

# O NOME DA ROSA, romance de transcrição e metalinguagem\*

## (IL NOME DELLA ROSA, romanzo de trascrizione e di metalinguaggio)

Eliana Lourenço de Lima Reis<sup>1</sup>

**RESUMO:** O trabalho procura estudar *O Nome da Rosa* sob dois aspectos: como romance de transcrição, focalizando a figura do narrador, e também como metalinguagem. Como se trata de um livro sobre livros, U. Eco chama a atenção para o caráter intertextual e fenomênico da escrita. Seu uso das técnicas do romance policial visa ao mesmo tempo distrair o leitor e apresentar um modelo de interpretação tanto de um mundo feito de sinais, quanto do próprio texto. O livro torna-se, então, uma versão ficcional de sua pesquisa sobre semiótica e comunicação.

“Foi ele que disse a Jeff Thatcher e Jeff disse a Johnny Baker e Johnny disse a Jim Hollis e Jim disse a Ben Rogers e Ben disse a um preto; o preto é que me disse. E agora?”

Ora! Todos eles mentem. Se não eles, pelo menos o preto.”  
(Mark Twain, *As Aventuras de Tom Sawyer*).

---

\* Recebido para publicação em abril de 1988. Trabalho apresentado no curso «Metodologia da obra literária», sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Eneida Maria de Souza, 1º semestre/1987.

1. Mestranda em Inglês (Literatura Anglo-Americana) da FALE/UFMG.

Em *O Nome da Rosa* o autor passa sua palavra a um narrador, Adso de Melk, sob cujo ponto de vista a história é contada. Torna-se, então, um autor transcritor, segundo a terminologia usada por Oscar Tacca.<sup>2</sup> Este observa que, em latim, a palavra “autor” tinha o sentido de “causa primeira de algo” e também o de “pessoa que garante ou que se responsabiliza por alguma coisa”. No primeiro sentido situa-se o autor-relator, aquele que assume a palavra; no segundo, o autor-transcritor, resultado da tentativa de se dar um cunho mais impessoal à obra, apresentando-a como documento ou testemunho e não propriamente como ficção.

O próprio Umberto Eco deixa claro no *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, que sua escolha de usar um narrador deveu-se à necessidade de arranjar uma máscara, distanciando-se assim da narração: “Eles (os cronistas medievais) falariam por mim e eu ficava livre de suspeitas”.<sup>3</sup> Na verdade, na narrativa em que uma personagem diz “eu”, o autor encontra-se mais disfarçado e sua imagem mais implícita. O sujeito da enunciação acha-se portanto, dissimulado. O narrador vai ser o representante do autor, sua persona, atrás de quem ele se esconde: “duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica, autor narrante, eu narrante, e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa. Sentia-me cada vez mais protegido (...)”.<sup>4</sup>

Este procedimento é engenhoso pois, como Eco põe em prática em um romance os conceitos teóricos estudados por ele, uma narrativa em terceira pessoa, com um auto-relator, teria o efeito de colocá-lo muito em evidência e de deixá-lo exposto. Haveria um maior risco de a história soar falsa ou como um exercício acadêmico. Porém, entre o autor e as personagens interpõe-se uma rede intrincada, um verdadeiro labirinto de mediadores: ele retoma a narrativa de Adso velho que conta sobre Adso jovem (a partir de suas anotações) através de um manuscrito que já passou por mais duas mãos, e que é traduzido de maneira um tanto apressada para mais tarde ser reproduzido. Trata-se, como o próprio Eco comenta, uma narrativa em 4º nível de encaixe: “a minha versão italiana de uma obscura versão neogótica francesa de uma edição latina

---

2. TACCA, 1983. p. 38-60.

3. ECO, 1985.p. 20.

4. Ibidem, p. 31.

seiscentista de uma obra escrita em latim por um monge germânico em fins do século XIV".<sup>5</sup>

Pulveriza-se, assim, a noção de autor: na verdade, de quem é o texto? Quais foram as contribuições acrescentadas cada vez que se reescreveu o livro? Há poucas referências concretas às modificações e o texto se nos apresenta como uma construção que recebeu reforma sucessivas, do mesmo modo que os edifícios do mosteiro, reconstruídos sobre ruínas.

