



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

O recurso ao passado em *O Cemitério de Praga*

MARIANA GONÇALVES PENNA

BRASÍLIA

2025

Mariana Gonçalves Penna

O recurso ao passado em *O Cemitério de Praga*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Ideias, Historiografia e Teoria
Orientador: Prof. Dr. Luiz César de Sá

Brasília

2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz César de Sá
Universidade de Brasília – UnB
Orientador

Ana Lorym Soares
Universidade Federal do Ceará – UFC

Douglas Áttila Marcelino
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

AGRADECIMENTOS

São muitos a quem devo meus sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa ao longo de 18 meses, graças ao qual pude realizá-la. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa sob seu abrigo.

Meus agradecimentos à banca de qualificação, composta pelos professores Rafael Marcelo Viegas e Alessandro Carmine Viola, que comentaram uma versão preliminar deste trabalho. Agradeço, em especial, ao Rafael por todo o auxílio prestado quando eu estava redigindo o projeto de ingresso no mestrado. Estendo também meus agradecimentos à banca de defesa, composta pelos professores Ana Lorym Soares e Douglas Áttila Marcelino, por lerem este trabalho com atenção e disposição e por dedicarem seu tempo a comentá-lo.

Agradeço ao meu orientador, Luiz César de Sá, por todos esses anos, desde o final da graduação até o presente momento. Orientadores como o Luiz são difíceis de encontrar e eu tive a sorte de cruzar meu caminho com o dele. Nesses anos juntos aprendi muita coisa sobre história, mas também foi graças ao Luiz que meus horizontes se expandiram, desde sugestões de filmes e livros (alguns dos quais me marcaram profundamente), mas também de realizações profissionais. Ao Luiz, sou muito grata por tudo isso e muito mais – um parágrafo não é capaz de expressar toda a minha gratidão.

É em razão de todo o apoio e esforço do Luiz que, orgulhosamente, agradeço a Roger Chartier e Antoine Lilti, que muito gentilmente comentaram aspectos fundamentais desta pesquisa e me deram sugestões para seu aprimoramento. Sou muito grata por ter tido essa oportunidade e espero que a versão final deste trabalho faça jus às considerações desses dois historiadores que muito admiro.

Agradeço, também, aos meus pais, Márcia e Pio, por sempre me apoiarem em minhas escolhas e estarem ao meu lado em qualquer circunstância. Me sinto muito honrada por ser filha de vocês e por ter em minha vida exemplo de pessoas tão íntegras e de profissionais tão bem-sucedidos. Me inspiro muito nos dois e espero, um dia, conseguir ser metade do que vocês são.

E aos meus amigos, é claro, devo muito desta pesquisa. Sendo assim, meus sinceros agradecimentos aos amigos do Ateliê de Estudos de Retórica (AER/UnB) – Albert, Caio, Heloísa e Edgar – que me acompanharam ao longo desses anos de mestrado e que se tornaram bons amigos. A vocês, sou muito grata por toda a companhia e por todas as nossas horas de estudos em grupo (não é fácil reunir um grupo que estude, parágrafo por parágrafo, *Editar e*

Traduzir em plena sexta-feira à noite!). Agradeço, também, ao Dhyan, à Cíntia e à Janaína, colegas mais antigos do AER que hoje seguem outros frutíferos caminhos, mas que se fizeram presentes ao longo deste período. Em especial, agradeço à Janaína, minha grande parceira de mestrado: sua companhia durante nossas inúmeras horas juntas na biblioteca foi fundamental para o andamento desta pesquisa.

Agradeço à Ana, Liliana, Lísya e Juliana, as grandes amigas que ganhei na graduação em História na UnB e que sempre me deram toda a força necessária. Às minhas amigas de infância, Iris, Marina e Sabrina, que viram meus sonhos nascerem, desabrocharem e se concretizarem. E, é claro, ao Siqueira, à Ana Luiza, à Marcela e à minha irmã Carolina, que também se fizeram presenças importantes nesse período. Tenho muita sorte de tê-los em minha vida.

Agradeço, enfim, ao Rafael, por sempre estar ao meu lado, por ser meu maior torcedor e apoiador, por realizar todos os meus sonhos e por nunca, em nenhum momento sequer, deixar de acreditar em mim.

*Dedico este trabalho aos meus avós:
Pio, que não conheci, mas cuja presença sempre me acompanhou;
Izabel, cuja alegria até o seu último dia de vida sempre me admirou;
Jacks, que muito caminhou para que eu pudesse chegar aonde cheguei;
E Terezinha, que sempre cuidou de tudo e de todos com muito amor.*

RESUMO

Esta dissertação investiga o fenômeno da autorização do discurso ficcional em *O Cemitério de Praga* (2010), de Umberto Eco, a partir da mobilização reflexiva do passado. Foi estruturada em três eixos, distribuídos em três capítulos. O primeiro enfoca a construção do efeito de verossimilhança no enredo segundo paradigmas sociais e literários do século XIX. O segundo apoia-se na primeira recepção do romance, determinante para que esses efeitos de verossimilhança fossem validados. No terceiro, enfim, discute-se a relação de *O Cemitério de Praga* com a dimensão teórica e literária dita “pós-moderna”, no que diz respeito às advertências sobre a relativização do passado na narrativa. Com isso, buscou-se integrar as estratégias literárias empregadas pelo autor a seu trabalho intelectual, às polêmicas em torno da recepção do texto e às disposições éticas na base de sua atividade pública, entendendo-os, todos, como mecanismos de afirmação de autoridade na base do livro.

Palavras-chave: Umberto Eco; história e ficção; pós-modernismo.

ABSTRACT

This research investigates the phenomenon of authorization of fictional discourse in Umberto Eco's *The Prague Cemetery* (2010), based on the reflexivity mobilization of the past. It is structured around three main axes, each developed in a separate chapter. The first focuses on the construction of the effect of verisimilitude within the plot, grounded in 19th century social and literary paradigms. The second draws on the novel's initial reception, which was crucial for the validation of those effects of verisimilitude. The third chapter, finally, discusses *The Prague Cemetery* in relation to the theoretical and literary dimension often labeled "postmodern," particularly in regard to its warnings about the relativization of the past in narrative. The aim is to integrate the literary strategies employed by the author with his intellectual work, the controversies surrounding the novel's reception, and the ethical commitments underpinning his public activity—understood here as interconnected mechanisms through which the book asserts its authority.

Keywords: Umberto Eco; history and fiction; postmodernism.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
 Capítulo 1 – As ambiguidades da história: saber, não saber.....	26
1.1. Simone Simonini.....	27
1.2.O <i>corpus</i> documental da conspiração.....	33
1.3. Os <i>Protocolos dos Sábios de Sião</i> em <i>O Cemitério de Praga</i>	43
 Capítulo 2 – <i>O Cemitério de Praga</i> em debate: recepção e controvérsias.....	63
2.1. A controvérsia no <i>Osservatore Romano</i>	63
2.2. Um lançamento sob polêmica.....	78
2.3. O efeito da controvérsia: as resenhas de <i>O Cemitério de Praga</i>	91
 Capítulo 3 – <i>O Cemitério de Praga</i> entre o pós-modernismo e os saberes da literatura... 	100
3.1. Metaficção Historiográfica em <i>O Cemitério de Praga</i>	103
3.2. Os limites da representação: a condição pós-moderna entre os historiadores.....	114
3.3. Os saberes de <i>O Cemitério de Praga</i>	124
 Considerações finais.....	130
 Referências bibliográficas.....	134

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tabela no final de <i>O Cemitério de Praga</i>	XX
Figura 2 – Imagem da capa da primeira edição dos <i>Protocolos dos Sábios de Sião</i> e lista de fatos póstumos no final de <i>O Cemitério de Praga</i>	XX

Introdução

O objetivo desta dissertação é investigar o fenômeno da autorização do discurso ficcional no romance *O Cemitério de Praga* (2010), de Umberto Eco, enfocando, sobretudo, a mobilização narrativa do passado. Nesse contexto, torna-se central o modo como o romance constrói e negocia a autoridade de seu enredo, isto é, a capacidade de fazer com que os seus enunciados ficcionais pareçam legítimos e convincentes aos leitores. Diante disso, é importante destacar que a construção dessa autoridade não reside apenas na autoria do texto – ainda que o nome de Umberto Eco desempenhe um papel significativo nesse processo –, mas se estabelece também por meio de estratégias narrativas específicas, como o uso de documentos históricos, o recurso a trabalhos historiográficos e a reprodução de discursos de um determinado período. Trata-se, assim, de analisar como a ficção se vale de técnicas tradicionalmente associadas ao saber histórico para autorizar determinadas versões do passado e suscitar questionamentos que se atentam para os critérios de credibilidade e legitimidade que configuram o lugar social da escrita.

O trabalho está organizado em três eixos, cada um compreendido em um capítulo: primeiramente, demonstra-se como a construção do efeito de verossimilhança no enredo é baseada em princípios literários e sociais afirmados no século XIX, na busca de conferir legitimidade ao romance, inteiramente construído, segundo o autor, a partir de um passado historicamente verificável. Em seguida, examina-se a recepção do romance, considerando-a uma instância determinante na validação do efeito verossímil do enredo. Por fim, discute-se a relação entre *O Cemitério de Praga* e os debates historiográficos sobre a relativização do passado por meio da narrativa que tomaram conta das ciências humanas e sociais na segunda metade do século XX, refletindo sobre a interferência da literatura como prática de escrita na dimensão narrativa da história.

Em 2010, ao publicar seu penúltimo romance, *O Cemitério de Praga*, Umberto Eco foi chamado de “voyeur do mal” em uma evidente associação entre moral do autor e moral da obra (Sapiro, 2022). Essa caracterização é também o título de uma crítica¹ ao livro publicada no *Osservatore Romano*, periódico oficial do Vaticano, e se refere ao conteúdo do romance, em especial ao ódio cultivado pelo protagonista, Simone Simonini, um falsificador profissional de documentos cheio de rancor e ódio e que certo dia acorda desmemoriado e em vestes religiosas. Na intenção de entender o que lhe havia acontecido para despertar naquelas circunstâncias,

¹ SCARAFFIA, Lucetta. *Umberto Eco: il voyeur del male*. Disponível em: <https://morasha.it/umberto-eco-il-voyeur-del-male/>. Acessado em: 15 out. 2024.

Simonini passa a organizar cronologicamente os acontecimentos importantes de sua vida em um diário, mais tarde compartilhado com um certo abade chamado Dalla Piccola. É assim que o leitor descobre o espírito perverso de Simonini, que odeia todos: mulheres, alemães, franceses, italianos, jesuítas e judeus. É assim, também, que o leitor descobre que ele, na condição de falsificador profissional, trabalhou junto à polícia secreta parisiense e esteve por trás de eventos da história italiana e francesa do século XIX, como o *Risorgimento* italiano e a Comuna de Paris, bem à moda das teorias da conspiração sobre personagens que agiram por trás dos panos, manipulando grandes eventos da história mundial. E é dessa maneira, ainda, que o leitor descobre que, ao longo de sua vida adulta, Simonini trabalhou na redação de um documento que posteriormente foi chamado de *Protocolos dos Sábios de Sião*, texto que, como se sabe, de fato existiu e circulou na Europa nas primeiras décadas do século XX e que denuncia uma conspiração judaica mundial em curso.

É sobretudo em razão da temática do romance – a fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião* por Simone Simonini – e de todo o ódio aos judeus destilado pelo protagonista que Eco foi chamado de “voyeur do mal”. A bem da verdade, Lucetta Scaraffia, a autora dessa primeira crítica, apenas deu o pontapé inicial na cadeia de reações de figuras da comunidade judaica italiana a respeito do romance, que se demonstraram temerosas com o fato de não haver um contraponto à maldade de Simonini, mas que principalmente evidenciaram sua apreensão com a potência do efeito de autenticidade do enredo elaborado por Eco². Isso porque *O Cemitério de Praga* foi construído segundo um fio de fatos históricos verificáveis; ou seja, na prática, a maioria dos episódios evocados no romance encontra uma contrapartida na história da Itália ou da França do século XIX – as únicas exceções são o protagonista Simone Simonini e alguns poucos personagens secundários (Eco, 2011, p. 473), mas até mesmo nomes de ruas e menus de restaurante condizem com informações disponíveis sobre aquele momento da história, em uma espécie de recurso neopositivista ao passado.

A grande problemática posta em questão pela recepção é, na verdade, a disposição desigual entre os elementos ficcionais e históricos em *O Cemitério de Praga*, de que resulta um jogo metaficcional cujo princípio seria não levar a sério as camadas entre verdade e falsidade de um documento como os *Protocolos*. Por se tratar de um livro com enredo inteiramente construído com base na história do século XIX, o que há efetivamente de ficcional estaria reduzido ao encadeamento, através da figura de Simonini, de uma trama envolvendo personagens e situações reais – perspectiva tratada por Eco em uma espécie de posfácio ao

² Sobre a polêmica, ver o capítulo 2 desta dissertação.

romance intitulado *Inúteis esclarecimentos eruditos* (Eco 2011, p. 473). Além disso, consta na edição brasileira publicada pela editora Record e utilizada nesta pesquisa uma tabela que sobrepõe os acontecimentos do enredo com os fatos históricos narrados, uma imagem da capa da primeira edição dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e alguns “fatos póstumos” (datados do período que vai de 1905 a 1939) sobre a história dos *Protocolos*³ (Eco, 2011, p. 475-478).

CAPÍTULO	ENREDO	HISTÓRIA
1. O PASSANTE QUE NAQUELA MANHÃ CINZENTA	O narrador começa a acompanhar o diário de Simonini	1867-1868
2. QUEM SOU?	Diário de 24 de março de 1897	Encontro em Munique com Goedsche Assassinato de Dalla Piccola
3. CHEZ MAGNY	Diário de 25 de março de 1897 (Evocação dos almoços no Magny em 1885-1886)	1869 Lagrange fala sobre Boullan
4. OS TEMPOS DO MEU AVÔ	Diário de 26 de março de 1897	1869 Dalla Piccola visita Boullan
5. SIMONINO CARBONÁRIO	Diário de 27 de março de 1897	1870 Os dias da Comuna
6. A SERVIÇO DOS SERVIÇOS	Diário de 28 de março de 1897	1871-1879 Retorno do padre Bergamachi
7. COM OS MIL	Diário de 29 de março de 1897	Enriquecimentos na cena do cemitério de Praga Assassinato de Joly
8. O ERCOLE	Diários de 30 de março - 1º de abril de 1897	1881 Encontro com Osman Bey
9. PARIS	Diário de 2 de abril de 1897	1860 Conversa com os chefes dos serviços piemonteses
10. DALLA PICCOLA PERPLEXO	Diário de 3 de abril de 1897	1860 No <i>Ennui</i> com Dumas Chegada a Palermo Encontro com Nieveo Primeiro retorno a Turim
11. JOLY	Diário de 3 de abril de 1897, noite	1861 Desaparecimento de Nieveo Segundo retorno a Turim e exílio em Paris
12. UMA NOITE EM PRAGA	Diário de 4 de abril de 1897	1861... Primeiros anos em Paris
13. DALLA PICCOLA DIZ QUE NÃO É DALLA PICCOLA	Diário de 5 de abril de 1897	1865 Na prisão para espionar Joly Armadilha para os carbonários
14. BAKRUTZ	Diário de 5 de abril de 1897, final da manhã	1865-1866 Primeira versão da cena no cemitério de Praga Encontros com Besfmann e Gougenot
15. DALLA PICCOLA REDVIVO	Diários de 6 e 7 de abril de 1897	1896-1897 Derrocada do empreendimento Taxil 21 de março de 1897: Misa negra
16. BOULLAN	Diário de 8 de abril de 1897	1897 Simonini compreende e liquida Dalla Piccola
17. OS DIAS DA COMUNA	Diário de 9 de abril de 1897	1898 A solução final
18. PROTOCOLOS	Diário de 10 e 11 de abril de 1897	1898 Preparação do atentado
19. OSMAN BEY	Diário de 11 de abril de 1897	
20. RUSSOS?	Diários de 12 de abril de 1897	
21. TAXIL	Diário de 13 de abril de 1897	
22. O DIABO NO SÉCULO XIX	Diário de 14 de abril de 1897	
23. DOZE ANOS BEM VIVIDOS	Diário de 15 e 16 de abril de 1897	
24. UMA NOITE NA MISSA	Diário de 17 de abril de 1897 (que se conclui ao amanhecer de 18 de abril)	
25. ESCLARECER AS IDEIAS	Diário de 18 e 19 de abril de 1897	
26. A SOLUÇÃO FINAL	Diário de 10 de novembro de 1898	
27. DIÁRIO INTERROMPIDO	Diário de 20 de dezembro de 1898	

Figura 1 – Tabela no final de *O Cemitério de Praga*.

