

A escrita palimpséstica de Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana*

PAULO FERNANDO ZAGANIN ROSA*

RESUMO: A literatura está, desde sua origem, unida à memória, seja por seu caráter oral, quando ainda era tão somente recitada e seus ritmos e seus sons eram estruturados de modo a se inscreverem por longo tempo na memória coletiva, seja por seu papel de transportar a memória do mundo e dos homens, armazenando, assim, o movimento de sua própria memória. Para este trabalho, nos valem do romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), do semiólogo e escritor italiano Umberto Eco, que utiliza o gênero Memória Literária para discutir as relações entre memória individual e memória coletiva. Ao tentar recuperar a memória pessoal perdida, Yambo, o protagonista da trama, acaba traçando um panorama histórico da Itália no período fascista; no interior dessa dinâmica, Eco vale-se de recursos como a intertextualidade e a interdiscursividade para colocar em evidência questões inéditas concernentes à memória literária.

PALAVRAS-CHAVE: *A misteriosa chama da rainha Loana*; Interdiscursividade; Intertextualidade; Memória literária; Umberto Eco.

RIASSUNTO: La letteratura è, dalla sua origine, collegata alla memoria, sia per il suo carattere orale, mentre era ancora solamente recitata ed i suoi ritmi ed i suoi suoni erano strutturati in modo a scriversi per lungo tempo nella memoria collettiva, sia per il suo ruolo di trasportare la memoria del mondo e degli uomini, conservando, in tal modo, il movimento della propria memoria. Per questo lavoro, usiamo il romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*, del semiologo e scrittore italiano Umberto Eco, che utilizza il genere Memoria Letteraria per discutere il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva. Mentre cerca di recuperare la memoria personale perduta, Yambo, il protagonista della trama, delinea un panorama storico della Italia nel periodo fascista; all'interno di questa dinamica, Eco approfittasi di risorse come l'intertestualità e l'interdiscursività per mettere in evidenza le questioni inedite sulla memoria letteraria.

PAROLE-CHIAVE: Interdiscursività; Intertestualità; *La misteriosa fiamma della regina Loana*; Memoria letteraria, Umberto Eco.

* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806 – 900 - Assis – SP – Brasil. Professor Substituto de Língua Italiana na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp/Assis. E-mail: doctorzaganin@hotmail.com

O romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), do escritor italiano Umberto Eco, é uma edição rica de material ilustrativo e mistura de documentos que remetem, em especial, às décadas de 1930 e 1940. A obra tem como protagonista Giambattista Bodoni, vulgo Yambo, um colecionador e vendedor de livros antigos que vive em Milão. Ao retornar de um coma, descobre que perdeu sua memória pessoal e afetiva, aquela que constituiria seu ser e sua própria história, embora a memória coletiva tenha sido preservada. Ele sabe, por exemplo, escovar os dentes e dirigir um automóvel; recorda-se quem foi Dante Alighieri e qual é a capital do Japão, mas não consegue lembrar quem foram seus pais ou se é casado e tem filhos. Yambo perde completamente os laços afetivos consigo mesmo e com as pessoas que conheceu e conviveu até aquele momento, quando estava na casa dos sessenta anos.

Usando um protagonista que, ao perder sua memória, só pode se reencontrar a partir das paixões de sua vida, Eco, além de recontar parte da História, em especial do período fascista italiano, faz uma espécie de homenagem à Literatura, valendo-se dos recursos da intertextualidade e da interdiscursividade para, de alguma forma, colocar em evidência questões por assim dizer inéditas concernentes à memória literária.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *O nome da rosa*, em 1980, Eco demonstrou ser um mestre na arte de costurar retalhos intertextuais para dar vida a novas tessituras. A respeito dessa relação dialógica que acontece quando um escritor resolve criar uma nova obra a partir de outra obra anterior, o próprio Eco já tinha observado, vinte anos antes de publicar *A misteriosa chama da rainha Loana*, que “enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros).” (ECO, 1985, p. 40). Embora Eco admita não ser o inventor dessa ideia, ele parece tê-la utilizado sempre que planejou escrever um novo romance, recapitulando-se, fazendo um repasse geral dos tantos livros que leu, de suas experiências amadurecidas, dos convencimentos adquiridos, dos conhecimentos acumulados e das descobertas efetuadas durante sua vida.

Nem é preciso uma análise tão aprofundada do romance *A misteriosa chama da Rainha Loana* para observar que essa mesma relação dialógica está ali presente e que a obra está alicerçada sobre várias camadas intertextuais, sobrepostas e interpostas, que dialogam entre si, permitindo vislumbrar a copresença de uma infinidade de outros textos anteriores.

