

A representação do espaço literário em Umberto Eco sob a ótica de Gaston Bachelard

The representation of literary space in Umberto Eco from the perspective of Gaston Bachelard

HÉLIO MOÏSE RODRIGUES VIANA

Mestrando em Estudos de Linguagens (CEFET-MG)

E-mail: vianamoise@outlook.com

Resumo: O objetivo deste estudo foi descrever e analisar de maneira sistemática os diferentes tipos de lugares retratados por Umberto Eco e a concepção de espaço que deles emerge. O foco do artigo está em dois tipos fundamentais de espaço presentes em quase todos os romances de Eco: os espaços fechados e os espaços abertos e ilimitados. Essa escolha é motivada pelo fato de que esses espaços estão intrinsecamente ligados a uma poética do segredo, se não da intriga. Na abordagem novelística do espaço, Eco emprega uma reflexão semiótica sobre os lugares como formas que, ao mesmo tempo, restringem e inspiram o comportamento das personagens. Esse parâmetro é integrado aos demais dados intrínsecos e extrínsecos do texto para criar significados e sensações, constituindo uma parte essencial da abordagem semiótica e romanesca do renomado semiotista e escritor italiano.

Palavras-chave: Eco; espaço; lugares; poética do segredo; semiótica do espaço.

Abstract: The aim of this study was to systematically describe and analyze the different types of places portrayed by Umberto Eco and the conception of space that emerges from them. The focus of the article is on two fundamental types of space present in almost all of Eco's novels: enclosed spaces and open, unlimited spaces. This choice is motivated by the fact that these spaces are intrinsically linked to a poetics of secrecy, if not intrigue. In his novelistic approach to space, Eco employs a semiotic reflection on places as forms that both restrict and inspire the behavior of characters. This parameter is integrated with other intrinsic and extrinsic data of the text to create meanings and sensations, constituting an essential part of the semiotic and novelistic approach of the renowned Italian semiotician and writer.

Keywords: Eco; space; places; poetics of secrecy; semiotics of space.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A análise do espaço e sua função na construção do sentido despertou o interesse dos pesquisadores apenas após a Segunda Guerra Mundial. As primeiras incursões nesse domínio foram modestas e restritas, para dizer o mínimo, considerando o espaço como um mero contentor, um enriquecimento subordinado ao enredo, que tinha precedência sobre qualquer outro componente da obra, como afirma Jean Rousset: “Se a obra está na sua forma, ela é completa e significativa tal como o artista a compôs, um

poema concreto, um romance acabado, e o resto só deve fornecer enriquecimentos, negações ou meios de fixar uma possível evolução¹” (ROUSSET, 1962, p. 20).

O livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard, publicado em 1957, desempenhou um papel crucial ao elevar o componente espacial à primazia na construção do sentido, em integração com outros elementos intrínsecos e extrínsecos do texto. No presente trabalho, propomos elucidar o processo de significação em que o enquadramento espacial intervém na leitura das obras de Umberto Eco. Em primeiro lugar, buscaremos identificar os espaços fechados e abertos empregados em cada romance, visando determinar a contribuição específica de cada um para a natureza da trama e o contexto das personagens. Em seguida, direcionamos nossa atenção para as técnicas empregadas por Umberto Eco na criação desses espaços.

O lema do semiótico italiano reside na habilidade de perceber significado onde se poderia ser tentado a enxergar apenas fatos. Seus romances representam uma aplicação direta de suas teorias. Seguindo os princípios da teoria da cooperação textual, Umberto Eco incentiva seus leitores a colaborarem na construção do sentido, a adotarem seu lema e a atribuírem significado a todos os elementos da narrativa. Dentre esses elementos, o espaço é um dos objetos que o autor procura fazer falar por si, se não o mais importante, conforme suas próprias palavras:

Contar histórias é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Para contar uma história, começa-se por desempenhar o papel de uma espécie de demiurgo que cria um mundo, e esse mundo tem de ser o mais exato possível para que se possa circular nele com toda a confiança (ECO, 2013a, p. 22).

Para que haja confiança, é imperativo que as personagens evoluam em ambientes propositadamente delineados e enriquecedores. Por conseguinte, os espaços fechados e abertos presentes nas obras de Eco são influenciados pela natureza específica da trama de cada romance e pela psicologia das personagens neles retratadas.