Ao comentar as modificações por que passa o manuscrito de Adso a cada vez em que é retomado, indiretamente, se aponta para a impossibilidade de o discurso histórico ser confiável, já que mediado por sucessivas instâncias narrativas. Não existe, pois, a história "inocente", pois essa, como a literatura, baseia-se em palavras.

O fato de o livro se constituir num emaranhado de citações, algumas declaradas, outras simplesmente incorporadas, afasta-o mais ainda do autor. Compagnon, ao comentar o sujeito da citação,<sup>6</sup> diz que, ao citar, introduz-se um "parceiro simbólico" do qual o sujeito da citação funciona como porta-voz. Esse processo acaba sendo duplo em *O Nome da Rosa*: ao colocar-se como um intermediário entre Adso e o leitor, o autor usa as palavras do monge como uma longa citação, mesmo sendo essa fictícia. Isso traduz uma atitude de re-enunciação ("une re-énonciation"), e de renúncia ("une renonciation à un droit d'auteur"),<sup>7</sup> que provocam um distanciamento, como se dissesse: não sou eu que estou dizendo isto. Ao mesmo tempo, cita um número incalculável de outros textos através dos escritos de Adso. Pode-se mesmo comparar o livro à figura de Salvatore: "Era como se sua fala fosse igual à sua cara, composta de pedaços de caras de outrem, ou como vi outrora preciosos relicários (...) que nasciam dos restos de outros objetos sagrados".<sup>8</sup> Sua fala era uma reunião de fragmentos variados sob a inspiração da memória, bricolage lingüístico como o bricolage cultural que deu origem a *O Nome da Rosa*. No mundo dos livros, tudo o que se escreve acaba sendo uma espécie de criação coletiva. Daí a impossibilidade de um autor assumir sua escrita como responsabilidade unicamente sua.

---

5. ECO, 1983. p. 14.

6. COMPAGNON, 1979. p. 40.

7. Ibidem, p. 40-1.

8. ECO, 1983. p. 65.

Quando, no livro, o Abade passa a palavra a Jorge para que esse faça o sermão, Adso observa: "Meu mestre fez-me notar, à meia voz, que o fato de não falar tinha sido para o Abade, uma prudente decisão: porque qualquer coisa que dissesse seria pesada por Bernardo e pelos demais avignonenses presentes".<sup>9</sup> Não seria essa uma situação semelhante à atitude do autor?

O recurso do manuscrito encontrado é, em si, também uma citação, já que foi usado em inúmeras obras, desde *Dom Quixote*, até *The Scarlet Letter* ou *La Nausée*. O próprio título do prefácio chama atenção para essa convenção, ao mesmo tempo que a ironiza: "Um manuscrito, naturalmente". O objetivo dessa técnica do romance de transcrição é a procura de objetividade e de verossimilhança. A primeira é buscada através da imparcialidade do autor que, longe de ser o inventor da história, tenta eliminar-se e dizer que se limitou a transcrever. Para conseguir credibilidade, preocupado com a desconfiança do leitor, o autor acumula provas e indícios da realidade do documento e de sua condição de relato natural, de não-literatura.

O autor aparece apenas no prefácio de *O Nome da Rosa*, com o intuito de contar as circunstâncias do encontro dos escritos de Adso e de suas prováveis origens. Porém, ao invés de receber a explicação convencional provando a "realidade" do manuscrito, o leitor se depara com um texto que busca antes a ambigüidade do que as evidências. As informações falsas se misturam às verdadeiras ou pseudo-verdadeiras; dados reais e verificáveis aparecem lado a lado com outros apenas aparentemente corretos. O próprio autor se confessa "cheio de dúvidas", sem saber exatamente por que se decidiu "a criar coragem e apresentar como se fosse autêntico o manuscrito de Adso de Melk".<sup>10</sup> É interessante observar a citação de *Apocalípticos e Integrados* (que não corresponde à realidade) em que se confunde a identidade real do escritor, como pessoa histórica e a figura do transcritor. Porém, apesar de toda a ambigüidade, o leitor experimentado não deixará de perceber que o prefácio já pertence ao universo ficcional.