Fonte: ECO, Umberto. *O Cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 475-476.

³ Os mesmos elementos existem na edição italiana publicada pela editora Bompiani.

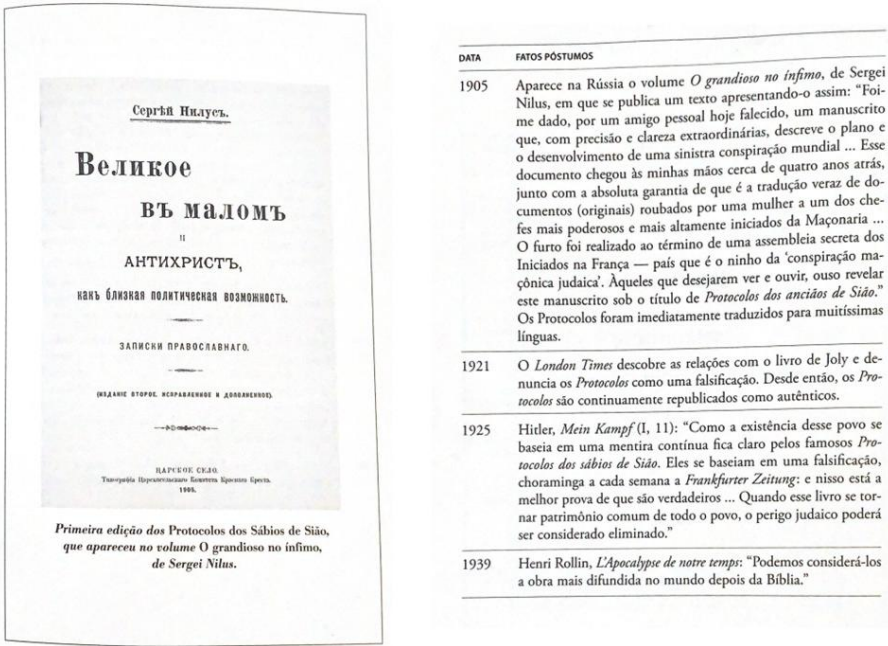


Figura 2 – Imagem da capa da primeira edição dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e lista de fatos póstumos no final de *O Cemitério de Praga*.

Fonte: ECO, Umberto. *O Cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 477-478.

Com exceção da coluna com os acontecimentos do enredo na tabela, todos os outros elementos poderiam ser encontrados em livros de história sobre os *Protocolos*. No entanto, eles aparecem como paratexto do romance, ocupando uma posição ambígua entre a história e a ficção, uma vez que corroboram com o caráter histórico, autêntico e verídico dos fatos mencionado por Eco no posfácio. Em decorrência desse conjunto de elementos, os críticos do romance apontaram os riscos de um leitor desavisado e ingênuo crer que a conspiração judaica mundial exposta nos *Protocolos dos Sábios de Sião* elaborados por Simonini é real, uma vez que todos os demais elementos do livro seriam reais.

Nesse sentido, os *Protocolos* aparecem com destaque no enredo, sobretudo porque o documento é a premissa para a existência do romance, já que o papel de Simone Simonini é dar vida às suas condições de produção⁴. Para recriar ficcionalmente, mas meticulosamente, a pré-história dos *Protocolos*, é evidente que Eco recorreu à história do documento, ou ao que se sabe dela. A teoria da conspiração presente nos *Protocolos dos Sábios de Sião* é provavelmente uma

⁴ Em outras palavras, os *Protocolos* são a condição de existência deste romance, que foi escrito apenas em razão deste documento. O protagonista apenas existe, apenas fez o que fez, leu o que leu, em virtude dos *Protocolos*.

das mais conhecidas do século XX: o texto alega revelar um suposto plano de domínio mundial por parte de uma elite judaica, que tomaria conta do mundo e aniquilaria o cristianismo infiltrando-se na família, na economia e na educação pública. O documento, que é apócrifo, foi amplamente estudado pelas ciências humanas e sociais, bem como pelos estudos em teorias da conspiração e filologia⁵, que buscaram esclarecer suas origens, suas condições de produção e os efeitos de sua circulação⁶. Os *Protocolos*, no entanto, são uma fraude. Trata-se do plágio de outros três textos: *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu* (1864), de Maurice Joly, o romance *Biarritz* (1868), de Hermann Goedsche, e *Joseph Balsamo* (1853), de Alexandre Dumas. Com exceção do folhetim de Dumas, uma descoberta de Umberto Eco (2020, p. 144), os demais textos já são conhecidos como fontes plagiadas nos *Protocolos* desde 1921, quando Phillip Graves, jornalista do jornal *The Times*, de Londres, publicou um dossiê demonstrando a farsa literária que era o documento ao colocar suas passagens lado a lado com trechos do panfleto de Joly e do romance de Goedsche (Graves, 1921).

Apesar dessas investigações e descobertas, a autoria dos *Protocolos*, para não falar dos propósitos de sua fabricação, ainda permanece envolta em mistério (Hagemeister, 2008, p. 94), por mais que ela seja frequentemente atribuída à Okhrana⁷. A existência desse espaço em branco na história dos *Protocolos*, preenchido apenas parcialmente por certezas sobre os textos plagiados, foi provavelmente o que levou Eco a explorar a pré-história dos *Protocolos dos Sábios de Sião* em *O Cemitério de Praga*, incorporando em sua narrativa – fortemente baseada no livro *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion* (1966), de Norman Cohn – todos os elementos que se sabe que deram origem ao documento, a começar pelos textos plagiados. E Eco não parou por aí: o restante do romance

⁵ Lidaremos mais profundamente com os *Protocolos dos Sábios de Sião* no primeiro capítulo, onde constará bibliografia selecionada sobre o assunto.

⁶ Este último aspecto é, possivelmente, um dos mais discutidos, visto que o conteúdo dos *Protocolos* rapidamente se espalhou pelo mundo, sendo o documento traduzido para diversos idiomas e tendo vendido milhares de cópias, tornando-se “o texto mais influente do antissemitismo moderno e a pedra angular da teoria da conspiração judaico-maçônica” (Hagemeister, 2022, p. 1). No que diz respeito à influência que os *Protocolos* exerceram em Hitler e no Nazismo, trata-se, ainda, de assunto intensamente debatido, com entendimentos diversos entre os pesquisadores: alguns compreendem que os *Protocolos* serviram como uma espécie de “autorização” para o genocídio de Judeus, enquanto outros argumentam que as convicções de Adolf Hitler não encontravam ressonância no que dizia o documento – pelo contrário, elas iam além, como o estabelecimento de campos de concentração e o objetivo da limpeza étnica (Hagemeister, 2022, p. 13).

⁷ Trata-se de questão a ser desenvolvida com mais detalhes no primeiro capítulo, mas vale sempre ressaltar que a atribuição do documento à Okhrana, polícia secreta czarista, se deve ao livro de Norman Cohn, *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion* (1966) – que serviu de referência principal a Umberto Eco na escrita de *O Cemitério de Praga*. Este fato, no entanto, foi contestado pelo filólogo Cesare G. De Michelis em seu livro *The Non-Existent Manuscript: a Study of the Protocols of the Sages of Zion* (1998) e retomado por Michael Hagemeister no artigo *The Protocols of the Elders of Zion: Between History and Fiction* (2008) e no livro *The Perennial Conspiracy Theory: Reflections on the History of the Protocols of the Elders of Zion* (2022), de modo que a autoria dos *Protocolos* permanece sem solução de consenso.

foi inteiramente preenchido pela menção a personagens, eventos e livros que vão desde o esoterismo espiritualista, típico deste tempo ao antissemitismo, e que, juntos, constroem, narrativa e historicamente, muito mais do que um simples contexto, mas uma espécie de mimese dos discursos em circulação no século XIX.

Essa noção de discurso que empregamos aqui refere-se à célebre formulação de Michel Foucault em *A Ordem do Discurso* (1970), aula inaugural do Collège de France proferida em 1970. Embora na aula Foucault tenha investigado os modos de controle, seleção e organização de discursos, nos interessa sobretudo a definição geral que ele confere ao termo, na medida em que designa “um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns” (Revel, 2011, p. 41). Essa ordem exerce “uma função normativa e reguladora e estabelece mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas” (Revel, 2011, p. 41). O que importa aqui na noção de discurso de Foucault é sua função como mecanismo regulador e organizador da realidade, ao estabelecer regras de funcionamento a um só tempo implícitas e muito presentes nos textos, inclusive os literários. Ao aprofundar essa ideia, podemos observar que o discurso não é equivalente à mentalidade de um período, mas o próprio instrumento regulador e orientador de práticas e convicções muito concretas.

Em se tratando da França do século XIX, nos deparamos com uma era marcada pelo “pensamento conspiratório” graças à conjunção de importantes acontecimentos do período, como a Revolução Francesa, mas também o Iluminismo e o aparecimento de sociedades secretas, como a Maçonaria (Oberhauser, 2020). Um dos exemplos mais significativos da emergência das teorias da conspiração esotéricas como forma de explicação para acontecimentos até então sem precedentes, como a Revolução Francesa, é o livro *Memórias para servir à história do jacobinismo* (1797), do abade Augustin Barruel (Oberhauser, 2020, p. 556). No livro, Barruel defende que a Revolução Francesa foi resultado de uma conspiração levada a cabo por filósofos Iluministas (como Voltaire, d’Alembert e Diderot), pelos Maçons e pelos Illuminati, todos supostamente precedidos e inspirados pelos Jacobinos (Oberhauser, 2020, p. 557). As respostas que Barruel encontra para explicar a Revolução não são meramente fruto de sua pura capacidade argumentativa somada à sua imaginação: tanto a reação anti-filosófica ao Iluminismo, como a rejeição e a desconfiança aos Maçons e aos Illuminati fazem parte de um sistema de apropriação de argumentos, por sua vez inscrito em um solo epistêmico que dava sentido a essas expectativas, desde o fim do século XVIII e mapeado a partir de publicações textuais anteriores ao livro de Barruel (Oberhauser, 2020, p. 559). O antissemitismo, por sua vez, embora seja anterior a este contexto, não fazia parte dessa

construção conspiratória de mundo até o aparecimento de um documento: em agosto de 1806, Barruel recebeu uma carta assinada por um certo Jean-Baptiste Simonini, que se apresentou como um ávido e grande leitor de suas *Memórias*, mas que lhe escrevia para dizer que acreditava que Barruel deveria ter incluído em seu livro os judeus, “uma vez que eram eles os ‘Superiores Desconhecidos’ por trás da Maçonaria e dos Illuminati” (Oberhauser, 2020, p. 563).

O texto aqui utilizado como referência, um capítulo do compêndio *The Routledge Handbook of Conspiracy Theory*, descreve os detalhes da carta de Simonini e todas as suas evidências de que os judeus estavam de fato por trás dos Maçons e dos Illuminati entre as páginas 563 e 564. O mesmo conteúdo é reproduzido no capítulo 4 de *O Cemitério de Praga*, entre as páginas 59 e 67, que, inclusive, conta com a reprodução de trechos da carta de Simonini a Barruel. Aliás, a esta altura deve ser evidente que o protagonista leva esse nome em razão do Simonini que escreveu a carta a Barruel (no romance, este Simonini é o avô do protagonista). De qualquer maneira, sabe-se que a carta de Simonini circulou pela França em meados do século XIX até tornar-se prova concreta da presença de judeus em sociedades secretas, argumento reforçado e retomado por um grande conjunto de publicações de jornais, livros e panfletos europeus, entre os quais se incluem *Le juif, le judaïsme et le judaïsation des peuples chrétiens* (1869), de Gougenot des Mousseaux e *La France Juive* (1886), de Édouard Drumont (Oberhauser, 2020, p. 564) – todos citados em *O Cemitério de Praga* (Drumont é, também, um personagem que interage com Simonini em diversos momentos). Podemos, assim, pensar na convergência de textos e perspectivas em torno do “pensamento conspiratório” como forma de organização das explicações sobre acontecimentos então recentes e, posteriormente, pelo antissemitismo como regulador e normatizador dessa organização.

Diante disso tudo, o que desejamos evidenciar é que Eco, em *O Cemitério de Praga*, recriou um sistema de atribuições que apareceu na França do século XIX fortemente marcado pelo pensamento conspiratório e o antissemitismo dele decorrente ao elaborar o mundo de Simone Simonini. Em outras palavras, para que Simonini criasse o que criou – os *Protocolos dos Sábios de Sião* – foi necessário situá-lo em um mundo onde isso seria possível: o próprio mundo “histórico” do século XIX com suas regras próprias de funcionamento. Nesse sentido, é possível dizer que a recriação feita por Eco se deu através do uso de textos – como os de Mousseaux e Drumont, citados acima, além de outros – que evidenciam, ainda que não intencionalmente, as regras de funcionamento e organização dos enunciados deste período. Assim, os textos mobilizados por Eco serviram para que ele recriasse as ideias em circulação neste período, constituindo-se enquanto instrumentos de pesquisa relevantes para escritores preocupados com a criação de mundos literários ancorados na história, como foi o caso de *O*

Cemitério de Praga e outros romances de Eco. Apesar disso, vale ressaltar que se trata de uma apropriação mecânica da realidade, mais preocupada em recriar um passado a partir de premissas neopositivistas, do que de fato preocupado com as condições epistêmicas que envolvem a representação narrativa do passado.

Diante disso, a complexidade do problema do recurso ao passado em *O Cemitério de Praga* reside, na verdade, nos recursos intertextuais contidos no corpo do enredo sob a forma de um agrupamento de discursos do século XIX que resultaram na mimese de um passado que se configura como um mecanismo de autenticação da realidade no romance – discursos esses que se revelam através dos vários textos utilizados na escrita do romance, oriundos de um verdadeiro arquivo documental que consiste em romances-folhetins que circularam na França do século XIX, mas também em jornais, revistas e panfletos esotéricos e antisemitas. A questão, portanto, é mais profunda do que a mera verificação histórica das informações contidas no enredo, uma vez que o recurso narrativo ao passado não se esgota na verificação ou na menção a datas, fatos e pessoas. Trata-se, melhor dizendo, da construção do mundo onde o romance se situará, neste caso na França e parcialmente na Itália do século XIX.