2 O ESPAÇO FECHADO

O Nome da Rosa é um romance histórico situado na Idade Média. O propósito dos investigadores, Guillaume de Baskerville e Bernard Gui, é assegurar a tranquilidade do ambiente, resolvendo os problemas presentes. As personagens centrais são monges empenhados na purificação de suas almas do pecado e na salvaguarda contra as influências demoníacas. As características da trama e o estado das personagens determinam a configuração de um espaço fechado e isolado do restante do mundo. Por conseguinte, a arquitetura do mosteiro beneditino onde se desenrola a narrativa foi concebida com o intuito de isolar e proteger esse espaço. Trata-se de um:

¹ As traduções são de responsabilidade do autor.

[...] edifício octogonal que, visto de longe, parecia um tetrágono (figura absolutamente perfeita que exprime a solidez e a inexpugnabilidade da Cidade de Deus), cujas faces meridionais se erguiam do planalto da abadia, enquanto a face norte parecia erguer-se da própria encosta da montanha de onde se elevava abruptamente (ECO, 1982, p. 496).

Neste espaço fechado e bem protegido, os monges de maneira autossuficiente, viabilizados pelos dízimos, distribuindo apenas aos menos favorecidos as sobras lançadas das muralhas. A abadia é descrita como uma fortaleza impenetrável, situada em um penhasco monumental, circundada por portões e torres que se debruçam sobre precipícios. A separação entre o interior e o exterior do mosteiro por meio de muros é notável, contudo, internamente, observa-se uma subdivisão em diversos espaços fechados, formando um intrincado labirinto que configura uma *mise en abyme*:

Para além do portão (que era a única passagem através dos muros circundantes) havia uma viela arborizada que conduzia à igreja da abadia. À esquerda da viela havia uma vasta área de hortas [...], à volta dos dois edifícios da *balnea* e do hospital e ervanária, que seguiam a curva da muralha. Ao fundo, à esquerda da igreja, ficava o edifício, separado da igreja por uma esplanada coberta de túmulos. [...] À direita da igreja estendia-se um conjunto de edifícios por detrás dela e à volta do claustro: o dormitório, a residência do abade e a casa de hóspedes, para onde nos dirigíamos e à qual chegamos atravessando um belo jardim. Do lado direito, para lá de uma vasta esplanada, ao longo do muro sul e continuando para leste por detrás da igreja, uma série de edifícios agrícolas, estábulos, moinhos, lagares, celeiros e adegas, e o que me pareceu ser o edifício dos noviços (ECO, 1982, p. 39).

Trata-se, portanto, de um espaço fechado que contém outros espaços fechados sob a forma de uma estrutura aninhada: as celas dos monges, o refeitório, as cozinhas, a forja, a ervanária, o sótão, a sala do conselho e o *scriptorium* são espaços acessíveis, enquanto a cripta que conduz às passagens subterrâneas é um lugar secreto. A biblioteca, considerada a maior da cristandade, está situada no centro de uma rede labiríntica de galerias e câmaras de eco, elaboradamente armadilhadas e adornadas com ilusões, assemelhando-se a uma cidadela erigida para proteger a abadia, mantendo-a distante da esfera social e política do país.

O caráter fechado da abadia e a estrutura labiríntica das instalações refletem, de certa forma, a dificuldade inerente à investigação devido à resistência dos signos. Somente através da conjectura e do desvendar forçado, Guillaume consegue extrair dos sinais aquilo que estes resistem a revelar. Além disso, a estrutura do romance é concebida para envolver o leitor nesse espaço, liberando-o apenas ao desfecho da narrativa, em simultaneidade com a resolução do caso.

Desde o início, o leitor confronta-se com páginas de complexidade propositada, porque, conforme Umberto Eco (1983, p. 49) afirma, “se alguém quisesse entrar na abadia e viver lá durante sete dias, tinha de aceitar o ritmo. Se não conseguisse fazê-lo, nunca conseguiria ler o livro todo”. Essas páginas iniciais se configuram como obstáculos que o leitor deve transpor para adentrar na abadia e viver ali durante sete dias; refletem a própria arquitetura da abadia e desempenham uma função penitencial e iniciática. Nós, leitores, nos vemos aprisionados nessas páginas, libertando-nos somente quando Guillaume e seu noviço partem ao término apocalíptico, marcado pelo incêndio que consome toda a abadia.