Além de sua finalidade de distanciamento, a escolha de um narrador em primeira pessoa visa a colocar o livro dentro de duas

---

9. ECO, 1983. p. 450-1.

10. Ibidem, p. 15.

tradições: a da crônica medieval e a do romance policial. Adso pretende seguir os objetivos do cronista, ou seja, ser repórter, “testemunha transparente” e o mais objetiva possível dos fatos sem tentar explicá-los: “apresto-me a deixar sobre este pergaminho o *testemunho* dos eventos miríficos e formidáveis a que me foi dado assistir, *repetindo verbatim* quanto vi e ouvir, *sem* me aventurar a *tirar disso um desenho*, como a deixar aos que virão (se o Anticristo não os preceder) *signos de signos*, para que sobre eles se exercite a prece da decifração”.<sup>11</sup> Segundo o sistema medieval de pensamento, o modelo do mundo era pensado como já existindo e tendo um fundador, que era ao mesmo tempo o criador dos textos inspirados (as Escrituras). O homem-autor seria apenas um mediador, um copista que deveria procurar repetir fielmente o texto que lhe servia de regra. Logo, o cronista não deveria expor a sua posição pessoal, mas se identificar completamente com a tradição, a verdade e a moral, em nome das quais deveria falar. Sua obrigação seria escrever um documento baseado na realidade, e não algo inventado.

Como Umberto Eco afirma no *Pós-Escrito*, a história é contada “com a voz de alguém que atravessa os acontecimentos, registra todos eles com a fidelidade fotográfica de um adolescente, mas não os compreende”.<sup>12</sup> Daí a importância do ponto de vista: a narrativa desloca-se para o ângulo de visão do anti-herói, para o mundo visto através de uma consciência que não chega a entender a princípio, e só acha que entendeu depois.

Fica claro que é impossível um relato totalmente objetivo, pois esse depende do ponto de vista do narrador. Já que “*videmus nunc per speculum et in aenigmate*”, a verdade só se manifesta através de sinais a serem interpretados por cada um. É essa visão da realidade, filtrada pela subjetividade, que é apresentada. Qualquer autobiografia é sempre uma ficção, uma reconstrução; o indivíduo contando sua vida é diferente daquele que a viveu, num mundo diferente. Ao escrever sobre si mesmo, a pessoa torna-se um ser ficcional, colocando-se como um outro, narrando a si próprio como personagem em seu próprio discurso e não como sujeito da narração. “*On est toujours plusieurs quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie*”,<sup>13</sup> diz Philippe Lejeune, chamando a atenção para o

---

11. ECO, 1983. p. 21 (grifos da autora.)

12. ECO, 1985. p. 32.

13. LEJEUNE, 1980. p. 235.

fato de que a verdade é algo criado e de que o “eu” anterior é também uma ficção. A autobiografia, mesmo autêntica, tem um caráter indireto e calculado, pois supõe atitudes diferentes. Adso fala dos acontecimentos passados a partir de uma visão no mínimo dupla: “do modo como o compreendi então, vivendo-o, e do modo como o rememoro agora, enriquecido de outras narrativas que ouvi depois se é que minha memória estará em condições de reatar os fios de tantos e tão confusos eventos”.<sup>14</sup> Quem narra é o Adso de 80 anos, mas também o de 18, provavelmente traído pela memória e confundido por suas leituras, numa clara referência à intertextualidade. Quando se escreve é impossível separar o mundo vivido do mundo lido e os dois convergem para uma mesma escritura; a própria escrita e a do outro acabam se reunindo no texto: “Palavras que se tinham apinhado nas cavernas da minha memória subiram a superfície (muda) de meus lábios (...)”.<sup>15</sup>

O narrador reconstitui o passado, mas o presente intervém não só como mudança na maneira de encarar os acontecimentos, mas também como diálogo extradiegético com o leitor. Dirige-se a esse diretamente, fazendo com que o interesse se desloque do acontecimento terminado para o discurso que se enuncia agora. O discurso do narrado coloca-se lado a lado com o discurso do narrar; a reflexão sobre o livro se faz no próprio momento em que se escreve. Adso expõe a dimensão utilitária e didática de seu livro (informar e dar conselhos) ao mesmo tempo em que confessa também razões pessoais: a “paixão terrestre da rememoração, tola tentativa de escapar ao fluxo do tempo e à morte”,<sup>16</sup> e um desejo de catarse, de “libertar a minha memória sem viço e cansada de visões que a inquietaram a vida inteira”.<sup>17</sup>

Adso pertence sobretudo à categoria de “personagem — embreante”: é a marca da presença, no texto, do autor e do leitor. Porta-voz ou narrador, como Watson ao lado de Sherlock Holmes, liga-se à tradição do romance policial e à convenção narrativa segundo a qual quem conta uma história policial na primeira pessoa nunca está completamente envolvido nos acontecimentos. A alusão

---

14. ECO, 1983. p. 22.

15. Ibidem. p. 284.

16. Ibidem. p. 325.

17. Ibidem. p. 321.

aos personagens de Conan Doyle é clara tanto na semelhança dos nomes, quanto na função análoga que cumprem, além da óbvia citação de *O Cão dos Baskervilles* contida no nome de Guilherme.