Em *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985, p. 22), Eco relata que o primeiro ano de trabalho para a escrita de *O Nome da Rosa*, seu primeiro romance, publicado em 1980, foi dedicado à construção do mundo medieval onde se passa a história. Para isso, ele enumerou

listas de todos os livros que podiam ser encontrados em uma biblioteca medieval [...], nomes e fichas anagráficas para inúmeros personagens [...], longas pesquisas arquitetônicas sobre fotos e projetos na enciclopédia de arquitetura, para estabelecer a planta da abadia, as distâncias e até mesmo o número de degraus de uma escada de caracol (Eco, 1985, p. 22-23).

Embora Eco esteja se referindo a *O Nome da Rosa*, o procedimento metodológico para a escrita de seus outros romances parece ter seguido a mesma técnica, como ele narra em vários momentos em *Confissões de um jovem romancista* (2018). *O Cemitério de Praga* é posterior ao *Pós-escrito* e não há nada sobre ele no *Confissões*, apesar de a data de publicação de ambos ser próxima, mas é possível saber que Eco também seguiu esses mesmos procedimentos examinando atentamente *O Cemitério de Praga* e verificando as citações intertextuais presentes na construção do mundo de Simonini. Por exemplo, uma leitura atenta apenas às citações diretas a obras textuais, como livros de todos os tipos e revistas, evidenciou que todos os títulos não apenas existiram, como circularam amplamente durante o século XIX e constituem parte de um acervo esotérico, antisemita e até mesmo conspiracionista do período em questão.

Nesse sentido, o primeiro capítulo desta dissertação consiste no mapeamento das citações textuais e intertextuais presentes na elaboração dos *Protocolos dos Sábios de Sião* por

Simonini, de modo a verificar a construção desses efeitos de autenticidade consistentes a que fizemos referência. Trata-se de um capítulo majoritariamente descritivo, mas que almeja extrair, o máximo possível, as referências mobilizadas por Umberto Eco em *O Cemitério de Praga*. O procedimento metodológico adotado foi o tentar um *close reading* do romance, em busca das redes de intertextualidade. Em seguida, procedeu-se à verificação de referências dessas citações, consultando, para isso, bibliografia especializada do assunto, mas também os próprios textos que aparecem no romance, como os folhetins de Eugène Sue e Alexandre Dumas. É preciso dizer que é grande a possibilidade de que nem todas as citações e referências tenham sido identificadas, uma vez que a erudição de Umberto Eco lhe permitia inserir inúmeros tipos diferentes de referências em seus romances. Ainda assim, e apesar disso, o que foi possível mapear já parece constituir evidência suficiente da hipótese proposta. Além dos textos utilizados como citações, os *Protocolos dos Sábios de Sião* também foram objeto de investigação comparativa entre o que Eco narra no romance e o que a historiografia documenta sobre o texto. Trata-se, também, de investigação relevante, uma vez que Eco procura reconstituir poeticamente as condições de produção dessa teoria da conspiração e, para isso, utiliza como referência trabalhos historiográficos sobre o assunto.

O capítulo 2 investe na repercussão do romance a partir de sua recepção, ou seja, investigar as relações estabelecidas entre o texto e alguns leitores que reagiram ao livro. O foco é verificar os desafios colocados à validade do discurso ficcional do romance, o que nos permite, de quebra, acessar valores ligados à escrita de romances históricos e dos usos do passado, uma vez que essas categorias se mesclam na recepção em alguma medida. A pesquisa revelou que o lançamento de *O Cemitério de Praga* na Itália, em 2010, esteve envolto em uma polêmica deflagrada pelo *Osservatore Romano*, periódico oficial do Vaticano, após o veículo publicar uma resenha da colunista Lucetta Scaraffia que acusava Umberto Eco de ser um “voeyeur do mal” e seu romance de reconstruir “o mal sem condenação, ou sem heróis positivos com os quais se identificar”⁸ (Scaraffia, 2010, online, tradução nossa) – trata-se da mesma resenha mencionada no primeiro parágrafo deste texto. A crítica de Scaraffia rapidamente repercutiu na Itália, sobretudo entre alguns membros da comunidade judaica – todos intelectuais, incluindo o Rabino-Chefe de Roma –, que logo publicaram suas próprias opiniões, externando suas preocupações sobre o romance, como o receio de que o enredo, em especial as ações do protagonista, alimentasse teorias conspiratórias judaicas ao reforçar estereótipos antissemitas. Entre as questões levantadas pelos críticos ao romance de Eco, observamos

⁸ No original, em italiano: “La sua ricostruzione del male senza condanna, senza eroi positivi con cui identificarsi, acquista una parvenza di voyeurismo amorale, in cui si può impantanare” (Scaraffia, 2010, online).

nitidamente preocupações morais, é claro, mas também receios oriundos da construção do efeito de real pela mimese dos discursos em circulação no XIX.

O conjunto documental analisado no segundo capítulo, portanto, é composto por textos de caráter jornalístico ou de opinião disponíveis *online*, que permitiram mapear as diferentes reações ao lançamento de *O Cemitério de Praga*. Diante do volume significativo de fontes reunidas e da sua diferença de conteúdo, a estrutura do capítulo foi organizada em três seções distintas. A primeira examina em detalhe a polêmica desencadeada no *Osservatore Romano*, contextualizando os argumentos mobilizados tanto na primeira crítica de Lucetta Scaraffia, como nas outras que se seguiram. A segunda seção concentra-se na repercussão midiática da controvérsia, analisando reportagens de diversos jornais e explorando o posicionamento de Umberto Eco a partir das entrevistas concedidas ao longo do debate público sobre o caráter moral do romance. Por fim, a terceira seção discute três resenhas críticas que, embora nem sempre mencionem diretamente a controvérsia, tratam de aspectos fundamentais que também emergiram nas discussões suscitadas pelo *Osservatore Romano*, permitindo uma reflexão mais ampla sobre essa recepção do romance e os principais problemas levantados pela controvérsia.

Dado esse panorama, torna-se essencial esclarecer os fundamentos teórico-metodológicos que sustentam as análises desenvolvidas ao longo dos capítulos um e dois. A categoria “autor” constitui um eixo transversal que perpassa tanto a análise da construção do enredo no primeiro capítulo quanto a investigação sobre a recepção do romance no segundo. Nesse sentido, é imprescindível destacar o papel da teoria literária na análise aqui empreendida. Isso se justifica, em primeiro lugar, pela especificidade da própria fonte analisada: sendo um romance, *O Cemitério de Praga* opera a partir de premissas distintas das fontes históricas “tradicionais”⁹. Além disso, a teoria literária não apenas dialoga estreitamente com a produção acadêmica e ficcional de Eco, como também oferece instrumentos analíticos fundamentais para explicar os recursos narrativos empregados pelo autor, como a ironia intertextual e a metaficção

⁹ Apesar dessa diferença de tratamento entre fontes documentais “tradicionais” e fontes literárias, estas últimas recorrentemente foram, e ainda são, objeto de interesse de historiadores. É comum encontrar trabalhos historiográficos que lidam com fontes e textos da Antiguidade e do Medievo, mas também da primeira época Moderna, que esteticamente se assemelham àquilo que chamamos de literatura ou que foram designados como literários; da mesma forma, os romances realistas dos séculos XVIII e XIX também se constituíram como fontes de pesquisa para historiadores que estudam estes períodos à luz das descrições das realidades sociais do passado (Lyon-Caen, Ribard, 2010). Além disso, há a proposta do já mencionado dossiê *Saberes da Literatura*, dos Annales, que sugere, ao invés do rastreo da narração, da invenção ou ficção estilísticas na produção do conhecimento histórico, uma investigação acerca do conhecimento que a própria literatura carrega, uma vez que ela também produz, através de sua forma e escrita, um conjunto de conhecimento moral, científico, filosófico, sociológico e histórico útil aos historiadores (Anheim, Lilti, 2010, p. 253-254).

historiográfica (Hutcheon, 1991)¹⁰. Assim, ignorar esse arcabouço teórico resultaria em uma análise que, no melhor dos casos, correria o risco de ser seduzida ou pelas explicações totalizantes da subjetividade autoral¹¹, ou seria meramente interessada na literatura enquanto “representação” realista do passado, como se a narrativa possuísse uma espécie de estatuto documental explicada por seu “contexto” de produção. Desse modo, a teoria literária constitui-se enquanto ferramenta metodológica no aprimoramento da análise empreendida sobre *O Cemitério de Praga*, o que também não reduz a especificidade do aporte teórico-metodológico historiográfico, uma vez que ambos, quando não se complementam, possuem finalidades distintas no interior desta pesquisa.

Essa articulação entre teoria literária e o uso do passado como recurso narrativo ganha ainda mais relevância quando consideramos a presença da categoria “autor” nas discussões empreendidas nos dois capítulos. Embora cada um deles possua um eixo analítico principal distinto – o primeiro se concentra na estrutura formal e na técnica narrativa empregada no romance e o segundo em sua recepção –, ambos convergem para uma reflexão mais aprofundada sobre o papel do autor. Inicialmente, essa designação remete diretamente a Umberto Eco, mas sua compreensão aqui se dá à luz das problematizações de Roland Barthes em *A morte do autor* (1967) e de Michel Foucault na conferência *O que é um autor?* (1969), ainda que seja necessário esclarecer de saída que elas não são equivalentes, senão na medida em que participam da proclamação da “morte do homem” muito presente na geração de 1968, considerada genericamente “estruturalista”. A concepção moderna de autor é, como lembra Roger Chartier (2022, p. 203), uma construção moderna ligada a uma ordem discursiva emergente no século XVIII, que associa a escrita à originalidade, à propriedade intelectual e à emergência do indivíduo. Barthes (2004, p. 58) ressalta, nesse sentido, que a noção tradicional de autoria está vinculada a uma percepção romântica da criação, na qual o autor se confunde

¹⁰ Em *Confissões de um Jovem Romancista* (2018, p. 24), Eco fala delas como elementos “pós-modernos” de sua escrita: “Acontece que certos críticos descobriram que meus romances contêm uma típica característica pós-moderna: a dupla-codificação. Desde o início eu sabia – e declarei no *Pós-escrito a O Nome da Rosa* – que, o que quer que fosse o pós-modernismo, eu uso pelo menos duas típicas técnicas pós-modernas. Uma é a ironia intertextual: citações diretas de outros textos famosos, ou referências mais ou menos transparentes a eles. A segunda é a metanarrativa: reflexões que o texto faz sobre sua própria natureza, quando o autor fala diretamente ao leitor”. Outras menções que classificam Eco como um romancista pós-moderno podem ser encontradas em *Poética do Pós-Modernismo* (1987), de Linda Hutcheon, e na coleção organizada por Peter Bondanella, *New Essays on Umberto Eco* (2009).

¹¹ Por exemplo, tentativas de “explicar” o enredo do romance tomando como referência principal a biografia e a psicologia de seus autores. Logicamente, esta perspectiva não deve ser descartada, principalmente por se tratar de uma abordagem com muita utilidade na análise da composição de obras contemporâneas, por vezes indissociáveis de seus autores (Sapiro, 2022), como demonstrado pelo próprio caso aqui analisado. A crítica, no entanto, é voltada para as análises que enxergam na subjetividade autoral uma explicação totalizante para o enredo do romance, desconsiderando demais aspectos tão importantes quanto, como sua recepção e as práticas de leitura então vigentes.

com sua obra, sendo sua biografia, psicologia e experiências frequentemente mobilizadas como chaves interpretativas e explicativas para a compreensão do texto. Essa tradição exegética, ao longo do século XIX e início do XX, consolidou a ideia de que o sentido do texto reside na figura do autor.

A tese da morte do autor proposta por Barthes desloca essa centralidade na medida em que afirma que o texto não pode ser reduzido a seu autor, uma vez que ele é apenas um “ato linguístico performativo” e um “tecido de citações”, uma intertextualidade irrestrita que impossibilita qualquer explicação baseada na subjetividade do escritor (Barthes, 2004, p. 62). Assim, Barthes propõe que a significação do texto seja encontrada no leitor, única instância capaz de reunir a multiplicidade de referências que constituem a obra. Dois anos depois, Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1969), define o autor como uma função do discurso, um mecanismo de organização e classificação dos discursos, ao invés de compreendê-lo enquanto uma entidade psicológica. O nome do autor, portanto, opera de maneira semelhante a um nome próprio, mas sem significar totalmente uma designação: trata-se de uma função classificatória que estrutura o campo dos saberes e regula a circulação dos discursos (Foucault, 2009, p. 273). Além disso, Foucault enfatiza que a autoria não é atribuída universal e uniformemente a todos os discursos, mas se trata, ao contrário, de uma construção historicamente situada, associada à necessidade de normatização e controle dos enunciados, sobretudo aqueles considerados transgressores (Foucault, 2009, p. 275).

Dessa maneira, nossa noção de autoria se fundamenta nas premissas desenvolvidas por Barthes e Foucault, recusando a centralidade da dimensão psicológica como chave analítica de *O Cemitério de Praga*, mas sem renunciar ao entendimento da autoria enquanto função discursiva classificatória da obra de Umberto Eco. Contudo, ainda que a biografia de Eco não seja um elemento explicativo essencial, há aspectos do romance, em especial no que diz respeito à técnica de criação, que podem ser mais bem compreendidos à luz de sua produção acadêmica e de seu percurso intelectual: as intersecções entre sua obra de ficção e suas investigações teóricas sobre semiótica, literatura e história evidenciam que seu papel como romancista não pode ser dissociado de seu trabalho acadêmico¹². No caso de Umberto Eco, essa intersecção,

¹² Como demonstra Gisèle Sapiro em *É possível dissociar a obra do autor?* (2022), a nossa maneira de conceber as relações entre autoria e obra inviabiliza uma separação absoluta de ambas, sobretudo no que diz respeito à moralidade da obra. Por um lado, é possível que se estabeleça um grau de separação dado ao fato de que a obra, por vezes, escapa ao seu autor especialmente no processo de recepção, que confere a ela novas formas de apropriação (Sapiro, 2022, p. 178). Já por outro, “não se pode dissociar a obra de seu(sua) autor(a), pois ela carrega o traço de sua visão de mundo, de suas disposições ético-políticas, mais ou menos sublimadas e metamorfoseadas pelo trabalho de formatação, à qual é necessário lançar luz para compreendê-la, em sua sociogênese como em seus efeitos” (Sapiro, 2022, p. 181).

como vimos, não está presente apenas em *O Cemitério de Praga*, mas em outros romances também:

em *O Nome da Rosa*, Eco escreveu sobre a teoria de abdução de Peirce; em *O Pêndulo de Foucault*, ele lidou com as questões de interpretação e superinterpretação; em *A ilha do dia anterior*, ele discutiu a teoria Barroca dos signos e como os seres humanos percebem a realidade; e em *Baudolino*, ele refletiu sobre a questão da verdade e da mentira¹³ (Farronato, 2009, p. 51, tradução própria).

Os próprios *Protocolos dos Sábios de Sião*, por exemplo, já apareceram em *O Pêndulo de Foucault* (1988), que também trata, de modo geral, de criações de teorias da conspiração esotéricas aos moldes da dos *Protocolos*. Aliás, a motivação para que Eco escrevesse um romance sobre os *Protocolos* muito provavelmente parte de um interesse intelectual, acima de tudo, como será discutido no primeiro capítulo através de sua conferência *Protocolos Ficcionalis* (1993). Diante disso, não faz sentido estabelecer uma separação completa entre o que se designa enquanto autor e o conjunto de sua obra, de maneira que a noção de *função autor* nos é significativa: se há um autor, pressupõe-se a existência de uma obra, o que reflete a ideia de uma produção textual coerente (Sapiro, 2022, p. 25), não só no que diz respeito ao estilo, mas também às temáticas mais recorrentes, como observamos no caso de Eco.