A denúncia do esoterismo é o tema principal do segundo romance, *O Pêndulo de Foucault*, justificando a ênfase nos espaços fechados. Nesta obra, a ação tem início e término em ambientes restritos. A partir da editora denominada *Garamond*, Casaubon, Belbo e Diotallevi concebem um plano de dominação global fundamentado em um suposto documento redigido pelos Templários antes da dissolução de sua ordem. Os próprios Templários, iludidos pelo fictício plano dos três amigos, sequestram e executam Belbo, pendurando-o no pêndulo de Foucault, e Diotallevi enfrenta o mesmo destino.

Casaubon, testemunhando a execução de seu amigo, busca refúgio na casa de campo de Belbo em Langhe. Esse espaço confinado e seguro proporciona tranquilidade e serenidade mental, permitindo a Casaubon relatar a história com discernimento após compreender a verdade e a gravidade da fabricação. Do ponto de vista narrativo, esse local desempenha um papel duplo: serve como ponto de chegada da trama e, simultaneamente, como ponto de partida para a narrativa retrospectiva empreendida pela personagem principal.

O terceiro romance, *A ilha do dia anterior*, desenrola-se em uma ampla extensão geográfica. O protagonista, Roberto de la Grive, inicia sua jornada ao lado do pai e de uma trupe de camponeses na defesa da fortaleza em 1630. Posteriormente, sobrevive e parte de La Grive para Aix-en-Provence e, em seguida, para Paris, de onde, involuntariamente, embarca em uma missão de espionagem para Mazarin no Amaryllis, um navio holandês envolvido em atividades secretas. O naufrágio do navio resulta na prisão de Roberto no Daphne, nas Ilhas Fiji, na Melanésia. Os dois principais espaços fechados explorados no romance, a fortaleza de Casal e o Daphne, desempenham papéis cruciais na trama.

A fortaleza sitiada de Casal emerge como o epicentro da vida de Roberto de la Grive e do enredo do romance. Este local representa um nó de acumulação, uma sobrecarga de experiências, encontros e entrelaçamento de fios que se entrecruzam na narrativa de Roberto, moldando significativamente seu pensamento. O segundo cenário relevante é o Daphne, onde Roberto se encontra aprisionado longe da costa. Este se configura como o ponto de chegada de suas peregrinações, ou uma pausa que lhe possibilita descobrir, inicialmente, os fundamentos do navio e as atividades secretas ocultas a bordo. Posteriormente, explora o interior do navio, desvendando suas próprias histórias de amor por Lilia e de ódio por seu alter ego ou suposto irmão Ferrante.

O Daphne simboliza a natureza, a Terra incógnita e o futuro, uma vez que, a bordo do navio, Roberto concentra-se exclusivamente em alcançar a costa, sendo sua vida e futuro inteiramente dependentes da realização desse objetivo. Em contrapartida, o Casal representa a guerra e o passado do herói. Contudo, ambos os espaços convergem

como locais de aprendizado e formação para o protagonista. A fortaleza possibilitou a ele descobrir o mundo exterior e suas normas, enquanto o Daphne ofereceu-lhe tranquilidade e separação do mundo externo, permitindo que concentrasse seus esforços em seu novo e pequeno mundo e em seu próprio interior. No entanto, todo esse desenvolvimento serve como um impulso secundário para o romance, pois o elemento mais crucial é a descoberta espacial de naufragar diante de uma ilha que pertence ao ontem, ou seja, ao que já não é, à morte.

Em *Baudolino*, um romance dedicado exclusivamente ao poder da mentira, o espaço é igualmente contaminado, com o reino do padre João sendo uma ilustração vívida desse fenômeno. Parece que um espaço fechado representa o descanso necessário para as personagens refletirem e interpretarem seus estados de espírito. Este espaço fechado também parece funcionar como uma pausa para o próprio escritor, permitindo-lhe reiniciar a ação e proporcionar desfechos alternativos. O quarto fechado de Baudolino é um exemplar dessa dinâmica.

Este quarto em específico foi um presente do armênio Arzdrouni, responsável pela condução das tropas imperiais para a Armênia, ao imperador Frederico Barbarossa. A clausura da sala é reforçada por sua localização no castelo-fortaleza de Dadjig, na Cilícia, um castelo tão inóspito quanto o dos Cárpatos de Júlio Verne, empoleirado, esquecido e quase abandonado pelo seu proprietário, desvinculado do tempo e do espaço humano. Umberto Eco, por sua vez, foca na descrição da atmosfera ao redor e dentro do quarto: o ambiente e as posições do exército de guarda, os estranhos dispositivos na fortaleza e as experiências do mágico Arzdrouni. Trata-se de um espaço amedrontador, repleto de máquinas desconhecidas com aparência peculiar e um caminho íngreme que conduz à entrada.

