



## **O riso das margens e o riso do centro: as iluminuras em *O nome da rosa***

### ***Laughter in the margins and graveness in the center: the illuminations in The Name of the Rose***

Luciana Persice Nogueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

luciana.persice@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo enfoca a importância das iluminuras na trama de *O nome da rosa*, de Umberto Eco, que servem de pretexto ao debate sobre a questão medieval do riso e do *risus monasticus*. Para tal, observam-se aspectos da juta verbal dos antagonistas – Guilherme de Baskerville e o Venerável Jorge – em torno do hipotético livro de Aristóteles sobre a comédia, a relação entre a imagem (periférica e cômica) e o texto (central e solene) e uma surpreendente contraposição entre as perspectivas aristotélica e nietzschiana da comédia – que o venerável monge revela em seu discurso, apontando para aspectos pós-modernos desse romance que homenageia, entre outros, Jorge Luis Borges.

**Palavras-chave:** Umberto Eco; *O nome da rosa*; iluminura; comédia; Nietzsche; Borges.

**Abstract:** This article focuses on the importance of illuminations in the plot of Umberto Eco's *The Name of the Rose*, which serves as pretext for the medieval debate on laughter and the *risus monasticus*. For that purpose, this article aims to shed light upon the verbal dispute between the antagonists – William of Baskerville and the Venerable George – over Aristotle's hypothetical book on comedy; the relationship between image (peripheral and comical) and text (central and solemn); and a surprising counterpoint between the Aristotelian and Nietzschean perspectives on comedy – the latter being revealed in the venerable monk's discourse, which points to postmodern aspects of this novel that pays homage, among others, to Jorge Luis Borges.

**Key-words:** Umberto Eco; *The Name of the Rose*; illumination; comedy; Nietzsche; Borges.

O romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*, reúne, numa abadia beneditina, frades franciscanos, partidários do papa, inquisidores dominicanos, copistas cistercienses e hereges díspares numa multiplicidade flamboiante de interpretações do Livro Santo. Sua coabitação surpreendente e efêmera constitui uma verdadeira cacofonia e faz do mosteiro uma espécie de avatar de Babel. O labirinto discursivo que resulta desse vozerio encontra eco e reflexo no labirinto da biblioteca silente que domina a construção.

*O nome da rosa* também é uma intriga policial extemporânea, e os heróis devem elucidar o mistério das mortes na abadia ludibriando o labirinto dos discursos e o labirinto dos livros. A importância das palavras é, evidentemente, fundamental na elaboração da trama. E a história se enreda em meio aos afazeres prosaicos da rotina diários monges, que se organiza em função da reprodução de livros e da guarda da biblioteca. As “ricas horas” da rotina monástica são cadenciadas pelo ritmo dos ofícios litúrgicos e, durante os sete dias em que o enredo se tece, do toque das trombetas do Apocalipse (evocadas a cada morte).

Esquivando-se, entre outros, de discussões “bizantinas”, conceitos aristotélicos e tomistas, noções nominalistas, ensinamentos patrístico-escolásticos e do mistério das sete mortes, Guilherme de Baskerville, o protagonista, e Adso, seu secretário e discípulo – e narrador do romance –, realizam a busca de um livro proibido. Para tal, têm de afrontar o Venerável Jorge, guardião dos livros, alma da biblioteca, Minotauro enraivecido no coração do labirinto, possuidor zeloso e ciumento de seus tesouros, que se interpõe ao acesso e ao direito à leitura dos textos. *O nome da rosa* trata, essencialmente, do poder infinito das palavras. Esse poder se estende aos livros, às bibliotecas e a seus guardiães.

## 1. Jorge de Burgos e o riso

Jorge faz sua entrada *in media res*, com uma frase em latim: “Verba vana aut risui apta non loqui”, “palavras vãs e próprias ao riso não devem ser pronunciadas” (ECO, 1983, p. 99). Essa regra beneditina inicia com a palavra *verba* e constitui uma *mise en abyme* do *Gênesis*, “No princípio era o Verbo”. O leitor é enviado às primeiras linhas do romance: o *incipit* do prólogo de *O nome da rosa* cita o *incipit* do *Gênesis*. Pode-se considerar esse momento um novo começo do texto, o princípio da busca do livro dentro do livro.

O velho monge chama atenção pela voz majestosa, que sugere o dom da profecia. Ele é cego, o que é, também, uma homenagem a Jorge Luis Borges. As citações da obra de Borges são evidentes e se espalham por entre as páginas: o livro perdido e reencontrado, o livro infinito, a biblioteca, o labirinto, o espelho, a cegueira... Jorge é um ortodoxo fanático que anuncia a vinda do Anticristo e que não aceita outra interpretação do Livro que não seja a estabelecida pela Igreja (a evocação do *Gênesis* e, depois, a do *Apocalipse*, que ele fará triunfar ao longo do fio das palavras, perfaz, simbolicamente, o Livro Santo e o sela contra qualquer outra leitura). Constata-se, aqui, uma inversão irônica da imagem do escritor argentino, autor pós-moderno que manipula magistralmente a multiplicidade da escritura e das leituras.

