

## UM MANUSCRITO, NATURALMENTE – FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM O NOME DA ROSA E A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Lilian Monteiro de Castro (UnB)<sup>1</sup>

**Resumo:** Os romances *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, apresentam muitas semelhanças: da presença de supostos manuscritos, como artifícios de verossimilhança, até a influência do escritor Jorge Luis Borges. No entanto, se distanciam na forma em que utilizam o espaço e a memória em suas narrativas. Enquanto Adso, o protagonista de Eco, fornece uma descrição detalhada do espaço, rememorando “fatos miríficos e terríveis” de sua juventude, o anônimo professor de Lins, se apaga para tentar salvar a memória de Júlia, sua companheira, apagando também os espaços e os seres narrados.

**Palavras-chave:** Manuscrito; Verossimilhança; Intertextualidade; Memória; Espaço

Um manuscrito sempre porta em si um valor simbólico, que pode advir tanto da sua originalidade, quanto da sua antiguidade. E assim, pode ser compreendido e avaliado de diferentes maneiras, de acordo com o contexto, abordagem, método de investigação ou com a disciplina – ou ciência – dos quais pode se tornar objeto. Se para a narrativa histórica um manuscrito pode ser fonte primária e garantir um “estatuto de verdade” aos fatos, para a literatura, o manuscrito, além de fonte, é sobretudo um artifício. Esse recurso é empregado por romances como *O nome da rosa* (1980), do italiano Umberto Eco e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1974), do brasileiro Osman Lins.

Essas obras apresentam-se como supostos manuscritos que se empenham em narrar à história de outros manuscritos. Mas as aproximações entre as duas obras extrapolam o recurso ao manuscrito. Podem ser percebidas, nos dois textos, semelhanças teóricas e referências literárias comuns, que a uma primeira e ingênua visada, não pareceriam mais que uma coincidência e, no entanto, trata-se da partilha de um imaginário, que nem mesmo a imposição do distanciamento físico e linguístico entre os dois autores é capaz de superar.

Enquanto o romance de estreia do já renomado filósofo italiano tornou-se imediatamente um *best seller*, a obra de Osman Lins, publicada quatro anos antes, parece ainda restrita ao circuito acadêmico, tornando *A rainha dos cárceres da Grécia* um riquíssimo objeto de estudo, mas pouco familiar ao público, assim como o próprio autor.

---

<sup>1</sup> Graduada em História (UEG), Mestranda em Teoria Literária e Literaturas (UnB) sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fabricia Wallace Rodrigues. Contato: lilianmonteirodecastro@gmail.com.



O romance de Lins, escrito em forma de diário, com entradas que mostram datas muito próximas à época de sua publicação, é narrado por um professor que se esforça em permanecer anônimo enquanto produz a crítica do romance inédito, de sua companheira Julia Marquezim Enone, também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*. O manuscrito do romance de Julia só se torna acessível ao leitor pelo diário, pelo registro de memória do seu pretense crítico e se revelará também perdido, como o manuscrito buscado por Adso Melk, o narrador criado por Eco.

O monge Adso, já velho, decide narrar os eventos por ele testemunhados em sua juventude e que se inscreveram profundamente em sua memória. Deseja confessar, mesmo ainda não compreendendo completamente, os eventos que se passaram no ano de 1327. A busca pelo manuscrito que seria o segundo livro da *Poética*, de Aristóteles, da qual participou com seu antigo mestre Guilherme de Baskerville, desencadeou uma série de mortes que parecia reger-se pela ordem das sete trombetas do Apocalipse de João, livro bastante simbólico ao imaginário medieval e que apregoa a vinda do anticristo.

Nos dois casos, os textos se manifestam como registros da memória de narradores que se remetem a um futuro leitor; são forjaduras de autobiografias, falso testemunho declarado, ironicamente exposto no romance Lins:

Declina o romance atual do que foi ponto de honra no passado e respondeu por tantas dissimulações mais ou menos ingênuas (confissões de personagens, manuscritos encontrados pelo escritor), com o fim de legitimar a história e as “recordações” do leitor, pronto a restaurar, solicitado pelo texto (uma hipótese?), segmentos insuspeitos do mundo. O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença, e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”

O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade? (LINS, 2005, p. 71)

O romance atual não declina completamente de quaisquer das dissimulações descritas no trecho, pois o próprio Lins as emprega em seu texto. O que se perdeu foi a ingenuidade na utilização de tais artifícios, que assumem agora conscientemente sua natureza ficcional. O manuscrito encontrado tornou-se há muito um modelo, um arquétipo da literatura ocidental, que remete necessariamente ao clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes:



Trata-se de um flagrante caso de ironia intertextual, uma vez que o *topos* (ou seja, o lugar comum literário) da descoberta do manuscrito possui uma história respeitável. A ironia é dupla, e também constitui uma sugestão metanarrativa (...). (ECO, 2015, p. 30)

Nos dois romances é possível perceber a utilização do duplo código: a utilização concomitante dos recursos da metanarrativa e da intertextualidade. São textos que se reconhecem escritos e refletem sobre sua própria natureza, possuindo “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (HUTCHEON, 1991, p. 22) e que dialogam com outros textos, em “citações diretas de outros textos famosos ou referências mais ou menos transparentes a eles” (ECO, 2013, p. 30), pois, “não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si” (ECO, 2015, p. 318).

