

A ABADIA DOS DESTINOS CRUZADOS THE ABBEY OF CROSSED FATES

Juliano de Almeida Pirajá¹
Lilian Monteiro de Castro²

RESUMO

Este trabalho almeja discutir como, no romance **O nome da rosa**, Umberto Eco utiliza a mnemotécnica, uma prática auxiliar da retórica e conseqüentemente da oratória, já mencionada por Aristóteles em seus **Parva naturalia**, para, ao mesmo tempo, construir a ambientação, estruturar a narrativa e oferecer suporte mnemônico ao seu leitor. A mnemotécnica, originalmente, era utilizada para treinar a memória natural do orador para que decorasse longos discursos, construindo em sua imaginação espaços para “armazena” as coisas das quais deveria se lembrar. Ao longo do tempo, suas aplicações mudaram. Na Idade Média, foi incorporada ao estilo gótico, ganhando materialidade na arquitetura e na escultura e, próximo ao Renascimento Italiano, passou a ser uma técnica de codificação associada ao hermetismo. O autor entende a mnemotécnica como um sistema semiótico que a pode estruturar a narrativa.

Palavras-chave: mnemotécnica; semiótica; narrativa.

ABSTRACT

This text aims to discuss how, in the novel **The Name of the Rose**, Umberto Eco uses mnemonics, a rhetoric's auxiliary technique, and consequently of oratory, already mentioned by Aristotle in his **Parva Naturalias**, to, at the same time, build a scenery, to structure the narrative and offer a mnemonical support to the readers. Mnemonics, originally, was employed to train the orator's natural memory to memorize long speeches, building in his imagination structures to “store” the stuff he should remember. Along the time, mnemonics employs had changed. In Middle Age, it was employed by art gothic estile, getting materiality with architecture and sculpture and nearby Italian Renaissance became a codification technique related to hermeticism. The author understands mnemonics as semiotic system wich could structure a narrative.

Keywords: mnemonics; semiotic; narrative.

A mnemotécnica da Antiguidade era uma prática auxiliar da retórica (e portanto, também da oratória), uma valiosa ferramenta para a memorização de longos discursos, criando uma memória artificial a partir da construção mental de um espaço ou locus, onde deveriam ser “armazenadas” as imagens a serem lembradas pelos oradores – as imagens agentes –, para que elas pudessem ser acessadas em diferentes ordens, de acordo com o “caminho” escolhido pelo orador entre seus *loci*, ou conforme sua necessidade discursiva.

A memória artificial fundamenta-se em lugares e imagens [...], definição básica que será seguida no transcorrer do tempo. Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc. Imagens são formas, signos distintivos, símbolos

¹ Graduado em História pela Universidade de Brasília, mestre em História pela Universidade de Brasília, professor titular de História Antiga na Universidade Estadual de Goiás, no Campus Formosa. Email: julianopiraja@hotmail.com

² Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás, mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Email: lilianmonteirodecastro@gmail.com

(*formae, notae, simulacra*) daquilo que queremos nos lembrar. (YATES, 2007, p. 23)

Sua invenção é atribuída ao poeta grego Simônides de Ceos – que teria vivido entre os séculos VI e V a. C. –, que sendo salvo pelos gêmeos semideuses Pólux e Castor de um desabamento durante um banquete, pôde identificar as vítimas por lembrar-se dos lugares que ocupavam, fazendo a associação de imagens a lugares. Entretanto, mesmo com o fim da Antiguidade que também trouxe o desaparecimento do homem público, do orador civil, é possível perceber que algo da mnemotécnica resistiu.

Às portas da medievalidade, retórica e oratória se tornaram parte da formação do pregador, do evangelizador. Transmutado ao serviço de Deus, com Agostinho de Hipona, o professor de retórica pagão que não somente se converteu ao cristianismo, como também se tornou um dos Padres da Igreja, o locus da mnemotécnica clássica fora transformado em seu “palácio da memória”.

Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas se apresentam imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. [...] Eu então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem lugar às seguintes [...]. É o que acontece, quando de memória digo alguma coisa. (SANTO AGOSTINHO, 2015, p. 245)

Historiadora da arte, a inglesa Frances A. Yates, dedicou grande parte de sua produção intelectual à mnemotécnica, sua história e suas aplicações ao longo das eras. Yates (2007) refuta por diversas vezes o termo mnemotécnica por achar mais adequado chamá-la de “arte da memória”, traduzindo literalmente de seu nome latino *ars memoriae*, pois a atividade envolveria a criação e a contemplação de imagens e espaços, atividades estreitamente associadas à pintura, à escultura e à arquitetura.

Mas a *ars*, na Roma de Cícero, não tinha o mesmo significado que a palavra arte tem para o Ocidente hodierno. Tendia para um significado mais amplo, como a *téchne* grega, envolvendo também ofícios, artifícios e técnicas. Ademais, toda a arte tem suas próprias técnicas, incluindo a *arte da memória*.

A mnemotécnica não é somente a arte da memória, é acima de tudo, a arte da revocação. Possibilitar o acesso a uma memória específica no momento apropriado era sua principal aplicação desde sua invenção. Para Aristóteles, a revocação é a recuperação de uma memória sobre uma experiência ou um conhecimento pretérito,

buscada deliberadamente, “esse processo constitui, por assim dizer, uma forma de investigação” (2012, p. 86).