Para Umberto Eco, a morte do imperador nesta sala representa um elemento ficcional que ele explora para abrir a narrativa ao imaginário medieval. Esse incidente configura um ponto estratégico; encerra a primeira parte do romance, que é corretamente considerada como histórica, ou pelo menos realista, e abre a narrativa para um elemento significativo do imaginário medieval, permitindo que Baudolino e seus amigos prossigam em sua busca pelo reino do padre João.

Em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, Eco investiga o simbolismo dos lugares de memória por meio de um lugar singular, o da infância, personificado aqui por Solara. Yambo, que perdeu a memória e tem todo o romance para recuperá-la, desperta no hospital e inicia a narração das várias vicissitudes que constituem o enredo. A história tem início em um espaço fechado, o quarto de hospital, assemelhando-se a um útero criativo, uma matriz de procriação e nascimento. Amnésico, o personagem descreve minuciosamente tudo o que vê, comparando-se a Adão na descoberta de seu Jardim do Éden.

A decoração asséptica do quarto de hospital moderno e impessoal reflete o estado psicológico da personagem e a sua busca pelo “eu”, sendo que seus equívocos derivam de incursões do seu inconsciente. Esses equívocos são, de certa forma, a expressão verbal do eu mais profundo, que serve como ponto de partida para a pesquisa de material nos diversos cantos, mas também como ponto de partida para manifestações e estados de espírito. Com uma memória em branco e sem recordações precisas, exceto por alguns lampejos indistintos perdidos no meio do nevoeiro inconsciente, inicia a

busca pelo seu íntimo. À medida que suas descobertas “materiais” progredem, ele também experimenta chamadas misteriosas que o penetram, tecendo uma teia sinuosa.

A conselho do médico e da mulher, Yambo passa alguns dias em sua casa de infância, Solara. Durante o trajeto, ele descreve a paisagem que passa por trás dos vidros do carro como se fosse uma sequência cinematográfica. Assim que chega, ele nos apresenta a casa e seus vários espaços, incluindo os quartos, o sótão e a capela. Gaston Bachelard (1957, p. 34) afirma que a casa “é um dos maiores poderes de integração dos pensamentos, das memórias e dos sonhos do homem”. É para recuperar seus pensamentos, memórias e sonhos que Yambo explora todos os objetos nos vários cantos da casa.

As gravuras coloridas dos quadros de Epinal, as gravuras alemãs que cobrem as paredes e todos os móveis da vasta cozinha, bem como a mesa da sala de jantar, provocam vagas reminiscências em Yambo. Nesse sentido, Bachelard (1957, p. 36) argumenta que “é graças à casa que se aloja uma grande parte das nossas recordações, e se a casa se torna um pouco mais complicada, se tem uma cave e um sótão, cantos e corredores, as nossas recordações têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”.

Espaço altamente simbólico, o sótão representa um universo isolado e protegido, contendo por sua vez outros espaços fechados “mínimos”, caixas, arcas e armários. Estes espaços mínimos dão-lhe a sensação de renascer e são as terminações nervosas e as mnemônicas: “Sentia uma satisfação antiga [...] recordando experiências anteriores confusas” (ECO, 2013b, p. 117), afirma. Quanto à capela, onde Yambo gostava de se refugiar e de se esconder, está murada e interdita aos outros. Proporciona-lhe um retiro íntimo e permite-lhe concentrar-se em si próprio. O regresso ao sótão e a descoberta tardia da capela constituem uma espécie de progressão da investigação. As múltiplas reminiscências acentuam-se à medida que ele avança, e a chegada à capela é a etapa final que lhe dá acesso a esse algo que ainda resiste.

Em *O Cemitério de Praga*, encontramos dois elementos que favoreceram a utilização de lugares fechados nos romances anteriores e que Umberto Eco volta a explorar neste último romance: os lapsos de memória identificados em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, de Yambo, e o tema da conspiração abordado em *O pêndulo de Foucault*. A ação começa no apartamento de Simon Simonini, que, assim como Yambo, tem lapsos de memória e se sente perseguido por outros. No apartamento, ele tem a impressão de não estar sozinho ao encontrar as vestes de um padre penduradas em seu roupeiro. Ele sente que outra pessoa, neste caso, o Abade Dalla Piccola, está invadindo sua casa enquanto ele está ausente. Esse duplo permitiu a Simonini aprimorar sua investigação, corrigindo ou propondo sínteses dos eventos que narra em seu diário.