Não obstante, no contexto da controvérsia que envolveu o lançamento de *O Cemitério de Praga*, observamos o lugar central ocupado pela figura do autor, convidado a se pronunciar, a se defender e até mesmo a dar explicações sobre o objetivo do romance. Nesse sentido, é válido ressaltar que a figura de Umberto Eco foi tratada com relativa parcimônia ao longo da polêmica, provavelmente em razão de um *ethos* autoral já muito bem consolidado, graças à sua longa trajetória como figura pública na Itália, mas também como intelectual reconhecido internacionalmente, o que o elevou a *status* determinante na forma como a crítica direcionou as acusações ao romance, como discutiremos com mais detalhes no segundo capítulo. Embora Eco não tenha sofrido consequências sociais e jurídicas diretamente decorrentes do romance (provavelmente em razão do seu prestígio público e de seu *ethos* de autor), ele chegou a ser diversas vezes convidado a comentar o ocorrido e se defender das críticas, em um gesto claro de atribuição da responsabilidade do conteúdo do texto ao seu autor. Não fosse por isso, certamente não o teriam colocado frente a frente com o Rabino-Chefe de Roma para comentar aspectos da polêmica, como ocorreu, ainda que aqui estejam igualmente em jogo o poder de

¹³ No original: “In *The Name of the Rose*, Eco wrote about medieval semiotics and the Peircean theory of abduction; in *Foucault’s Pendulum*, he dealt with the issues of interpretation and overinterpretation; in *The Island of the Day Before*, he discussed the Baroque theory of signs and how human beings perceive reality; and in *Baudolino*, he reflected on the issue of truth and lying” (Farronato, 2009, p. 51).

promoção de um livro a partir de debates e polêmicas, assim como a comemoração do intelectual eventualmente criticado, mas digno de ser lido e ouvido.

É nesse sentido, também, que um elemento das antigas reflexões de Barthes nos é útil: o autor não detém controle sobre os significados atribuídos à sua obra a cada nova leitura. Sua intenção primária – se é que existe – pode se tornar indiferente diante da recepção de um conjunto de leitores, que projeta novos sentidos ao texto e redefine continuamente seu significado. Isso implica que a figura do autor deixa de ser o centro absoluto da significação textual. No entanto, essa tese deve ser tomada com um certo grau de moderação, uma vez que, como demonstramos, a dimensão autoral não é completamente destituída de relevância: há instâncias em que a presença do autor se torna um elemento necessário para a compreensão da obra, ainda que parcialmente. Nosso objetivo, portanto, é estabelecer um equilíbrio na análise do papel do autor para a compreensão do texto. Não pretendemos descartá-lo inteiramente, uma vez que certos aspectos do quadro geral de composição do romance podem se beneficiar do conhecimento de sua trajetória e de sua produção intelectual. No entanto, tampouco desejamos nos limitar a essa perspectiva ao analisar *O Cemitério de Praga*, pois entendemos que a recepção da obra atribui ao texto questões relevantes.

No caso de *O Cemitério de Praga*, a recepção crítica evidencia o quão bem-sucedido Umberto Eco foi ao inserir no romance os discursos em circulação no século XIX na construção do enredo e, acima de tudo, atesta a validade do seu discurso ficcional elaborado por meio da mobilização narrativa do passado. O problema, contudo, torna-se mais complexo quando a crítica questiona os limites desse procedimento: até que ponto é possível recriar um universo intelectual antissemita sem que isso implique riscos morais e políticos no presente? A inquietação dos críticos, majoritariamente membros da comunidade judaica, se explica uma vez que a reconstrução do discurso antissemita e conspiratório em um mundo contemporâneo marcado não apenas pelos horrores do Holocausto, mas também por sua negação, suscita dúvidas sobre as consequências dessa operação literária.

Essa problemática se insere em um debate mais amplo sobre a relação entre narrativa, história e ficção, fortemente vinculada ao contexto do giro linguístico e das teses narrativistas na segunda metade do século XX nas ciências humanas e sociais. Com relação a *O Cemitério de Praga*, o que se colocou questão pela sua recepção foi a ambiguidade estrutural e formal, acentuada na medida em que Eco se apoiou muito mais em um aparato documental histórico e historiográfico do que na criação ficcional, aproximando sua metodologia de escrita daquela empregada por historiadores. Do ponto de vista de historiadores, isso levanta questões cruciais, como por exemplo: até que ponto é possível estabelecer uma distinção rígida entre história e

literatura, se ambas são capazes de recorrer a mecanismos narrativos e metodológicos semelhantes? Em que medida a problematização entre história, realidade e a linguagem, colocada em evidência por romancistas pós-modernos, tensiona os limites entre a ficção, supostamente particular à literatura, e a verdade sobre o passado, fundamental para a credibilidade dos historiadores? E de que modo romances metaficcionais que se apropriam de um passado sensível, como *O Cemitério de Praga*, implicam nos dilemas da relativização dos fatos e da história?

Sem a ambição de encontrar respostas definitivas para essas perguntas, o terceiro capítulo dessa dissertação, intitulado *O Cemitério de Praga entre o pós-modernismo e os saberes da literatura*, é dedicado a delinear os principais pontos dessas questões à luz do caso de *O Cemitério de Praga*. Para atingir esse propósito, o capítulo está dividido em três partes. Na primeira, oferecemos um panorama geral, embora sintetizado, do que foi o pós-modernismo na teoria literária. Nesse contexto, examinamos as premissas da metaficção historiográfica e investigamos como as técnicas narrativas utilizadas por Umberto Eco em seus romances estão enraizadas em premissas pós-modernas, como a metanarrativa e a ironia intertextual. Na segunda parte, abordamos de maneira sumária a recepção das ideias pós-modernas entre historiadores, com ênfase nas contribuições de Hayden White. Em seguida, analisamos as reações a essas propostas a partir do livro organizado por Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”* (1992), livro em que Friedländer destaca o problema central discutido na conferência que deu origem ao livro. Por fim, concluímos o capítulo, bem como a dissertação, com uma seção dedicada aos “saberes da literatura”, conforme proposta por Étienne Anheim e Antoine Lilti no dossiê *Savoirs de la littérature*, publicado nos *Annales* em 2010.

Capítulo 1 – As ambiguidades da história: saber, não saber

O Cemitério de Praga, penúltimo romance de Umberto Eco, publicado originalmente em 2010, conta a história das origens dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, uma teoria da conspiração que afirma que os judeus planejam dominar o mundo e destruir o cristianismo se infiltrando nas instituições econômicas e nas escolas, igrejas e famílias. O caráter evidentemente ficcional do enredo é entrelaçado à história dos *Protocolos dos Sábios de Sião* – para todos os efeitos, verdadeira, pois o documento de fato existiu e circulou pela Europa nas primeiras décadas do século XX. Ela é bastante conhecida: em 1920, o jornal *The Times*, de Londres, publicou o texto como um documento genuíno e autêntico sob o título *The Jewish Peril* (Hagemeister, 2022, p. 9). Foi o suficiente para que as ideias contidas nele lograssem um alcance sem precedentes, mesmo que no ano seguinte Philip Graves, jornalista correspondente desse veículo em Istambul, tenha identificado que o texto dos *Protocolos* era, na verdade, o plágio de um panfleto chamado *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, de Maurice Joly (Hagemeister, 2022, p. 33; Graves, 1921). Além do panfleto de Joly, ficou logo constatado que outra fonte plagiada na criação dos *Protocolos* foi o romance *Biarritz*, de John Retcliffe, pseudônimo de Hermann Goedsche (Hagemeister, 2022, p. 15). Plágio de ao menos outras duas obras, o conteúdo disseminado pelos *Protocolos* não poderia ser minimamente autêntico e, portanto, verdadeiro.

No entanto, a história que Umberto Eco conta em *O Cemitério de Praga* não é a dos efeitos dos *Protocolos* no mundo; na verdade, ele aparenta estar muito mais interessado nos documentos que serviram como base para sua produção que, a despeito de ser fraudulenta, circulou como autêntica. Com vistas a recriar as condições de produção dos *Protocolos*, Eco inventou um personagem, Simone Simonini, falsificador profissional de documentos, e o rodeou de personagens, episódios, circunstâncias e textos diversos que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidos na pré-história da teoria da conspiração. O romance, então, é preenchido por referências históricas cujo efeito de verdade é tão consistente que podemos afirmar que Eco se apropriou de um conjunto de trabalhos acadêmicos específicos no processo de concepção de seu romance, mas também de um verdadeiro arquivo sociocultural do século XIX. O objetivo deste capítulo é mapear as citações textuais e intertextuais presentes na elaboração dos *Protocolos dos Sábios de Sião* por Simonini, de modo a verificar como funciona o mecanismo de autenticidade em que o livro se sustenta.

O capítulo é dividido em três seções: a primeira, *Simone Simonini*, dedica-se a destrinchar a trama do romance, com destaque para o desenvolvimento do protagonista, Simone Simonini, que sofre de um transtorno psiquiátrico e por isso divide sua personalidade com a de um abade chamado Dalla Piccola. A figura de Simonini nos é relevante na medida em que Eco recria o ambiente do século XIX através dele, utilizando não apenas eventos e figuras que fizeram parte da história do antissemitismo na França do período, mas também mobilizando um certo conjunto textual acessado por Simonini e diretamente implicado na elaboração dos *Protocolos*. A segunda seção, *Um corpus documental para a conspiração*, procura mapear o *corpus* documental plagiado em cadeia nas origens dos *Protocolos* e como Eco o mobilizou tanto para contar a história dos *Protocolos* de modo verdadeiro, como enquanto técnica narrativa para a criação do efeito de real. A terceira seção, enfim, demonstra o resultado da produção da versão final dos *Protocolos* no enredo à luz da historiografia sobre o assunto. Ao longo da pesquisa para a última seção, tornou-se evidente que, ao escrever *O Cemitério de Praga*, a narrativa em torno da historiografia sobre os *Protocolos* encontrava-se (e, na verdade, talvez ainda se encontre) em disputa e Eco, deliberadamente ou não, apropriou-se da versão já estabelecida desde a década de 1960, o que pode suscitar reflexões acerca do estatuto do romance dito histórico em relação aos debates historiográficos sobre um evento.

Simone Simonini

Para contar a história dos *Protocolos dos Sábios de Sião* em *O Cemitério de Praga* é necessário, antes de tudo, recorrer à figura do protagonista, Simone Simonini, tal como ela nos é apresentada nas primeiras páginas do romance: um tabelião e falsificador profissional de documentos, cheio de sentimentos rancorosos, de um ódio iluminado, que alcança os italianos, os franceses, os jesuítas, as mulheres e, principalmente, os judeus (Eco, 2011, p. 17). Em grande medida, o ódio que Simonini sente pelos judeus foi herdado de seu avô, Giovan Battista Simonini, ex-oficial do exército saboiano. Quando criança, o avô o aterrorizava com a história de Mordechai, um judeu falsamente convertido ao cristianismo que assassinara um garoto árabe em Damasco, e contava-lhe que o Talmude prescrevia o ódio pela raça cristã e que, “para corromper os cristãos, eles, os judeus, haviam inventado os franco-maçons, dos quais ele mesmo [Mordechai] se tornara um dos superiores desconhecidos” (Eco, 2011, p. 65). Desta maneira, para o avô de Simonini era claro como a água que os judeus eram os responsáveis pela criação da maçonaria e que, conseqüentemente, eram eles que estavam por trás da Revolução Francesa. A certeza do avô era tamanha que ele não hesitou em organizar estes fatos de seu

conhecimento em uma carta endereçada a um certo abade Barruel (Eco, 2011, p. 63), autor de *Memórias para servir à história do jacobinismo*, famoso livro pregava a participação da Maçonaria na Revolução Francesa.

O avô, contudo, faleceu, e Simonini se viu obrigado a trabalhar para o tabelião Rebaudengo, responsável pelo testamento de seu avô e, por isso, suspeito de embolsar em benefício próprio grande parte da herança que Simonini deveria receber. Foi no trabalho junto a Rebaudengo, um verdadeiro salafrário, que Simonini desenvolveu a habilidade criminosa, que acabou se mostrando verdadeiramente útil, de copiar caligrafias. Com o tempo, ele se tornou um exímio falsificador de documentos, fornecendo seus serviços aos agentes da segurança pública parisiense, que ocasionalmente necessitavam apresentar aos juízes alguma prova documental de que as deduções da polícia possuíam algum fundamento material (Eco, 2011, p. 101). Em razão disso, a vida de Simonini é atravessada por conspirações e complôs, sejam aqueles plantados por ele mesmo em conjunto com a polícia secreta francesa, sejam as ideias conspiracionistas encucadas pelas histórias contadas por seu avô.

Se falamos de Simone Simonini, precisamos, também, falar do abade Dalla Piccola, com quem Simonini divide sua personalidade. Trata-se de personagem essencial para o desenvolvimento do romance, pois a presença de Dalla Piccola no enredo garante a Eco a existência de outro personagem ficcional para transitar por alguns ambientes importantes ao desenvolvimento dos *Protocolos* e para interagir com outros personagens fundamentais para o funcionamento da trama. A dupla personalidade, também, confere ao enredo a sua estrutural formal, uma espécie híbrida entre romance epistolar e diário, mas sobretudo funciona como o motivo pelo qual a história dos *Protocolos* é contada no romance: certo dia, Simonini acorda desmemoriado e trajando vestes eclesiásticas. Na tentativa de entender como havia chegado àquela situação, ele decide narrar, em um diário, os acontecimentos mais importantes da sua vida, desde a sua infância até o momento presente. O diário, contudo, é interrompido diversas vezes pela personalidade do abade, que completa as lacunas deixadas por Simonini. Dessa maneira, há duas linhas do tempo simultâneas no romance: uma, o tempo do diário, que se estende entre os anos de 1897 e 1898 e compreende o tempo presente de Simonini; a outra, o tempo cronológico da história, que vai de 1830 a 1898, que consiste nas lembranças sobrepostas de Simonini e Dalla Piccola registradas no diário. Devido a essa característica, o romance possui três narradores: Simonini, Dalla Piccola e um terceiro narrador onisciente, que aparece em alguns momentos para dar explicações a certos acontecimentos e intervir na história para melhor situar o leitor.

Convém, contudo, explicar quem foi Dalla Piccola no enredo do romance. Antes que o Dalla Piccola/Simonini viesse a existir, havia um outro Dalla Piccola, o verdadeiro, personagem que exerce função direta na criação dos *Protocolos dos Sábios de Sião* por Simonini. O Dalla Piccola verdadeiro, um abade jesuíta, aparece pela primeira vez no capítulo doze, *Uma Noite em Praga*, no momento em que Simonini trabalha na primeira versão da fantasmagórica cena em que os líderes das doze tribos de Israel se reúnem no cemitério judaico de Praga – cena que posteriormente aparecerá nos *Protocolos dos Sábios de Sião* como autêntica. O abade Dalla Piccola verdadeiro, tal como descrito por Simonini quando se encontram pela primeira vez, é um homem nada parecido com ele: um jesuíta de ao menos 60 anos (nesse momento da história, Simonini tinha aproximadamente 35 anos), com sotaque alemão, quase corcunda, estrábico e dentuço. Na ocasião deste encontro, Dalla Piccola ordenou a Simonini que deveriam ficar em observação não apenas os judeus, mas também os maçons e Simonini compreendeu que os maçons interessavam aos jesuítas “porque a Igreja estava preparando uma ofensiva violentíssima contra a lepra maçônica” (Eco, 2011, p. 222). Ironicamente, Dalla Piccola era maçom¹⁴.