Entre os textos que ajudaram a reabilitar o conhecimento aristotélico perante a piedosa Idade Média está **Da memória e da revocação** – ou reminiscência, dependendo da tradução –, um de seus tratados da coletânea conhecida como **Parva Naturalia** (2012). No texto, o filósofo busca explicar a diferença entre a memória-hábito e a reminiscência, além de explicar a relação entre a formação da memória e as experiências sensoriais e ainda fazer alusões a uma forma de facilitar a revocação. Como em **De anima** (2012), o filósofo apresenta a imaginação como intermediária entre a percepção e o pensamento, sendo impossível pensar sem formar uma imagem mental.

a imagem é uma afecção da faculdade sensorial comum. É evidente, portanto, que a cognição dessas coisas diz respeito à faculdade da percepção sensorial primária. A memória, entretanto, mesmo nos objetos do pensamento envolve uma imagem mental. (ARISTÓTELES, 2012, p. 77)

E ainda complementa que “a memória pertence à parte da alma a que também pertence a imaginação; todas as coisas passíveis de ser imaginadas são essencialmente objetos da memória, ao passo aquelas que envolvem imaginação são apenas incidentalmente objetos da memória” (ARISTÓTELES, 2012, p. 78).

Na Idade Média, para os escolásticos, a teoria do conhecimento de Aristóteles e as teorias sobre memória de sua época tinham como ponto de convergência a imaginação o que, para eles, justificava filosoficamente os estudos sobre a memória artificial, bem como seus usos. Aristóteles afirma que “uma representação constitui também um auxílio à memória [...], é como se contemplássemos uma figura num quadro como um retrato” (2012, p. 79). Esse preceito autorizava o estilo gótico, correlativo artístico da filosofia escolástica, em seu empreendimento de converter a arte em um projeto imagético de cunho retórico, tornando a arte sacra da baixa Idade Média um mecanismo de persuasão.

Aristóteles ainda defende que a memória pode ser aperfeiçoada por condicionamento e que o “exercício de memorização preserva a memória relativa a alguma coisa por um fazer lembrar reiterado. Isso não é senão a contemplação contínua de alguma coisa enquanto representação, e não de maneira independente” (2012, p. 80).

É certo que Aristóteles tinha conhecimento da mnemotécnica que utilizava o método de associação de imagens a lugares, como teria feito seu inventor Simônides de Ceos ao identificar as vítimas do fatídico banquete. Demonstra-o descrevendo que ao buscar uma memória, “certos indivíduos, ao revocarem, parecem partir de lugares” (ARISTÓTELES,

2012, p. 83). Mesmo que o exemplo seja sucinto, não exatamente a exposição de um método, a ordenação de uma série de pontos ao longo de um caminho percorrido durante o ato de revocação esboça recursos mnemotécnicos.

suponhamos uma série representada pelas letras ABCDEFGH, se o indivíduo não recorda o que é desejado em A, o faz, entretanto, em E, já que a partir desse ponto é possível realizar o percurso em ambos os rumos, a saber, ou na direção de D ou naquela de F. (ARISTÓTELES, 2012, p. 83)

É como se existisse uma sequência lógica para revocar qualquer coisa, um encadeamento preestabelecido, pois Aristóteles ainda fala de que se “o indivíduo não se move por um velho caminho, a tendência de seu movimento é para o mais habitual, pois o hábito agora substitui a natureza” (2012, p. 84). Revocar sempre os mesmos conhecimentos memorizados criaria uma “naturalização” desses conhecimentos, o que condiz com sua defesa do exercício da memória e obviamente com uso de uma técnica para tal fim.

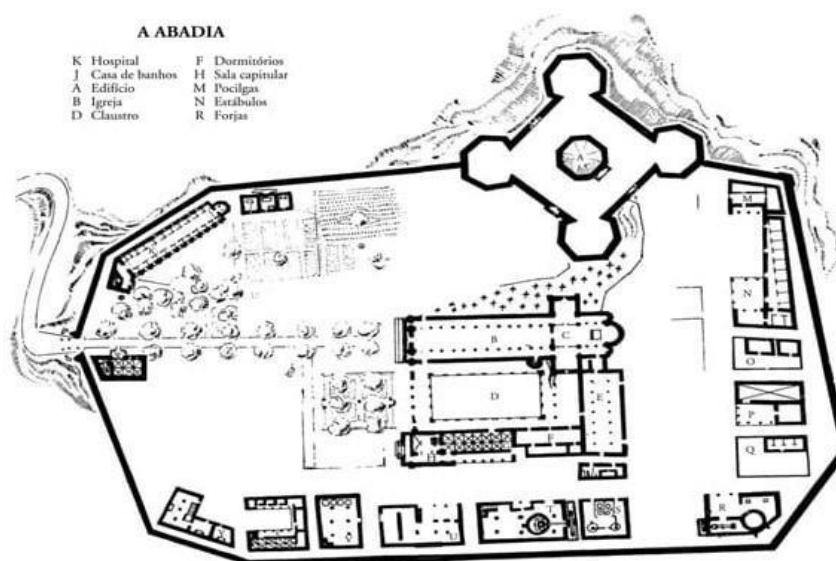
Artifício idêntico, porém, um pouco mais ousado que o exemplo de Aristóteles, pois apresenta um caminho constituído por todo o alfabeto, é a representação da planta do mosteiro no início de **O nome da rosa**, romance de estreia do já renomado filósofo italiano Umberto Eco, ambientado na Medievalidade. O autor diz se tratar de “uma referência artilosa aos muitos romances policiais antiquados que incluem o mapa da cena do crime” (ECO, 2013, p. 18-19), uma marca irônica de verossimilhança e, ao mesmo tempo, um recurso para dar ao leitor uma perspectiva nítida da movimentação de seus protagonistas durante a investigação.