A prática medieval de escrever um texto sobre outro, normalmente textos cristãos sobre textos pagãos, escritos em papiro ou pergaminho, fez com que o couro de animais utilizado para a escrita fosse, muitas vezes, reaproveitado, apagando-se a escrita anterior, para, sobre ela, colocar-se uma nova escritura. Esse procedimento, empregado, especialmente, entre os séculos VIII e IX, devido à escassez de material para se escrever, era denominado palimpsesto: nele a nova escritura, recobrando a escritura anterior, deixava entrever os traços da primeira.

Esta noção arcaica de palimpsesto foi reaproveitada por Gérard Genette, na obra *Palimpsestes* (1982), para identificar o procedimento da intertextualidade, considerada pelo teórico como a presença efetiva de um texto em outro texto, isto é, a copresença entre dois ou vários textos. Conforme observou Genette, esta relação dialógica entre textos pode ocorrer nas diversas áreas do conhecimento, não se restringindo única e exclusivamente aos textos

literários. As duas noções, a de palimpsesto e a de intertextualidade, são muito semelhantes porque ambas deixam entrever vestígios de textos anteriormente presentes.

Na obra *Intertextualidade* (2008), a crítica literária francesa, Tiphaine Samoyault, nos apresenta um panorama das propostas teóricas sobre a intertextualidade, ao mesmo tempo em que reflete sobre a memória da literatura. De acordo com Samoyault (2008, p. 09), o termo intertextualidade utilizado inicialmente para indicar a presença de um texto em outro texto, ficou conhecido também, ao longo do tempo, por outros termos metafóricos, tais como tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. A vantagem do termo intertextualidade, devido à sua aparente neutralidade, estaria, segundo a autora em

poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens (SAMOYAULT, 2008, p. 09).

Para Cesare Segre (1999), a intertextualidade designaria as relações entre texto e texto, enquanto que a interdiscursividade estaria relacionada às mais difusas conexões que todo texto, oral ou escrito, mantém com todos os enunciados (ou discursos) registrados na correspondente cultura e ordenados ideologicamente.

Outro estudioso, Dirceu Magri, considera que

A intertextualidade são as relações possíveis entre vários textos, seja no âmbito de compreensão, da história ou mesmo do plágio. A intertextualidade é um eco de memória, é a lembrança nostálgica que leva a literatura a sua própria retomada e com isso se articula, na transposição, com um novo sistema significante, o que resulta em sistema operatório que denuncia a co-presença entre dois ou mais textos (MAGRI, 2010).

Magri observa que o mecanismo da intertextualidade, muitas vezes definido por outras denominações, como diálogo, trama, tecido, ao mesmo tempo em que concorre para a tessitura de um novo texto, marcando assim, a construção de sua própria originalidade, se inscreve na genealogia de entrelaçamentos e filiações que ao longo da história permitiu à literatura nutrir-se de si mesma, de sua história. Para Magri,

De maneira clara e na sua representação mais simples, a intertextualidade se define como a ideia de que tudo se apoia, seja na escrita ou na arte, conscientemente ou não, no simples fato de que nenhum texto pode ser escrito de forma independente, uma vez que já foram registradas em nossa memória mensagens de (e) textos anteriores emitidos por outros autores, o que equivale a dizer que, quando rascunhamos algumas linhas, as palavras nelas grafadas já estão inelutavelmente impregnadas pelo pensamento de um texto qualquer que nos precedeu e que, inconscientemente - ou não, em algum momento do passado alimentou nosso conhecimento (MAGRI, 2010).

Para a semióloga Julia Kristeva (1974, p. 176), o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos. De acordo com a estudiosa, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo de toda a história literária, porém, nos textos contemporâneos essa prática passa a ser uma constante.

Remetendo-se ao processo de produção da tessitura ficcional, Kristeva (1974, p. 46) observa que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. Tomando de “empréstimo” a ideia de que em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos, Kristeva formulou o conceito de intertextualidade baseando-se na definição de dialogismo pensada por Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1992).

Segundo Bakhtin (1992), nenhum texto pode ter um sentido isolado de outros, já que o seu valor semântico é resultado de sua relação com tudo o que o cerca: outros textos, a sociedade em que foi escrito, o sujeito que o lê, o sujeito que o escreve etc. A partir desses estudos de Bakhtin, Kristeva fez a célebre afirmação de que todo texto se constrói como um mosaico de citações e que todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim, o texto surge como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados remanejados ou permutados, ressignificados no novo texto a partir de textos anteriores. A esse respeito, Samoyault observa (2008, p. 19, grifo da autora), que “essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o *dialogismo*: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas.”.