No enredo do romance, os dois personagens estabeleceram conexão mais próxima logo após Simonini finalizar a primeira versão da cena do cemitério de Praga como se se tratasse de um documento autêntico a ser vendido para a polícia secreta russa. Entretanto, este combinado não foi mantido e Simonini considerou vender seu documento aos jesuítas, pois, como ele se recorda, “as primeiras acusações verdadeiras aos judeus e as primeiras menções ao complô internacional deles tinham vindo de um jesuíta como Barruel” (Eco, 2011, p. 245). O único intermediário entre Simonini e os jesuítas tratava-se justamente do abade Dalla Piccola, a quem Simonini ofereceu o documento com a cena do cemitério de Praga como se fosse verídico. Uma semana depois, o abade retornou à loja de Simonini alegando que o documento que ele lhe havia entregado como supostamente reservadíssimo, secreto e autêntico havia aparecido copiado, integralmente, em um romance chamado *Biarritz*, de autoria de um certo John Retcliffe. Em *O Cemitério de Praga*, entretanto, foi Retcliffe quem copiou a cena do cemitério de Simonini (que, por sua vez, elaborou a cena utilizando como referências os romances-folhetins *Joseph Balsamo*, de Alexandre Dumas, e *Os mistérios de Paris* e *O judeu errante*, Eugene Sue e um panfleto político publicado anonimamente, mas que Simonini sabia ser de autoria de um certo Maurice Joly graças ao seu contato com a polícia francesa), como veremos adiante. O que nos importa é que Dalla Piccola ameaçou dar punhaladas nas costas de Simonini, que agiu mais

¹⁴ “– Seja como for – disse Dalla Piccola –, no dia em que o senhor pretender fazer contato com esses ambientes, avise-me. Eu sou irmão em uma loja parisiense e tenho muitos bons conhecidos no ambiente” (Eco, 2011, p. 222).

rapidamente, golpeando a cabeça de Dalla Piccola com um castiçal de ferro batido, assassinando-o (Eco, 2011, p. 246-247).

Embora a origem da cisão da personalidade de Simonini não seja inteiramente clara, a explicação para a existência de dois abades Dalla Piccola – o verdadeiro e aquele que constitui a identidade alternativa de Simonini – é revelada ao final do romance. Após assassinar o verdadeiro Dalla Piccola, Simonini é contratado para investigar o abade Boullan, um clérigo satanista que celebra missas negras. Considerando que o disfarce de religioso despertaria menos suspeitas, ele assume aspectos da identidade de Dalla Piccola e, de certa forma, torna-se o próprio abade: “quando era Dalla Piccola, Simonini não apenas falava e escrevia de maneira diferente como também pensava de maneira diferente, encaixando-se completamente no personagem” (Eco, 2011, p. 434). Assim, a figura de Dalla Piccola desempenha um papel fundamental na reconstrução do submundo parisiense habitado por satanistas e ocultistas, incluindo as missas negras promovidas por Boullan, além de recriar o ambiente das sociedades secretas e dos complôs que as envolviam, como a Fraude Taxil, que conta com a participação direta do abade. Nesse contexto, tanto sua atuação na Fraude Taxil quanto sua investigação sobre Boullan são determinantes para o desfecho psicológico de Simonini/Dalla Piccola, que ocorre apenas nos capítulos finais do romance – vinte e quatro, *Uma noite na missa*, e vinte e cinco, *Esclarecer as ideias* –, quando Dalla Piccola finalmente se recorda da origem de sua amnésia¹⁵, provocada por um evento traumático ocorrido durante a missa negra celebrada por Boullan.

A condição psiquiátrica de Simonini, que culmina no transtorno dissociativo de identidade, não surge de forma isolada ou sem qualquer tipo de fundamentação no romance. Ela está profundamente enraizada tanto na história pessoal e no desenvolvimento psicológico do personagem quanto no contexto intelectual e médico do século XIX. Desde sua infância, Simonini foi moldado por uma educação opressiva ministrada pelo padre Bergamaschi, um jesuíta contratado por seu avô para ensinar-lhe latim e alemão. A figura de Bergamaschi é crucial para a compreensão dos traços psicológicos de Simonini, pois ele não apenas contribuiu para o desenvolvimento de sua dupla personalidade, como também alimentou suas ansiedades, que acabaram por se converter em pensamentos paranoicos, à semelhança do pensamento

¹⁵Na ocasião, Dalla Piccola participa de uma Missa Negra conduzida pelo abade Boullan em uma igreja desconsagrada. A cerimônia atinge seu ápice quando Diana Vaughan, personagem que Dalla Piccola escondia do público a pedido de Leo Taxil, se despe e é utilizada como altar vivo para a consagração da hóstia. Dalla Piccola, inicialmente tomado pelo horror, acaba cedendo ao contato carnal com Diana, o que desencadeia nele uma experiência traumática e alucinatória, culminando em um desmaio. Posteriormente, ao descobrir que Diana era judia, Dalla Piccola entra em pânico e decide assassiná-la. A revelação dos eventos desta noite explica a amnésia que ele e Simonini enfrentavam, encerrando este ciclo (Eco, 2011, p. 419-430).

conspiratório característico do século XIX. Esse aspecto é evidente nas passagens em que Bergamaschi alerta Simonini sobre supostos perigos, como os carbonários e o comunismo, e em suas insinuações perturbadoras e abusivas de natureza sexual, como observamos nas seguintes passagens:

Quando me via debruçado, estudando, com frequência se sentava atrás de mim e, acariciando-me a cabeça, alertava-me contra os muitos perigos que ameaçavam um jovem inexperiente e explicava-me como a carbonária não era outra coisa senão o disfarce do flagelo maior, o comunismo (Eco, 2011, p. 73).

Os comunistas – dizia – até ontem não pareciam temíveis, mas agora, depois do manifesto daquele Marsh (assim ele parecia pronunciar), devemos desmascarar as tramas deles. Você não sabe nada de Babette de Interlaken. Digna bisneta de Weishaupt, aquela que foi chamada a Grande Virgem do comunismo helvético (Eco, 2011, p. 73).

Tarde abafada. Estou estudando. Padre Bergamaschi senta-se silencioso atrás de mim, aperta a mão sobre minha nuca e sussurra-me que a um jovem tão pio, tão bem-intencionado, que quisesse evitar as seduições do sexo inimigo, ele poderia oferecer não só uma amizade paternal como também o calor e o afeto que um homem maduro pode dar. Desde então, não me deixo mais tocar por um padre. Será que me disfarço de abade Dalla Piccola para eu mesmo tocar os outros? (Eco, 2011, p. 75).

Essas memórias traumáticas, evocadas por Simonini ao relembrar sua infância no diário, não apenas explicam a origem de sua dupla personalidade, como também justificam sua fascinação por disfarces e performances, como quando ele se vestia com as roupas de Bergamaschi e se via no espelho, imitando gestos femininos:

Muitas vezes o padre Bergamaschi vestia roupas civis e ia embora, dizendo que se ausentaria por alguns dias, sem informar como nem por quê. Então, eu entrava no seu quarto, apoderava-me do seu hábito e, vestido nele, ia me olhar em um espelho, esboçando movimentos de dança. Como se fosse, o céu me perdoe, uma mulher; ou se a mulher fosse ele, que eu imitava. Se vier à tona que o abade Dalla Piccola sou eu, terei identificado as origens longínquas desses meus gostos teatrais (Eco, 2011, p. 80)

Essas experiências traumáticas e o ambiente opressivo de sua infância são, em um plano mais superficial, as bases narrativas que Eco utiliza para justificar a predisposição de Simonini ao transtorno dissociativo de identidade – não por acaso, a primeira vez que Simonini toma consciência da existência de Dalla Piccola ocorre no capítulo 18, *Protocolos*, logo após um encontro perturbador com Bergamaschi e a elaboração de uma das primeiras versões da cena do cemitério de Praga. No entanto, em um nível mais profundo, a existência dessa dupla personalidade permite a Eco a circulação de seu protagonista por ambientes distintos daqueles que Simonini frequenta, mas principalmente funciona como premissa para que Eco explore o

contexto intelectual e médico do século XIX a partir de discursos científicos da época. Nos primeiros capítulos do romance, em especial no três, *Chez Magny*, Simonini descreve uma série de diálogos sobre hipnose, transtornos de múltiplas personalidades e o desenvolvimento da psiquiatria como área de conhecimento científico em emergência nessa época. O restaurante Magny, frequentado por Simonini e cenário dessas discussões, era um ponto de encontro da elite intelectual francesa, frequentado por figuras como Gautier e Flaubert, mas também “por homens de ciência, por exemplo químicos ilustres como Berthelot e muitos médicos da Salpêtrière” (Eco, 2011, p. 39). É neste local que Simonini estabelece relações, por exemplo, com os “doutores Bourru e Burot” (Eco, 2011, p. 40), dois médicos entusiastas da hipnose que descreveram o caso de Louis Vivet (Eco, 2011, p. 42), um dos primeiros casos descritos de transtorno dissociativo de identidade. De modo geral, as abundantes citações a médicos e casos psiquiátricos do século XIX encontradas nessas páginas soam não apenas como uma forma humorística de apresentar a condição psiquiátrica de Simonini (por se tratar de informações reveladas no terceiro capítulo, o leitor ainda não teve tempo de compreender que ele e Dalla Piccola eram a mesma pessoa), mas também estabelecem, a partir dele, o modo como se organizou e estabeleceu a medicina do século XIX.

Na construção de Simonini, Eco recorre a um repertório erudito e diversificado, mesclando personagens históricos (como Denis Vrain-Lucas, Freud e Leo Taxil, todos citados ao longo do romance), eventos marcantes do século XIX (como a unificação italiana e a Comuna de Paris) e espaços geográficos emblemáticos para a vida intelectual francesa (como o restaurante Magny, mas também outros cenários parisienses, como o Quartier Latin). Essa estrutura narrativa, organizada tematicamente ao longo de capítulos, permite ao leitor compreender Simonini como um personagem complexo, mas verossímil, alguém capaz de elaborar uma falsificação como os *Protocolos dos Sábios de Sião*. Essa capacidade deriva não apenas dos preconceitos incutidos nele pelo avô, mas também de sua astúcia, ao incorporar na criação do documento grande parte do repertório literário e cultural adquirido ao longo de sua juventude – aspecto explorado com mais detalhes na próxima seção. O segundo capítulo do romance (*Quem sou?*), por exemplo, expõe os grupos de indivíduos que Simonini odeia; o terceiro capítulo (*Chez Magny*) mergulha nas discussões médicas e científicas da época; e o quarto capítulo (*Os tempos do meu avô*) revela suas memórias de infância, fundamentais para a compreensão de sua psicologia. Dessa forma, a estrutura narrativa de Eco não apenas fornece um retrato psicológico detalhado de Simonini, mas também transforma sua cisão de identidade em um recurso narrativo que dialoga com as discussões médicas, científicas e sociais do século XIX.

O *corpus* documental da conspiração

Talvez um dos traços mais marcantes da escrita de Umberto Eco em *O Cemitério de Praga* seja o jogo metaficcional constante entre ficção e história. Ao construir narrativamente *O Cemitério de Praga*, Eco se apropria de eventos, personagens e documentos históricos, manipulando-os de maneira a reforçar um efeito de realismo que sustenta a verossimilhança histórica do enredo. No centro desse jogo está Simonini, personagem fundamental não apenas para a dinâmica ficcional do romance, mas também para a forma como os *Protocolos dos Sábios de Sião* são construídos no enredo. Se, na primeira seção, comentamos brevemente a formação psicológica de Simonini à luz dos debates científicos do século XIX como elemento-chave para a compreensão de sua identidade e de suas motivações, agora nos voltamos para a maneira como ele realiza a falsificação dos *Protocolos*, isto é, como ele se apropria, combina e altera fragmentos de diferentes textos para compor sua versão do documento. Assim, nesta segunda seção, nos concentraremos no mapeamento das leituras feitas por Simonini, analisando os textos que ele consulta e os mecanismos narrativos que Eco emprega para articular essas referências dentro do romance. Permanecemos, portanto, no domínio da ficção: aqui, nossa abordagem recairá sobre a lógica interna do romance e sobre a maneira como Eco organiza esse *corpus* textual na trajetória de Simonini. A sobreposição entre a construção ficcional e a historiografia dos *Protocolos* será analisada na terceira seção, onde nos debruçaremos sobre as conexões entre o enredo do romance e os estudos historiográficos acerca da gênese do documento.

A decisão de dedicar uma seção ao mapeamento do *corpus* documental plagiado nos *Protocolos dos Sábios de Sião* se justifica pelo próprio cerne do enredo: o fato de os *Protocolos* serem, essencialmente, um plágio de diversos textos anteriores, literários ou não. Para que a reconstituição da fabricação dos *Protocolos* fosse historicamente plausível, era necessário que Simonini tivesse acesso ao repertório textual que serviu de base para a criação do documento na realidade. Afinal, sendo ele o responsável pela falsificação no romance, sua leitura e apropriação dos mesmos textos garantem coerência à narrativa ao ancorar-se no mesmo solo histórico-textual. Dessa forma, Eco insere Simonini em um universo literário e documental que não apenas dialoga com as fontes da falsificação original, mas também reforça o efeito de autenticidade do texto dentro da lógica do romance.

Para isso, convém destacarmos a constituição desse *corpus* tal como já indicado pelos estudos sobre os *Protocolos dos Sábios de Sião* antes de darmos prosseguimento à análise do romance. Dois livros são indicados diretamente como fontes principais do plágio que originou

os *Protocolos: Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu* (1864), de Maurice Joly, e *Biarritz* (1868), de Hermann Goedsche (pseudônimo de John Retcliff). Ambos são citados em *O Cemitério de Praga*, e seus autores aparecem como personagens que interagem com Simonini ao longo da trama. No entanto, Eco expande essa rede intertextual ao mencionar outros textos que compõem a genealogia da falsificação, como o *Mémoires Pour Servir à l'Histoire du Jacobinisme* (1797), de Augustin Barruel, a *Carta de Simonini* (1806), *O Judeu Errante* (1844), de Eugène Sue, e *Joseph Balsamo* (1853), de Alexandre Dumas. É sobretudo sobre esse segundo grupo de textos que nos debruçaremos nesta seção, analisando como Eco os mobiliza narrativamente para estruturar a fabricação dos *Protocolos*. Além dessas obras, a narrativa de *O Cemitério de Praga* é sustentada por uma ampla rede de personagens históricos e documentos que reforçam sua ambientação e verossimilhança, e cuja função no romance será abordada ao longo da análise. Já os textos de Joly e Goedsche, por sua centralidade no plágio, serão discutidos com maior atenção na terceira seção deste capítulo.