É de se notar que o personagem é introduzido na trama do romance no momento em que se admiravam as iluminuras do primeiro monge morto, realizadas numa das obras em preparação no *scriptorium* da abadia, e sua aparição encerra o debate e o riso que elas haviam desencadeado.

Guilherme e Adso observam, admirativos, o trabalho do iluminador (ou miniaturista):

Aproximamo-nos daquele que fora o local de trabalho de Adelmo, onde estavam ainda as folhas de um saltério com ricas iluminuras. Eram folia de vellum finíssimo – rei dos pergaminhos [...] A primeira metade já estava coberta pela escritura e o monge tinha começado a esboçar as figuras nas margens [...em que] se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo, em que os cães fogem das lebres e os cervos caçam o leão. (ECO, 1983, p. 97)<sup>1</sup>

Vale observar, inicialmente, que, como em vários momentos de seu romance, Eco (1983) explica e decodifica, ao menos parcialmente, o que vinha constituindo a ficção, e, a partir de “Como se...”, insere um fragmento ensaístico que orienta a leitura. Também vale mencionar que em todo o texto se faz referência à “iluminura”, embora as imagens

---

<sup>1</sup> Será usada a tradução brasileira da obra, na medida em que o texto original em italiano não apresenta um interesse específico para este trabalho.

descritas sejam mais especificamente *drôleries*, ou seja, iluminuras cômicas, satíricas e irreverentes (termo que também não ocorre na versão francesa do romance, *Le Nom de la rose* (cf. ECO, 1982). Isso talvez se deva ao fato de que o termo não fosse usado em francês, no que hoje é a Itália. Será feito aqui, então, apenas, uso da palavra “iluminura”.

A citação acima contém as palavras-chave que fundam o mistério das mortes e do livro proibido: a necessidade de se respeitar “a verdade” pregada pela ortodoxia da Igreja, por meio de seu discurso legitimado e oficial, ao mesmo tempo em que combatem “as alusões” e os “discursos mentirosos” que escapam ao rigor e à autoridade dessa ortodoxia.

Da observação das imagens surge o diálogo sobre o “mundo às avessas” (ECO, 1983, p. 97-98). O estudo de Mikhaïl Bakhtine (1970) sobre a obra de Rabelais mostra a ambiguidade do mundo às avessas: o espírito de liberdade sob as amarras de uma subversão cíclica, controlada; o caráter catártico da explosão carnavalesca sob o signo da transgressão aceita; e a vida dupla do homem do povo – a vida “oficial” e a “do carnaval”. A ambivalência do riso medieval desembocará numa nova concepção do indivíduo na sociedade da Renascença. Por enquanto, ela não abala, ainda segundo Bakhtine (1970), a dicotomia entre as culturas popular e erudita, e as vidas pia e profana.

As imagens inverossímeis de Adelmo e a discussão sobre o mundo às avessas detonam o riso dos monges. A censura cáustica de Jorge os reimmerge no silêncio submisso habitual, num apelo mais imediato à condenação feita por São Bento ao *risus monasticus*. Mas parte do discurso do venerável monge é uma longa citação de uma Apologia de São Bernardo, em que deplorava os baixos-relevos ornamentais das igrejas, por distraírem o monge de seus estudos, obrigações, meditação e penitência – aliás, é feita menção explícita ao debate entre abades cluniacenses e cistercienses (ECO, 1983, p. 101).

A entrada abrupta de Jorge na trama dá início à primeira das quatro discussões sobre o riso que ocorrem no romance. As três primeiras (ECO, 1983, p. 100-105; 118-119; 156-161, respectivamente) se fazem entre citações escolásticas e referências bíblicas e tratam, sobretudo, da questão do riso de Cristo. A última trata do tema central da discordância dos antagonistas.

Esse debate aparentemente “bizantino” opõe, de um lado, Jorge, para quem as imagens do mundo às avessas levam à malícia e ao gosto pela natureza monstruosa; e, de outro, Guilherme, para quem as “imagens

marginais” provocam o riso com fins “de edificação” (ECO, 1983, p. 100), podendo esconder mistérios (ECO, 1983, p. 101).

Convém insistir sobre o fato de que o riso reprovado por Jorge não provém da leitura do texto do livro em preparação. Trata-se do riso provocado pelas margens, em consequência da observação das imagens, das imagens marginais, as iluminuras acrescentadas por Adelmo ao texto copiado. Seria necessário, então, dar maior precisão ao lugar da iluminura na página do manuscrito medieval.