Para a criação de *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco opta mais uma vez por usar o recurso que ele mesmo denominou “máscara” (ECO, 1985, p. 19) e utiliza o protagonista Yambo e outros personagens para (re)viver suas próprias memórias. Eco retoma no romance de 2005 a mesma estratégia usada em relação aos personagens de *O nome da rosa*:

Eles falariam por mim e eu ficava livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda a história conta uma história já contada (ECO, 1985, p. 20).

O processo criativo usado por Eco no romance em questão parece ser o mesmo. Porém, ao invés de discutir grandes temas da filosofia europeia e de usar a semiologia para desvendar mistérios e assassinatos como fez em outras obras, em *A misteriosa chama da rainha Loana* o escritor discute a questão da memória, usando os signos como forma de resgatar a identidade de seu protagonista (como também a de sua geração) e, para isso, faz uso dos ecos da literatura impregnados em sua mente, ressignificando-os.

Alberto Asor Rosa e Remo Ceserani, críticos literários italianos, contemporâneos de Umberto Eco, afirmaram em matérias publicadas logo após o lançamento do romance *A misteriosa chama da rainha Loana* na Itália, que a obra carrega um traço autobiográfico do autor. De acordo com Asor Rosa, na edição de *La Repubblica* de 10/06/2004 (tradução nossa), “Umberto Eco [...] em *A misteriosa chama da rainha Loana* [...] fala seguramente,

eu diria, da própria infância e adolescência [...]”. Por sua vez, segundo Ceserani, na edição de *Il Manifesto* de 25/06/2014 (tradução nossa), “A [...] novidade é a presença de materiais autobiográficos, apenas ligeiramente corrigidos pela substituição de pessoas, mudança de nome, algumas reticências”. Referindo-se aos recursos usados por Eco para a construção de sua obra, Ceserani observa na mesma matéria que

São as imagens que povoaram a infância de Eco, a sua adolescência e também a minha, tanto que, na ausência de sótãos e porões para ir e remexer – posto que pertenço à sua mesma geração e estive mergulhado na mesma cultura literária, visual e radiofônica, muitas destas páginas me reservam pequenos choques pessoais de auto reconhecimento (CESERANI, 2004 – tradução nossa).

Asor Rosa acredita que ao contar através de um outro, no caso Yambo, sobre si mesmo e sobre sua própria história, Eco acabou contando sobre a história de muitos, de uma geração que viveu tudo aquilo que ele foi capaz de registrar em seu romance:

Para mim, leitor de Eco mas também seu contemporâneo, *A misteriosa chama da rainha Loana* representa o primeiro caso de um romance não apenas lido mas também visto e, em especial, cantado (cantado com toda a força dos pulmões, para a grande surpresa de quem estava ao meu redor). Ecos, sons, cores, perfis, odores, perfumes, modelos humanos da minha infância (que corresponde, uns anos mais uns anos menos, àquela de Eco) ressurgiram violentamente do cofre, no qual eu os achava para sempre trancados e retornaram nos meus olhos, nos meus ouvidos, na minha boca, sobre a minha pele (ASOR ROSA, 2004 – tradução nossa).

A afirmação de Asor Rosa justifica-se porque *A misteriosa chama da rainha Loana*, conforme já indicado em sua capa, é um romance ilustrado. Como o próprio Eco observou durante entrevista ao jornal *Le Monde* (2005), o uso de imagens – como as das ilustrações dos livros e das revistas em quadrinhos ou das capas de discos, por exemplo –, tem a função de fazer com que o leitor compartilhe com Yambo tudo aquilo que ele reencontra em sua busca pelo passado:

Neste livro, eu retorno ao meu passado e ao da minha geração, que cresceu durante o regime fascista. Esta memória baseia-se em imagens, músicas, em objetos, e não apenas em palavras. [...]
Mas eu tomei cuidado para que as imagens nunca tomem o lugar de uma descrição verbal. Elas servem para evidenciar uma prova, para demonstrar que não estou exagerando quando descrevo a propaganda fascista, por exemplo.
Elas têm também uma “função de etc.”: eu mostro a capa de um livro antigo, e a memória dos leitores, imediatamente estimulada por esta referência, entra em expansão. (ECO, 2005, s/p.)

