

O LABIRINTO DO MUNDO: INTERTEXTUALIDADE E PÓS-MODERNISMO EM *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO

THE WORLD'S LABYRINTH: INTERTEXTUALITY AND POST-MODERNISM IN UMBERTO ECO'S *THE NAME OF THE ROSE*

Giselle Larizzatti Agazzi¹
 Maria Gloria Vinci²

RESUMO: O presente trabalho visa mostrar como a intertextualidade se configura em *O nome da rosa* de Umberto Eco, a partir de uma “estratégia retórica e cognitiva” (CAPOZZI, 1998) e do que o próprio Eco chama de *double coding*, metanarratividade, citacionismo e ironia intertextual. Lido como um romance policial ou um romance histórico, o livro apresenta uma sofisticada hibridização de gêneros e uma complexa rede de citações extraídas de inúmeras obras literárias, concretizando o sentido da estética literária pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Romance pós-moderno. Intertextualidade. *Double coding*. Metanarratividade. Citacionismo. Ironia intertextual

1. Introdução

Tenho quase a impressão que o que escrevi sobre essas folhas, que tu agora lerás, leitor ignoto, outra coisa não é senão um centão, um carne figurado, um imenso acróstico que não diz e não repete nada além daquilo que esses fragmentos me sugeriram, tampouco sei se falei até agora deles ou se eles falaram por minha boca (ECO, 2012, p. 553).

Dessa maneira, quase na conclusão de *O nome da rosa*, o narrador-personagem Adso da Melk insinua ao leitor a impressão de que o que ele está lendo não é nada mais do que um texto entrelaçado a muitos outros textos, um livro feito de outros livros, em um imenso retículo de referências enciclopédicas, citações medievais e modernas, relações semióticas capazes de produzir novos significados, que tomam vida própria e, muitas vezes, vão além das intenções do próprio autor.

A intertextualidade é o princípio estruturante de *O nome da rosa* e páginas inteiras do romance são construídas segundo uma técnica de montagem narrativa e linguística, que o próprio Eco compara à técnica de um artista medieval, em que diferentes peças são montadas

¹ Giselle Larizzatti Agazzi Giselle Larizzatti Agazzi é formada em Letras Clássicas e Vernáculos pela USP. Fez mestrado e doutorado em Literatura Brasileira e, atualmente, desenvolve outro doutorado em Língua, Literatura e Cultura italianas na USP. E-mail: giselleagazzi@terra.com.br

² Maria Gloria Vinci é formada em Letras modernas e em Filosofia pela Universidade “La Sapienza” de Roma. Professora de literatura italiana e latina no Liceu clássico “L. Pietrobono” na Itália, atualmente cursa mestrado em Língua, Literatura e Cultura italianas pela USP, com um projeto sobre Umberto Eco e a narrativa pós-moderna. E-mail: maria.gloria.vinci@usp.br

em conjunto para formar o precioso relicário de um santo. Através de um outro tipo de metáfora, Giuliani afirma que, em *O nome da rosa*, “il lavoro manipolatorio delle citazioni produce tutto il tessuto del romanzo, grande intreccio di fili usati” (GIULIANI, 1985, p. 37).

Mediante a estratégia narrativa do manuscrito encontrado e a técnica da *mise en abyme*, multiplicando os pontos de vista pelos quais a estória é narrada, Eco constrói um texto e o insere em quatro diferentes molduras narrativas: o resultado é um jogo metatextual e intertextual sofisticado, o qual, misturando dados verdadeiros relativos a realidades históricas e textos citados realmente existentes, com detalhes totalmente inventados, faz até o leitor mais experiente se perder nas malhas da narrativa.

Lê-se no início do prefácio do romance:

Em 16 de agosto 1968 um livro veio parar em minhas mãos devido à pena de um certo abade Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit em français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux presses de l'Abbaye de La Source, Paris, 1842)*. O livro, provido de indicações históricas, em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV, encontrado por sua vez no mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina (ECO, 2012, p. 9).

Quem se apresenta como o autor (na verdade ele também construção do «autor empírico») conta ter encontrado um livro “devido à pena de um certo abade Vallet”, o qual nada mais era do que a tradução para o francês de uma transcrição em latim, por obra do abade beneditino Mabillon, de um antigo manuscrito medieval que continha a história, ou melhor, as memórias de um monge alemão chamado Adso da Melk. Entretanto, acreditando-se ter-se perdido este original do manuscrito do século XIV, o romance se apresenta como uma duvidosa versão/ tradução dele, realizada há mais de dez anos do descobrimento das memórias de Adso, a partir de apressadas anotações e confusas lembranças do seu autor, o qual, em uma viagem aventureosa, junto com o amigo que o acompanhava, perdera o único testemunho do inencontrável e misterioso manuscrito, a respeito do qual, entre outras coisas, ele afirma poder ser inclusive um falso.

Antes de chegar a Salisburgo, numa trágica noite, num pequeno albergue, às margens do Mondsee, o meu sodalício de viagem interrompeu-se bruscamente e a pessoa com quem viajava desapareceu levando consigo o livro do abade Vallet (Ibidem, p. 9).

Concluindo, estou cheio de dúvidas. Não sei exatamente por que me decidi a criar coragem e apresentar como se fosse autêntico o manuscrito de Adso de Melk (Ibidem, p.13).

Por outro lado, o jogo das caixas chinesas e do sistema de encaixes não se limita ao prefácio, mas envolve a inteira estrutura do texto, que se apresenta como combinação de cinco diferentes gêneros de romance: o policial, o gótico, o histórico, o ideológico e o alegórico. Essa combinação reenvia o leitor para outros tantos planos de leitura e para múltiplas possibilidades interpretativas.

Por isso, dentro da mais evidente trama policial, podemos encontrar traços e características que remetem ao romance de folhetim, ao gótico, com todos os ingredientes do gênero (atmosferas tenebrosas, monges assassinados, dimensão do monstruoso e do grotesco, etc.), ou até mesmo ao romance histórico, repleto de informações procedentes e bem documentadas sobre a cultura do século XIV (particularmente interessante é a reconstrução da vida beneditina e das lutas entre a Ordem dos franciscanos espirituais e o Papa João XXIII).