Adso e Guilherme, assim como Watson e Sherlock, são representantes do topos literário da dupla servo/senhor ou professor/discípulo, onde oposições e diferenças, divisões de função e alianças se encontram. A narrativa baseia-se na diferença de visão e percepção, Guilherme e Holmes sempre acima de Adso e Watson, mas esses não necessariamente acima do leitor. Ao lado de seu mestre, Adso aparece como o adolescente ingênuo que Umberto Eco compara a Snoopy no *Pós-Escrito*,<sup>18</sup> devido a sua pureza de coração: “um noviço que apenas devia seguir com escrúpulo e humildade a regra, por todos os anos vindouros — o que fiz depois, sem me fazer outras perguntas, enquanto a meu redor, cada vez mais, o mundo afundava numa tempestade de sangue e de loucuras”.<sup>19</sup> Ele é o contraste entre a argúcia, cultura e raciocínio lógico de Guilherme e a inocência de Adso que vai acentuar as características de cada um deles.

Adso situa-se a meio-caminho entre os simples e os monges cultos. Como os primeiros, conserva uma certa candura ao encarar a vida e os acontecimentos; como eles, impressiona-se com as imagens com que se traduzem os conteúdos oficiais da cultura e da religião para as classes populares. Mas, vindo de família nobre, e tornando-se beneditino, adquire também os ensinamentos da ordem, se bem que sem compreendê-los totalmente.

Os pontos em comum com a técnica do romance policial não se resumem apenas na presença do narrador. Encontram-se também na própria estrutura interrogativa do livro, relacionada com o suspense como forma geral de narração. O primeiro suspense liga-se à pergunta Quem?, tendo por objeto a identidade do assassino. Segue-se um suspense comum aos relatos dramáticos: a história terminará bem ou mal? Quem vencerá? Ele, por último, há a questão de como o desenlace será atingido. O livro funda-se, pois, sobre um suspense múltiplo; o leitor vai decifrando os indícios gradualmente até terminar por entender toda a trama na explicação final, a cena com Jorge.

---

18. ECO, 1985. p. 19.

19. ECO, 1983. p. 218.

O uso dos recursos das histórias de detetive tem, por trás de seu aparente objetivo de criar uma narrativa que divirta o leitor, uma outra finalidade. *O Nome da Rosa*, como romance policial, apresenta um universo feito de pistas, mas o que deve ser decifrado não é só sua trama: essa é apenas uma metáfora do trabalho de compreensão de um mundo feito de sinais. Seguindo a teoria de Michael Riffaterre,<sup>20</sup> poderíamos dizer que o hipograma de *O Nome da Rosa* seria o clichê “o mundo como um grande livro” ou “o grande livro da natureza”. “O homem”, diz Adso, precisa “reconhecer os traços com que nos fala o mundo” e entender “o universo mundo, que claramente é como que um livro escrito pelo dedo de Deus”.<sup>21</sup> E é isso que ele tenta fazer, orientado pelo seu mestre.

O objetivo de Guilherme, o mesmo de Holmes, não é ético, mas lógico; consiste em seguir indícios, revelar enigmas, explicar mistérios para levar o caos das pistas até um mundo de sinais significativos, a fim de encontrar a verdade. Portanto, o importante no livro não é a história, o quebra-cabeça, mas o método de raciocínio usado para compreender os signos, a abdução.

Desenvolve-se uma teoria para explicar um fato pré-existente, usando a imaginação e a intuição; conjeturam-se hipóteses sobre a realidade, que precisam ser revalidadas através de testes posteriores, como afirma Guilherme, “a primeira regra para decifrar uma mensagem é adivinhar o que ela quer dizer (...). É possível formular hipóteses (...). É preciso encontrar uma regra de correspondência (...) Inventá-los. E depois ver se é verdadeira”.<sup>22</sup> O caso do cavalo Brunello, no princípio do livro, apresenta um exemplo inicial do método que vai ser desenvolvido posteriormente e do qual a história de detetive será a expressão literária.