Para que Eco alcançasse todos esses resultados, valeu-se da utilização do processo interdiscursivo como uma das principais chaves para a construção de seu romance. Do início ao fim da obra, o autor italiano faz uso das diversas modalidades em que se apresenta o procedimento intertextual e interdiscursivo em literatura. Conforme já observado,

o romance dialoga o tempo todo com outras obras e com outros autores, legitimando a observação de Antoine Compagnon de que

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação lingüística (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Além da referência a autores, poetas e figuras históricas, como, por exemplo, Napoleão Bonaparte e Benito Mussolini, Eco utiliza várias imagens, ilustrações e citações em várias línguas, extraídas em grande parte de autores clássicos, como Julio Verne, Gustave Flaubert, Gabriele D'Annunzio, Dante Alighieri entre outros. A esse respeito, Compagnon (1996) defende que toda escrita é, na verdade, uma reescrita, uma espécie de citação. Quando um autor utiliza o recurso da citação com elementos que estão fora dos limites de seu próprio texto, ele retira o sentido inicial desse elemento, que se transforma em um texto à parte que serve o escritor em sua busca de sentidos.

Outros estudiosos, como Kirchof e Bem, acreditam que

Se a intertextualidade é uma característica intrínseca à própria textualidade, por outro lado, deve-se ressaltar que o romance moderno e pós-moderno tratou de utilizá-la como elemento formal distintivo de sua estética. Os romances de Umberto Eco, nesse sentido, são exemplares, pois constituem verdadeiras redes dotadas de uma gama impressionante de referências a obras providas dos contextos mais variados (KIRCHOF; BEM, 2006, p. 07).

Conforme observam Kirchof e Bem (2006), para caracterizar a falta de memória de Yambo e sua incapacidade de ordenar logicamente as impressões relativas à própria identidade, Eco utiliza a metáfora da névoa, fazendo diversas referências a textos que se dirigem, direta ou indiretamente, a essa figura. A primeira delas corresponde ao romance belga *Bruges-la-morte*, publicado em 1892, por Georges Rodenbach, que retrata a cidade flamenga de Bruges como um lugar soturno e enigmático. A seguir, Eco reúne partes de poemas escritos por Rodenbach, como se fossem um texto original: “*Onde a névoa flutua entre as torres como o incenso que sonha? Uma cidade cinzenta, triste como uma tumba florida de crisântemos onde a bruma pende desbeijada das fachadas como um arrás ...*” (ECO, 2005, p. 09).

Logo em seguida, quando o narrador afirma “*Eu me chamo Arthur Gordon Pym*” (ECO, 2005, p. 09), existe uma referência direta ao romance *The narrative of Arthur Gordon Pym*, publicado em 1838 por Edgar Alan Poe. No entanto, ao contrário do que se poderia esperar, Eco não continua o próximo parágrafo com referências extraídas de *Gordon Pym*, mas sim, com versos escritos por Gabriele D'Annunzio em 1916, em seu *Notturmo* (Commentario delle tenebre):

Mastigava a névoa. Os fantasmas passavam, tocavam-me, desvaneciam-se. As luzinhas longe luziam como fogos-fátuos num campo-santo... Alguém caminhava a meu lado sem rumor, como se tivesse os pés descalços, caminhava sem saltos, sem sapatos, sem sandálias, uma faixa de névoa me desliza sobre a face, uma frota de bêbados grita lá embaixo, no fundo da balsa (ECO, 2005, p. 09–10).

Já o próximo parágrafo inicia com os versos do poema *Fog*, do poeta estadunidense Carl Sandburg, *The fog comes on little cat feet*, “A névoa chega sobre pequenas patas de gato...” (ECO, 2005, p. 10), também como se fosse um texto original.

De acordo com Kirchof e Bem (2006, p. 9), se permanecermos apenas nas primeiras páginas do primeiro capítulo, veremos referências a Georges Simenon, através da inclusão de seu personagem Maigret; a Sir Arthur Conan Doyle, pela referência a Watson e aos *Cães de Baskerville*; a Agatha Christie, em *Os dez negrinhos*; novamente a Arthur Gordon Pym; às máquinas celibatárias, de Marcel Duchamp; à Colônia Penal, de Franz Kafka; à Máscara de ferro, de Dumas; ao poema *Seltsam, im Nebel zu wandern*, de Herman Hesse; à obra de Giovanni Pascoli, de Garcia Lorca, de Hans Christian Andersen e inúmeros outros.