Ultrapassado esse primeiro nível de leitura, o leitor mais culto, ou, como fala Eco, o “leitor semiótico”, pode vislumbrar, entre as linhas do texto, referências à situação política italiana dos anos 80 (Eco mesmo afirma várias vezes que por trás do movimento herético dos dolcinianos há uma alegoria das Brigadas Vermelhas e da insensatez da revolução armada), ou pode reconhecer, nas várias camadas de um texto pluriestratificado e polissêmico, “le coordinate di un paradigma narra-filosófico” (FORCHETTI, 2005, p. 10), em que se entrelaçam poética, epistemologia, semiótica e teologia (o caso do cavalo Brunello apresenta, no começo do livro, um exemplo significativo do método de abdução e de interpretação dos signos segundo a teoria da “semiose infinita” elaborada pelo filósofo C. Peirce e retomada pelo próprio Eco).

Em suma, Umberto Eco construiu *O nome da rosa* como um texto complexo e sofisticado, “uma máquina para gerar interpretações” (ECO, 2012, p. 578), que incentiva continuamente o leitor a desmascarar o que já foi dito e a descobrir o *dejà vu* das citações: uma espécie de armadilha, em que o leitor-presa, – enganado por uma série de *topoi* literários bem presentes no imaginário coletivo (o mosteiro, a biblioteca, o labirinto, o detetive) e seduzido pela narrativa fabuladora de um texto com uma trama bem organizada e rica em suspense – é desafiado pelo autor e solicitado a participar do seu jogo de reescritas, de hibridização de gêneros, de *pastiches* linguísticos, de referências intertextuais e metatextuais, mais ou menos evidentes, que o obrigam a pôr em discussão a matéria narrada, a abrir outros livros e a começar uma busca, que pode levá-lo eventualmente a uma epifania intelectual (FARRONATO, 2003, p. 111).

No entanto, o jogo intertextual seria um fim em si mesmo e a caça à citação uma operação estéril, se não se associar a combinatória dos *déjà vu* à teoria pós-moderna da literatura, segundo a qual nada de novo ou original pode ser dito ou escrito, porque só é possível rever a tradição literária do passado em forma irônica e lúdica (ECO, 2012, p. 585).

Em outras palavras, a intertextualidade de Eco é uma “estratégia retórica e cognitiva” (CAPOZZI, 1998, p. 387), que adquire significado e valor dentro de uma nova concepção de romance, que superando “as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa” (ECO, 2012, p. 586-587) e recuperando a capacidade de fabulação do conto e a importância da trama, apresenta-se como resultado de um calculado exercício intelectual, baseado na reescrita de textos preexistentes e na citação de uma tradição que o leitor já conhece e em que se reconhece, em uma operação voltada a infringir qualquer relação ingenuamente simbiótica entre o texto literário e o leitor.

2. Intertextualidade, *déjà vu* e ironia: o romance na época da pós-modernidade

Para reforçar o trabalho intelectual que permeia a literatura pós-moderna, em um certo sentido, provocativo, ao exhibir as próprias estratégias retóricas e ao jogar com seus leitores e seus críticos, em 1983, Eco escreve as *Apostilas a O nome da rosa*, obra em que ele associa a escrita do próprio romance aos princípios da nova estética pós-moderna, afirmada como tendência literária nos Estados Unidos já a partir dos anos de 1960 (CESERANI, 1997).

Nas *Apostilas*, o autor italiano sugere uma interpretação meta-histórica do fenômeno pós-moderno, entendido não como um período histórico cronologicamente descritível, mas como “uma categoria espiritual, ou melhor, um *Kunstwollen*, um modo de operar” (ECO, 2012, p. 584). Segundo ele, o “pós-moderno” é uma constante formal, que se repete de modo cíclico na história da cultura, ao longo da qual é possível perceber períodos de intensa experimentação e inovação formal, sucedidos por períodos de retomada da tradição e de repetição das fórmulas clássicas: “Poderíamos dizer que cada época possui seu pós-moderno, assim como cada época possuiria seu próprio maneirismo (tanto que me pergunto se pós-moderno não seria o nome moderno de maneirismo enquanto categoria meta-histórica)” (Ibidem, p. 584).

Como tendência interna da própria modernidade, a pós-modernidade se caracteriza, segundo Eco, não pela oposição dialética tradição/inovação – típica da concepção historicista moderna, baseada na lógica da superação –, mas por uma paradoxal coexistência e contami-

nação delas, em um estilo combinatório que reutiliza e mistura, de modo irônico e lúdico, as formas artísticas do passado.

O “pós-moderno”, para Eco, nasce das aporias da vanguarda e das contradições internas à própria modernidade. Essa última contém um princípio contraditório crucial, que tanto leva as vanguardas à autodestruição como leva a modernidade a colapsar em si mesma: a repentina aceleração do tempo que as vanguardas impõem e a lógica historicista de superação dialética própria ao moderno - segundo a qual o que está depois é sempre melhor do que está antes -, fazem com que o novo seja continuamente superado por si mesmo e o gesto iconoclasta e utópico das vanguardas se institucionalizem e se tornem, por sua vez, tradição.

Vê-se, portanto, como a mesma lei da inovação (que é a lei fundamental da modernidade), absorve e consome inevitavelmente seus próprios recursos. Quanto mais as possibilidades artísticas se ampliam, tanto mais se alarga contemporaneamente o arsenal dos procedimentos que passam a ser vistos como convencionais. Não por outro motivo, a arte radicalmente moderna se aproximou, cada vez mais, do silêncio.

A vanguarda destrói o passado, o transfigura. As *Demoiselles d'Avignon* são o gesto típico da vanguarda; depois a vanguarda vai além, uma vez destruída a figura, ela a anula, atinge o absoluto, o informal, a tela branca, a tela rasgada, a tela queimada [...], na literatura será a destruição do fluxo do discurso; até as colagens de Bourroughs, até o silêncio ou a página em branco (Ibidem, p. 584-585).