Mas o raciocínio através da abdução não é privilégio do policial. É valorizado também por Charles S. Peirce na sua teoria semiótica e (devido à influência desse filósofo) por Umberto Eco, que transporta a abdução para seu romance e para suas teorias de análise textual. Ele vê o texto também como um universo de pistas; seu significado só é alcançado gradualmente, através da compreensão

---

20. RIFFATERRE, 1978.

21. ECO, 1983. p. 322.

22. Ibidem. p. -96-7.



de elementos mais ou menos escondidos e da capacidade de distinguir entre pistas falsas, verdadeiras e supérfluas. O papel ativo do leitor é primordial: "Sem um olho que o leia, um livro traz signos que não produzem conceitos, e portanto é mudo".<sup>23</sup> Todo texto consiste numa mensagem interceptada por um criptanalista (o leitor), alguém que não conhece o código mas que, a partir da mensagem, decifra-o e recompõe a mensagem. Portanto, a história de detetive tem aqui uma função metalingüística.

*O Nome da Rosa* põe em evidência o fato de o livro ser o resultado de um ato e também a relação direta existente entre ele e a ação de escrever: como é que a palavra passou para o livro? O romance ressalta a fenomenicidade da escrita, que aparece como "o resultado de um ato consciente e ostensivo", um sinal de "uma forte unidade entre pensar, fazer e registrar", conforme observa Oscar Tacca.<sup>24</sup> Trata-se de uma escrita reflexiva, que se mostra fazendo. Isto vale tanto para o autor-transcritor quanto para Adso; em ambas situações o leitor é informado do tempo e das circunstâncias em que o livro foi feito, inclusive de detalhes materiais. No prefácio o autor afirma ter redigido "nalguns cadernos grandes da Papéterie Joseph Gibert, em que é tão agradável escrever se a caneta é macia".<sup>25</sup> Os monges são descritos no seu trabalho no scriptorium nos mínimos detalhes, preparando os pergaminhos, usando as ferramentas, fazendo as iluminuras, escrevendo. Adso, inclusive, termina o prólogo com a frase "possa minha mão não tremer quando começar a contar o que aconteceu em seguida",<sup>26</sup> unindo o ato de contar com palavras à ação de passá-las para o papel.

Chama a atenção o caráter eminentemente manual de todas as tarefas executadas pelos monges, seja lidar com os livros, escrever, desenhar e copiar, seja trabalhar com vidros, cozinhar, consertar vitrais, esculturas e construções. Pode-se englobá-las todas sob o termo "manipular", isto é, preparar alguma coisa com as mãos, inclusive no sentido de preparar medicamentos, como nas atividades do herbonista, misturando ervas e pós, preparando os remédios,

---

23. ECO, 1983. p. 449.

24. TACCA, 1983. p. 120.

25. ECO, 1983. p. 11.

26. Ibidem. p. 25.

mas também os venenos. O narrador comenta que Guilherme está sempre com “as mãos cobertas pela poeira dos livros, pelo ouro das miniaturas ainda frescas, pelas substâncias amareladas que tocara no hospital de Severino. Dava a impressão de não poder pensar a não ser com as mãos (...)”.<sup>27</sup>

No prefácio<sup>28</sup> observa-se o uso repetido de expressões em que a idéia de “mãos” está presente, inclusive por tratar de um *manuscrito*. Algumas, como “cadernos *manuscritos* de *próprio punho*”, visam a ressaltar o aspecto físico do ato de escrever. Outras dizem respeito às circunstâncias fortuitas do achado do livro, surgido como por obra do acaso (“veio parar em minhas *mãos*”, “caiu-me entre as *mãos*”), cercado de referências incertas e, por isso, de autenticidade duvidosa. Já algumas outras como, por exemplo, citar “em segunda mão”, aludem à intertextualidade. Porém, a idéia geral continua sendo a de “manipulação”.

O livro aparece, então, como um objeto concreto, artesanal, fruto de um trabalho ao mesmo tempo intelectual e manual. Mas, ao passar de mão em mão, o livro perde seu caráter de objeto único e original. Cada cópia, tradução ou leitura, cada manipulação enfim, deixa nele uma marca que o modifica e, às vezes, desvirtua seu sentido, apagando aos poucos a marca do autor.