O mesmo acontece no terceiro capítulo, quando a secretária Sibilla apresenta a Yambo os textos que ele estava reunindo, antes do acidente, sobre a imagem da névoa. Nas páginas sucessivas a essa passagem do romance encontramos citações de Dante Alighieri, Gabriele D’Annunzio, Charles Dickens, Emily Dickinson, Giovanni Pascoli, Luigi Pirandello, Alberto Savinio, Vittorio Sereni, Dino Campana, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire. (ECO, 2005, p. 63-67).

Os exemplos apresentados demonstram que além da inclusão de ilustrações, um dos recursos mais recorrentes utilizados por Eco para a construção da obra, trata-se da citação de referências e intertextos que apresentam uma relação com a trama narrada. Neste caso específico, tais recursos dialógicos são os que norteiam e auxiliam o personagem Yambo a lutar pela recuperação de sua memória perdida.

Conforme também observou Compagnon (1996), o dialogismo seria o elemento-chave de qualquer texto, sem o qual não seria possível a compreensão de nenhuma obra textual. Segundo ele, o sentido do texto não está somente no material textual, ou somente no autor e, tampouco, apenas no leitor. O sentido estaria na relação dialógica estabelecida entre esses três elementos (texto, autor e leitor). Seria, então, necessário estudar as relações dialógicas que permeiam um determinado texto a fim de melhor compreendê-lo.

O teórico francês observa ainda que quando uma referência ou um intertexto é citado, há uma espécie de mutilação, extração e desenraizamento do objeto primeiro, pois, uma vez que é transposto para um segundo texto, o objeto citado ganha certa autonomia, os sentidos que lhe eram atribuídos anteriormente não são os mesmos sentidos que lhe serão atribuídos no segundo texto, tal qual uma metáfora, onde o signo perde seu valor que é reconhecido automaticamente e o leitor precisa desautomatizar a leitura para reconhecer o papel que o signo exerce no contexto.

O conhecimento de Yambo acerca dos livros vai se revelando na medida em que narra sua trajetória. O contato com os livros antigos e a recordação de seu avô vão despertando na

memória de Yambo as referências literárias que o acompanham desde sua infância. Um dos nomes citados, em relação direta com sua situação, é Funes, o memorioso, indivíduo dotado de uma memória absoluta, personagem de um dos contos de Borges (2007b), que trata sobre o tema do funcionamento da memória. Ireneo Funes possuía uma memória prodigiosa, mas, por não conseguir articulá-la, devido à sua pouca inteligência, era tido como curiosidade no vilarejo em que vivia:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos (BORGES, 2007b, p. 108).

Funes era uma verdadeira enciclopédia, lembrava-se de incalculáveis textos, porém, não sabia organizar tais conhecimentos. Assim como em *A Biblioteca de Babel* (2007a), Borges trabalha neste conto com a metáfora da biblioteca incompreensível e inútil, na qual as pessoas são incapazes de decifrar seu conteúdo.

Visto que não possui nenhuma memória, Yambo se vê no romance como o oposto de Funes:

Se queria refazer-me entre aqueles papéis, a mim mesmo por inteiro, acabaria por me transformar em Funes el Memorioso, reviveria momento por momento todos os anos da infância, cada sussurrar de folhas ouvido à noite, cada perfume de café-com-leite sentido de manhã. É demais, E se restassem apenas e sempre e ainda palavras, a confundir ainda mais os meus neurônios doentes sem acionar a troca desconhecida que daria livre curso a minhas lembranças mais verdadeiras e escondidas? (ECO, 2005, p. 157).

Como o próprio Eco (2003) atesta em seu ensaio intitulado “Borges, a Minha Angústia da Influência”, desde seu primeiro “encantamento” com Borges, ainda no final da década de 1950, as obras do autor argentino passaram a influenciá-lo, como no caso da biblioteca em forma de labirinto de *O nome da rosa*, construída nos moldes da biblioteca borgiana.

Embora Eco não faça referência no texto, o conceito da “angústia da influência”, discutido por ele em seu ensaio, foi criado pelo crítico literário Harold Bloom em 1973 na obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002). A esse respeito observa também Samoyault:

De maneira geral, a relação com o modelo pode suscitar uma inquietude, no cerne da dinâmica psíquica, unindo aquele que cita com o autor citado. Foi Harold Bloom que, num livro intitulado *The anxiety of influence* (1973), desenvolve essa idéia psicologizante, mas não desprovida de interesse para as questões da intertextualidade. A angústia da influência, que sente todo criador, leva-o a servir do que leu, a tomar modelos para em seguida deformá-los (SAMOYAULT, 2008, p. 129).