## 2. A organização visual da página escrita e o lugar da iluminura

É importante lembrar que o livro, como editado nos dias de hoje, é o resultado de uma lenta e progressiva transformação dessa organização, em que os hábitos de escritura e de leitura interagem e se recompõem entre tentativa, erro e soluções eficazes levando à fixação de um modelo universalmente aceito. A imagem possui um valor e uma função na estrutura do livro medieval diferentes do modelo de edição moderno.

Os textos medievais eram repletos de imagens: antes, no meio, entre as linhas, ao final, o texto e a ilustração compunham um conjunto inextricável que quase nunca se lia, devido à raridade dos livros e ao iletrismo das populações. No claustro monacal, o texto era recitado, repetido e memorizado. Esse procedimento, *meditatio*, era praticado individualmente ou, em muitos casos, coletivamente (o iletrismo também existindo entre os monges, um único leitor lia, em voz alta, para a sua comunidade).

Em seu estudo sobre a imagem medieval, Michael Camille (1997) afirma que “a arte das margens” se desenvolve a partir do século XII, com a passagem progressiva da cultura oral à cultura escrita, quando a *meditatio* é suplantada pela *ordinatio* – organização visual da página, em que se ordenam as palavras na frase mantendo-se um espaço entre elas, por exemplo, com vistas a facilitar a leitura. “A escritura é, partir de então, colocada em destaque na materialidade física, enquanto sistema de signos visuais” (CAMILLE, 1997, p. 30, tradução minha): a primazia da clareza das letras e das linhas repele, aos poucos, a fantasia e a criatividade para as margens.

Mais tarde, no início da passagem do manuscrito medieval ao texto impresso, as características do manuscrito serão mantidas. O ensaísta Robert Brun (1969, p. 1) afirma que o impresso tentará apresentar-se como pastiche (imitando a letra caligráfica, usando cores para rubricas e

iniciais, páginas com colunas duplas, títulos à margem do texto, vinhetas espalhadas pelo corpo do texto, entre outros). O pastiche evita que se contrariem hábitos leitores já formados.

Num segundo momento, porém, ainda no século XV, a disposição do livro impresso segue o modelo da arquitetura renascentista e substitui, por exemplo, a letra gótica pela romana (inclusive nas iniciais), e, sobretudo, marca a separação entre o título e o resto do texto, seja na primeira página, seja no corpo do texto, ou ainda antes dos desenhos, numa subordinação progressiva da imagem ao texto escrito.

Com a expansão do mercado do livro impresso, criam-se novos e maiores públicos leitores, e, com eles, a necessidade de uma uniformização da formatação da página tipográfica. Constata-se que a disposição do livro impresso se distingue cada vez mais do modelo manuscrito, e que a imitação cede lugar às inovações da organização tipográfica, que impõem uma nova estrutura formal ao texto. Por exemplo, o *incipit* (primeira letra do texto, ornada e desenhada) evolui do desenho-comentário para uma abertura colocada em destaque: ele aparece acima do corpo do texto e termina, geralmente, com reticências, retomadas no corpo do texto em sinal de continuidade depois de uma pausa. O *incipit* faz, justamente, a transição entre o desenho, o título e o texto contínuo e linear. Seu caráter é da ordem da metonímia, já que ele faz a passagem entre os elementos da organização da primeira página. Com o tempo, ele atrofia, as reticências e a separação marcando o início do restante do texto desaparecem, e ele passa a ser incluído no corpo do texto. Portanto, ele se separa radicalmente da imagem figurativa que, ao ser extraída do conjunto do texto, torna-se mero ornamento decorativo.

O crítico Antoine Compagnon (1979, p. 25) assinala que, nesse movimento de separação entre títulos e textos, a primeira página torna-se equivalente ao texto em seu conjunto. Ainda ornamentada com motivos decorativos, ela desenvolve uma função metafórica, condensando e sintetizando o restante do texto.

Esses aspectos da passagem do manuscrito ao texto impresso, de um modelo oral a um modelo literário escrito, representam um longo processo de valorização do texto escrito às expensas da imagem. Eles condicionam e balizam o espaço destinado à imagem: a margem do texto e alguns desenvolvimentos picturais do *incipit* e do *excipit*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A economia deste artigo impõe a simplificação desse longo e complexo processo, aqui apenas esboçado visando interesses específicos, suscitados pelo romance de Eco (1983).

As iluminuras de *O nome da rosa*, anteriores, portanto, à subordinação da imagem ao texto escrito, possuem, conseqüentemente, uma relevância capital na leitura do manuscrito, na apreensão do sentido veiculado pelo conjunto dos elementos que compõem a página manuscrita. Como se verá em sua descrição feita por Adso, elas contêm caráter metonímico, por ligarem as passagens do texto ao universo alegórico retratado. Elas possuem, igualmente, caráter metafórico, a partir do momento em que exprimem, justamente, alegorias, alusões, desdobramentos de sentido.