Após matar Dalla Piccola, um sinal de recuperação de seu estado esquizofrênico, Simonini admite que “Dalla Piccola foi usado para bisbilhotar nos círculos satanistas e ocultistas” (ECO, 2011, p. 498). Foi graças a esse alter ego que ele pôde conhecer Taxil e Boullan e entrar no mundo dos jesuítas e dos satanistas, descrevendo os espaços que utilizavam como gabinete para seus rituais secretos.

Além disso, as missões de espionagem com as quais o protagonista é incumbido levam-no a locais fechados onde os conspiradores estão escondidos ou detidos. Neste sentido, a prisão de Simon Simonini não é um centro de correção, mas um local fechado onde ele planeia e se prepara para a fase seguinte, recolhendo informações para uma

missão de espionagem. Simon entra como refugiado de Mazzinia, com ligações aos republicanos franceses, para fazer falar Maurice Joly, também detido na mesma prisão por ter publicado *Dialogue aux enfers entre Machiavelli et Montesquieu*, e também para se encontrar com Gaviali, que tem algo a ver com o atentado de Orsini.

De um modo geral, podemos constatar que o espaço fechado é explorado em todos os romances de Umberto Eco num sentido estritamente semiótico. Como signos, os lugares ditam ações às personagens e, por vezes, esses mesmos lugares são atores de pleno direito, desempenhando um papel fundamental nas transformações narrativas. Deste modo, ao articular-se, o espaço acaba por inscrever em si uma série de ações por parte de quem o habita. As personagens dos romances de Eco evoluem em lugares que ora submetem, ora “ressemantizam” ou adaptam às suas próprias necessidades. Em todos esses casos, os lugares já não são simples abrigos, destinados a conter, mas elementos ativos e decisivos na economia global do romance.

3 O ESPAÇO ABERTO

Após analisarmos as diversas manifestações do espaço fechado nos romances de Umberto Eco, passamos agora a examinar o papel do espaço aberto e a sua relação com a fábula de cada história. Em *O Nome da Rosa*, a narrativa desenrola-se ao longo de sete dias em uma abadia fechada, onde o espaço aberto simboliza o mundo exterior, notavelmente ausente e personificado como o domínio do mal, da ignorância, da pobreza e do frenesi. O mesmo padrão é observado em *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, em que a ausência de espaços abertos é evidente, exceto pela descrição que o protagonista faz durante sua viagem do hospital para Solara ou pelas evocações da paisagem circundante.

A caminho de Solar, Yambo faz uma descrição que se assemelha a uma sequência cinematográfica, onde o olhar da personagem substitui a lente da câmera. Ele descreve a paisagem por detrás dos vidros do carro, funcionando como um ecrã, claro, mas também como uma barreira entre o exterior e o interior. A inserção dessa brecha de espaço aberto é uma alusão ao nevoeiro e à chama misteriosa que a personagem amnésica sente de vez em quando, representando uma breve fuga à clausura do espaço e da memória.

Nos demais romances, as personagens principais empreendem extensas viagens, estabelecendo uma perfeita osmose com as transformações narrativas e as séries de ações e reações que determinam o desenrolar da trama. Essas jornadas assumem, por vezes, uma função informativa e, em outros momentos, uma dimensão catártica. Em *O pêndulo de Foucault*, o espaço aberto abrange o mundo inteiro, com a dominação global como objetivo primordial. Essa abertura total é ditada pelos imperativos do tema da conspiração, onde a amplitude do quadro amplifica o impacto das diversas conspirações, como a judaica, americana, Rosacruz, entre outras.

A busca por documentação para conceber o Plano leva as personagens a múltiplos lugares, abrangendo diferentes cidades e países. Viajam de Milão, marcada pelas manifestações políticas *pós-Sixties*, à Paris do *Conservatoire des Arts et Métiers* e da Torre Eiffel, do Brasil com seus rituais afro-brasileiros ao Langhe, repleto das memórias

de juventude de Belbo. As jornadas estendem-se pela Londres mágica e ocultista, e alcançam a Praga esotérica e cabalística.