Esse *impasse* exige, segundo Eco, que se investigue a razão mais profunda daquelas tendências de produção artística que se são vistas como pós-modernas. Diante do extremo nominalismo da arte moderna e do risco de afasia que representa o “cânone do interdito”, a arte pós-moderna busca recuperar um *minimum* de comunicabilidade com o público, o que significa, literariamente, oferecer maior legibilidade, quase sempre procurada, e às vezes realizada, mediante a reconstrução dos meios de comunicação inerentes aos gêneros e às formas da tradição literária. Em torno dessa busca de comunicabilidade é que emergem os jogos combinatórios e intertextuais, os quais muitas vezes alcançam, paradoxalmente, um alto nível de complexidade.

O “pós-moderno” pressupõe também, continua Eco, uma concepção diferente do tempo e, conseqüentemente, um modo particular de significar o conceito de memória e de passado. Segundo a perspectiva da pós-modernidade de que não é mais possível projetar o futuro a partir do presente – projeção que na modernidade assumia muitas vezes traços utópicos e progressistas –, o retorno ao passado passa a ser viável, já que, depois da ruptura com a história e

com a tradição feita pelas vanguardas do começo do século XX, não existe mais um limite a ser ultrapassado; em lugar dos “limites a serem vencidos”, o que há é uma pesquisa permanente em uma espécie de banco de dados “de estilos todos contemporâneos” (JAMESON, 1996) que pode ser acessado a todo momento.

Como tendência interna à própria modernidade e não como sua superação ou oposição crítica (o que reafirmaria a lógica historicista e dialética da modernidade), a pós-modernidade volta ao passado e à tradição, vistos não em chave nostálgica e conservadora, mas em forma irônica, lúdica e desmistificadora: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, visto que não pode ser destruído, porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, em modo não inocente” (ECO, 2012, p. 585).

Na época do *post-histoire*³, a História se fragmenta em uma pluralidade de narrações históricas, em um paradoxal jogo intertextual de citações e de referências que atravessa desenvolvendo épocas diferentes e volta ao passado, podendo torná-lo presente, podendo reescrevê-lo, reinventá-lo e desconstruí-lo, ao revelar o caráter de *fábula* e a substância essencialmente linguística e textual dos conceitos de “realidade” e de “verdade”. Afinal, só podemos conhecer o passado por meio de seus textos e de seus vestígios textualizados. A própria história se revela como uma narrativa, estabelecendo seu inegável vínculo com o literário. Como o homem não tem acesso à realidade senão através da linguagem, a linguagem se torna a única realidade para o homem: “as palavras inventam nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornam-se a única justificativa para o nosso mundo”⁴ (FOKKEMA, 1988, p.65).

Por isso, conforme a teorização de L. Hutcheon, a maior parte das narrativas pós-modernas apresenta um alto grau de autoconsciência histórica: “assim como a arquitetura e a pintura pós-modernas, a metaficção historiográfica é declarada e resolutamente histórica – embora admita que o seja de uma forma irônica e problemática que reconhece que a história não é registro transparente de nenhuma verdade indiscutível” (HUTCHEON, 1991, p. 168).

Ao comentar seu romance nas *Apostilas*, Umberto Eco afirma: “descobri o que os escritores sempre souberam (e não disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 2012, p. 580). As

³ Importante lembrar que o termo *post-histoire* é de A. Gehelen. Sobre a pós-modernidade como pós-história, conferir G. VATTIMO, *La fine della modernità*, p. 9-23.

⁴ Eco, no final do romance, coloca a famosa frase que dá o título ao livro: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, que pode ser traduzida como “a rosa originária existe somente como nome, só possuímos meros nomes”. Uma das leituras do fragmento sugere que o homem possui tão somente nomes e, enquanto a Realidade resolve-se na sua natureza semântica (e, por isso, em última análise, hermenêutica), a Verdade, como em uma ilusória sala dos espelhos, multiplica-se e relativiza-se na multiplicidade das verdades e na infinidade das suas interpretações.

estórias que o romance narra são as da literatura, escritas por Borges, Calvino, Joyce, Doyle, entre tantos outros; e são também as da História, registradas nas crônicas medievais, em testemunhos religiosos, em ensaios de historiadores tão reconhecidos quanto J. Le Goff e G. Miccoli. Segundo Linda Hutcheon, “esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista” (HUTCHEON, 1991, p. 167), que se resolve na ironia como um dos elementos estruturantes da narrativa, já que o intenso jogo entre os textos, as estórias e as Histórias, detona no leitor a permanente desconfiança, às vezes, consciência, de que o novo é, ao fim, uma re colocação do antigo, o que impõe uma imprecisa e incômoda sensação de *déjà vu*.

3. *Double coding*

Apesar de ter expressado várias vezes o próprio ceticismo sobre o valor heurístico dos termos pós-moderno / pós-modernidade / pós-modernismo⁵, Eco descreve quatro procedimentos, que são próprios à obra pós-moderna: o *double coding*, a metanarratividade, o dialogismo e a ironia intertextual. Com base na teorização elaborada por ele, especialmente na coletânea de ensaios *Sobre a literatura* (ECO, 2003), é possível construir uma definição mais ampla e completa para tais procedimentos, «entendidos como quatro aspectos da mesma estratégia textual» (Ibidem, p.199), - e até intertextual -, como se procurará mostrar por meio de uma série exemplos, a partir de alguns trechos extraídos de *O nome da rosa*.