Podemos também observar em *O Nome da Rosa* um outro tipo de manipulação, isto é, a mistificação com o objetivo de maior poder. Um exemplo claro seria a maneira com que os monges usam seu saber para controlar os simples: ao interpretar os livros sagrados, eles filtram seu conteúdo para, em seguida, apresentá-lo em forma de dogmas impostos através tanto da palavra quanto das imagens (“*pictura est laicorum literatura*”). Além disso, o uso teatral da iluminação através dos vitrais tem por objetivo algo mais que a estética. As cascatas de luz deveriam sugerir a iluminação pela fé e criar um clima propício à devoção. Mas o melhor exemplo estaria na função da biblioteca. Se por um lado, essa atua como guardiã do saber, por outro lado mantém-no inacessível à maioria. O que Adso diz a respeito dos remédios aplica-se indiretamente aos livros: “o limite entre o veneno e o remédio é bastante tênue, os gregos chamavam a ambos da *pharmacón*”.<sup>29</sup> Utilizados

27. *Ibidem*. p. 27-8.

28. *Ibidem*. p. 11-6.

29. ECO, 1983. p. 133.

algumas vezes para esclarecer, os livros servem também como instrumento de mistificação. Basta lembrar a manipulação da Bíblia por Jorge, que nela se baseia para criar um falso Apocalipse.

Não seria a literatura também uma espécie de manipulação? O livro é um artefato, isto é, algo artificial, produzido pela habilidade do homem para imitar a realidade. Essa não se apresenta como ela é, mas como o escritor a vê ou como deseja mostrá-la. Assim sendo, um romance nunca é verossímil, mas apenas finge verossimilhança para apresentar um “efeito de realidade”. Como diz Guilherme, “eles (os unicórnios) existem nesses livros, os quais se não falam do ser real falam do ser possível”.<sup>30</sup> Não existe, portanto, compromisso com a verdade.

A escrita seria, então, uma espécie de manipulação do leitor, um falar para mistificar, um fingimento, ou, ainda, uma sedução através da imaginação. Um romance de transcrição, como *O Nome da Rosa*, finge que não se trata de fingimento, mas de documento. Mas esse recurso artificial, longe de dar credibilidade ao testemunho do autor, põe “em evidência os signos do código narrativo, a convenção fabuladora, o poder mítico do romance”.<sup>31</sup>

Se a literatura é manipulação, trata-se, pelo menos, de uma manipulação consentida, em que a “*opinião comum* de leitor entrega-se às leis do jogo, sem cuja aceitação não há romance”. O leitor, consciente do caráter fictício do que é narrado, assume “uma irônica credulidade sem reservas”<sup>32</sup> e finge que o que ele lê é verdade.

O livro é algo inventado, um mundo de papel; não visa a apresentar “*res factae*”, mas “*res fictae*”. Não pode, portanto, ser levado a sério. Os livros, observa Guilherme “não são feitos para acreditarmos neles, mas para serem submetidos a investigações”.<sup>33</sup> Portanto, se há uma atitude crítica, não existe a possibilidade de eles constituírem uma ameaça. Para enfrentar o fantasma do poder de um livro a maneira mais eficiente seria, evidentemente, o riso.

Em *O Nome da Rosa* uma série de crimes é desencadeada pelo simples medo de tornar público um livro que trata da comédia.

---

30. ECO, 1983. p. 362.

31. TACCA, 1983. p. 59.

32. Ibidem. p. 58.

33. ECO, 1983. p. 361.

Porém, o que é ameaçador não é o livro em si, mas o riso, que torna possível afastar o medo e desmascarar a manipulação.

RIASSUNTO: Codesto studio de "il nome della rosa" focalizza due aspetti: quello del metalinguaggio e quello del romanzo di trascrizione, valorizzando il ruolo del narratore. Siccome è un libro sui libri, U. Eco fa risaltare il carattere intertestuale e fenomenico della scrittura. L'impiego della tecnica di costruzione del giallo, mira a intrattenere il lettore e contemporaneamente offre una chiave interpretativa del testo stesso e di un mondo di segni. Il romanzo si trasforma così in una versione fittizia della sua ricerca di semiotica e di comunicazione.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland et alii. *Masculino, feminino e neutro*. Porto Alegre, Globo, 1976.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

———. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

HAMBURGER, Kate. *A Lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, s/d.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

———. *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1976.