “pedagógica” sobre o papel do intelectual é formar – estruturar – seu romance

de maneira que o leitor coloque as informações que recebe em dúvida, e isso constrói seu pensamento crítico e, conseqüentemente, faz com que esse leitor construa – preencha – os espaços da narrativa a partir das próprias conclusões que tira utilizando os elementos com que toma contato. Vale dizer que esses elementos pertencem ao texto, estão ali, como pedras no meio do caminho do bosque da ficção, que se carregam consigo e, ao fim, formam uma nova estrutura. Trata-se da formação do pensamento crítico em confluência com a construção do leitor ideal de sua obra.

O leitor dos romances de Eco, aquele que está pressuposto dentro de sua obra, é aquele leitor atento, que sabe que tudo é interpretação e, exatamente por isso, precisa estar atento às possibilidades dessa interpretação, pois “tudo pode ser utilizado para mentir”. Este o papel da semiótica interpretativa de Eco. Seu leitor ideal é seu reflexo, na devida proporção.

Paolucci (2016,2017, p. 28-32) afirma que Eco considerava as últimas 50 páginas de *O pêndulo de Foucault* sua obra-prima, pois ali, contradizendo o que sempre disse, “sobre o que não se pode teorizar, deve-se narrar”, Eco faz teoria através da narração. É ali que explica sua verdade, seu momento epifânico, consolida sua busca teórica e sua construção narrativa. Ali desdobra suas duas facetas, de teórico e de narrador, através de seus personagens, Casaubon e Belbo, e teoriza acerca da experiência, da verdade, da narração. Mistura dois ambientes que nunca antes havia reunido para mostrar, através da descrição teórica, em que consiste sua verdade narrativa.

Em busca de refletir os autores que admirava, o que faz Eco, através da narração, é expor sua poética e, mais ainda, sua teoria, como Joyce em seu *Finnegans Wake*, ou em Borges, em toda sua obra, que se debruça sobre si mesma, e propõe, na confecção de toda sua produção ficcional, expor-se enquanto grande estudioso que, acerca daquilo que estudou e teorizou, verificou que a melhor forma de transferir seus conhecimentos era prodigamente entregar sua narração ao leitor para que este pudesse aprender da maneira mais próxima possível aquilo que tentou sempre ensinar em suas aulas, em seus textos teóricos: o fato de que a chave para a Verdade de suas narrativas consiste em compreender que não há apenas uma chave, mas sim possibilidades compostas de pequenas verdades que são apreendidas pelo leitor no decurso de sua experiência, de sua introdução no universo literário, que é composto de livros que se citam e se relacionam em uma cadeia crescente, como a grande Biblioteca de Babel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. P. 55-63.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- ANDERSON, P. **Trajetos de uma forma literária**. Trad. Milton Ohata. Novos Estudos
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSIS, M de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick editora/O Globo, 1997.
- BAL, M. **Teoría de la narrativa**. Una introducción a la narrativa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.
- BIGI, N. **Semiotica e Organizzazione: Un approccio narrativo allo studio dell'identità aziendale interna**. Orientador: Patrizia Violi. 2009. 135 f. Tese (Doutorado de pesquisa in Semiotica) - Università degli studi di Bologna, Bologna, 2009.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOTTIGLIERI, N. A proposito di "Numero zero": Complotti (a parole). **Succedeoggi**, Roma, fev. 2015. Letture, p. 1-1. Disponível em: <http://www.succedeoggi.it/2015/02/complotti-parole/>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 22008.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, U. **A memória vegetal – e outros escritos sobre bibliofilia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **A misteriosa chama da rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **Confissões de um jovem romancista**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- _____. Come ho scritto i miei libri. [Entrevista concedida a] Marco Belpoliti. **Doppiozero**, Milano, março 2015. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>. Acesso em 22/12/2020.
- _____. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- _____. **Las poéticas de Joyce**. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.
- _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. La bustina di minerva. **L'Espresso**, Torino, 2012-2016. Disponível em: <https://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva> Acesso em: 22/12/2020.
- _____. **Nos ombros dos gigantes**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- _____. **Número zero**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **O cemitério de Praga**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100-109.
- _____. **O pêndulo de Foucault**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

- _____. **Pós escrito aO nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- _____. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.
- FERNANDES, R. C. **O narrador do romance** – e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.) **O Romance**: A cultura do romance. V 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (p. 629-658).
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.in: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-984.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In:_____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.
- MANGUEL, A. **O leitor como metáfora**: O viajante, a torre e a traça. São Paulo: Editora SESC, 2013.
- MANZONI, A. **I promessi sposi**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.
- MELO NETO, J. C. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345.
- NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: Hedra, 2007.
- OLSEN, S. H. Literatura e verdade. In: _____. **A estrutura do entendimento literário**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 65-102
- PAOLUCCI, C. **Umberto Eco**: tra ordine e avventura. Milano: Feltrinelli, 2016/2017.
- PIGLIA, R. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PIOVAN, G. **Tra teoria e didattica della letteratura**: Analisi critica di alcuni modelli recenti. Orientador: Emanuele Zinato. 2016. 131 f. Tesi (Magistrali biennali in Teoria della letteratura) - Università degli studi di Padova, Padova, 2016.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/contexto**; ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In:_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- WESSELING, E. **Writing History as a prophet**. Postmodernist innovations of the Historical Novel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1991.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, **Discourse in life and discourse in art** – concerning sociological poetics, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).

- _____. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BASTIAENSEN, M. La cascina della memoria: a proposito de La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana**: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERTONHA, J. F. **Itália**: presente e futuro. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. Pierre Menard, autor de Quixote. In:_____. **Ficções**. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1970. p. 29-38.
- BOSI, A. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.274-287
- _____. Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 – 256.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.
- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Da árvore ao labirinto**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- FIORUCI, W. R. **Leitor-modelo e Leitor-detetive**: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Lidia Davis. São Paulo: Penguin Books, 2011.
- GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana**: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 – Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009.
- GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora: v. 5, n. 1, p.119 – 131. 2001.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea [tese]. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LANDUCCI, C. A. **Arte e cultura, política e filosofia**: a crítica do contemporâneo nas crônicas de Umberto Eco [dissertação]. Assis: [s.n.], 2014.
- LEAL F., I. Iconismo y narratario competente en El nombre de la Rosa. In: **Estudios Filológicos**, Concepción, n. 50, p. 57-74, 2012.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** – de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LODGE, D. **A arte da ficção**. Porto Alegre : L&PM, 2009.
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Saraiva de bolso, 2014.

- REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- TODOROV, T. *A origem dos gêneros*. In:_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.
- _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade**; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- WATT, I. P. **A ascensão do romance**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- WILLEMART, P. **Universo da criação literária**: crítica genética, crítica pós-moderna? Trad. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Col. Criação & Crítica, 13.