Devido ao seu poder evocativo e ambíguo, é de se notar que a “marginalização” da imagem não é mera consequência de evoluções tipográficas ulteriores, mas, talvez, uma estratégia de controle do poder desse mundo evocativo, que é o do mundo das margens – que comentam, instruem, criticam e, por vezes, ridicularizam o texto escrito a que se vinculam. Esse mundo, às vezes invertido, outras, enviesado, motiva e fundamenta a fúria de Jorge.

### 3. O trabalho no *scriptorium* e as iluminuras de Adelmo

A importância da leitura na ordem beneditina fez com que cada abadia possuísse sua própria biblioteca e seu *scriptorium*. Retrospectivamente, ela constituiu uma verdadeira benesse para a preservação dos livros e, em grande parte, para a da leitura e da escritura (mesmo que nem todo copista soubesse ler o que copiava). O *scriptorium* era um anexo da biblioteca onde se copiavam textos religiosos e obras clássicas, numa cadeia de reprodução muito rígida. Havia o *scriptor*, ou copista, que copiava o texto em letra caligráfica; o *antiquarium*, o iluminista (miniaturista) e o rubricário, que acrescentavam as imagens (letrinas, *incipits*, rubricas, florituras, entre outros); o *commentator*, que interpretava o texto; e o *auctor*, que registrava ideias apoiando-se numa cadeia hierárquica de autoridades reconhecidas pela Igreja. Constatase que há uma seqüência ordenada e minuciosa de diferentes tarefas

---

A título de exemplo, vale mencionar a questão da arte da memória e sua importância na preservação do saber e do conhecimento durante a Idade Média, com incidência reconhecida sobre o desenvolvimento da tipografia e dos modos da organização da página impressa. Para essa e outras questões complementares, cf.: YATES, 1966, entre outros; ZUMTHOR, 1986; 1987; e CARRUTHERS, 1990, por exemplo.

complementares umas às outras. Verdadeiro “trabalho de beneditino”. Isolada por muralhas, protegida contra os perigos do mundo exterior, cada abadia desenvolveu seu próprio estilo, sobretudo no tocante às iluminuras.

No século XIV, quando se situa a ação de *O nome da rosa*, as imagens desenhadas sobre a margem constituem um comentário icônico ao texto escrito: trata-se do acréscimo pessoal do iluminista. A iluminura não está subordinada ao texto, ela lhe é complementar. Enquanto comentário, a imagem integra a organização da página, antecipa-a, explica-a e fornece-lhe informações visuais. A iluminura não ornamenta, ilustra. A palavra “iluminura” é, aliás, reveladora de sua função: iluminar, dar luz ao texto, clarear, esclarecer. A iluminura, portanto, escapa à hierarquia de autoridades imposta ao texto escrito e torna-se, de certa maneira, espaço de alguma liberdade de espírito e de criação – de onde, talvez, sua ulterior atrofia (como explicado).

A estudiosa Marie-Louise Pépin (2007) pôde observar, em suas pesquisas sobre a iluminura, que os monges copistas “[...] possuíam verdadeiro senso de humor. Frequentemente, nas margens, encontram-se notas como ‘Ah, que calor, hoje’, ou ‘Queijo azedono almoço de novo’, contornando a regra do silêncio” (PÉPIN, 2007, tradução minha), e imiscuindo comentários pessoais e extemporâneos, breves vislumbres da vida abacial, ao monótono e impessoal trabalho de reprodução.

Esse humor, ainda segundo Pépin (2007), ocorre de maneira variada, dependendo da abadia, e será, frequente, ocasional ou excepcional – este último, característico do contexto retratado por Eco (1983) – e permanecerá, como as iluminuras, ao lado do texto, na margem, fora da versão autorizada e do discurso oficial.

As imagens podiam ser belas, fantásticas, fantasiosas, mas, também, grotescas, cômicas, até impudicas. O estudioso Michel Camille (1997, p. 52) lembra que a coabitação do texto litúrgico com cenas profanas sobre uma mesma página já foi considerada como rabiscos inconscientes, automáticos, gratuitos ou sem relação com o texto. Bakhtine (1970, p. 102), por exemplo, considera, a propósito das páginas manuscritas dos séculos XIII e XIV, que “sobre a mesma página, encontram-se, lado a lado, iluminuras pias e austeras ilustrando o texto e toda uma série de desenhos de quimeras [...] de inspiração livre, quer dizer, sem relação com o texto [...] imagens puramente grotescas”. Imagens pias e imagens grotescas consideradas, pelo autor, como estanques umas às outras.



Entretanto, Michel Camille (1997) discorda dessa visão e defende a ideia de que os desenhos impudicos, cômicos ou grotescos são uma deformação consciente e voluntária do texto: “Os motivos das margens não funcionam apenas como remissões ao texto, mas também em relação às demais, e essa referência entre imagens se opera no interior de uma mesma página, assim como através de uma cadeia de motivos e signos que se respondem ao longo de todo o livro” (CAMILLE, 1997, p. 59, tradução minha).