Muitas vezes, Adso, o narrador de *O nome da rosa*, fala diretamente ao leitor, enquanto o anônimo professor, narrador osmaniano, adota um tom mais neutro, sem abrir mão de um leitor ideal: “Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal” (LINS, 2005, p. 14).

A memória narrada, seja ela pessoal, coletiva ou histórica, “real” ou fictícia, no manuscrito é um álibi de verossimilhança, um engodo para seduzir o leitor, para iludi-lo, principalmente quando esse manuscrito está datado, pois daí passaria a existir um referencial exterior ao texto, associando-o a um período histórico determinado, onde a verdade da obra coincidiria com a “verdade histórica”, verificável por fontes materiais, por documentos. Segundo Roland Barthes (1987), essa manobra não seria mais que uma “ilusão referencial”, um pormenor realista que em certa medida, até poderia contrariar o seguinte postulado aristotélico:

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa (...), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. (...) a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. (ARISTÓTELES, 2015, p. 97)

Mas verossimilhança aristotélica, que se referia às narrativas tradicionais, aos *mithoi*, como enredos das tragédias, diferindo a arte poética da historiografia, carece, frente ao romance contemporâneo de uma nova interpretação. Não se trata de corrigir Aristóteles, mas de compreender que para a sociedade ocidental contemporânea, sua



narrativa original não se sedimentou pelo discurso oral, tornando-se uma mitologia, mas converteu-se em narrativa histórica, transformada de particular em universal, ao narrar as origens dos povos ocidentais como uma só. Assim, o poeta, o fabricante, o efabulador continua se servindo do *mithos*, na tessitura de suas tramas.

Umberto Eco adverte que a ilusão referencial criada por uma data, ambientando a narrativa em um tempo preciso, seria também uma maneira de a restringir, “pois num determinado período histórico certas coisas podem acontecer, mas outras não” (2013, p. 26). Se situada tanto em *26 de abril de 1974* quanto no findar do ano do Senhor de 1327, as possibilidades de uma narrativa ancorada numa data específica, acabam por se conformar à “verdade histórica” implícita naquela data.

Assim, são as datas especificadas pelos narradores de *O nome da rosa* e de *A rainha dos cárceres da Grécia*, que justificam e permitem a incidência da narrativa histórica na narrativa ficcional, como índice de verossimilhança, compondo o que Hutcheon (1991) denomina *metanarrativa historiográfica*, reunindo personagens e eventos ficcionais e reais, num universo possível, onde a história serve “como um arquétipo do pólo “realista” de representação” (WHITE, 2001, p. 105).

Enquanto o romance de Umberto Eco desvela uma época de incertezas tanto políticas quanto filosóficas, bem como a proliferação e o endurecimento das práticas dos tribunais inquisitoriais, o romance de Lins denuncia o inferno burocrático, o desamparo da população e a repressão nos tempos da ditadura. Existe então uma crítica à historiografia que também pode ser compreendida como intertextualidade, posto que a história é “um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos” (WHITE, 2001, p. 98), ou seja, nada mais, nada menos que texto.

Mas a intertextualidade só funciona para o leitor que reconhece a matriz. É necessário que o leitor perceba a referência e o modelo, que ele possua uma memória própria à literatura, para participar do que Eco chama de *jogo de caixas chinesas*: o texto dentro do texto, dentro do texto. Essa memória *de* literatura advém das leituras prévias de cada indivíduo, mas também da incorporação de textos e personagens ao imaginário ocidental, como o já referido *Dom Quixote* e também Dante Alighieri e *A divina comédia*, duas das matrizes textuais que podem ser encontradas em *A rainha dos cárceres da Grécia* e em *O nome da rosa*, com facilidade. *Dom Quixote* e *A divina comédia* – bem como o nome de seu autor – são obras já estão cristalizadas no imaginário ocidental de



tal forma, que já fazem parte da memória do leitor ocidental, sem que para isso seja necessário recorrer ao texto original. Mas no caso de Umberto Eco e Osman Lins, pontualmente, é flagrante que essa memória de literatura partilhada pelos autores, além de mais refinada, é também mais específica.

O jogo de suas próprias caixas chinesas, revela um “parentesco” tanto na produção romanesca quanto na consistente argumentação teórica nela contida, pois conforme afirma Barthes “Não há texto sem filiação (...), de geração espontânea” (2005, p. 23), todo texto descende de outro texto. Existe uma ascendência comum aos dois romances: o escritor argentino Jorge Luis Borges, transformado no personagem Jorge de Burgos em *O nome da rosa* e citado textualmente em *A rainha dos cárceres da Grécia*, quando a própria narrativa se questiona a respeito de sua intertextualidade:

Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono de Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luis Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. (LINS, 2005, pp. 11-12)

Outra referência a Borges presente nos dois romances, é o labirinto, que se apresenta tanto nos textos, como na arquitetura das obras. Eco (2015), em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, obra que nas edições mais recentes tornou-se um anexo do romance, explica que existem três tipos básicos de labirinto: o labirinto de Teseu, projetado por Dédalo, o maneirista e o rizomático de Deleuze e Guatari.