Os diversos lugares visitados desempenharam, indubitavelmente, um papel formativo para o protagonista, proporcionando-lhe experiências que tiveram um impacto profundo em seu desenvolvimento intelectual. No Brasil, o encontro com o Marquês Aglié cativou-o com a erudição deste e seu vasto conhecimento sobre esoterismo e ocultismo. Em Milão, a descoberta de que as ideias e valores estão em constante mutação o impulsiona em direção ao irracional. No Piemonte, junto com seus amigos e Aglié, testemunha um espetáculo alucinante e sobrenatural que o faz perder a luz da razão. Foi em Paris, na noite de 23 para 24 de junho, no Conservatório de Artes e Ofícios, que assistiu ao encontro entre Belbo e seus captores.

Apesar do percurso formativo e iniciático de Casaubon em *O Pêndulo de Foucault*, a ação frequentemente se desenrola em lugares fechados, requisitados por um enredo que tem o esoterismo e a conspiração como temas principais. Por essa razão, Umberto Eco optou por um espaço mais aberto em *A Ilha da Véspera*: “Depois de dois livros que descreviam um lugar fechado, um mosteiro e este museu (o Arts et Métiers de Paris), eu queria respirar o ar fresco, sair para a natureza” (ECO, 1996, p. 41).

Neste romance, Eco também adota a técnica retrospectiva na narrativa. Roberto de la Grive, uma vez naufragado no Daphne, começa a contar retrospectivamente o que viveu antes, como o próprio autor afirma: “o Daphne transformou-se num Teatro da Memória, tal como era concebido no seu tempo, onde cada peça lhe recordava um episódio antigo ou recente da sua história” (ECO, 1996, p. 109). Trata-se, portanto, de uma viagem à memória da personagem principal, uma forma de introspecção profunda. Em outras palavras, é uma oportunidade para a personagem esquizofrênica analisar sua personalidade e pôr fim às suas preocupações com seu presumível irmão Ferrante, razão pela qual essa viagem pode ser descrita como catártica e iniciática.

Em contraste com a beleza da paisagem evocada em *A ilha do dia anterior*, o espaço aberto em *Baudolino* é um espaço de escombros e desordem, refletindo o estado da Europa no século XII e provocando deslocação, fuga e a busca por um lugar melhor. Esta ruína também reflete o estado psicológico da personagem epônima, o mentiroso que acredita nas suas próprias mentiras e é vítima do que cria e do que acredita ser real. Essa mistura de verdade e falsidade ultrapassa os fatos históricos e chega aos marcos geográficos, que se desvanecem à medida que a narrativa avança.

O que o romancista quer transmitir com a sobreposição de lugares pertencentes ao nosso mundo atual com outros pertencentes ao mundo virtual de uma personagem como Baudolino é que os dois tipos de espaço, por mais opostos que sejam, têm um único denominador comum: são signos interiorizados pelo homem que o levam a agir.

Baudolino viajou extensivamente com o imperador e continuou suas deambulações sozinho. Inicialmente, ele parte para estudar em Paris e, posteriormente, dirige-se para o leste, para um lugar fictício, o reino do padre João. O enredo do romance baseia-se na história e em uma personagem-testemunha que é filho adotivo de Frederico Barbarossa, tornando evidente que o espaço aberto de todo o Império Alemão será evocado.

A descrição do espaço durante a viagem para o Oriente apresenta um mundo completamente imaginário, onde os pontos de referência geográficos são pouco nítidos

e imprecisos. Seguindo as instruções do mapa de Cosmas, Baudolino e seus amigos atravessam as planícies queimadas de Yambut, os pântanos de Cataderche, as cidades de Salibut, Caramaria e Salopatana, o rio Boubouctor, cujas pedras na margem enegrecem a pele de quem as toca, e o lendário rio de pedra e areia, Sambatyon. Os nomes desses territórios são deliberadamente embaçados, obscurecendo referências geográficas específicas.

A confusão do espaço em Baudolino reflete a imprecisão do mapa de Cosmas, servindo como guia para os personagens. Essa representação ecoa o espaço geográfico da Idade Média, que não se preocupava com localizações ou distâncias precisas, mas sim com valores simbólicos. Umberto Eco utiliza seu conhecimento de lugares lendários e imaginários para inspirar as personagens e alimentar o enredo. Lotman (1999, p. 87) destaca que “mover-se no espaço geográfico significava mover-se ao longo da escala vertical dos valores religiosos e morais”. Dessa forma, a viagem terrestre em Baudolino, com seus constrangimentos e perigos, remete à busca do conhecimento, consciência e fé.