Constituindo um mundo à parte, coerente em si mesmo, misteriosamente orgânico em relação ao texto, as imagens das margens faziam, por vezes, ainda segundo Camille (1997, p. 50), alusão a ditados e provérbios populares, a partir de certas palavras-chave do texto – o que demonstra o caráter ainda fundamentalmente oral da cultura. Trata-se da invasão, pelas margens da cultura popular, que o autor compara à polifonia musical da Idade Média, a pluralidade de vozes em modo visual (CAMILLE, 1997, p. 44).

A descrição das imagens esboçadas por Adelmo (supracitada), comparadas a um “discurso mentiroso” à margem do “discurso da verdade” e “profundamente ligado a ele”, dá razão a Camille (1997) e permite compreender a gravidade do gesto humorístico do monge, que intervém sobre o texto com desenhos de um mundo ao avesso.

Gravidade paradoxal, ela se infiltra nas fileiras do *scriptorium* do Mosteiro de Melk pelas mãos jovens de Adelmo: o monge Malaquias, ao mostrar o saltério de Adelmo a Guilherme, explica que “Adelmo [...] trabalhava, por causa de sua tenra idade, somente nas marginalia” (ECO, 1983, p. 96). Detalhe que pode passar despercebido, à juventude, portanto, reserva-se o trabalho “somente nas marginalia” (literalmente, as imagens e inscrições nas margens), por se considerar o texto, no centro da página, sério demais para ficar sob a responsabilidade de um jovem monge. Ledo engano e engodo a que o leitor é levado nesse primeiro contato com o tema.

Essas iluminuras mostram uma fauna fabulosa e mirífica:

Animais com mãos humanas nas costas, cabeças comadas de que despontavam pés [...] figuras com a boca dentada no ventre [...] criaturas diabólicas de pescoço sem fim, sequências de animais antropomorfos e de anões zoomorfos se associavam, às vezes, sobre a mesma página, e cenas de vida campestre onde se via representada [...] toda a vida dos campos, aradores, colhedores

de frutos, ceifadores, fiandeiras, semeadores, junto a raposas e fuinhas, armados de balestras e que escalvam uma cidade turrígera defendida por macacos. Aqui uma letra inicial se torcia em L e na parte inferior gerava um dragão, lá um grande V que dava início à palavra “verba” produzia, como natural gavinha de seu tronco, uma serpente em mil volutas, por sua vez gerando mais serpentes qual pãmparos e corimbos. (ECO, 1983, p. 97-98)

Essas imagens constituem, à primeira vista, uma inversão, à margem do texto, da verdade que ele veicula. Sua função não é, entretanto, contestar o texto. Em sua descrição das iluminuras de Adelmo, Adso reconhece que “as margens inteiras do livro estavam invadidas por minúsculas figuras” que eram geradas, como por “expansão natural” e sugere que “um profundo significado espiritual devia certamente justificar a representação naquele trecho” (ECO, 1983, p. 98). Essa mentira cômica “comentava páginas santas” servindo-se de alusões por *speculum* e *in aenigmate* – discurso enviesado que se imiscui ao texto copiado e intervém sobre ele de maneira oblíqua.

Essa intervenção sobre o corpo do texto é percebida como uma invasão. O discurso mirífico e flamboiante que se engendra como que por expansão natural, gerando a si mesmo, monstruosamente, de forma caótica e descontrolada, implica o medo atávico da invasão pelas margens, ligado ao mito bíblico do transbordamento e do dilúvio, às expressões observáveis do incomensurável, portanto. As margens contêm o umbral entre o mundo conhecido – o texto, o centro (comparável à cidade, à civilização, à norma, à ordem, ao mundo tripartido – guerreiros, sacerdotes e camponeses), e o mundo desconhecido e temido do além, da periferia (a floresta, o oceano, o caos, o inferno, a deformidade, a excepcionalidade, a loucura...). Esse umbral estabelece dois espaços codificados, dois territórios fixos que são, em suma, o de Deus, no centro imaculado, e o dos homens, nos limiares. As margens são, também, essa periferia, esse mundo excluído dos párias, dos monstros, das aberrações, e dos homens comuns. Nada de surpreendente, então, no fato de que as representações que nelas figuram incluam, ao lado do universo pio e sagrado, visões do mundo tal como concebidas pelos artistas iluministas da época, e tal como eles as viviam cotidianamente.

A fim de combater o medo da invasão pelas margens, o pensamento grego já havia organizado a condenação da *hybris*, estabelecendo regras, medidas e fórmulas de simetria e harmonia, para condicionar e preservar

o belo. A fim de combater esse medo, a cultura popular da Idade Média exterioriza suas angústias, periodicamente, durante o Carnaval e outras festas catárticas.