Nas edições brasileiras, a planta é apresentada imediatamente após o anúncio de Adso, o jovem monge beneditino que narra o romance, como se o leitor o tivesse realmente acompanhado em seu caminho até ali:³ “atingimos as faldas do monte sobre o qual se erguia a abadia. E é hora que, como fizemos então, dela se aproxime minha narrativa, e possa minha mão não tremer quando começar a contar o que aconteceu em seguida” (ECO, 2015, p. 56).

O autor apresenta ainda uma legenda com dez letras que correspondem às construções mais frequentadas pelo narrador, mas que de fato pode ser quase completada pela descrição do mosteiro feita por Adso, mostrando com precisão os caminhos por ele percorridos, que em cada capítulo, que se desenvolve no decorrer de um dia, apresenta uma série diversa de letras.

³ Na edição da Bompiani, sua editora original, ela segue após a folha de rosto.

À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos [Z]⁴ [...], ao redor das duas casas de banho [J] e do hospital e herbanário [K], que costeavam as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja [B], erguia-se o Edifício [A] [...]. À direita da igreja estendiam-se algumas construções que lhe ficavam ao lado e em torno do convento [D]: por certo o dormitório [F], a casa do Abade [H] e a casa dos peregrinos [G] à qual [...] atingimos atravessando um belo jardim [L]. Do lado direito, além de uma vasta esplanada, ao longo dos muros meridionais [...] estábulos [N/O], moinhos [S], moendas de oliva [T], celeiros [U] e adegas [V] e aquela que me pareceu ser a casa dos noviços [X]. (ECO, 2015, p. 63-64)



A Abadia (ECO, 2015, p. 58).

Excetuando-se a construção correspondente à letra Y, todas as demais são frequentadas ou pelo menos mencionadas ao longo do texto de **O nome da rosa**, sempre posicionadas pela narração de Adso em relação às demais. Com isso, o pequeno tratado de Aristóteles, **Da memória e da revocação**, parece ganhar uma ilustração, salvo que por não ser um caminho retilíneo, mas uma planta baixa, um plano, as possibilidades de movimentação das personagens se ampliam, formando séries alfabéticas nem sempre sequenciais, diferentemente daquelas oferecidas pelo filósofo estagirita.

Mas os artifícios mnemotécnicos não se encerram aí, vão se encadeando e se complementando à medida que avança a narrativa. Existe uma implicação histórica que justifica sua presença no texto, além, evidentemente de suas aplicações funcionais. Mas quando se trata de analisar **O nome da rosa**, é sempre necessário revisitar a

⁴ Todas as marcações no trecho foram feitas por nós, de acordo com as descrições feitas pelo narrador.

historiografia, pois o enredo do romance muitas vezes se apresenta como uma síntese do conhecimento do medievalista, fato admitido pelo próprio autor.

levei apenas dois anos para escrever **O nome da rosa**, pela simples razão de que não precisei fazer nenhuma pesquisa sobre a Idade Média. Como disse, minha tese de doutorado foi sobre estética medieval, e dediquei estudos posteriores à Idade Média. Ao longo dos anos, visitei muitas abadias românicas, catedrais góticas e assim por diante. Quando decidi escrever o romance, foi como se abrisse um grande armário no qual, durante décadas vinha depositando meus arquivos medievais. Todo aquele material estava ali aos meus pés e eu só tive de selecionar o que precisava. (ECO, 2013, p. 15)

Umberto Eco relata em **Confissões de um jovem romancista** (2013) que para criar uma narrativa é necessário antes criar um mundo, atuando como um demiurgo. O que seria mais natural a um medievalista do que instalar seu “mundo possível” no contexto histórico no qual se especializou? Naturalmente, a Idade Média.⁵

Mas, mesmo que a ambientação ou a contextualização sejam coincidentes com um tempo histórico “real”, que mencione eventos e personagens “reais”, ainda seria escolha do ficcionista estabelecer as leis “naturais” de seu mundo. Em **Baudolino** (2016), por exemplo, Eco opta por mesclar os eventos históricos com eventos e elementos maravilhosos que faziam parte do imaginário da época.

Em **O nome da rosa**, no entanto, o realismo é sempre corroborado por marcas de verossimilhança, fazendo do contexto histórico um dos principais elementos diegéticos da obra. É a cronologização exata que possibilita colocar no mesmo espaço ficcional personagens históricos, pois o autor se aproveita de uma “lacuna”, que para a historiografia, é caracterizada por um intervalo temporal do qual não há registros, sendo então possível seu preenchimento com uma narrativa ultra verossímil sem gerar quaisquer discrepâncias com a História.

Porém, por que tudo acontece no fim de novembro de 1327? Ora, porque em dezembro Michele de Cesena já se encontra em Avignon (aí está o que significa mobiliar um mundo em um romance histórico: alguns elementos [...] dependem de uma decisão do autor, outros, como os movimentos de Michele, dependem do mundo real que, por acaso, nesse tipo de romance, coincide com o mundo possível da narração). (ECO, 2015, p. 539)

Obviamente, esse não é o pressuposto de todo romance histórico. O ficcionista tem o direito, quiçá a obrigação de ser verossímil tão somente com o seu “mundo possível” e querendo criar discrepâncias historiográficas ainda assim estaria coberto de razão, pois em obras ficcionais “é verossímil que o improvável também ocorra” (ARISTÓTELES,

⁵ Título de um dos capítulos de **Pós-escrito a O nome da rosa**.

2015, p. 2009), desde que o improvável não seja prejudicial à coerência interna da obra. O fato é que Umberto Eco escolheu não criar discrepâncias, o que confirma sua subclassificação feita por Linda Hutcheon (1991) como uma metaficção historiográfica.