Nas *Apostilas*, Eco retomava o conceito fundamental de *double coding*, teorizado em 1978 pelo arquiteto C. Jencks, segundo o qual

o Pós-modernismo é caracterizado pelo estilo de duplo-código que se baseia na seguinte verdade: o objeto deve atrair tanto o gosto erudito como o popular. Deve ser interessante de maneiras diversas para pessoas diferentes, ou para uma mesma pessoa, trazer diferentes sentidos. Polimorfismo, multivalência, pluralismo: são as palavras chaves do pós-moderno (JENCKS, 1978, p. 56)

Ao transferir esse conceito do âmbito arquitetônico para o literário, Eco elaborava uma nova estética da recepção, segundo a qual uma mesma obra literária deveria dialogar com um público de diferentes níveis culturais: “o leitor ideal de *Finnegans Wake* deve, afinal, divertir-

⁵ Eco escreve nas *Apostilas*: “Infelizmente “pós-moderno” é um termo que serve para tudo. Tenho a impressão que hoje ele é aplicado a tudo o que agrada a quem o usa. Por outro lado, parece existir uma tentativa de fazê-lo escorregar para trás [...] dentro em breve a categoria do pós-moderno chegará a Homero” (ECO, 1983, p. 584). Cabe ressaltar como Eco utilize indiferentemente os termos pós-moderno/pós-modernidade/pós-modernismo, enquanto para Ceserani há uma diferença fundamental entre os dois primeiros termos que indicam “la sostanza storica e materiale del cambiamento” e o último que remete “ai livelli di coscienza, comprensione e ricostruzione ideologica di chi ha cercato di farsene interprete” (CESERANI, 1997).

se tanto quanto o leitor de Carolina Invernizio. Tanto quanto, mas de maneira diferente” (ECO, 2012, p. 580).

Em uma entrevista com Alessandra Fagioli, Eco explica mais detalhadamente o que é o *double coding*:

Se in architettura postmoderna si possono fare citazioni del frontone del Partenone o di una cupola di Borromini e poi ci può essere l’utente che coglie questa citazione basata sul gioco e sull’ironia, e quello che non la coglie ma gode ugualmente di una struttura architettonica bizzarra, altrettanto nei miei romanzi, che sono così densi di allusioni intertestuali, ci può essere questo doppio codice (FAGIOLI, 2003, p. 24).

Veja-se, como exemplo, a figura complexa do protagonista Guilherme de Baskerville: a análise do nome pode nos levar a traçar conexões com o nominalista Guilherme de Occam e com *O cão dos Baskerville* de Conan Doyle, assim como com John Baskerville, um dos fundadores da moderna tipografia. Essa última referência alude aos mecanismos de “produção” de *O nome da rosa*, um livro que, sem dúvida, leva em consideração as estratégias da indústria cultural e do mercado editorial.

Além disso, Guilherme conhece textos em árabe não traduzidos para o latim, aprecia a importância das bibliotecas antigas e medievais, expressa as opiniões de Lutero sobre a religiosidade dos italianos, sabe a regra de Trémaux e Maurice para sair dos labirintos, cita o célebre argumento da navalha de Occam em uma versão do século XVII, duvida que exista uma ordem no universo; ele utiliza, enfim, perspectivas que não poderiam ser medievais, mas que pertencem aos estudiosos contemporâneos à Idade Média, ou que são expressão do ponto de vista do próprio autor.

No terceiro dia, Guilherme propõe uma interpretação do sermão aos pássaros de São Francisco de Assis que podemos encontrar em *Storia religiosa* de Giovanni Miccoli (MICCOLI, 1974), enquanto no sétimo, ao discutir com Jorge de Burgos, ele se serve das ideias de Michail Bakhtin, assim como elas aparecem em *Cultura Popular na Idade Média: o Contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 2010).

Em suma, Guilherme resulta de um procedimento intertextual complexo, cujas inúmeras citações, extremamente sofisticadas, tornam-se acessíveis apenas aos “leitores semióticos”⁶, que poderão captar e entender os textos entretecidos em apenas um nome, isto é, leitores preparados pela qualidade e pela quantidade de leituras realizadas, que lhes permitem

⁶ Em seus estudos *Sobre a literatura*, Umberto Eco define dois tipos de leitor: o “leitor semântico”, que apenas se volta para a história que é narrada, e o “leitor semiótico”, que aprende a ler como a história foi narrada, entendendo assim melhor a sua rede de significação (ECO, 2003, p. 208).

compreender as significações textuais; ao passo que os “leitores semânticos” não irão além do primeiro nível de leitura do texto, pois eles só serão capazes de apreciar as qualidades do detetive Guilherme, empenhado em procurar uma explicação para uma série de assassinatos misteriosos.

4. Metanarratividade

Sobre a metanarratividade, afirma Eco:

A metanarratividade, enquanto reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza, ou intrusão autorial que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões, é bem mais antiga do que o pós-moderno. [...] Admito que no romance moderno a estratégia metanarrativa se faz presente com maior insistência e aconteceu de, para exasperar a reflexão que o texto conduz em si mesmo, recorrer àquilo que chamarei de “dialoguismo artificial”, isto é, colocar em cena um manuscrito sobre o qual a voz narradora reflete, tenta decifrar e julgar no momento mesmo em que narra (ECO, 2003, p. 199-200).

Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como a própria narrativa é produzida. Nesse sentido, a metanarrativa perpassa toda a história da literatura (“no fundo ela se instaura com “Cantami o diva” e para chegar mais perto de nós, manifesta-se nas reflexões que Manzoni faz, por exemplo, acerca da oportunidade de falar de amor em seu romance” [Ibidem, p. 199- 200]) e se encontra na origem do romance moderno⁷.

No entanto, se por um lado os procedimentos metanarrativos são inerentes à literatura e constitutivos dela e fazem parte das suas práticas recorrentes, por outro lado, como destaca Eco, nas narrações da contemporaneidade “a estratégia metanarrativa se faz presente com maior insistência” (Ibidem, p. 200).

Essa “estratégia metanarrativa” é lida por Hutcheon como a forma mais recorrente de literatura pós-moderna, chegando a ser uma “metaficção historiográfica”⁸. Com isso, a estu-

⁷ Veja-se, por exemplo, o romance *Tristram Shandy* de Sterne que, além de ser um perfeito exemplo de *self-begetting novel* com um narrador (*alter ego* do autor) que dialoga continuamente com seu leitor, mexe com as estruturas tipográficas do texto (uma página é completamente branca, outra preta, uma parece marmorizada com os capítulos compostos, às vezes, apenas de uma frase). Isso mostra como não apenas a narração é consciente de ser narração, mas também é consciente de ser narrada e, por isso, ela precisa de uma estrutura teatralizada que forneça ao leitor algumas “observações de direção”, por meio das quais interpretar o texto.