O Venerável Jorge não combate o medo, serve-se dele para chegar a seus fins moralizantes; combate a invasão pelas margens, pelos interstícios, pelas entrelinhas das dúvidas que podem suscitar as alusões e as inversões – dúvidas que poderiam minar o poder dos Santos Pais e da Igreja. Ele teme, igualmente, o poder de ocultar mistérios, a expressão enigmática com a qual se pode travestir o riso, como demonstrou Aristóteles, segundo o dizer de Venâncio (ECO, 1983, p. 137), um dos monges assassinados.

#### **4. O riso de Aristóteles e a paradoxal “gaia ciência” de Jorge**

Por detrás da discussão final sobre o riso (ECO, 1983, p. 524 *et seq.*), encontra-se o livro hipotético de Aristóteles sobre a comédia, segundo tomo da *Poética*. No romance de Eco (1983), esse livro é encontrado e escondido por Jorge na biblioteca labiríntica da abadia. Guilherme o descobre numa câmara secreta e começa a ler um trecho sobre o ridículo e a imitação dos efeitos da elocução. Jorge o surpreende, e dá-se início a um confronto verbal. Mesmo sem o ler por inteiro, Guilherme adivinha que o livro versa não sobre os homens poderosos, mas sobre os pequeninos, vis e ordinários.

Guilherme não compreende o porquê de Jorge querer ocultá-lo, dentre tantos outros, e o bibliotecário explica:

– Porque era do Filósofo. Cada livro daquele homem destruiu uma parte da sabedoria que a cristandade acumulara no correr dos séculos [...] Cada uma das palavras do filósofo, sobre as quais já agora juram também os santos e os pontífices, viraram de cabeça para baixo a imagem do mundo. Mas ele não chegou a virar de cabeça para baixo a imagem de Deus. Se esse livro se tornasse... tivesse se tornado matéria de livre interpretação, teríamos ultrapassado o último limite. (ECO, 1983, p. 531-532)

Mais que o livro, então, Jorge deplora a influência do pensamento de Aristóteles. Ele detesta o fato de que o filósofo tenha podido interferir nos ensinamentos da Igreja, na própria edificação da doutrina eclesiástica. Jorge teme, sobretudo, o que não está, necessariamente,

no livro, mas na leitura do livro, na livre interpretação. Jorge, então, de maneira “apocalíptica”, para além do texto, o “superinterpreta” e teme as implicações da própria leitura.

Uma nova pergunta de Guilherme redimensiona, a seguir, o pensamento de Jorge, que se revela pós-moderno: “Mas o que te assustou nesse discurso sobre o riso? Não eliminas o riso eliminando o livro” (ECO, 1983, p. 532). E a resposta do monge ultrapassa o alcance do pensamento de Aristóteles: “Aqui a função do riso é invertida, elevada à arte, abrem-se-lhe as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia, e de pérfida teologia” (ECO, 1983, p. 532).

Jorge instrumentaliza o medo para manter seu poder sobre os monges, como a Igreja fazia com a plebe da Idade Média; ele mistifica o medo e torna-se temível. De onde seu ódio por Aristóteles: o mistério não pode ser dessacralizado pelo populacho, as palavras do filósofo levariam a não mais se brincar de inverter o mundo, mas a entender que a inversão é doura, sábia e possível. O venerável monge pensa que o riso se tornaria uma arma contra o medo, contra a lei, contra a ordem, contra o temor a Deus. Ele percebe, em sua interpretação do livro de Aristóteles, o antídoto que pode se tornar a comédia, contra a submissão ao poder estabelecido. Ele deixa entrever no que as iluminuras de Adelmo são perigosas: “o dia em que a palavra do Filósofo justificasse os jogos marginais da imaginação desregrada, oh, então realmente o que estivesse à margem pularia para o centro, e do centro se perderia qualquer vestígio” (ECO, 1983, p. 534).

O medo da invasão pelas margens, da destruição do centro – que é o texto ou ordem estabelecida – é provocado pela iluminuras estranhas, grotescas, monstruosas, invertidas e cômicas. Imagens deformadas que lembram que a relação entre a margem e o centro não é estática, e que tudo pode ser virado pelo avesso. Mundo e livro espelhando-se reciprocamente, sob a ótica do bibliotecário.

Além disso, Jorge defende a manutenção do discurso dominante *tout court*. Ele estabelece a seriedade da doutrina eclesiástica e a verdade que a imbuí. Sua verdade, como a do inquisidor, é indiscutível. Na discussão sobre o riso e a comédia, portanto, infiltra-se a da verdade.