Mas, também a história fazia parte do meu mundo, é por isso que li e reli tantas crônicas medievais, e lendo-as me dei conta que deviam entrar no romance também coisas que no início nem sequer havia imaginado, como as lutas pela pobreza ou a inquisição contra os fraticelli. (ECO, 2015, p. 538)

E o que a historiografia do século XIV oferece, assim como o romance historiográfico de Eco, é a visão de como medievalidade e modernidade coexistiam, assim como a ideia de modernidade fora construída baseada nas interpretações que os homens da baixa Idade Média fizeram dos saberes da Antiguidade. Anões sobre os ombros de gigantes, parafraseando uma aporia recorrente na obra de Umberto Eco, tanto em suas obras ficcionais quanto na sua obra teórica.

A escolástica surge no século XII com o florescimento da vida urbana. A educação dos clérigos já não tinha como principais tutoras as abadias, mas as escolas catedrais urbanas, onde os religiosos preparavam-se para a vida pastoral, “chamados a espalhar entre os leigos o conhecimento de Deus” (DUBY, 1993, p. 117) com clareza e racionalidade. Aliás, a clareza era o principal objetivo da filosofia escolástica.

Os alunos das escolas catedrais, ainda que religiosos, não viviam enclausurados. Participavam da vida cidadã e tinham como interlocutores seus concidadãos leigos, muitos deles envolvidos na produção artística – pintores, escultores, arquitetos, joalheiros, poetas – e no aparelhamento das escolas catedrais – editores profissionais, escribas empregados, livreiros, bibliotecários, encadernadores e ilustradores. A filosofia escolástica não se restringia assim aos ambientes eclesiais, circulava, influenciava, se arraigava ao *éthos* do baixo Medievo e ajudava a conformar uma nova visão de mundo.

Contudo, o medievalista francês Georges Duby (1993) ressalta que na Península Itálica as principais escolas não eram clericais, se voltavam ao ensino do direito. Assim, quando a filosofia escolástica foi introduzida naquela região pelos pregadores franciscanos e dominicanos, e pelos seus *studia*, seu impacto sobre os leigos foi ainda mais pujante. Em **O nome da rosa**, o copista Aymaro de Alexandria fala a Guilherme sobre o declínio do poderio das abadias:

raspam os pergaminhos, mas livros novos são poucos os que entram... Nós estamos aqui, e lá embaixo nas cidades estão agindo... Outrora de nossas abadias se governava o mundo. [...] Lá embaixo trocam braços de seda por peças de linho, e peças de linho por sacos de especiarias, e tudo isso junto por um bom

dinheiro. Nós guardamos o nosso tesouro, mas lá embaixo acumulam-se tesouros. E mesmo livros. E mais bonitos que os nossos. (ECO, 2015, p. 159)

O modelo educacional da Antiguidade latina do trivium – gramática, retórica e dialética, três das sete artes liberais –, o mesmo adotado pela Escola Palatina de Carlos Magno no século VIII, voltava a figurar como o principal método de ensino, tendendo já ao classicismo. Foram os véteres latinos os primeiros a serem exumados, pois:

O comentador da Bíblia trabalha sobre palavras [...]. Palavras latinas. Os mestres liam portanto diante dos alunos principiantes os textos clássicos da latinidade [...], Cícero, Ovídio, Virgílio. Os melhores não eram insensíveis à sua beleza. Comunicavam o seu fervor. Abelardo e [...] o próprio São Bernardo, ficariam toda a vida fascinados por esses modelos. (DUBY, 1993, p. 118)

Para os escolásticos era “a inteligência a arma mais eficaz” (DUBY, 1993, p. 119) e competia ao raciocínio lógico interpretar as páginas das Sagradas Escrituras, os mistérios da Criação e a natureza trinitária de Deus. E quem poderia oferecer o conhecimento necessário a tal empresa senão Aristóteles, autor de tratados lógicos recém recuperados nas reconquistas de territórios islamizados na Península Ibérica? A luta contra os movimentos heréticos então se intensificava e a racionalidade seria a égide da Igreja.

Essa racionalidade também se refletiria na arte gótica, onde as figuras humanas compõem-se como que teatralmente, “dramatizando” passagens bíblicas, transformando as edificações religiosas não somente em lugares memoráveis como também em “lugares de memória”. Não somente a ornamentação dessas construções, mas também sua orientação espacial se voltava para a contemplação. Igrejas e, sobretudo, catedrais se transformariam em espaços imagéticos, que se construíam no olhar do crente, pois segundo Panofsky, “as artes plásticas foram articuladas por meio de uma divisão sistemática e exata do espaço, o que conduziu a uma “clareza em nome da clareza” no contexto narrativo das artes plásticas e no contexto funcional da arquitetura” (2001, p. 28).

Persuadir com o discurso artístico, não só com as palavras. As imagens que se ofereciam à contemplação, dos portais no limiar à composição do altar, eram também funcionais. Obedeciam aos princípios da teologia de Dionísio, o Areopagita, filósofo ateniense que teria sido convertido pelo apóstolo Paulo e preconizava que Deus é luz e desta “luz inicial, incriada e criadora, participa cada criatura” (DUBY, 1993, p. 105).

Por causa do interesse que os escolásticos desenvolveram pelos estudos sobre a memória, que muitos dos filósofos e retóricos antigos identificavam como uma parte ou faculdade da alma, muitas obras sobre esse tema se tornaram populares nos círculos “acadêmicos”. Uma dessas obras, o já citado Ad Herennium – datado aproximadamente

entre 86 e 82 a. C. – que fora então atribuído a Marco “Tullius” Cícero como a segunda parte de sua obra **Da invenção**, era um manual de retórica que apresentava um pequeno tratado sobre a memória.