⁸ Cabe ressaltar que, para Hutcheon, “a obra literária que só trata de suas próprias texturas verbais é ultramoderna em vez de verdadeiramente pós-moderna, porque o pós-modernismo envolve a devolução da auto-reflexividade literária ao mundo real, histórico. Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque enquanto a

osa designa obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, enfatizando a gênese e os procedimentos de construção do texto literário e, sobretudo, pondo em evidência o estatuto ficcional da obra de arte literária.

Essa reflexão que a literatura faz sobre si mesma se configura como um desmascaramento das estratégias forjadas pelo gênero romance para fingir, desde o seu nascimento, ser uma imagem objetiva da realidade. Mas como a realidade não pode ser mais representada, o que se põe em dúvida, na época da pós-modernidade, é o próprio conceito de realidade, a sua consistência ontológica e a possibilidade de que, de alguma maneira, ela possa ser conhecida.

“Ao promover a crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escritura não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também explora a possível ficcionalidade do mundo exterior, fora do texto de ficção literária” (WAUGH, 1993, p. 170).

O vínculo entre o texto e o mundo se caracteriza, na pós-modernidade, por uma intensificação da textualidade, que a torna coextensiva com a realidade. Uma vez que essa última se transformou em narração, já não há separação entre o texto e o mundo a ser transposta.

Nesse sentido, a afirmação de Hutcheon sobre o romance pós-moderno, ao mostrar deliberada e abertamente o seu caráter artificial e ao solicitar a análise das próprias estratégias de narração, evidencia não apenas a crise do gênero romanesco e a sua impossibilidade de representar a *Weltanschauung* da nossa época, mas também a instabilidade do mundo ao nosso redor “a partir de dentro” e, a fim de «problematizar aquilo que Barth chamou de “dado” ou de “obvio” na nossa cultura”.

A história, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos – essas são algumas das noções, que, em diversos momentos, pareceram naturais, ou pareceram, de maneira não problemática, fazer parte do senso comum (HUTCHEON, 1991, p. 15-16).

Em outras palavras, a metaficção estimula o leitor a refletir a respeito do seu ato de leitura e da sua perspectiva de interpretação, até conseguir colocar em discussão valores e certezas consolidados e mostrar o caráter relativista, plural e aberto do próprio conceito de “realidade” e de “verdade”.

Daí a importância atribuída, na narrativa pós-moderna, ao *plot* policial e ao uso de estruturas e técnicas narrativas típicas dos contos de suspense, em romances que, frequentemente-

literatura modernista se comprazia no afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não discursivo, o mundo real transformou-se em literatura - numa questão de textos, representações, discursos” (CONNOR, 1993, p. 106-107).

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 80-98, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 27 nov. 2012.

te, não são exclusivamente policiais. Em *O nome da rosa*, enquanto o leitor ingênuo fica envolvido na trama de um romance que apresenta aparentemente o esquema típico do gênero policial (crime, investigação, solução), o leitor crítico se dá conta de que a obra é, na verdade, um romance metapolicial, um “romanzo al quadrato” (PISCHEDDA, 1994, p. 65), que acaba por se configurar como uma espécie de síntese do gênero policial, em que são contidas inúmeras referências, principalmente aos romances clássicos de Conan Doyle e de Agatha Christie.

No entanto, se os famosos detetives Sherlock Holmes e Hercule Poirot conseguiam, através de uma coerente e concatenada série de deduções lógicas, chegar à “verdade” e reconstruir a “realidade” dos fatos, Guilherme de Baskerville descobre, na conclusão de *O nome da rosa*, “that his account of the murders was nothing but a fiction, a beautiful construction he had created, a projection of his own desire. [...] What the detective soon discovers is that the reality that anyone involved will swear to is in fact itself a construction, a fabrication, a fiction, a faked and alternate reality” (FARRONATO, 2003, p. 142).

Nunca duvidei da verdade dos signos, Adso, são a única coisa de que dispõe o homem para se orientar no mundo. O que eu não compreendi foi a relação entre os signos. Cheguei a Jorge através de um esquema apocalíptico que parecia reger todos os crimes, contudo era casual. Cheguei a Jorge procurando um autor de todos os crimes e descobrimos que cada crime tinha no fundo um autor diferente, ou então nenhum. Cheguei a Jorge seguindo o desígnio de uma mente perversa e raciocinante, e não havia desígnio algum, ou seja, Jorge mesmo fora dominado pelo próprio desígnio inicial e depois se iniciara uma cadeia de causas, e de concausas, e de causas em contradição entre si, que procederam por conta própria, criando relações que não dependiam de qualquer desígnio. Onde está toda a minha sabedoria? Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando devia bem saber que não há uma ordem no universo (ECO, 2012, p.493)

Segundo Stefano Tani (TANI, 1984), *O nome da rosa* se apresenta, acima de tudo, como um “innovative anti-detective novel”, um romance policial falho e malsucedido, que pode ser lido como a desconstrução e a subversão do gênero policial *tout court*.

Eco se serve do discurso metapolicial para construir, na verdade, um romance gnoseológico-filosófico que evidencie a crise do paradigma de tipo científico-iluminista e seus métodos de conhecimento e interpretação do mundo (indução, dedução e abdução). A derrota do detetive Guilherme de Baskerville, que chega somente por acaso à solução dos casos de assassinato e não consegue salvar o único e precioso exemplar do segundo livro da *Poética* de Aristóteles, representa, afinal das contas, a crise de um modelo forte de razão, que apesar dos esforços para reconstruir, através de vestígios e deduções, a Causa o as causas dos fenômenos,

registra continuamente a própria falha cognoscitiva e a impossibilidade de concluir a própria busca.

5. Dialogismo

Para o intelectual italiano, há que se valorizar, ainda, uma constante do pós-moderno, lida no que ele chama de dialogismo intertextual, que é reconhecido “sobretudo em sua natureza mais evidente de citacionismo” (ECO, 2003, p. 200).

O dialogismo, para Eco, fundamenta-se tanto na noção bakhtiniana de diálogos entre textos, quanto naquela de intertextualidade elaborada por Kristeva, segundo a qual: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64).