O discurso final de Guilherme, cáustico, contra a intolerância religiosa, transporta a discussão e o tema do riso, assim como os livros de Aristóteles e de Eco (1983), para o cerne da atualidade contemporânea – seja 1980 (ano da edição de *O nome da rosa* na Itália), seja hoje – pois,

no coração das querelas aparentemente ficcionais, fictícias, fantásticas ou bizantinas, persiste e perdura o Minotauro esfaimado do fundamentalismo religioso. Os bons livros, então, têm a qualidade de serem sempre, de alguma forma, atuais.<sup>3</sup>

O caráter pós-moderno do medo de Jorge advém de sua leitura do livro de Aristóteles. Os implícitos inferidos são, paradoxalmente, antiaristotélicos. “Não se exorciza o mal. Destrói-se”, diz ele (ECO, 1983, p. 536): ele abandona a ideia de catarse (que consiste numa descarga emocional de ordem funcional e terapêutica, levando a um controle racional da crise vivida; o exorcismo seria um tipo de catarse) em proveito da noção de ruptura, de excesso e de exagero da representação paródica (o Carnaval, as iluminuras, o mudo ao avesso) – o que o aproxima, surpreendentemente, de Nietzsche (2004).

Essa provocação feita por Eco (1983) ao seu leitor mistura medieval e contemporâneo, Aristóteles e Nietzsche (2004), tão diferentes, num mesmo traçado. O filósofo alemão dirá que é preciso “descobrir o *herói* e também o *tolo* [em outras traduções, “louco”, “parvo” ou ainda “bufão”] que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com nossa estupidez [ou “tolice”, “loucura”] de vez em quando para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria [...] Como poderíamos então nos privar da arte, assim como do tolo [“louco”]?” (NIETZSCHE, 2004, p. 132, aforismo 107). Jorge teme o poder revolucionário da “arte de rir”; Nietzsche (2004) anuncia a arte da loucura e na loucura, e a sabedoria que nutre essa loucura. Sabedoria é também o olhar consciente daquele que reconhece, na paródia, a discrepância com relação ao drama testemunhado. Essa sabedoria não se solidariza com uma necessidade de cartarse (mobilizada pela anulação da discrepância), mas evidencia a própria discrepância, e se alegra, exalta e exulta, e se renova com ela.

Jorge admite que a Igreja não é colocada em xeque pelo Carnaval, ou pelo País da Cocanha, que provoca uma catarse ocasional ou periódica. Ele crê, porém, que o Carnaval, como o País da Cocanha, poderia tornar-

---

<sup>3</sup> Na pletera de artigos que se escreveram sobre essa obra de Eco (1983), apenas um, que eu tenha constatado, fala especificamente sobre a questão do riso: “Problématique du rire dans *Le Nom de la rose* d’Umberto Eco (1980): de la Bible au XX<sup>e</sup> siècle”, do crítico Michel Perrin, que rastreia, no romance, o desenvolvimento dos temas ligados ao riso no encadeamento de capítulos de um ensaio sobre a literatura medieval de Ernst-Robert Curtius (*La Littérature européenne au Moyen Age*. Paris: PUF, 1956). Perrin termina seu ensaio falando da atualidade do tema diante da interdição do riso no interior da Faculdade de Medicina da Universidade de Teerã, em 1993.

se um objetivo em si mesmo (“deste livro [de Aristóteles] derivaria o pensamento de que o homem pode querer na terra [...] a abundância própria do país da Cocanha” (ECO, 1983, p. 534). Reconhece que o discurso da margem pode ser o de uma outra verdade, de um mundo possível e que deve, portanto, ser expurgado.

E mais: nesse romance que versa sobre o infinito poder da palavra, Jorge, conhecedor receoso dessa verdade libertadora, reveste-se da função de censor máximo, e sentencia, resumindo magistralmente o seu gesto: “Os simples não devem falar. Este livro teria justificado a ideia de que a língua dos simples é portadora de alguma sabedoria. Era preciso impedir isso, foi o que fiz” (ECO, 1983, p. 537). Manter o poder implica manter o direito exclusivo à palavra e à versão sobre os fatos e a história.

Implacável, Jorge pune todos aqueles que se aproximam do livro de Aristóteles. Para tal, faz sua própria intervenção à margem do texto: embebe o canto inferior da página com veneno e sentencia à morte o curioso ou aventureiro que ousar desafiá-lo e folhear o tomo interdito. Esse amargo e tenebroso substituto da imagem iluminada é uma citação do conto “O vizir punido”, de *As Mil e Uma Noites* – uma das obras preferidas do pós-moderno Borges. Cita, igualmente, o *Apocalipse* (10: 9-11), em que o livro, que deve ser engolido, é a um só tempo amargor (às entranhas) e doçura (à boca).