Mas é sobre a memória treinada do orador que o **Ad Herennium** (2005) trata, não sobre a memória natural. O anônimo professor de retórica vai muito além da recomendação de Aristóteles para o condicionamento da memória. Ele explica como criar uma memória artificial, um reservatório mnemônico que poderia ser acessado pelo orador no momento que lhe fosse conveniente, revocando memórias específicas.

Ao manual é atribuído o método clássico da mnemotécnica, mas seus pressupostos básicos remontam ainda ao método que teria sido inventado por Simônides de Ceos: a associação de imagens a lugares, definidos pelo *Ad Herennium* de forma clara e sucinta.

Chamo de lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abarcá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes. Já as imagens são determinadas formas, marcas ou simulacros de coisas que desejamos lembrar. ([CÍCERO], 2005, p. 183)

Pode-se encontrar muitos dos preceitos do *Ad Herennium* em **O nome da rosa**, mas alguns não são contemplados. Mesmo que o memorial de Adso seja um longo discurso, está inscrito num livro que se encerra, não sendo necessário, em relação aos lugares, por exemplo, “marcá-los a cada cinco” ([CÍCERO], 2005, p. 185), para que os lugares possam ser fixados para sempre, uma vez que o mapa e o registro do texto já abarcam essa função.

Umberto Eco passa à lição seguinte do manual quando apresenta ao leitor o mapa da abadia, ordenando e identificando com letras cada uma das construções, pois segundo o *Ad Herennium*, “Devemos, então, se desejarmos lembrar muitas coisas, preparar muitos lugares, para neles colocar muitas imagens. Também julgamos que se devam ordenar esses lugares” ([CÍCERO], 2005, p. 185).

A investigação da morte de Adelmo de Otranto se impõe aos protagonistas imediatamente após Guilherme dar “provas de sua grande argúcia”, encontrando o cavalo do Abade que sequer sabia existir antes de chegar ao “último cotovelo da montanha, lá onde o caminho principal se ramificava em trevo” (ECO, 2015, p. 60). Esse ponto da narrativa marca o início da movimentação das personagens pelas construções do mosteiro, que se intensificará com a descoberta do segundo cadáver, o do tradutor Venâncio de Salvemec.

A planta do mosteiro apresenta sua organização vinculada ainda a um outro fator. Princípio organizador da vida monástica, a regra de São Bento, que foi criada no século VI para a administração dos mosteiros da ordem fundada por Bento de Núrcia. Ela atribuía funções aos monges, que além de cumprir os ofícios religiosos, também precisavam trabalhar, fosse intelectual ou manualmente: ora et labora. Isto faz, no romance, com que alguns dos monges sejam associados a construções, ou conjunto de construções específicos: “lugares de forma e natureza diversas para que, distintas, possam sobressair-se” ([CÍCERO], 2005, p. 187).

Ao nomear os monges da abadia que participam efetivamente da trama, Umberto Eco os personaliza, transformando-os em imagens individuais que podem ser reconhecidas pelo leitor, como em qualquer narrativa. No que se relaciona à mnemotécnica, no entanto, as imagens reconhecíveis e distintas dessas personagens facilitariam sua revocação.

se víssemos vários de nossos conhecidos em pé, numa determinada ordem, seria indiferente para nós começar a dizer seus nomes do começo, do fim ou do meio da fila. O mesmo acontecerá com os lugares dispostos numa sequência: uma vez lembrados pelas imagens, podemos repetir aquilo que assinalamos aos lugares, começando de qualquer lugar e indo na direção que desejarmos. ([CÍCERO], 2005, p. 185)

O autor realiza dois movimentos em uma jogada: nomeia e localiza os monges de acordo com suas funções. O copista Aymaro de Alexandria, o retor Bêncio de Upsala, o tradutor Venâncio de Salvemec, o falecido miniaturista Adelmo de Otranto, o bibliotecário Malaquias de Hildeshein e seu ajudante Berengário de Arundel, têm suas imagens assim usualmente associadas ao Edifício [A], onde nos seus andares superiores se localizariam o scriptorium e a biblioteca.⁶

Nicola de Marimondo, o vidreiro, associa-se à forja, o herborista, Severino de Sant’Emmerano, ao complexo formado pelas casas de banho [J], o hospital [K] e o horto [Z] e o Abade Abbone de Fossanova, com sua residência sobre a sala capitular [H]. Remígio de Varagine, o dispenseiro, tem sua imagem associada principalmente à cozinha que localiza, juntamente com o refeitório, no andar térreo do Edifício [A], nas devido às suas funções é encontrado em outros lugares. Já as personagens que não têm funções definidas como os anciãos Jorge de Burgos e Alinardo de Grottaferrata, e o monge Salvatore, vagam por diversos lugares.

Observando o mapa, nota-se que a recomendação dada pelo Ad Herennium de “que o espaço entre os lugares também seja razoável, de mais ou menos trinta pés; pois o

⁶ O mapeamento da movimentação do narrador consta no anexo.

pensamento, assim como a visão, é menos eficaz se o que deve ser visto for levado para muito longe ou trazido para demasiadamente perto” ([CÍCERO], 2005, p. 187), foi seguida pelo autor, apesar de que o cálculo da escala para conferir se os espaços têm trinta pés não possui relevância para este estudo. O que realmente interessa é que o autor utiliza o suposto tempo de deslocamento entre as edificações para compor diálogos.