O que diferencia a técnica do citacionismo pós-moderno do anterior (“o citacionismo não é nem virtude nem vício pós-moderno, ou não teria sido possível a Bakhtin falar a seu respeito com tanta antecedência” [ECO, 2003, p. 200]) é que as citações, muitas vezes, não são reconhecíveis como citações, são incorporadas dentro do texto, aliás, elas constituem os fios do tecido do próprio texto.

Os exemplos são vários e inúmeros. No “terceiro dia depois das completas” (ECO, 2010, p. 251-282), Adso escuta primeiro a estória do herético Dolcino, contada pelo inquietante monge Ubertino da Casale e depois, ainda perturbado, encontra a belíssima moça sem nome. A primeira parte é um *patchwork* de textos hagiográficos do século XIV e de trechos extraídos do manual da inquisição de Bernardo Gui, assim como de textos do herético Dolcino, misturados com citações dos panfletos das Brigadas Vermelhas. A segunda parte é inteiramente construída juntando frases do *Cântico dos cânticos* e de alguns comentários ao texto de época medieval.

Em um breve ensaio publicado em 1999, em ocasião de um simpósio de estudos sobre a Idade Média, o próprio Eco admite que, baseada na prática medieval, a sua técnica de citação “is characterized by a commitment to accurate study of the past and a patient rehearsing of its philosophy”⁹ (FARRONATO, 2003, p. 110).

⁹ “A Idade Média é para Umberto Eco uma constante obsessão. Isso, de tal maneira, que seu conhecimento como medievalista é uma espécie de lente através da qual analisa o mundo à sua volta” (CARVALHO LOPES, 2010). Diz ele que o presente só conhece pela televisão, ao passo que da Idade Média tem uma percepção direta, “ela surge como minha preocupação constante, e eu a vejo por toda parte de maneira transparente, nas coisas de que me ocupo, que não parecem medievais, mas que o são”. O dialogismo intertextual do escritor, então, inspira-se principalmente na Idade Média, em particular, no conceito de *ars* como prática combinatória, presente no filósofo catalão Raimondo Lullo, mas deriva também dos estudos que Eco dedica a James Joyce, cujo romance *Finne-*

Entretanto, para Eco, o citacionismo medieval é o resultado de uma mentalidade essencialmente conservadora, segundo a qual tudo o que era inovador era considerado perturbador de uma ordem divina imutável. Portanto, a postura típica do homem medieval era de olhar para o passado com respeito e devoção, citando com seriedade e temor reverencial os *auctores* da tradição.

À diferença desse tipo de citacionismo, o da pós-modernidade, ao se dirigir à tradição de forma paródica e ao fazer colidir ironicamente o passado com o presente, o antigo com o recente, consegue criar significados novos e possibilidades heurísticas inesperadas e até subversivas:

Veja-se como o discurso de Guilherme para a assembleia das duas delegações sobre política se reveste de uma grande modernidade. É, entretanto, uma colagem quase palavra por palavra de textos de Guilherme de Occam e de Marsílio de Pádua. Mais do que isso, o meu gosto, por assim dizer, pós-moderno, consiste em mostrar como esses textos, relidos atualmente, podem parecer verdadeiras declarações de liberalismo laico. Naturalmente, há aqui a malícia da montagem com que escolho as partes que me parecem mais significativas, para depois montá-las segundo uma ordem, por meio da qual eu não seria sequer capaz de dizer o que era de Marsílio e o que era de Guilherme, apesar deles terem algumas ideias bastante diferentes (ECO, 2003, p.24, *tradução nossa*).

Uma outra característica que marca a distinção entre a prática intertextual de Eco e a medieval é a maneira com que o leitor é convidado a colaborar com a construção do significado do texto. Em outras palavras, Eco, teorizador de uma estética da recepção que considera central o papel do leitor nos processos de significação e interpretação do texto, constrói a própria máquina narrativa como um labirinto estruturado por fragmentos interconexos, de maneira tal que cada leitor possa seguir diferentes caminhos interpretativos, embora Eco frequentemente nos avise de que esses caminhos são infinitos, porém não ilimitados (ECO, 2004).

6. Ironia intertextual

O citacionismo nos remete a uma outra estratégia discursiva privilegiada na narrativa da pós-modernidade, ou seja, a ironia intertextual, que no romance de Eco assume traços divertidos e irreverentes, o que permite ao escritor, por exemplo, associar o Prólogo do *Evange-*

gans Wake, ele considera como uma citação proteiforme e ininterrupta de toda a cultura passada, “un immenso calembour che esige per essere capito, che si colgano tutti i riferimenti maliziosi o eruditi al patrimonio del già detto” (PISCHEDDA, 1994, p.87). “É tendo por base seus estudos anteriores acerca da estética medieval que o pensador italiano se põe a analisar a obra *Finnegan’s Wake*, de Joyce, propondo uma espécie de continuidade com a *Summa* de Aquino, uma ponte entre o pensamento cristão medieval e a experiência artística contemporânea” (CARVALHO LOPES, 2010).

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 80-98, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 27 nov. 2012.

lho de São João (“No principio era o Verbo e o Verbo estava junto a Deus, e o Verbo era Deus”) com o exórdio do primeiro dia, reconstruindo-os em uma frase estereotipada com que geralmente começam os esboços de romance de Snoopy, protagonista dos quadrinhos de Schulz (“Era uma bela manhã de fins de novembro”).

A ironia não se limita a frases, períodos, ou passagens específicas do texto literário, mas parece atravessar toda a narrativa, participando ativamente do plano da significação e do sentido. A construção irônica perpassa a linguagem, as estruturas do romance e até o estilo do autor, o que pode colocar o leitor em uma condição de perplexidade e até levá-lo a questionar a real ocorrência dos fatos históricos narrados ou o modo com que esses fatos foram narrados.

A ironia funciona, assim, como uma espécie de advertência ao leitor, pois que questiona o que se poderia identificar como verdade, o que se leria nos livros como factual. Há um jogo com a tradição, com a História, que deve ser lida criticamente. Nesse sentido, a ironia é capaz de desvelar a ideologia e subvertê-la, expondo o que nela há de corruptível, pois que, sendo uma produção narrativa, será sempre passível de interpretações várias e diversas.