Durante o referido ensaio, Eco (2003, p. 116) reflete sobre três tipos de relação de influência de Borges sobre ele: primeiramente, os casos em que estava bem consciente da influência borgiana; em segundo lugar, os casos em que não estava consciente, mas depois os leitores o fizeram reconhecer que Borges o havia influenciado de forma inconsciente; por último, os casos em que não triangulando sobre fontes precedentes e sobre o universo da intertextualidade, se é induzido a considerar como influência diádica casos de influência triádica e que são débitos que Borges tinha para com o universo da cultura, de modo que certas vezes não se pode atribuir a Borges aquilo que ele orgulhosamente sempre declarou ter colhido da cultura.

Segundo Eco (2003, p. 116), tanto para ele como para Borges “a coisa mais importante é que os livros falam entre si.” A afirmação de que “Borges é um autor que falou de tudo. Não se pode apontar na história da cultura um tema sobre o qual Borges não tenha se detido, mesmo que apenas por um momento.” (ECO, 2003, p. 122), demonstra, por si só, a admiração que Eco nutre pelo criador de “A biblioteca de Babel”.

As referências intertextuais em *A misteriosa chama da rainha Loana* são tantas que foi criada, por um de seus tradutores, Erik Ketzan, uma página na internet chamada “MFoQL Project”¹, com tecnologia *wiki*, na qual os internautas são convidados a explicar as inúmeras passagens do romance que se reportam, implícita ou explicitamente, a textos e obras das mais variadas procedências. Tempos depois, foi criada por Mario Arkus uma página semelhante em língua espanhola, usando a mesma tecnologia, intitulada “Proyecto de Notas”².

Conforme aponta Coelho, por todo esse trabalho de “colagem”, Eco pode ser considerado como uma espécie de *bricoleur* contemporâneo que

[...] tem diante de si toda uma gama de objetos, imagens e sentidos que não têm fim, disponibilizando-os para o leitor de modo a fazer-lhe sentir e pensar diferentemente em relação aos modos habituais com os quais pode ser que lide com a cultura. Com isso, desloca sentidos, propicia novos olhares, incita pensar a cultura e seus produtos por um viés crítico, mas benigno, pressupondo um leitor apto e disposto não a meramente reconhecer, mas a dialogar, a negociar, a agir ativamente rumo a novas colagens possíveis no mosaico aberto por Clarabela e seu tesouro, culminando na Rainha Loana (COELHO, 2012, p. 110).

Ao que nos parece, os autores contemporâneos têm esperado como “leitor-modelo” de suas obras leitores cada vez mais atentos e, justamente por isso, ao invés de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, na atualidade, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, fazendo destes os principais mecanismos da comunicação literária. Conforme observa Samoyault:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

¹ Disponível em: <<http://queenloana.wikispaces.com/>>.

² Disponível em: <<http://reinaloana.wikispaces.com/>>.

Para a crítica francesa, a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi:

Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Conforme ressaltado, são inúmeras as referências intertextuais presentes no romance, que vão além daquelas citadas entre aspas, em itálico ou em língua estrangeira. De acordo com Emilio Giordano, ao entrarmos em contato com este romance, nos deparamos mesmo com

[...] um aglomerar-se caótico de alusões e citações através das quais é possível ouvir não apenas as palavras de Eliot [...], mas aquelas de tantos outros personagens de pequena ou grande notoriedade (de Kafka a Simenon, de Leopardi a Campana, de Manzoni a Stevenson, de Pitágoras a Oliver Sacks, apenas para mencionar alguns) (GIORDANO, 2009, p. 415 – tradução nossa).

Para Franco Forchetti, a narrativa de Eco gravita em torno dos jogos e das contradições da memória. Este outro autor italiano acredita que o que está em jogo no romance *A misteriosa chama da rainha Loana* é a memória autobiográfica do protagonista, que compreende uma verdade fundamental. Forchetti considera que este é um romance

sobre os paradoxos da memória e sobre a força vivificante da revelação, da epifania existencial, do instante fugaz perdido entre os aspectos de uma memória rizomática. Eco constrói, através das vicissitudes infortunadas de um homem doente que quer recuperar a memória autobiográfica, mesmo não tendo perdido aquela semântica, uma espécie de ciência do lembrar (FORCHETTI, 2005, p. 273 – tradução nossa).

É, talvez, por isso que na segunda parte do romance, intitulada “Uma memória de papel”, Yambo reencontra-se em Solara, na casa de campo que fora de seu avô, com objetos, imagens, sons, cheiros e sabores que fizeram parte de seu passado. O personagem entra em contato com tudo o que leu, escreveu e ouviu durante sua infância e sua juventude.