Dessa forma, buscamos investigar como Eco articula esse *corpus* secundário no interior da narrativa, analisando as diferentes apropriações que Eco faz desse *corpus* através de Simonini. Para isso, analisaremos como os romances-folhetins de Eugène Sue e Alexandre Dumas e o livro de memória do abade Augustin Barruel são utilizados estrategicamente no interior do enredo, em especial observando como eles são mobilizados na fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. É importante ressaltar que esses textos não foram escolhidos arbitrariamente – como já mencionado, eles desempenharam papel fundamental na criação dos *Protocolos* reais. Portanto, para que Simonini fosse o autor dos *Protocolos* no romance, seria essencial que ele tivesse contato com os textos que, historicamente, serviram de base para a falsificação. Caso contrário, seria implausível que ele criasse o mesmo texto dos *Protocolos* reais.

Começemos com os romances-folhetins de Eugène Sue, que aparecem em destaque no capítulo seis, *A serviço dos Serviços*, em um momento do diário em que Simonini avança alguns anos e narra os acontecimentos históricos das décadas de 1840 a 1860, período que compreende desde a juventude de Simonini até seu envolvimento no *Risorgimento* italiano. Cabe destacar que a produção romanesca de Eugène Sue é extensa, mas aqui nos interessam apenas dois de seus romances: *O Judeu Errante* (1844) e *Os Mistérios do Povo* (1857). Eco faz duas apropriações significativas dos romances de Sue. A primeira é a inserção de Sue em uma estrutura narrativa ambígua no romance, já que o texto é escrito em formato de diário, em primeira pessoa, mas combina as memórias de Simonini com uma construção que se assemelha a livros de história. Isso fica evidente na seguinte passagem:

Naqueles anos, Eugène Sue publicara sua última obra-prima, *Os mistérios do povo*, que concluiria justamente antes de morrer, no exílio em Annecy, na Savoia, porque havia tempo se ligara aos socialistas e se opusera ferozmente à tomada do poder e à proclamação do império por parte de Luís Napoleão. Visto que já não se publicavam *feuilletons* por causa da lei Riancey, esta última obra de Sue saíra em tomos e, cada um desses caíra sob os rigores de muitas censuras, inclusive a piemontesa, de modo que foi difícil conseguir tê-los todos. Recordo ter me sentido mortalmente entediado ao acompanhar essa lodosa história de duas famílias, uma de gauleses e outra de francos, desde a pré-história até Napoleão III, em que os maus dominadores são os francos, e os gauleses parecem todos socialistas desde os tempos de Vercingetórix, mas, àquela altura, Sue estava invadido por uma única obsessão, como todos os idealistas (Eco, 2011, p. 110).

Essa passagem exemplifica uma característica recorrente em *O Cemitério de Praga*, especialmente nos momentos em que o leitor é situado historicamente: a escrita da ficção a partir da apropriação dos fatos históricos. Embora essa passagem seja narrada por Simonini, o modo como ela é construída parece transitar entre Simonini e um narrador onisciente e anônimo, para depois retornar a Simonini por meio de ganchos narrativos habilmente construídos com o uso da primeira pessoa do singular. Essa alternância entre vozes narrativas cria uma dinâmica contraditória, na qual a fronteira entre a memória individual e a exposição histórica se dissolve, reforçando a ambiguidade entre história e ficção do romance.

Já a segunda apropriação que Eco, ou melhor, que Simonini faz dos romances de Eugène Sue consiste em aproximar a conspiração jesuítica retratada em *O Judeu Errante* e *Os Mistérios do Povo* dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Essa conexão é observada na seguinte passagem, narrada em *O Cemitério de Praga* no contexto dos primeiros trabalhos de falsificação realizados por Simonini:

Era evidente que ele [Sue] escrevera as últimas partes da sua obra no exílio, à medida que Luís Napoleão tomava o poder e se fazia imperador. Para tornar odiosos os projetos deles, Sue tivera uma ideia genial: como, desde a época da Revolução, o outro grande inimigo da França republicana eram os jesuítas, bastava mostrar como a conquista do poder por Luís Napoleão fora inspirada e dirigida por eles. É verdade que os jesuítas foram expulsos também da França desde a revolução de julho de 1830, mas, na realidade, haviam permanecido no país, sobrevivido sorrteiramente e mais ainda desde que Luís Napoleão iniciara sua escalada rumo ao poder, tolerando-os para manter boas relações com o papa. Assim, havia no livro [*Os mistérios do povo*] uma longuíssima carta do padre Rodin (que já aparecera em *O judeu errante*) ao geral dos jesuítas, padre Roothaan, em que o complô era exposto tim-tim por tim-tim (Eco, 2011, p. 110-111).

Nessa citação, Simonini destaca como Sue utiliza a figura dos jesuítas como arquitetos de uma conspiração, associando-a ao contexto político da época. Essa estratégia narrativa de Sue, ao retratar os jesuítas como manipuladores ocultos do poder, serve de inspiração para

Simonini quando ele é encarregado de redigir um documento para um certo *cavalier* Bianco, um dos “senhores do Departamento”, uma espécie de representante de assuntos competentes ao governo (Eco, 2011, p. 101). O documento solicitado a Simonini deveria ser fruto de uma investigação sobre o paradeiro dos jesuítas, que, após serem expulsos de vários países, retornaram secretamente à França. Ao receber o documento pronto, Bianco supôs que Simonini tivesse mantido contato com membros da ordem em virtude da relação que seu avô tinha com eles. No entanto, Simonini não manteve qualquer tipo de contato com outros jesuítas e, em vez disso, baseou-se no romance *Os Mistérios do Povo*, de Eugène Sue, para criar o documento solicitado. Mais uma vez, Eco apresenta o romance realista como uma espécie de documento histórico, dotado de autoridade e função educadora, um texto lido como repositório de informações verdadeiras que poderiam ser mobilizadas por Simonini a seu favor na criação de documentações falsas:

Daí veio-me a ideia de que poderia vender a Bianco não só algum mexerico escutado aqui e ali, mas um documento inteiro subtraído aos jesuítas. Certamente eu deveria mudar alguma coisa, eliminar aquele padre Rodin que talvez alguém recordasse como personagem romanesco e colocar em cena o padre Bergamaschi, que sabe-se lá por onde andava, mas do qual alguém em Turim certamente ouvira falar. [...] O documento deveria parecer a transcrição quase literal de tudo o que fosse relatado por um informante confiável, e esse não deveria aparecer como um delator (porque se sabe que os jesuítas nunca traem a Companhia), mas antes como um velho amigo do vovô, que havia confidenciado aquelas coisas a este último como prova da grandeza e da invencibilidade da sua ordem. Eu gostaria de incluir na história também os judeus, como homenagem à memória do vovô, mas Sue não falava deles, e eu não conseguia juntá-los aos jesuítas – e também, naquela época, no Piemonte, ninguém se importava muito com os judeus. [...] Todavia, eu não queria renunciar aos judeus, e os usei para a ambientação. Afinal, era sempre um modo de sugerir a Bianco alguma suspeita em relação a eles. Disse a mim mesmo que um evento ambientado em Paris e, pior ainda, em Turim, poderia ser controlado. Eu deveria reunir meus jesuítas em um lugar menos acessível e até mesmo estes só tivessem notícias lendárias. Ao passo que os jesuítas, eles sim, estavam por toda parte, polvos do Senhor, com suas mãos aduncas estendidas inclusive sobre os países protestantes. Quem falsifica documentos deve sempre se documentar e, por isso, eu frequentava as bibliotecas. [...] Assim, aconteceu-me encontrar em um livro algumas belas gravuras do cemitério hebraico de Praga. Já abandonado, havia ali quase 12 mil lápides em um espaço bem pequeno, mas as sepulturas deviam ser muitas mais, porque, no decorrer de alguns séculos, várias camadas de terra tinham sido superpostas. Depois que o cemitério fora abandonado, alguém reergueu algumas tumbas sepultadas, com as respectivas lápides, de modo que se criara uma espécie de acúmulo irregular de pedras mortuárias inclinadas em todas as direções. [...] Aquele lugar agora abandonado me convinha, até por sua incongruência: por qual astúcia os jesuítas haviam decidido se reunir em um local que fora sagrado para os judeus? E que controle tinham eles sobre aquele lugar esquecido por todos e talvez inacessível? Perguntas todas sem resposta, as quais confeririam credibilidade à narrativa, pois eu considerava que Bianco acreditava firmemente que, quando todos os fatos parecem totalmente

explicáveis e verossímeis, então a narrativa é falsa. Como bom leitor de Dumas, não me desagradava reconstituir aquela noite e aquele convívio como sombrios e assustadores, com aquele campo sepulcral, mal iluminado por uma foice de lua tísica, e os jesuítas dispostos em semicírculo, de tal modo que, por causa dos seus chapelões negros de abas largas, o solo, visto do alto, parecesse fervilhar de baratas – ou ainda descrever a risota diabólica do padre Beckx enquanto enunciava os propósitos sombrios daqueles inimigos da humanidade [...] e depois mostrar os mensageiros infames debandando em massa, a fim de anunciar a todas as suas casas, dispersas por toda parte, o novo e diabólico plano para a conquista do mundo, como enormes pássaros escuros que alçassem voo no palor da alvorada, concluindo aquela noite de sabá (Eco, 2011, p. 111-113).

Nessa passagem, Simonini elabora uma narrativa conspiratória baseada em referências distintas, mesclando elementos históricos, geográficos e fictícios para criar um documento convincente. Não apenas a ideia para a cena se origina de um texto ficcional, mas sua composição também incorpora elementos retirados de outros livros. Mais uma vez, fica evidente que Eco não inseriu Eugène Sue (mas também Alexandre Dumas) de maneira leviana. Antes que abordemos a contribuição de Dumas, é importante destacar ainda mais o papel de Sue na produção dos *Protocolos*, além de sua influência na ideia da conspiração jesuítica. Em uma conferência intitulada *Protocolos Ficcionalis* proferida na Universidade de Harvard para as *Charles Eliot Norton Lectures*, em 1993, Eco explica que Maurice Joly havia plagiado algumas passagens de Sue ao escrever *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, uma das fontes diretas dos *Protocolos*:

Em 1864, depois de publicados os romances de Sue, um tal Maurice Joly criticou Napoleão III escrevendo um panfleto liberal em que Maquiavel, que representa o cinismo do ditador, conversa com Montesquieu. A conspiração jesuítica inventada por Sue (com a mesma fórmula clássica, “os fins justificam os meios”) agora é atribuída a Napoleão – e detectei nesse panfleto nada menos que sete páginas que, se não são plágio, no mínimo estão repletas de extensas e inconfessas citações de Sue (Eco, 2020, p. 141).

Dessa forma, em *O Cemitério de Praga* Eco utiliza *Os Mistérios do Povo* e *O Judeu Errante* para explorar os desdobramentos da ficção no mundo real, evidenciando como Simonini instrumentaliza deliberadamente esses romances na criação de documentos supostamente autênticos. Ao fazer Simonini basear-se nas conspirações jesuíticas descritas por Sue para criar documentos falsos, Eco demonstra não apenas um dos aspectos fraudulentos dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, mas evidencia, ainda que nas entrelinhas, a interferência possível do fictício naquilo que se pretende ser autêntico.

Alexandre Dumas é, assim como Sue, outro romancista cujo texto Simonini se apropria na fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Da mesma maneira que Sue, Dumas também

escreveu vários romances (entre os quais os mais conhecidos são, provavelmente, *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte-Cristo*), mas o que foi apropriado por Simonini na construção de suas falsificações foi o folhetim *Joseph Balsamo*. Neste romance, Dumas descreve uma cena em que Cagliostro, líder dos Superiores Desconhecidos, reúne-se com os Iluminados para tramar uma conspiração – e é exatamente essa cena, que é a abertura do romance, que serviu como referência para a fantasmagórica reunião no cemitério judaico de Praga, cena emblemática dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Eco, em *Protocolos Ficcionalis*, destaca que essa cena de Dumas foi posteriormente plagiada por Hermann Goedsche em *Biarritz*, fonte direta para os *Protocolos* reais (Eco, 2020, p. 141). Dessa forma, Simonini, ao criar sua versão da cena do cemitério de Praga, baseia-se diretamente em *Joseph Balsamo*, uma vez que Goedsche, ou Retcliff, ainda não havia aparecido no romance (além disso, em *O Cemitério de Praga*, Goedsche copia a cena de Simonini).

De qualquer maneira, Eco jamais poderia deixar de citar este folhetim de Dumas em particular por duas razões: a mais evidente é que ele constitui uma das fontes plagiadas para os *Protocolos*; a outra é que, ao mobilizar um *corpus* ficcional para a criação da teoria da conspiração, nos deparamos com o problema da leitura e da apropriação da ficção como verdade, em suma, um problema da interpretação extrapolada dos textos. Ao acrescentarmos nesse cenário um tipo de ficção como a de Dumas, por exemplo, o resultado é o engrossamento de um caldo conspiratório: em *Jospeh Balsamo*, o protagonista que dá nome ao romance é também Cagliostro, filiado à maçonaria e iluminista que promete destruir a monarquia francesa (Dumas, 1956, p. 25) É como se o raciocínio funcionasse da seguinte maneira: sendo Cagliostro um maçom que promete destruir as principais monarquias ao redor do mundo, a Maçonaria empírica, como fenômeno histórico, deve, por sua vez, ter um plano igual ou semelhante, pois Dumas provavelmente acessou o plano secreto antes de retratá-lo em seu romance. E, talvez, tenha inserido o suposto plano em seu romance com algum objetivo igualmente oculto. Para aqueles que já acreditavam em algum plano malévolo vindo da maçonaria, a cena escrita por Dumas pode facilmente soar como a confirmação de uma suspeita pré-existente. É partindo dessa premissa distorcida – que também foi aplicada aos folhetins de Eugène Sue – que Simonini elabora o documento que criou para vender a Bianco.

O último caso a ser analisado nesta seção é o do livro de memórias do abade Augustin Barruel que, como revelado por seu título, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, pertence a um gênero diferente do romance – portanto, não se trataria de ficção. No entanto, trata-se de uma fonte essencial tanto para a fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, também por sua repercussão, parcialmente responsável por associar o judaísmo ao controle da

Maçonaria (Oberhauser, 2020). O livro de Barruel é introduzido, em *O Cemitério de Praga*, pelo avô de Simonini, um entusiasta das memórias de Barruel. O modo como Eco constrói narrativamente a relação do avô de Simonini com Barruel segue a mesma premissa da apropriação da história na escrita da ficção, mas, neste caso, a relação se estabelece no domínio do próprio enredo. Em outras palavras, o avô de Simonini lê o livro de Barruel e toma as ideias ali expostas não apenas como completamente verdadeiras, mas também incompletas: as memórias de Barruel se dedicam a argumentar que quem estava por trás da Revolução Francesa era a Maçonaria, mas o avô de Simonini possuía a certeza absoluta de que os judeus controlavam a Maçonaria e, portanto, eram eles que estariam por trás da Revolução. O avô, então, escreve uma carta endereçada ao abade com todas as suas convicções registradas.

Assim como no caso dos romances de Sue e Dumas, a carta de Simonini endereçada a Barruel por causa de seu livro também não é invenção de Eco. De fato, houve uma carta assinada por um capitão Simonini¹⁶ – de onde vem o sobrenome do protagonista – e endereçada ao abade Barruel, embora a autenticidade dessa carta e a identidade desse capitão Simonini tenham sido objetos de investigações que procuravam desvendar se o capitão Simonini que existiu seria o mesmo que assinou a carta (Markner, 2014). Tanto a carta de Simonini quanto o livro de Barruel também são considerados textos que fazem parte da pré-história dos *Protocolos*. Ao tratar do livro de Barruel em *O Cemitério de Praga*, Eco se vale de uma boa dose de exageros históricos e, por que não, mentiras, se estivermos tomando como parâmetro para “verdade” e “mentira” a precisão histórica dos fatos inseridos por Eco no enredo.