A condenação dos desejos de conhecer e de ler fazdo próprio livro, ironicamente, o assassino. Jorge inverte os signos e termina por destruir leitores e biblioteca. O fogo consome a abadia e dispersa a reunião efêmera das vozes dissonantes que faziam dela uma Babel revisitada. O incêndio desencadeado pelos antagonistas no labirinto de livros era inevitável. Tal é a contingência de Babel: o destroçamento da torre e odesbaratamento dos homens. A inevitabilidade do incêndio realiza um fantasma que pode ser definido como “o temor da perda que destruiria, para sempre, toda uma parte do patrimônio intelectual [...] desde Alexandria” (CANAL, 2008, tradução minha), medo com o qual Eco (1983) joga na elaboração de sua trama.

Esse medo atávico da perda de algo que pertence, em última instância, a toda a civilização humana (e que desconsidera fronteiras – como essa abadia, que acolhe muitas línguas, muitas ordens, muitos carismas), perpassa o romance de Eco (1983). É no esforço de recuperar um livro sonhado que o herói se embrenha no mistério das mortes e na biblioteca. É pela preservação desse patrimônio intelectual, cultural e artístico que os monges trabalham.

Numa das várias ironias e distorções que caracterizam o enredo, esse medo será, inclusive, transfigurado e acabará por inverter a imagem que o jovem narrador tinha dos livros e das bibliotecas, como se constata nesse diálogo com Guilherme:

– Como assim? Para saber o que diz um livro deveis ler outros?  
[perguntei]

– Às vezes pode-se proceder assim. Frequentemente, os livros falam de outros livros. Frequentemente um livro inócuo é como uma semente, que florescerá num livro perigoso, ou, ao contrário, é o fruto doce de uma raiz amarga [...]

Até então [eu] pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.

– Mas então, eu disse, de que serve esconder os livros, se pelos livros acessíveis se pode chegar aos ocultos?

– No decorrer dos séculos não serve para nada. No arco dos anos e dos dias serve para alguma coisa. Vê como nos encontramos de fato perdidos.

– E então uma biblioteca não é um instrumento para divulgar a verdade, mas para retardar sua aparição? – perguntei estupefato.

– Não sempre e não necessariamente. Neste caso é. (ECO, 1983, p. 330)

O patrimônio que tem que ser preservado passou a inquietar, pois escapa à compreensão do leitor, que precisa perambular entre muitos livros para, sempre, redimensionar as leituras precedentes, atento ao “sussurro” de “forças” e textos “indomáveis”, fora de seu controle, perpetuamente fora do alcance de uma compreensão estável e acabada. Leitura e biblioteca como obras infinitamente abertas.

Aliás, é exatamente isso que Eco faz em seus romances, inclusive nesse: ao tecer uma rede inextricável de remissões e citações, o conecta, de maneira implícita ou explícita, a livros e autores predecessores, que colhe, ressemeia e faz vicejar em sua malha erudita.

O *Gênesis*, que instaura o mito de Babel, e o *Apocalipse*, em que se encontra o livro amargo e doce, encerrariam, circularmente, simbolicamente, novamente, o Livro. Ocorre, entretanto, a intervenção das imagens que povoam e animam as margens – as iluminuras transbordantes, extravagantes, caóticas, que ora profanam ora esclarecem o texto, abrindo-lhe incontáveis desdobramentos. O poder evocativo e simbólico dos desenhos faz oscilar o olhar do leitor entre verdade e mentira, perdido no enigma das relações entre extremos. O riso que explode a partir da observação e da consciência dessa oscilação tem o poder de reavaliar verdade e mentira e de abalar a ordem que os opõe; riso, cujo profeta, Jorge, nos anuncia, ao avesso, a boa nova.

## Referências

- BAKHTINE, M. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BRUN, R. *Le Livre français*. Paris: PUF, 1969.
- CAMILLE, M. *Images dans les marges*. Paris: Grasset, 1997.
- CANAL, B. Editorial. *Français dans Tous ses Etats: Revue [Electronique] du Réseau CNDP pour les Enseignants de Français*, Montpellier, n. 44, 2008. Não paginado. Disponível em: <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse44som2.html>>. Acesso em: 13 abr. 2016.
- CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- COMPAGNON, A. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ECO, U. *Le Nom de la rose*. Paris: Grasset, 1982.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PÉPIN, M. Techniques de l'enluminure. *Carnet d'une Voyageuse en Terre Sainte*, [S.l.], 23 nov. 2007. Não paginado. *Weblog*. Disponível em: <<http://floraterresainte.canalblog.com/archives/2007/11/23/6990852.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.



PERRIN, M. Problématique du rire dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco (1980): de la Bible au XX<sup>e</sup> siècle. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, [S.l.], n. 58, 1999, p. 463-477. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/bude\\_1247-6862\\_1999\\_num\\_58\\_4\\_2446](http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1999_num_58_4_2446)>. Acesso em: 15 maio 2017.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

ZUMTHOR, Paul. *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*. Paris: Vrin, 1986.

ZUMTHOR, Paul. *La Lettre et la voix*. Paris: Seuil, 1987.

Recebido em: 10 de abril de 2018.

Aprovado em: 30 de maio de 2018.