Marco Ferreri⁷ disse-me certa vez que meus diálogos eram cinematográficos porque duram o tempo certo. Só podia ser assim, uma vez que quando dois de meus personagens falavam indo do refeitório ao claustro, eu escrevia com um olho na planta, e quando chegavam paravam de falar. (ECO, 2015, 538)

O anônimo autor do **Ad Herennium**, para iluminar seu método, usa uma comparação que também se presta a esclarecer como a mnemotécnica pode ser aplicada na composição literária: “Os lugares assemelham-se muito a tábuas de cera ou rolos de papiro; as imagens a letras; a disposição e colocação das imagens à escrita; a pronúncia, à leitura” ([CÍCERO], 2005, p. 185). As imagens narradas por Adso – sobretudo as imagens de memória ou imagens agentes estarão sempre “armazenadas” em lugares específicos, descritos conforme as especificações do manual.

Contudo, os lugares ou *loci* de memória descritos na mnemotécnica clássica a que se refere o **Ad Herennium** não se formarão na mente do leitor unicamente com a mirada da planta. Ao texto literário que se propõe utilizar a mnemotécnica clássica como artifício é imperativo construir a visão do espaço a ser memorizado. O “fazer ver” ou o “pôr diante dos olhos” uma imagem ou um espaço na literatura depende, na maioria das vezes, exclusivamente da linguagem. No caso de **O nome da rosa**, Umberto Eco recorre a duas técnicas conhecidas também pelos retores e oradores da Antiguidade: a *ékphrasis* (ou *écfrase*) e a *hipotipose*.

A primeira, a *ékphrasis* constitui um gênero textual empregado para descrever obras de arte, e que no romance, o autor utiliza, principalmente na composição das imagens agentes da mnemotécnica, que em seu modo medieval, apresentava-se principalmente na estatuária e na arquitetura góticas. Eco, no entanto, admite em *Quase a mesma coisa* (2011), que existem ainda em **O nome da rosa** além das descrições dos portais e das iluminuras de alguns códices, *ékphrasis* ocultas e que “se o leitor culto já viu a obra visual inspiradora, o discurso verbal será capaz de fazer com que a reconheça” (ECO, 2011, p. 235).

⁷ Cineasta italiano já falecido, que argumentou e dirigiu os filmes *Dillinger morreu* (1969), *À sombra do Vaticano* (1972), *A comilança* (1973), *Crônica de um amor louco* (1981) entre outros.

Já a hipotipose, geralmente definida pela retórica como uma figura usualmente empregada para a apresentação ou evocação de experiências visuais através de procedimentos verbais, a saber, por denotação, descrição detalhada, listagem ou acúmulo. Segundo Umberto Eco, a hipotipose seria, no entanto, não uma figura, mas o efeito de sua recepção, que culmina no leitor. Para “fazer ver”, é necessário que o leitor “possa” e “queira ver”. É nesse intuito que o autor parece construir os *loci* de mnemotécnica clássica. Primeiro os posiciona no mapa apresentado, ordena-os, encerra-os em construções e por fim, pela narração de Adso, faz uma descrição detalhada do interior, listando seus objetos que lhes são característicos.

Assim como as imagens de memória, existem ainda outros aspectos da mnemotécnica clássica utilizados por Umberto Eco que só fazem sentido se analisados à luz do texto romanescos, além de seus modos medieval e hermético, este último mais relacionado ao Renascimento.

Ao apresentar o mapa do conjunto abacial ao leitor, o autor italiano oferece a ele um artifício mnemotécnico, lugares de memória para que recorde a sequência dos acontecimentos que tramam o enredo. No entanto, o esquema da abadia como lugar de memória não é um recurso original, esse modelo também remontaria à Idade Média.

Ao traçar a cronologia dos usos e artifícios da mnemotécnica no já citado **A arte da memória** (2007), Frances A. Yates, apresenta o modelo de uma abadia como lugar de memória já em uma publicação da primeira metade do século XVI, da autoria de Johannes Romberch, onde cada lugar da abadia tinha suas próprias imagens pré-fabricadas.⁸

Apesar da publicação de Romberch ser datada já da Idade Moderna, Yates assevera que:

É quase certo que seja uma velha tradição medieval, pois semelhantes miscelâneas de objetos, ditas úteis para a memória, são dadas por Bomcompagno no século XIII. No livro de Romberch, podem ser vistas tais imagens em ação nas ilustrações que mostram uma abadia, as construções associadas a ela e séries de objetos a serem memorizados no pátio, na biblioteca e na capela da abadia. (YATES, 2007, p. 141-142)

O esquema da abadia como lugar de memória é comprovadamente conhecido por Umberto Eco que o aponta diretamente em seu ensaio **Aspectos da semiótica hermética**, contido em sua obra **Os limites da interpretação** (2015). No citado ensaio, Eco faz uma análise de como a mnemotécnica poderia constituir-se em um sistema semiótico,

⁸ Ver em Yates (2007).

ajudando a formar uma ideia da forma pela qual o autor utilizaria o mapa da abadia com um dos elementos estruturantes da narrativa em **O nome da rosa**.

Para encontrarmos um exemplo de mnemotécnica que tenha alguns aspectos de uma semiótica basta pensarmos em um sistema onde: (i) em nível expressivo apareça um sistema sintático de *loca*⁹ destinado a receber *imagens* que pertençam ao mesmo campo iconográfico e revistam a função de unidades lexicais; (ii) em nível de conteúdo, as res memorandae estejam, por seu turno, organizadas num sistema lógico-conceptual – a tal ponto que esse sistema pudesse ser traduzido nos termos de uma representação visual, esta poderia funcionar como plano de expressão de uma segunda mnemotécnica [...]. (ECO, 2015, p. 38)

O sistema efetivamente elaborado por Umberto Eco a partir da rememoração de Adso dá conta dessa proposição no sentido de que mais de um tipo de artifício mnemotécnico é explorado pela narrativa. Enquanto a abadia funciona em nível sintático, isto é, estrutural, seus espaços vão aos poucos sendo preenchidos primeiramente com os objetos que são próprios a cada lugar, como no esquema de Romberch: “imagens pertencentes ao mesmo campo iconográfico”.