Ainda nesse sentido, cabe lembrar que “verdade” e “mentira” são expressões que possuem significados singulares em romances. Seria um erro, ou melhor, seria uma extrapolação da leitura do romance, realizar juízos de valor sobre o que é verdade e o que é mentira em um universo ficcional se tais afirmações não estão explicitamente claras e evidentes nesse universo, sobretudo se considerarmos que a própria noção de ficção designa algo que não é nem verdade, nem mentira, mas verossímil (Compagnon, 2010, p. 37). Embora *O Cemitério de Praga* possa ser considerado um romance contemporâneo histórico – ou seja, um romance que toma como referência um território do passado aliado a um conjunto de trabalhos historiográficos em sua concepção – com uma proposta objetiva – falar da produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião* –, Eco se desvencilha da *persona* de historiador que assumiu

¹⁶ A carta original pode ser consultada através deste endereço eletrônico, nas páginas 58 a 61: https://books.google.com.br/books?id=KsMtCFXA8DwC&pg=PA58&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 21 fev. 2024. Em *O Cemitério de Praga*, a carta de Simonini se encontra reproduzida nas páginas 62, 66 e 67.

diante da necessidade de contextualizar alguns pontos da narrativa para assumir a de romancista. A *persona* de romancista lhe confere outros tipos de liberdade diante do texto ficcional, como o de, por exemplo, distorcer e jogar com determinados fatos ou inserir invenções e exageros em suas contextualizações sem o mesmo dever ético incumbido ao historiador.

Essas distorções e exageros se tornam evidentes quando o avô de Simonini está contando ao neto sobre o livro de Barruel e cita os Cavaleiros Templários:

– Rapaz, os templários foram uma ordem poderosíssima de cavaleiros, que o rei da França destruiu para se apoderar dos seus bens, mandando grande parte deles à fogueira. Os sobreviventes, contudo, se constituíram em uma ordem secreta, a fim de se vingar do rei da França. E, de fato, quando a guilhotina decepou a cabeça do rei Luís, um desconhecido subiu ao cadafalso e levantou aquele pobre crânio, gritando: ‘Jacques de Molay, estás vingado!’ E Molay era o grão-mestre dos templários que o rei mandara queimar na ponta extrema da Île de la Cité, em Paris (Eco, 2011, p. 59).

Em outra passagem, seguindo a relação entre os Templários e o livro de Barruel, o avô de Simonini também diz:

–Barruel compreendeu que os templários das origens e os pedreiros livres haviam sido conquistados e corrompidos pelos Iluminados da Baviera! E essa era uma seita terrível, imaginada por um tal de Weishaupt, em que cada membro só conhecia seu superior imediato e ignorava tudo sobre os chefes que estavam mais acima e sobre os propósitos deles [...] E ligados como unha e carne aos Iluminados da Baviera eram aqueles negadores de toda fé que haviam gerado a infame *Encyclopédie*, estou falando de Voltaire, e d’Alembert, e Diderot e toda aquela corja que, à semelhança dos Iluminados, falava do Século das Luzes na França, e de Esclarecimento ou Explicação na Alemanha, e que, por fim, reunindo-se secretamente para tramar a queda do rei, deu vida ao clube dito “dos Jacobinos”, originado justamente do nome de Jacques de Molay. Eis quem tramou para fazer a Revolução explodir na França!” (Eco, 2011, p. 59-60).

A citação aos Templários ocorre porque Barruel argumenta, em seu livro, que a Revolução Francesa foi fruto de uma conspiração entre a Maçonaria e os Iluminati a partir da ordem dos Jacobinos, criada e controlada por eles. Nesse sentido, o avô de Simonini toma as afirmações de Barruel como verdadeiras e explica ao neto que os Templários são os fundadores da Maçonaria, e, portanto, fariam parte dessa conspiração que deu origem à Revolução Francesa. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a associação entre a Maçonaria e os Templários não parece ser oriunda do livro de Barruel. Segundo Eco (2020, p. 139), essa associação faz parte da história ficcional dos *Protocolos* e remonta ainda ao século XVIII, com a popularização das sociedades secretas e a alegação da Maçonaria Escocesa (ou Templária e Ocultista) de que

suas origens remontavam aos Cavaleiros Templários, cuja tradição havia teria sido transmitida até eles por intermédio dos lendários Rosa-Cruzes.

Em segundo lugar, é evidente, nesta passagem, a alternância narrativa entre história e ficção. Os Cavaleiros Templários certamente existiram, assim como a Maçonaria de fato existe e pode ser encontrada facilmente, apesar da discrição dos membros da Ordem. O juramento de vingança de Jacques de Molay, por outro lado, pode não passar de uma lenda, assim como a constituição de uma ordem secreta fundada pelos sobreviventes da Ordem dos Templários para se vingar do rei da França é, também, um mito¹⁷. Adam Weishaupt foi, de fato, fundador dos Iluminados da Baviera, mais conhecidos como Iluminati, mas está fora de questão que Voltaire, d'Alembert e Diderot tenham se aliado aos Iluminati para tramar a Revolução Francesa. Entretanto, é notável que diante da menção a tantas figuras históricas conhecidas e contextualizações altamente precisas e cuidadosamente dispostas ao longo de todo o enredo do romance, o leitor possa facilmente se perder nos bosques da ficção e ter dificuldade para distinguir a ficção da realidade¹⁸.

Como argumentamos anteriormente, Umberto Eco constrói sua própria imagem de narrador com base na ideia de manter ao máximo possível um controle factual sobre as informações de que dispõe no texto e é muito improvável que ele, enquanto intelectual e romancista, leve a sério as lendas sobre a Maçonaria e os Templários, embora elas apareçam embaralhadas com os fatos históricos (e isso acontece também com ainda mais intensidade em *O Pêndulo de Foucault*), o que indica que as relações entre autor e obra não são tão frugais como podem parecer à primeira vista.

Ainda, é possível considerar a liberdade do uso dessa figura de romancista como mais um recurso narrativo para a composição do enredo mobilizado por Eco, pois ele se manifesta dessa maneira especificamente nas cenas em que o avô de Simonini assume a palavra ao falar do livro de Barruel, distanciando a narração onipresente – vinculada à figura do autor – do que diz o personagem. Nesse caso, a leitura que o avô de Simonini faz desse livro é a mesma que poderia ser feita o tomando como um documento autêntico, ao considerar que as informações descritas por Barruel são inquestionavelmente verdadeiras, como ao afirmar que

depois que a loucura da Revolução subverteu todas as nações da Europa, fez-se ouvir uma voz que revelou como a Revolução não tinha sido senão o último

¹⁷ Não é possível deixar de realizar uma associação direta do juramento de vingança de Jacques de Molay de se vingar do rei da França com a cena inicial de *Joseph Balsamo*, de Dumas, na qual o líder dos Iluminados jura destruir a monarquia francesa. Eco também notou essa semelhança e a inseriu em um trecho de *O Cemitério de Praga*: “Dumas, porém, fez mais, e vê em Cagliostro, ou melhor, em Joseph Balsamo, aquele que conscientemente organizou não um embuste, mas um complô político à sombra da maçonaria universal” (Eco, 2010, p. 87).

¹⁸ Aliás, em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* é essa a metáfora que Eco traz ao alertar das dificuldades possíveis na distinção entre ficção e realidade.

ou o mais recente capítulo de uma conspiração universal dirigida pelos templários contra o trono e o altar, ou seja, contra os reis, particularmente o rei da França, e nossa Santíssima Madre Igreja... Foi a voz do abade Barruel, que no final do século passado escreveu suas *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*... (Eco, 2011, p. 59).

No enredo de *O Cemitério de Praga*, o avô de Simonini ainda dá um passo além, pois utiliza Barruel como um argumento de autoridade para provar que era verdadeira a história que ouviu de um judeu no Piemonte de que os judeus se infiltravam em diversas instituições sociais com a finalidade de destruir o cristianismo¹⁹, em uma representação literária de como funcionaria o viés de confirmação.

Diante do exposto ao longo desta seção, é possível observar que Eco recorreu a estratégias e técnicas variadas e a serviço de diferentes funções no enredo. No caso dos romances-folhetim de Eugène Sue, é importante destacar o vínculo entre *O judeu errante* e os *Protocolos dos Sábios de Sião* estabelecido pelo personagem Monsieur Rodin, uma espécie de representação literária da conspiração jesuítica, que leva Simonini a crer que aprendeu muito sobre os jesuítas com o romance de Sue, de modo que, em sua realidade, o ficcional e o verdadeiro aparecem intrinsecamente aglutinados, sem distinção. Ainda, Eco tomou emprestada a descrição que Sue faz de Rodin para a criação de um personagem secundário, Padre Pacchi, em um uso intertextual do folhetim. Eco, enfim, também se utiliza de Sue em momentos de contextualização histórica e, nesse caso, o que se destaca é a escrita narrativa, que sutilmente se desloca da mente de Simonini para a de um narrador que atua a semelhança de um historiador, ainda que reste a explicar que tipo de historiador ele de fato seria.

Alexandre Dumas, assim como Sue, também foi mobilizado por Eco em diversas passagens do enredo que remetem em algum grau à conspiração dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. No caso de Dumas, observamos uma possibilidade de uso da literatura voltada para a fabricação de textos, na medida em que Simonini se apropriou da composição de uma cena do romance *Joseph Balsamo*, de Dumas, para criar a primeira versão da sua cena que se passa no cemitério de Praga, até então protagonizada pelos jesuítas, e não pelos judeus. Contudo, como veremos na próxima seção, essa apropriação de Eco não é completamente fruto de sua criatividade (embora suas escolhas narrativas na realização dessa apropriação o sejam), pois *Joseph Balsamo* faz parte da história da fabricação dos *Protocolos*. Já com Barruel, Eco explora

¹⁹ A fonte primária onde essa história aparece é a própria carta de Giovan Battista Simonini, apesar de Eco ter enriquecido o seu conteúdo acrescentando nomes de pessoas e lugares à narrativa. Vale ressaltar que os acréscimos de Eco aparecem nas interrupções da transcrição da carta, e não em seu conteúdo. Na edição utilizada neste trabalho, a transcrição da carta está identificada em fonte itálica e não sofreu alteração do conteúdo ao ser comparada com o documento original, enquanto as modificações de Eco aparecem nos diálogos entre Simonini e seu avô.

outros usos narrativos ao desviar do padrão da precisão histórica e distorcer essa precisão em alguns pontos específicos da narrativa. Esse tipo de distorção, peculiar em sua escrita romanesca, parece ter sido incentivado pela leitura que o avô de Simonini fez (ou teria feito) do livro de Barruel e pode ser encarado como um recurso narrativo sintonizado com o problema da interpretação e da leitura de fontes históricas.

Em suma, em *O Cemitério de Praga*, Umberto Eco, na posição de autor, mobiliza o *corpus* textual no romance e na criação da conspiração a partir de estratégias variadas e com base em objetivos distintos para a função que cada obra pode vir a assumir no corpo do enredo. O *corpus*, portanto, assume funções distintas a depender do controle do autor sobre a narrativa. Se no romance, por um lado, isso é encarado como um recurso narrativo eficiente para que o leitor seja conduzido e induzido a ter certas sensações e percepções, por outro, esse mesmo tipo de recurso pode ser aplicado à fabricação de fontes históricas divulgadas como autênticas, como demonstra o caso dos *Protocolos*. Dessa maneira, os usos desse *corpus* no enredo de *O Cemitério de Praga* indicam várias possibilidades e alternativas dos usos de textos para a fabricação de outros textos, sejam eles ficcionais, como o próprio romance aqui analisado, sejam eles produtos falsos, como os *Protocolos*, objeto de interesse da próxima seção.

Os Protocolos dos Sábios de Sião em O Cemitério de Praga

Toda discussão e exposição realizadas nas sessões anteriores converge em um único ponto central no enredo de *O Cemitério de Praga*: a produção do texto da teoria da conspiração dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. A essa altura, espera-se que tenha ficado evidente a preocupação de Umberto Eco em apresentar a história da produção dos *Protocolos* como se ela tivesse sido reconstruída o mais precisamente possível, no interior dos critérios de veracidade histórica supostos em seus leitores. Nesse procedimento, a contextualização histórica do século XIX como um momento de florescimento de sociedades secretas e antissemitismo se faz presente, assim como os detalhes a respeito da caracterização de Simone Simonini e dos personagens secundários que constaram ao seu redor. Do mesmo modo, os usos que Umberto Eco faz dos romances que dão origem à conspiração obedecem não apenas a objetivos específicos na estrutura formal e semântica do enredo, mas também devem ser considerados objetos históricos apropriados por Eco para conferir a esse romance ainda mais uma camada de realismo.

Com isso, nos aproximamos do cerne desse capítulo, a saber, os modos como Umberto Eco representou a produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião* no enredo de *O Cemitério de*

Praga. Assim como os outros elementos que compõem a estrutura do enredo, a produção dos *Protocolos* seguiu exatamente os mesmos procedimentos, com destaque para a preocupação com a precisão histórica das condições de produção dos *Protocolos*, o que inclui o aparecimento de personagens específicos envolvidos nessa trama. Nesse sentido, por uma questão de método, pretende-se dividir essa terceira seção em dois momentos: primeiro, uma exposição da produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião* no enredo do romance e, em um segundo momento, a análise de parte da abrangente produção acadêmica sobre os *Protocolos*, incluindo alguns trabalhos do próprio Umberto Eco, de modo a sobrepor a produção acadêmica à proposta de Eco para seu romance.

O objetivo dessa sobreposição é comparar o caminho percorrido por Umberto Eco na criação dos *Protocolos* ficcionais (para brincar com o título de sua conferência proferida em Harvard, em 1993) com a produção intelectual sobre os *Protocolos* verdadeiros. Espera-se que, a partir dessa sobreposição, cheguemos a dois resultados: o primeiro, mais uma demonstração das apropriações possíveis do passado em textos ficcionais e em falsificações (tomando como caso os *Protocolos* de verdade); o segundo, as incongruências e descuidos da própria historiografia, e, conseqüentemente, de Umberto Eco, sobre os *Protocolos*. Nesse segundo resultado, nos guiaremos pelos artigos de Hagemeister (2008) e Markner (2014), que realizaram investigações acuradas sobre as origens dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e a relação da figura do capitão Simonini, o avô do protagonista, com a produção dessa conspiração, respectivamente, o que nos levará à discussão sobre a figura do Umberto Eco romancista *versus* a figura do Umberto Eco pesquisador.

Em *O Cemitério de Praga*, o processo da produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião* perpassa todo o enredo do romance (afinal, o ponto central do livro é retratar a fabricação desse documento), mas é nos capítulos doze (*Uma noite em Praga*), dezoito (*Protocolos*) e vinte e seis (*A solução final*) que Eco detalha, em diferentes momentos, a produção dos *Protocolos*, desde uma primeira versão da cena do cemitério de Praga até o enriquecimento desta cena e a produção da versão final da teoria da conspiração. É importante esclarecer que há dois momentos em que a cena do cemitério de Praga aparece detalhada no enredo: uma primeira vez no capítulo seis (*A serviço dos serviços*), quando Simonini desenvolve pela primeira vez, a partir de *Joseph Balsamo* e *O judeu errante*, a cena da reunião no cemitério, protagonizada por jesuítas (esse capítulo foi amplamente explorado na seção anterior, sobre o *corpus* textual) e uma segunda vez no capítulo doze, quando a cena é enriquecida e Simonini substitui os jesuítas pelos judeus. Em uma linha do tempo explicativa que consta na edição utilizada neste trabalho, há a informação de que é no capítulo doze que aparece a primeira versão da cena no cemitério

de Praga. Contudo, uma versão preliminar desta cena também aparece no capítulo seis, de modo que, aqui, consideraremos que a primeira versão é a que consta no capítulo seis.