No labirinto clássico, o intuito de Teseu é chegar ao centro conduzido pelo novelo de Ariadne, referência utilizada pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, no intuito de não se perder no texto de Julia: “Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarce entre as recordações e imagens conservadas, dédalo a disciplinar” (LINS, 2005, p. 8). Mas a esperança do narrador mostra-se vã, uma vez que a confusão entre suas memórias e os trechos do romance de Julia se ramificam em mais memórias, arquitetando um labirinto mais parecido com o modelo rizomático proposto por Deleuze e Guatari: uma rede sem centro, sem periferia e sem saída, onde essas memórias vão se diluindo, esvanecendo.

Umberto Eco propõe para sua obra dois modelos de labirinto: “O labirinto de minha biblioteca ainda é um labirinto maneirista, mas o mundo no qual Guilherme parece



estar vivendo já é estruturado em rizomas” (2015, p. 550). A biblioteca labiríntica, inspira-se obviamente no conto *A biblioteca de Babel*, de Borges, com suas salas geométricas, e não podendo ser infinita como a borgeana, se contenta em ser a maior biblioteca da cristandade. E como os labirintos maneiristas, seus becos sem saídas podem ser contornados pelo fio de Ariadne. Também maneirista é a arquitetura do texto, pois mesmo interpretando equivocadamente os signos, Adso e Guilherme são conduzidos ao centro do labirinto textual: Jorge e o manuscrito.

Aliás, a interpretação de signos é uma premissa teórica dos dois romances em questão. São oferecidas ao leitor trilhas de migalhas, signos de signos, rumo a interpretações diferentes às oferecidas pelos protagonistas, mas há uma diferença entre as duas obras: enquanto as trilhas oferecidas por Eco convergem sempre para Jorge, a biblioteca e o manuscrito, muitas das trilhas deixadas por Osman Lins terminam sem que levem realmente a um destino, como se fossem pistas falsas, vestígios que se apagam antes mesmo que o leitor possa se aventurar a segui-los. E é justamente o apagamento que constitui o ponto de distanciamento entre os romances.

Apesar de velho, Adso parece se lembrar vividamente dos fatos e do espaço onde ocorreram. E ao leitor, no início do romance, é apresentado um mapa para que os eventos possam ser localizados com exatidão, assim como o deslocamento das personagens através dele. O artifício de Eco deriva da mnemotécnica, ou a arte da memória, surgida na antiguidade clássica e utilizada pela retórica para a memorização precisa de longos discursos. A técnica consiste em dispor ordenadamente imagens marcantes em espaços mentalmente construídos e “percorrer” o caminho de uma imagem à outra, na medida em que o discurso avança. Exatamente o que o narrador do romance faz, utilizando uma figura de retórica clássica denominada hipotipose, que tem por meta “colocar diante dos olhos” um objeto descrito.

Já o narrador de Lins, tenta se apagar desde o princípio do romance, permanecendo anônimo, mas tentando salvar a memória que ainda possui de sua amada Julia. A análise formal do manuscrito que inicialmente havia sido proposta transforma-se numa busca pelas memórias e elementos autobiográficos da autora, morta “cinco meses depois de dar por terminada a sua obra” (LINS, 2005, p. 133). Avançando o tempo marcado nas entradas de diário que estruturam o romance, avança também a deterioração e o apagamento da memória do narrador. A gata Memosina, personagem do romance de Julia



Enone que se revela tardiamente ao leitor, e cujo nome evoca Mnemosine – titã que personifica a memória no panteão grego – metaforiza esse apagamento. A gata desmancha-se, e com ela, o tempo, o espaço e a sanidade do narrador que numa, dentre as tantas trilhas de migalhas, já se reconhecia um construto textual:

(...) uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. (LINS, 2005, p. 55)

No entanto, é preciso ressaltar que a comparação aqui proposta entre os romances *A rainha dos cárceres da Grécia* e *O nome da rosa*, baseia-se nas memórias de literatura – como também nas premissas teóricas – compartilhadas pelos dois autores e não em uma influência mútua. Apesar de constar entre as referências bibliográficas de *Lima Barreto e o espaço romanescos*, de Osman Lins o livro *Obra Aberta*, Lins não chegou a ver a estreia do filósofo no campo da ficção, falecendo em 1978. Também não há quaisquer indícios que corroborem uma suposta leitura das obras de Osman Lins feita por Umberto Eco: pelo menos nenhum registro. Como já dito, o que se pode inferir é um parentesco em suas respectivas produções literárias, que se deve sobretudo à influência do autor argentino Jorge Luis Borges. Influência e intertextualidade que só fazem visíveis aos outros leitores de Borges.

### **Referências bibliográficas**

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOUER, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

WHITE, Hayden. *Tópicos do discurso: ensaios sobre a ciência da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.