Na imensa propriedade, herdada do avô, Yambo redescobre antigos pertences de família, como móveis, molduras, livros, jornais, revistas, discos e também objetos pessoais, como cadernos em que escreveu quando era ainda jovem:

Não li tudo de fio a pavio. Certos livros, certos fascículos percorri como se sobrevoasse uma paisagem, e ao passar por eles já sabia que sabia o que estava escrito. Como se uma única palavra evocasse outras mil [...]. Outras vezes o curto-circuito era ativado por um desenho, três mil palavras para uma imagem. Em outras lia lentamente, saboreando uma frase, um trecho, um capítulo, descobrindo talvez as mesmas emoções provocadas pela primeira e esquecida leitura (ECO, 2005, p. 120).

Após experimentar as sensações causadas pelo contato com coisas que viu e tocou há sessenta anos, em especial com livros que ajudaram a formar sua personalidade, Yambo constata que estas informações ainda não são a memória redescoberta, mas um grande aprendizado sobre outros tempos.

De acordo com Samoyault a intertextualidade é também o resultado técnico e objetivo do trabalho constante, sutil e, às vezes aleatório da memória da escritura. Para a autora:

As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhes são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Samoyault enuncia que “a literatura só existe porque já existe a literatura” e que “o desejo da literatura é ser literatura”. A partir destas ponderações, ela considera

[...] compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo (SAMOYAULT, 2008, p. 74).

É possível afirmar que a literatura está, desde sua origem, ligada à memória, seja por seu caráter oral, quando ainda era tão somente recitada e seus ritmos e suas sonoridades eram organizadas de modo a se inscrever por longo tempo na memória coletiva, seja por seu papel de carregar a memória do mundo e dos homens, inscrevendo, assim, o movimento de sua própria memória. “Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória.” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Para Samoyault, “do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura” (2008, p. 75). Sendo assim, “escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (2008, p. 77). Parafraseando o escritor e psicanalista francês Michel Schneider, Samoyault observa que cada livro é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão. (2008, p. 78).

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo já está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

A noção de intertextualidade que engaja a reflexão sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade do espaço literário parece, de acordo com Samoyault, necessária a qualquer

caracterização da literatura, uma vez que também parece impossível fazê-lo sem remeter ao modo como esta se elabora enquanto um campo autônomo. Conforme adverte a autora, o jogo da referência – a maneira como a literatura remete a si mesma – parece sempre contradizer o da referencialidade – o liame da literatura com o real.

Como no famoso desenho ficcional da biblioteca de Babel, um universo-biblioteca abole qualquer contato com uma exterioridade e só testemunha a si mesmo. É a lição da fábula borgiana: a biblioteca é a esfera que contém a esfera sem a qual a biblioteca não existiria. O trajeto pelo qual, neste texto, nenhum outro termo do universo e da biblioteca – não é mais importante que o outro é permitido pela ausência de inteligibilidade de um e do outro (SAMOYAULT, 2008, p. 101-102).

Entre as várias interpretações possíveis do supracitado conto de Borges (2007a), nos remetemos aqui à metáfora de que mundo e literatura se confundem. Sendo assim, a tarefa de ler um texto serviria para tentar decifrá-lo. No entanto, considerando o fato de que o próprio mundo esteja impregnado de linguagem, poderíamos conceber a realidade como uma grande biblioteca cheia de textos à espera de quem os decifre.

Além de apresentar as facetas do período fascista e a busca pela memória perdida, o romance de Eco em questão, parece demonstrar que o excesso de informação, como no caso de Yambo, pode nos levar ao esquecimento, como num paradoxo – muito se aprende, muito se pode esquecer –, expondo-nos essa névoa que se propaga por toda a narrativa e pela mente do protagonista, numa clara metáfora do esquecimento: “A névoa estava sempre e ainda dentro de mim, perfurada de tanto em tanto pelo eco de um título.” (ECO, 2005, p. 253).

Vivemos em uma época na qual o fluxo de informação foge a todo e qualquer controle. O próprio Yambo, protagonista da trama, reflete sobre esta questão:

Disse a mim mesmo: Yambo, você tem uma memória de papel. Não de neurônios, de páginas. Talvez um dia inventem uma danoção eletrônica que permita ao computador viajar através de todas as páginas escritas do início do mundo até hoje, e passar de uma para outra com um toque de dedos, sem que ninguém possa entender mais onde se encontra e quem é, e então todos serão como você (ECO, 2005, p. 92).