No espaço aberto de *O Cemitério de Praga*, Simon Simonini é um espião multifacetado que percorre França, Itália e Alemanha. Ao contrário de Baudolino, Simonini não fornece descrições detalhadas de suas viagens. O romance é, de fato, um romance de tese, centrado nos Protocolos dos Sábios de Sião. Umberto Eco busca provar a falsidade desse documento, que acusa os judeus de planejarem conquistar o mundo e eliminar o catolicismo na Europa. Independente do espaço, o autor utiliza a personagem de Simonini, um falsificador, para afirmar a existência da conspiração judaica por meio de mentiras e falsificações.

4 CONCEPÇÃO DO ESPAÇO EM ECO

Após esta série de exemplos, é possível identificar a concepção de espaço de Eco? Uma citação do autor pode ajudar:

Contar histórias é, antes de mais nada, uma questão cosmológica. Para contar algo, começa-se por desempenhar o papel de uma espécie de demiurgo que cria um mundo, e esse mundo deve ser o mais exato possível para que se possa circular nele com toda a confiança (ECO, 2013a, p. 22).

A abordagem de Umberto Eco à prática literária demonstra uma meticulosa preocupação com a edificação do universo ficcional antes do início do desenvolvimento da trama. A concepção do romance emerge após um extenso período dedicado à pesquisa e investigação. O axioma orientador de Eco como romancista é encapsulado na máxima “é preciso construir o mundo, depois as palavras vêm, quase sozinhas. *Rem tene, verba sequentur*” (ECO, 1983, p. 28), justificando assim sua dedicação durante os anos de gestação literária à exploração de lugares reais e à elaboração de mapas, inclusive de edificações como, por exemplo, um navio, conforme delineado em *A ilha da véspera* (ECO, 2013, p. 19). Esta assertiva, de maneira significativa, esclarece a precisão nas dimensões dos cenários e o efeito realista atribuído a locais imaginários específicos. Eco salienta que

sua metodologia pode ser cotejada com a abordagem de Luchino Visconti em seus filmes. Em situações em que o roteiro indicava que duas personagens discutiam uma caixa de joias, Visconti insistia que a caixa, mesmo que não fosse aberta, deveria conter joias genuínas, uma condição essencial para manter a convicção interpretativa dos atores.

Em *O Nome da Rosa*, o autor incorpora um mapa da abadia no início da obra. Essa estratégia visa, primeiramente, auxiliar o leitor na visualização do movimento das personagens em um espaço labiríntico e de difícil acesso. Além disso, tem o propósito de estabelecer claramente, desde o início, que esse espaço desempenha um papel preponderante na narrativa. Embora muitos detalhes tenham sido emprestados de edifícios reais, Umberto Eco afirma que essa abadia é única, tendo sido inspirada por um manuscrito sem título de Athanasius Kircher encontrado em uma livraria de antiguidades em Buenos Aires (ECO, 2013a, p. 80).

O domínio meticuloso do espaço levou o cineasta Marco Ferreri a afirmar a Umberto Eco: “O teu livro parece ter sido expressamente concebido para ser utilizado como argumento, porque os diálogos têm exatamente o comprimento certo” (ECO, 2013a, p. 80). Esse comprimento, conforme Eco revela, corresponde à distância entre os diferentes edifícios do mosteiro. Para atingir essa sincronia, Eco reconhece ter desenhado centenas de labirintos e mapas de abadias, calculando o tempo necessário para que duas personagens se deslocassem de um local para outro durante uma conversa (ECO, 2013a, p. 21).

Os locais apresentados em *O Pêndulo de Foucault* são reais, e Umberto Eco dedicou extenso tempo a visitá-los e explorá-los, visando assim dominar os detalhes de cada espaço mencionado e compreender o contexto circundante. No caso do Conservatório de Artes e Ofícios de Paris, ele admite ter passado “noites inteiras até à hora de fecho” (ECO, 2013a, p. 20) percorrendo os corredores. A maior parte dos eventos na obra se desenrola entre o Conservatório, a Place des Vosges e a Torre Eiffel. Eco compartilha a estratégia adotada, revelando: “Passei várias noites a percorrer a cidade entre as duas e as três da manhã, sussurrando para um ditafone para tomar nota de tudo o que via, para não perder nenhum nome de rua ou cruzamento” (ECO, 2013a, p. 20).