Como exemplo disso, pode-se compreender as descrições detalhadas do narrador que, ao entrar na abadia, inicialmente descreve e localiza as edificações, a fim de criar uma “imagem mental” do mapa e dos caminhos a serem percorridos pelas personagens, como também prescrevia o **Ad Herennium** em suas indicações para a formação dos lugares de memória do modelo clássico.

Em uma segunda etapa, quando o narrador visita pela primeira vez o interior de uma dessas edificações, ele a descreve detalhadamente, o que incorre em dispor naquela edificação os objetos que a significam (unidade lexicais), que identificam sua função dentro da estrutura da abadia, o que conseqüentemente, ajuda a construir no leitor o efeito de hipotipose, “dando a ver” e, sobretudo, significar aquele lugar de memória.

Para ilustrar o que acima foi proposto, pode-se utilizar primeiramente o trecho no qual o narrador, logo à entrada da abadia, localiza o hospital em relação às demais edificações que o circundam, o que incidiria, necessariamente, em sua localização cartográfica: “À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos e como fiquei sabendo depois, o jardim botânico, ao redor das duas casas de banho e do hospital e herbanário, que costeavam as curvas da muralha” (ECO, 2015, p. 63-64).

⁹ Existe uma divergência entre as traduções de **A arte da memória**, de Frances A. Yates e **Os limites da interpretação**, de Umberto Eco.

Adentrando o hospital, para o exame do recém descoberto cadáver de Venâncio de Salvemec, Adso nele dispõe as unidades lexicais que lhe são próprias, os objetos que o significavam funcionalmente:

Tínhamos chegado ao hospital. O corpo de Venâncio, lavado na casa de banhos, fora transportado para ali e jazia sobre a grande mesa do laboratório de Severino: alambiques e outros objetos de vidro e louça fizeram-me pensar (e sabia disso por vias indiretas) na botica de um alquimista. Em prateleiras ao longo da parede externa, estendia-se uma série de ampolas, bilhas, vasos, repletos de substâncias de várias cores. (ECO, 2015, p. 143)

Assim, parece formar-se o primeiro plano da mnemotécnica como sistema semiótico proposto por Eco no supracitado ensaio, o plano estruturante, ou sintático a que se refere. Quanto à *res memorandae*, a memória para coisas ou a coisa a ser lembrada, que o autor aponta que também deve ser passível de traduzir-se visualmente como uma segunda mnemotécnica, no que tange à narrativa de **O nome da rosa**, pode ser identificada em aplicações e modelos distintos.

O autor especifica que essa segunda forma de mnemotécnica deve ser ela mesma um sistema lógico-conceitual, “cujo conteúdo se tornasse o sistema de lugares e imagens que constituía o plano da expressão da primeira mnemotécnica” (ECO, 2015, p. 38). Numa análise simplista, poder-se-ia inferir que a própria narrativa, configurada em texto, codificada e expressa por um sistema linguístico, um conjunto de signos que se dão a interpretar, seria o suficiente para recobrir a proposição de Eco, afirmando assim, o texto literário – que como qualquer texto é também um sistema lógico-conceitual – como um tipo de memória artificial e constituindo o segundo plano mnemotécnico.

Mas como simplicidade é um verbete que parece jamais ter existido na enciclopédia de Umberto Eco, o autor demonstra ainda jogar com a mnemotécnica em outros planos. A narrativa, tornada ao mesmo conteúdo e plano de expressão do modelo da abadia, compõe – e ainda se compõe por – outros recursos mnemotécnicos.

O autor usa a formação dos lugares de memória (ou loci), da mnemotécnica clássica a fim de criar uma imagem da abadia, um cenário; as imagens relacionadas à arte gótica, os portais da igreja abacial e da sala capitular, ornamentação e imagem de memória, presença que vigiaria e advertiria o cristão medieval do risco da danação; e ainda a mnemotécnica hermética, para codificar os segredos relacionados à biblioteca: o manuscrito de Venâncio, a orientação espacial do labirinto que é a própria biblioteca, bem como a distribuição de seu acervo.

À própria narrativa de **O nome da rosa**, pensada ela mesma como uma memória artificial, pois tratar-se-ia do registro da memória de Adso, pode se atribuir ainda a função de revocar as memórias *da* literatura e *de* literatura, por meio dos mecanismos intertextuais. Diversos planos de expressão, conteúdo e significação mnemotécnicos modelados e nivelados pela narrativa, também ela compreendida como um desses planos. Também ela visualmente traduzível, seja pela adaptação transmidiática,¹⁰ seja como matriz de memórias. Enquanto o primeiro plano, o modelo da abadia como lugar de memória serve como espaço para a narrativa, delimitando-a e contendo-a, simultaneamente, é pela narrativa que esse modelo se expressa e é significado pelo leitor.

Pensando os hipotextos como objetos de revocação do texto narrativo, é preciso ressaltar que o **Apocalipse**¹¹, apesar de sempre mencionado, não atuaria como um hipotexto. Não é efetivamente um modelo textual presente no hipertexto é, sobretudo, parte do argumento do enredo, uma restrição, como explica Umberto Eco, delimitando a narrativa “na esteira das obsessões ocultas de alguns dos meus personagens” (2013, p. 26), estabelecendo ainda assim, uma relação de intertextualidade flagrante, mas como uma referência direta.