A intertextualidade irônica constitui, portanto, para Eco, a autêntica arquitetura discursiva da pós-modernidade, pois ela cria o momento da autocrítica da própria palavra e uma fina consciência da relatividade da situação comunicativa, chegando a mostrar, dessa maneira, a realidade a partir de outro prisma.

Para ele, a ironia intertextual, embora de certa forma próxima às demais características da literatura pós-moderna, não se confunde com elas. Para ilustrar a diferença entre o mero citacionismo e a intertextualidade irônica, Eco faz referência ao título do Prefácio de *O nome da rosa*:

Mas, talvez se lembrem, o título da página em que se fala do manuscrito é “Naturalmente, um manuscrito”. Este “naturalmente” tem várias espessuras, pois de um lado pretende sublinhar que se está recorrendo a um topos literário e, de outro, desnuda uma “angústia da influência”, dado que a remissão pretende dirigir-se (pelo menos para o leitor italiano) a Manzoni – que, justamente, fazia nascer seu romance de um manuscrito setecentista. Quantos leitores colheram ou poderiam colher as várias espessuras irônicas deste “naturalmente”? E, supondo que não as tenham percebido, poderiam eles ter acesso da mesma forma ao resto da história sem perder muito de seu sabor? E eis que esse “naturalmente” nos sugere o que seria a ironia intertextual (ECO, 2003, p. 201).

Em uma obra, então, podem abundar citações de textos alheios sem necessariamente ser um exemplo de ironia intertextual. O que caracteriza esse procedimento são os níveis de subjetividade e conhecimento do espectador. Nesse sentido, pode ocorrer de a ironia intertextual

tual atuar numa narrativa sem que nela esteja presente o *double coding*, pois, ao contrário deste, a ironia intertextual “privilegia os leitores intertextualmente avisados” (Ibidem, p. 205-206):

À diferença dos casos mais gerais de *double coding*, a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados. O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz Paris é nossa!, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata. O leitor informado, ao contrário, “pega” a referência e saboreia sua ironia - não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (quando a citação se insere em um contexto absolutamente diverso daquele da fonte), a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos (Ibidem, p. 202).

Como se pode ler em *O nome da rosa*, os quatro procedimentos se encontram em diversos momentos narrativos, como se um implicasse no outro e aquele no anterior, em um jogo cuja razão é requerida se o leitor quiser adentrar os vários níveis de significação textual. O *double coding* e o citacionismo, a metanarratividade e a ironia intertextual não são exclusivos das obras pós-modernas, mas, como afirma Eco, predominam nelas e atualizam-se segundo um jogo cujas regras, para serem conhecidas, requerem do leitor uma extrema agudez crítica.

7. A intertextualidade e o labirinto do mundo

O nome da rosa se apresenta, acima de tudo, como um romance-enciclopédia, um livro feito de outros livros, “uno spazio topologico, il luogo in cui tutti i testi possono riflettersi e una cultura riconoscersi” (TANI,1990, p. 122), em nome de uma literatura com vocação totalizante e cosmológica, que aspira a representar a complexidade do real através do que Moretti define como “opere-mondo”:

as obras -mundo são verdadeiras obras abertas, escritas não para um indivíduo, mas para uma sociedade inteira, totalitárias, mas não reacionárias, culturalmente impuras, transnacionais, hiper-instruídas, condescendentes para com o consumo, apaixonadas pelas extravagâncias e pelas experimentações (MORETTI,1994, p.53, tradução nossa).

Os tenebrosos meandros do labirinto da biblioteca em que se adentra o protagonista Guilherme de Baskerville, à procura do lugar onde é guardado o manuscrito fatal (a última cópia do segundo livro da *Poética* de Aristóteles que trata da comédia e do riso), representam

metaforicamente a condição epistemológica e existencial do homem contemporâneo, que vive num universo sem coordenadas certas, em que cada livro leva a outro livro, cada signo a outro signo, e, quanto mais o homem tenta aproximar-se da Realidade e possuir o Objeto absoluto, o Livro-Arquétipo, tanto mais ele mede a distância, o abismo que o separa dele.

Se, para Borges, a biblioteca é enigma do universo e forma do Tempo, cuja estrutura labiríntica se desenrola por infinitos corredores que se multiplicam em outras tantas infinitas salas, imagem de uma totalidade, complexa, plural, potencialmente ilimitada e destinada a durar para sempre, a biblioteca-mundo representada por Eco, em *O nome da rosa* é, pelo contrário, efêmera e destinada a ser incendiada e destruída.

O protagonista Guilherme é um derrotado que, ao fim da história, aprende que o que ele estava procurando era um livro que ensinava a rir de todos os livros e que “as únicas verdades que nos servem são instrumentos descartáveis” (ECO, 2012, p. 220). Com ele, Eco registra a impossibilidade para os contemporâneos de descrever o mundo mediante um modelo único e de alcançar um saber perfeito e concluso: “o Universo semântico global” é um conceito-limite ou, melhor, “um postulado semiótico” que nunca pode ser representado na sua totalidade.

O que sobra da maior biblioteca da cristandade e que Adso, com religiosa paciência, recolhe como relíquias de uma sabedoria perdida para sempre, é somente uma biblioteca menor – signo da maior, para sempre desaparecida –, uma biblioteca feita de citações, trechos, períodos inconclusos, fragmentos de livros:

Remexendo entre os detritos encontrava de vez em quando pedaços de pergaminho [...] e pus-me a recolhê-los, como se devesse recompor as folhas de um livro [...] Larvas de livros, aparentemente ainda são por fora mas devorados por dentro: no entanto às vezes salvava-se meia folha, transparecia um *incipit*, um título... (ECO, 2012, p.552).

O modelo semiótico do “dicionário” que a biblioteca de Eco representa, com a sua estrutura fechada e com o seu sistema de definições predeterminado e hierárquico, é inadequado para representar e interpretar uma realidade cada vez mais caótica, múltipla e labiríntica. Por isso, a biblioteca do mosteiro queima, expiando a culpa de ter-se tornado um lugar hermético, fechado ao mundo e incapaz de fabular e interagir com as novas estruturas epistêmicas geradas pela Realidade.