A vastidão de *A ilha do dia anterior* não impediu o autor de viajar até lá antes de escrever seu romance. As Ilhas Fiji e as riquezas dos mares do Sul são descritas com precisão, conforme a realidade, uma vez que o autor as visitou durante a preparação de sua obra “para observar as cores do mar e do céu em diferentes horas do dia e as tonalidades dos peixes e dos corais” (ECO, 2013a, p.20). Quanto ao *Daphne*, o espaço fechado do livro, o autor admite que passou “dois ou três anos a estudar os desenhos e modelos de navios da época, para saber as dimensões de um camarote ou de um passadiço e como uma pessoa se podia deslocar nele” (ECO, 2013a, p.20). Ao mencionar seu conhecimento das dimensões do navio, ele refere-se ao cálculo meticuloso desses espaços como se estivesse prestes a construí-los.

Quanto aos espaços explorados em *Baudolino*, Umberto Eco utiliza sua própria região como enquadramento espacial para a primeira metade do romance. A geografia da Itália, em geral, e de sua pequena cidade natal, em particular, são os lugares por onde Baudolino e o exército imperial viajam. Neste contexto, o autor italiano afirma:

“Baudolino foi uma boa oportunidade para regressar à minha querida Idade Média, às minhas raízes pessoais” (ECO, 2013, p.30).

Além disso, a escolha de Constantinopla resulta do fascínio do autor por uma cidade que nunca tinha visitado. Para explicar esta escolha, diz:

Para ter uma razão para lá ir, precisava de contar uma história sobre a cidade e a civilização bizantina. Por isso, fiz a viagem a Constantinopla. Explorei a superfície da cidade e as camadas subjacentes, e encontrei a imagem fundadora da minha história: a de Constantinopla saqueada pelos cruzados em 1204 (ECO, 2013a, p. 31).

Além disso, a viagem ao Oriente baseia-se no mapa de Cosmas, o mesmo mapa que Umberto Eco utilizou para desenhar as fronteiras e os contornos das diferentes regiões. Os dados geográficos não são precisos porque refletem a geografia da Idade Média, que não dava grande importância ao pormenor.

A Misteriosa Chama da Rainha Loana é o mais autobiográfico dos romances. O autor retira certos acontecimentos das suas memórias de infância. A referência à casa de campo de Solara é uma alusão à casa do seu próprio avô, e ele domina a sua arquitetura e os vários espaços fechados mencionados. Quase o mesmo método foi adotado no romance seguinte, *O cemitério de Praga*. Uma vez que a maior parte das regiões que Simonini visita são familiares ao escritor – as cidades italianas, Paris, etc. –, ele pode utilizar o mesmo método para criar um sentido de lugar. Além disso, nos dois últimos romances, o autor não privilegia a descrição pormenorizada dos lugares, a fim de realçar os temas principais das obras: a memória, os Protocolos dos Sábios de Sião e a história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Eco, os lugares são, antes de mais nada, uma categoria de narrativa e de sentido em sentido pleno. A sua variedade e diversidade obedecem à preocupação do romancista de oferecer um mundo completo, para que o efeito da fábula funcione corretamente. Ao mesmo tempo, estes lugares permanecem estreitamente ligados aos temas preferidos de Eco: o segredo, a conspiração, a mentira e a memória. No entanto, no que respeita ao seu estatuto de categorias narrativas e de criadores de espaço de escrita, são considerados de forma rigorosamente semiótica, isto é, como signos que abrigam as personagens, mas que também acabam por habitá-las, ou mesmo assombrá-las. Personagens e lugares educam-se e influenciam-se mutuamente, tal como os signos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.

ECO, U. *Confessions d'un jeune romancier*. Paris: Grasset et Fasquelle, 2013a.

ECO, U. *Le Nom de la rose*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1982.

ECO, U. **Apostille au Nom de la rose**. Paris: Le Livre de Poche, 1983.

ECO, U. **La Mystérieuse Flamme de la reine Loana**. Paris: Grasset et Fasquelle, 2013b.

ECO, U. **Le Cimetière de Prague**. Paris: Grasset et Fasquelle, 2011.

ECO, U. **L'Île du jour d'avant**. Paris: Grasset et Fasquelle, 1996.

LOTMAN, Y. **La sémiotique**. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1999.

ROUSSET, J. Forme et signification. *In: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1962.