Parece bastante contraditório o fato de alguém acumular, durante a vida, tantas informações teóricas, literárias, sociológicas e tudo mais e, ainda assim, ser conduzido ao esquecimento daquilo que realmente importa: sua memória afetiva.

A ficção de Eco, para além do ato simples de contar uma estória, permite algumas considerações: a dominância do caráter intertextual e plural. O tempo da memória, sem exigência da lógica da temporalidade e da causalidade acionais, torna-se universo de circulação e interação textual, que expressa (constrói) um tempo histórico, concomitantemente à história individual; a consciência de que a história não é uma sequência de fatos, mas a construção de eventos, a partir da documentalidade, que fazem dela [...] (RODRIGUES FILHO, 2009, p. 15).

O esquecimento leva Yambo a fazer uma viagem de retorno ao passado e a imergir nos objetos de sua infância e juventude, não apenas na tentativa de recobrar sua memória, mas também de reexperimentar as mesmas sensações de outrora. O escritor italiano apresenta, no romance em questão, um grande painel cultural, social, econômico e algumas lembranças de toda uma geração que presenciou os grandes acontecimentos históricos do mundo antes e depois da Segunda Guerra. Aqui, outro paradoxo: o acúmulo de informação disponível na casa de Solara que pode levar ao esquecimento – metaforicamente acontecido com Yambo – foi também o meio responsável para lançar luz à sua busca desesperada por um momento de autoconhecimento.

No fim das contas, o que Eco parece nos dizer, através de *A misteriosa chama da rainha Loana*, é que a memória pode ser um instrumento de dominação, tal qual o esquecimento. Arquivar todos os registros do que ocorre conosco durante um dia apenas seria impossível, fato que é ironicamente reconhecido, como vimos, no conto “Funes, o memorioso”, de Borges. Em última instância, o que parece realmente importar aqui, não é tanto a perda da memória, considerada irremediável, mas o fato de que o esquecimento é também fundamental e que sem ele a vida não é possível.

ROSA, P. F. Z. The palimpsestic writing of Umberto Eco in *The Mysterious Flame of Queen Loana*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 156–170, 2019. ISSN 2177–3807.

Referências

ASOR ROSA, A. Umberto Eco. Il libraio Yambo e la biblioteca della sua infanzia. *La Repubblica*, 10 jun. 2004. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/06/10/il-libraio-yambo-la-biblioteca-della-sua.html>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BORGES, J. L. A biblioteca de babel. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 69–79.

_____. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 99–108.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CESERANI, R. Così Umberto Eco gioca a mosca cieca con i lettori. *Il Manifesto*, 25 jun. 2004. Disponível em: <http://www.emiliospeciale.ch/forum/viewtopic.php?t=241&p=242>. Acesso em: 10 jun. 2017.

COELHO, L. R. Diálogos intertextuais entre literatura e cultura impressa no “romance ilustrado” *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco. *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 11, p. 99–110, dez. 2012.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

ECO, U. *A misteriosa chama da rainha Loana: romance ilustrado*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Borges e a minha angústia da influência. In: *Sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 113–127.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. Umberto Eco rememora a vida sob o fascismo. *Le monde*. Entrevista concedida a Catherine Bédarida. Trad. Jean-Yves de Neufville. Paris, 2005. Disponível em: http://www.italiaoggi.com.br/not01_0305/ital_not20050326d.htm. Acesso em: 07 jan. 2017.

FORCHETTI, F. *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*. Roma: Castelvechi, 2005.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana: Atti del XVII Congresso AIPI*, 22–26 ago. 2006. Bruxelas: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009. p. 413–425.

KIRCHOF, E. R.; BEM, I. V. de. O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 2, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1372/1072>. Acesso em 18 set. 2018.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGRI, Dirceu. Intertextualidade: possível entre Andy Warhol e Claude Monet?. *Revista Philomatica*, 07 mai. 2010. Disponível em: <https://revistaphilomatica.blogspot.com.br/2010/05/intertextualidade-possivel-entre-andy.html>. Acesso em: 10 mai. 2017.

RODRIGUES FILHO, N. A viagem proustiana de Umberto Eco. *Revista Educação em linha*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação, ano III, n. 8, p. 14–15, abr.-jun. 2009. Disponível em: <https://educacaoemlinha.com.br/arquivos/EducacaoemLinha8.pdf>. Acesso em: 14 set. 2018.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEGRE, C. *Introdução à análise do texto literário*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Recebido em: 17 dez. 2018

Aceito em: 02 fev. 2019