Em lugar dela, Eco propõe o modelo da «enciclopédia», imagem de um saber aberto e jamais definitivo, intertextual e hipertextual, “l’insieme registrato di tutti i discorsi con cui si inter-

pretano senza fine il mondo e il tempo” (TANI,1990, p.122): um labirinto-rizoma¹⁰, que na interconexão infinita de cada ponto com todos os pontos, possibilita a representação do mundo de modo ilimitado, móvel e portador de saberes e linguagens inesgotáveis, como também permite mapear a vida de uma cultura como “um sistema de sistemas intersemióticos interligados”.

8. Considerações finais

Como se procurou mostrar, *O nome da rosa* é construído por meio de uma intensa intertextualidade, lida, aqui, como princípio estruturante, uma vez que determina a própria arquitetura, multifacetada, poliédrica, da obra, o que, para Eco, resulta de um intenso e meticuloso trabalho do tecido do romance, cujo resultado final é um sofisticado jogo metatextual.

Para traçar a análise, o autor de referência foi o próprio Umberto Eco, autor do romance aqui discutido, apoiada em autores como Hutcheon, Waugh, Tani, Moretti.

O ceticismo de Eco com relação ao valor heurístico dos termos pós-moderno/pós-modernidade/pós-modernismo não lhe impediram, entretanto, de procurar deslindar suas características. O *double coding*, a metanarratividade, o citacionismo e a ironia são procedimentos que, lidos em obras como *O nome da rosa*, constituem o que Eco chama de intertextualidade irônica, pois criam a autêntica arquitetura discursiva da pós-modernidade, ao se revelar como uma autocrítica da própria palavra, da própria narrativa, e uma profunda consciência da relatividade da própria situação comunicativa.

Para o escritor italiano, esse jogo deve ser interpretado pelo leitor “semântico” – e não apenas “semiótico” -, porque requer dele experiência de leitura, agudez crítica, repertório, para que ele consiga adentrar e decifrar os vários níveis de significação textual. A obra se revela, pois, resistente às interpretações mais superficiais.

Como se procurou mostrar, *O nome da rosa* evidencia como o entretecer dos procedimentos tipicamente pós-modernos – mas não exclusivamente, como a história da literatura mostra - acaba por colocar o leitor em uma condição de perplexidade diante do texto e do contexto. O calculado exercício intelectual, em uma perspectiva dialógica, coloca em oposição dialética a tradição e a inovação, a verdade e a mentira, o passado e o presente, a ficção e a História.

¹⁰ Umberto Eco diferencia três tipos de labirintos: o primeiro, remonta ao grego, no qual há um só caminho, da entrada ao centro; o segundo, maneirista, semelhante a uma árvore que se esgalha em seus ramos e raízes. Nesse tipo de labirinto há muitos caminhos falsos. Por fim, um terceiro tipo de labirinto, que é descrito por ele como rede ou rizoma, labirinto no qual todos os caminhos se interligam. Nele não há um centro, nem periferia. O labirinto de *O nome da rosa* “é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo no qual Guilherme percebe estar vivendo já está estruturado em rizomas, ou seja, é estruturável, mas nunca estruturado definitivamente” (ECO, 2012, p. 579).

Ao fim, Eco propõe que em lugar da obra hermeticamente encerrada sobre si mesma, leia-se o que ele chama de romance-enciclopédia, cuja imagem de um saber aberto jamais poderá ser aceito como definitivo, porque os vários níveis de significação podem ser interpretados de incontáveis maneiras. A representação do mundo como uma multiplicidade ilimitada é móvel e sugere inesgotáveis saberes e linguagens e é, também, um mapeamento da vida de uma cultura, entendida como um intrincado de sistemas cujas significações são potencializadas pelas formas narrativas.

ABSTRACT: The present work aims at showing how, in *The Name of the Rose*, the intertextuality takes a shape as “a rhetorical and cognitive strategy” (CAPOZZI, 1998), departing from some concepts that Eco himself calls double coding, intertextual irony, quoting, metafiction. Written as a suspense novel as well as a historic novel, *The Name of the Rose* unveils a sophisticated blending of literary genres and a complex network of quotations taken from a various literary works, expressing, in this way, the fundamental characteristics of the post-modern aesthetics.

KEYWORDS: Postmodern novel. Intertextuality. Double coding. Metafiction. Quoting. Intertextual irony.

Referências

CAPOZZI, Rocco. Libraries, Encyclopedias, and Rhizomes: popularizing culture in Eco's superfictions. In: BOUCHARD Norma; PRAVADELLI Veronica (Org.). *Umberto Eco's alternative*. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation. New York: Peter Lang Publishing, 1998, p. 129-145.

CARVALHO LOPES, Marcos. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Revista Redescrições*, n. 4, p.1-16, 2010. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf>. Acesso em: 18 set. 2012.

CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

ECO Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas De Andrade. Edição revista. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.

_____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 80-98, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 27 nov. 2012.

- FAGIOLI Alessandra. Il romanziere e lo storico. Intervista a Umberto Eco. *Lettera internazionale*, n.75, p.24, 2003. Disponível em: <http://www.letterainternazionale.it/testi_htm/eco_75.htm>. Acesso em: 2 set. 2012.
- FARRONATO, Cristina. *Eco's Chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- FOKKEMA, Douwe. *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel Barros Batista. Lisboa: Vega, 1988.
- FORCHETTI, Franco. *Il segno e la rosa*. I segreti della narrativa di Umberto Eco. Roma: Castelvecchi, 2005.
- GIULIANI, Alfredo. Scherzare col fuoco. In: GIOVANNOLI, Renato (Org.). *Saggi sul nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1985. p. 33-37.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MORETTI, Gianfranco. *Opere mondo*. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine. Torino: Einaudi, 1994.
- PISCHEDDA, Bruno. *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, Milano: Mursia, 1994.
- TANI, Stefano. *The doomed detective*. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian fiction. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- _____. *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia, 1990.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1993.