Escolher as sete trombetas do Apocalipse como esquema para a sucessão dos eventos, como fiz em *O nome da rosa*, é uma restrição. Outra seria ambientar uma história em um tempo preciso, pois num determinado período histórico certas coisas podem acontecer, mas outras não. (ECO, 2013, p. 26)

O **Apocalipse** era parte do imaginário medieval e não há como negar que, metaforicamente, houve um apocalipse no microcosmo fictício que era a abadia. Mas ao interpretar as mortes como resultado do soar das trombetas, Alinardo não faz mais que revelar sua obsessão e sua mágoa. Justamente por causa dos belíssimos exemplares do **Apocalipse** trazido por Jorge de sua terra natal, que Alinardo perdera a oportunidade de se tornar bibliotecário e por conseguinte abade pois “Por tradição, o bibliotecário torna-se depois Abade” (ECO, 2015, p. 447).

O venerável Alinardo chega a revelar, em um lampejo de lucidez, a traição de Jorge que fomentava a discórdia entre o grupo de monges conhecido na abadia como “os italianos”, que se agregavam ao redor dele mesmo e os demais monges denominados “os estrangeiros”.

¹⁰ Como sabidamente foi feita pelo cineasta francês Jean-Jacques Arnaud em 1986.

¹¹ Último livro da Bíblia cristã.

“Fui eu, quem propôs ao Abade... àquele de então, para recolher o máximo de comentários ao Apocalipse que fosse possível... Eu deveria tornar-me bibliotecário... Mas depois o outro conseguiu que o mandassem a Silos, onde encontrou os manuscritos mais belos, e voltou com um saque esplêndido. Oh, ele sabia onde procurar, falava também a língua dos infiéis... E assim ele recebeu a custódia da biblioteca, e não eu. Mas Deus o puniu e o fez entrar antes do tempo no reino das trevas. Ah, ah...” (ECO, 2015, p. 334)

São pelas similitudes, pelas correlações por iconismo entre as “imagens” dos monges mortos e as profecias bíblicas, misturadas às suas obsessões e mágoas, que o velho Alinardo revoca o **Apocalipse**. A memória *de* literatura, em relação a esse livro, é pouco solicitada ao leitor, uma vez que as citações dos versículos e mesmo as alusões a eles, ainda que irônicas, são diretas, aparecem abertamente na camada mais imediata do texto. Os modelos hipotextuais são, como fora dito por Umberto Eco a respeito da intertextualidade, as “referências mais ou menos transparentes” (2013, p. 30) que no texto estruturado em palimpsesto, se deixam entrever sob o hipertexto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

_____. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Edição bilíngue. Tradução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420**. Tradução portuguesa José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

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

_____. **O nome da rosa**. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

_____. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Pós-escrito a O nome da rosa. ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução Wolfe Hornke. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ANEXOS

Série dos movimentos de Adso pela abadia, conforme o caminho sequencial descrito por Aristóteles em *Da memória e da revocação*.

À esquerda da alameda estendia-se uma vasta zona de hortos [Z]¹² [...], ao redor das duas casas de banho [J] e do hospital e herbanário [K], que costeavam as curvas da muralha. No fundo, à esquerda da igreja [B], erguia-se o Edifício [A] [...]. À direita da igreja estendiam-se algumas construções que lhe ficavam ao lado e em torno do convento [D]: por certo o dormitório [F], a casa do Abade [H] e a casa dos peregrinos [G] à qual [...] atingimos atravessando um belo jardim [L]. Do lado direito, além de uma vasta esplanada, ao longo dos muros meridionais [...] estábulos [N/O], moinhos [S], moendas de oliva [T], celeiros [U] e adegas [V] e aquela que me pareceu ser a casa dos noviços [X]. (ECO, 2015, p. 63-64)

Primeiro dia: WGBARACG – grande portal da abadia [W] – casa dos peregrinos [G] – igreja [B] – Edifício [A] – forjas [R] – Edifício [A] – coro [C] – casa dos peregrinos [G]

Segundo dia: GCDCKMCKDAJZABGADLACACDG - casa dos peregrinos [G] – coro [C] – claustro [D] – coro [C] – pocilgas [M] – hospital [K] – coro [C] – claustro [D] – Edifício [A] – casa de banhos [J] – horto [Z] – Edifício [A] (sugerido: não há narração) – igreja [B] – casa dos peregrinos [G] – Edifício [A] – claustro [D] – jardim [L] – Edifício [A] – coro [C] – Edifício [A] – coro [C] – claustro [D] – casa dos peregrinos [G]

Terceiro dia: CFBABRLANGBABJ - coro [C] – dormitórios [F] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – forjas [R] – jardim [L] – Edifício [A] – estábulos dos cavalos [N] – casa dos peregrinos [G] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – casa de banhos [J]

Quarto dia: KUCUGADAZBABD - hospital [K] – celeiros [U] – coro [C] – celeiros [U] – casa dos peregrinos [G] – Adso sai da abadia para colher trufas e volta correndo para avisar Guilherme da chegada dos minoritas – Edifício [A] – claustro [D] – Edifício [A] – horto [Z] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – claustro [D]

Quinto dia: HKHKZHKHDABG – sala capitular [H] – hospital [K] – sala capitular [H] – hospital [K] – horto [Z] – sala capitular [H] – hospital [K] – sala capitular [H] – claustro [D] – Edifício [A] – igreja [B] – casa dos peregrinos [G]

¹² Todas as marcações desse tipo no trecho foram feitas por nós, de acordo com as descrições do espaço feitas pelo narrador.

Sexto dia: DBABAGDNBABNFBA – claustro [D] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – Edifício [A] – casa do Abade [G] – claustro [D] – estábulos [N] – igreja [B] – Edifício [A] – igreja [B] – estábulos [N] – dormitórios [F] – igreja [B] – Edifício [A]

Sétimo dia: A – Edifício [A]