Como anteriormente mencionado, é no capítulo doze, *Uma noite em Praga*, que Simonini desenvolve a primeira versão da cena da reunião no cemitério judaico de Praga. No enredo, a cena foi encomendada por um certo coronel Dimitri, um russo que entrou em contato com Simonini através de Lagrange, capitão da polícia francesa que solicitava serviços de falsificação e espionagem a Simonini. Dimitri era funcionário do Terceiro Departamento da chancelaria imperial russa e necessitava recolher documentos “comprometedores sobre o problema hebraico” (Eco, 2011, p. 213). Simonini aceita o trabalho e pondera que

o documento, para convencer, deve ser construído *ex novo*, e, se possível, não convém mostrar o original, mas falar por ouvir dizer, de tal modo que não se possa remontar a alguma fonte existente (Eco, 2011, p. 218).

Em suma, o que o personagem Simonini quer dizer com isso é bastante simples: é necessário que ele elabore um documento inédito, de modo que não seja possível provar que se trata de falsificação. Entretanto, o que está nas entrelinhas pode ser interpretado com mais profundidade, como se se tratasse do próprio modo de transmissão das teorias da conspiração, que impossibilitam (ou, no mínimo, dificultam) a verificação da autenticidade de seu conteúdo. Com isso, estamos diante de um problema de método pertinente a uma concepção epistemológica sobre história talvez adotada por Eco, a saber, o de lidar com textos falsos transmitidos e assimilados como verdadeiros – justamente o caso dos *Protocolos dos Sábios de Sião* fora da ficção.

Retornando ao conteúdo do capítulo doze, Simonini, que compreendeu que a produção de documentos de cunho antissemita poderia lhe servir como uma fonte de renda proveitosa²⁰, retorna às primeiras cenas de *Joseph Balsamo* para delinear a moldura que abrigará o conteúdo de seu documento, que será composto por uma apropriação da reunião dos maçons no monte do Trovão, tal como se inicia o folhetim de Dumas, e na noite dos jesuítas no cemitério de Praga, tal como descrito no capítulo seis. Os jesuítas, contudo, serão substituídos pelos judeus, que deverão discutir o projeto para a conquista do mundo a partir da posse do ouro:

De onde deveria partir o projeto hebraico para a conquista do mundo? Ora, da posse do ouro, como me sugeriria Toussenel. Conquista do mundo, para deixar monarcas e governos em estado de alarme; posse do ouro, para satisfazer socialistas, anarquistas e revolucionários; destruição dos saudáveis princípios

²⁰ “No fundo, eu tinha pensado que eles [os judeus] só obsedavam meu avô, mas, depois de escutar Toussenel, percebi que um mercado antijudaico se abria não somente do lado de todos os possíveis netos do abade Barruel (que não eram poucos), mas também daquele dos revolucionários, dos republicanos, dos socialistas. Os judeus eram inimigos do altar, mas também o eram das plebes, cujo sangue sugavam, e, a depender dos governos, também do trono. Convinha trabalhar sobre os judeus” (Eco, 2011, p. 212).

do mundo cristão, para inquietar papa, bispos e párocos. E introduzir um pouco daquele cinismo bonapartista, sobre o qual Joly falara tão bem, e daquela hipocrisia jesuítica, que tanto Joly quanto eu tiráramos de Sue (Eco, 2011, p. 219).

A partir disso, temos menções importantes ao *corpus* que serviu como fundamento para a produção dos *Protocolos*. Em primeiro lugar, *Joseph Balsamo*, de Dumas, já explorado na seção anterior, cuja cena inicial, que descreve uma conspiração dos Iluminados para destruir a monarquia francesa, funciona como uma espécie de protótipo para a reunião (incluindo os diálogos) no cemitério de Praga. Em seguida, a menção a Sue, também já explorada anteriormente, e a Maurice Joly, autor do livro *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*. O panfleto de Joly é uma das duas fontes mais conhecidas a serem plagiadas para os *Protocolos* e sua menção não apenas é inevitável, como também primordial para um romance que trata dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Apesar do panfleto de Joly ser importante fonte para os *Protocolos*, no enredo do romance Eco não privilegia, de modo algum, a menção a Joly ou a seu panfleto, enquanto os romances de Sue e Dumas recebem mais destaque. Na verdade, a pertinência de Joly no enredo e na produção dos *Protocolos* é simplesmente a de estabelecer e demonstrar o vínculo entre os romances de Sue e os *Protocolos*²¹ – relação essa, aliás, investigada e apontada pelo próprio Eco em *Protocolos Ficcionalis*²². Nesse sentido, é possível considerar que Eco tenha privilegiado sua descoberta do plágio que Joly fez de Sue em detrimento da originalidade do panfleto de Joly, frequentemente apontado como fonte para os *Protocolos* sem, no entanto, a avaliação de que Joly plagiou passagens de Sue.

Para o aprimoramento da ambientação da cena, Simonini recorreu à pesquisa de imagens do fantasmagórico cemitério de Praga na biblioteca de Paris:

Graças a certas gravuras mais imaginativas que o retratavam à luz da lua, logo me pareceu claro o partido que eu podia tirar de uma tal atmosfera de sabá, se, entre aquelas que pareciam as lajes de um pavimento soerguidas em todos os sentidos por um abalo telúrico, se dispusessem, curvados, encapotados e encapuzados, com suas barbas grisalhas e caprinhas, rabinos dedicados a um complô, inclinados também eles como as lápides em que se apoiavam, formando na noite uma floresta de fantasmas crispados. E, no centro, ficava o

²¹ “Simonini refletia que todos os governos despóticos seguem a mesma lógica e que bastava ler o verdadeiro Maquiavel para compreender o que Napoleão III faria, mas essa reflexão o levou a definir uma sensação que o acompanhara durante o resumo de Lagrange: aquele Joly fazia seu Maquiavel-Napoleão dizer quase as mesmas palavras que ele pusera na boca dos jesuítas no documento construído para os serviços piemonteses. Portanto, era evidente que Joly se inspirara na mesma fonte em que ele se inspirara, ou seja, na carta do padre Rodin ao padre Roothaan em *Os mistérios do povo*, de Sue” (Eco, 2011, p. 189).

²² “Em 1864, depois de publicados os romances de Sue, um tal Maurice Joly criticou Napoleão III escrevendo um panfleto liberal em que Maquiavel, que representa o cinismo do ditador, conversa com Montesquieu. A conspiração jesuítica inventada por Sue (com a mesma fórmula clássica, “os fins justificam os meios”) agora é atribuída a Napoleão – e detectei nesse panfleto nada menos que sete páginas que, se não são plágio, no mínimo estão repletas de extensas e inconfessas citações de Sue” (Eco, 2020, p. 141).

túmulo do rabi Löw, que no século XVI criara o Golem, um ser monstruoso destinado a executar as vinganças de todos os judeus. Melhor do que Dumas, e melhor do que os jesuítas (Eco, 2011, p. 219-220).

A simbologia aparente na ideia da composição dessa cena é fortemente vinculada à elementos de conspirações esotéricas: a menção à “atmosfera de sabá” remete a uma reunião secreta e proibida; as lajes soerguidas por um abalo telúrico carregam a imagem mística de uma força poderosa, antiga e desconhecida vinda do centro da própria terra; as barbas grisalhas e caprinas dos rabinos, por sua vez, aludem à associação das cabras com as figuras do diabo e de Baphomet (que pode, ainda, ser vinculado aos Cavaleiros Templários).

A concepção da cena por Simonini é a de que seu documento deveria aparecer como um depoimento oral de uma testemunha daquela noite²³, de modo que o testemunho fortaleça o efeito de verdade da reunião no cemitério. É neste momento que entra em cena (ou melhor, apropria-se na criação de uma nova cena) a passagem plagiada de Dumas:

Eis a cena. Como acontecera no monte do Trovão, a voz de quem os convocou pergunta: ‘Passaram-se cem anos desde o nosso último encontro. De onde vindes e quem representais?’ E, cada uma por sua vez, as vozes respondem: rabi Judá de Amsterdã, rabi Benjamin de Toledo, rabi Levi de Worms, rabi Manassés de Peste, rabi Gad de Cracóvia, rabi Simeão de Roma, rabi Zabulon de Lisboa, rabi Rubem de Pari, rabi Dan de Constantinopla, rabi Aser de Londres, rabi Isaacar de Berlim, rabi Neftali de Praga. Então, a voz, ou seja, o 13º participante, manda cada um dizer as riquezas da sua comunidade e calcula as riquezas dos Rotschild e dos outros banqueiros judeus triunfantes mundo afora. Chega-se, assim, ao resultado de 600 francos por cabeça para os 3,5 milhões de judeus que vivem na Europa; vale dizer, 2 bilhões de francos. Não ainda o bastante, comenta a 13ª voz, para destruir 265 milhões de cristãos, mas o suficiente para o início (Eco, 2011, p. 220).

A passagem de *O Cemitério de Praga* destacada acima é apenas a primeira parte dos diálogos que compõem a cena da reunião no cemitério judaico. Simonini completa a descrição da reunião algumas páginas à frente, argumentando que

os rabinos deveriam dizer algo de fácil compreensão, de apelo popular e, de certo modo, inédito, não como infanticídio ritual de que se falava havia séculos e no qual, àquela altura, as pessoas acreditavam tanto quanto em bruxas, bastando não permitir que as crianças circulassem perto dos guetos (Eco, 2011, p. 226).

²³ “Naturalmente, o que meu documento relatava deveria aparecer como o depoimento oral de uma testemunha daquela noite tremenda, uma testemunha obrigada a manter seu anonimato, sob pena de morte. Esse homem entraria tarde da noite no cemitério, antes da cerimônia anunciada, travestido de rabino, escondendo-se junto ao acúmulo de pedras que havia sido o túmulo do rabi Löw” (Eco, 2011, p. 220).

Para isso, Simonini acrescentou à cena da reunião os rabinos o detalhe que, para destruir os cristãos, os judeus deverão se infiltrar nas igrejas, no comércio, na magistratura, na advocacia, na medicina, em suma, nas mais diversas instituições.

Para concluir a análise do capítulo doze, parece ser pertinente destacar, novamente, a simbiose entre romances, especialmente aqueles publicados no formato folhetim, e a produção e falsificação de textos divulgados e transmitidos como verdadeiros. O plágio não parece se dar apenas no plano da cópia de determinadas passagens, pois cenários e ideias também são apropriados nesse tipo de construção discursiva de modo a conferir um verniz de realismo e mistério a uma ideia artificial. Ademais, os modos de transmissão de conspirações se aproximam em algum grau dos modos de transmissão dos rumores, no sentido de que a verificação é limitada e dificultada por diversos fatores, e o encontro das ideias contidas nas conspirações com o conteúdo de textos literários (e, no caso de Sue e Dumas, de ficções históricas realistas) pode resultar em uma espécie de fortalecimento das informações contidas na conspiração.

O capítulo dezoito, por sua vez, contém o cerne da produção dos *Protocolos* (tanto que seu título é *Protocolos*). Ao contrário do capítulo doze, narrado por Simonini, o dezoito é narrado por um narrador onisciente, que completa certas lacunas na narrativa e frequentemente contextualiza historicamente o enredo do romance para situar o leitor no tempo e no espaço. À essa altura do enredo, Eco já introduziu outro personagem importante para a produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião*: John Retcliff, pseudônimo de Hermann Goedsche. Assim como o panfleto de Joly, o livro de Goedsche, *Biarritz*, é apontado como uma das fontes diretas para a produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, de modo que sua menção em *O Cemitério de Praga* também seria inevitável. Assim, Eco converte Goedsche em um personagem que interage com Simonini algumas vezes – e, no romance, *Biarritz* acaba sendo, na verdade, o plágio do relatório do cemitério de Praga elaborado por Simonini. Evidentemente, a relação de plágio estabelecida entre o relatório do cemitério de Praga de Simonini e o livro de Goedsche nada mais é do que um recurso narrativo para conferir sentido ao aparecimento de Goedsche na trama e, de certa forma, à cadeia de plágios que circunscreve a história da produção dos *Protocolos* no enredo do romance.

Goedsche é introduzido por Eco no capítulo quatorze, *Biarritz* (em uma referência direta ao título do livro de Goedsche). Ele é apresentado a Simonini por um chefe da espionagem

prussiana chamado Stieber²⁴, para que Simonini entregue a Goedsche o relatório do cemitério de Praga²⁵. Eco descreve Goedsche como

um ex-funcionário postal que, na verdade, trabalhava como agente provocador para a polícia secreta prussiana. Após os tumultos de 1848, para incriminar o dirigente dos democratas, havia produzido cartas falsas em que vinha à tona que este último queria assassinar o rei. Vê-se que existiam juizes em Berlim, porque alguém demonstrou que as cartas eram falsas. Goedsche tinha sido atropelado pelo escândalo e precisara deixar seu emprego no correio. Não só isso: o episódio reduzira sua credibilidade até nos ambientes dos serviços secretos, onde eles perdoam a falsificação de documentos, mas não o fato de ser surpreendido publicamente com a boca na botija. Recuperara-se escrevendo romances históricos, que assinava com o nome de Sir John Retcliffe, e continuando a colaborar para o *Kreuzzeitung*, um jornal de propaganda antijudaica. E os serviços só lançavam mão dele para a difusão de notícias, falsas ou verdadeiras, sobre o mundo hebraico (Eco, 2011, p. 236-237).

Biarritz, o livro de Goedsche, também foi introduzido por Eco nesse capítulo, descrito como um romance cujo

núcleo da narrativa era a ameaça permanente das três forças maléficas que dominavam sorrateiramente o mundo, a saber: os maçons, os católicos, em particular os jesuítas, e os judeus, que estavam até se infiltrando entre os dois primeiros grupos para minar pelas raízes a pureza da raça protestante teutônica (Eco, 2011, p. 238).

Biarritz, segundo o resumo de Eco no enredo, mobiliza uma série de grupos e personagens conspiradores, e Simonini critica Goedsche justamente por misturar tantos inimigos de uma vez: “Disse a mim mesmo que aquele homem seguia o caminho errado: você jamais deve criar um perigo de mil faces, o perigo deve ter uma só, senão as pessoas se distraem” (Eco, 2011, p. 239). Na ficção, contudo, Simonini entrega seu relatório do cemitério de Praga a Goedsche, tal como combinado com Stieber, que plagia seu conteúdo em *Biarritz*:

Tudo estava claro; aquele canalha do Goedsche (e Lagrange me dissera que ele publicava *feuilletons* sob o pseudônimo de Retcliffe) jamais entregara meu documento a Stieber: percebendo que o tema vinha a calhar para o romance que ele estava acabando de escrever, e satisfazia seus furores antijudaicos, apoderara-se de uma história verdadeira (ou, ao menos, deveria supô-la tal) para transformá-la em uma peça de ficção – a sua. No entanto, Lagrange me havia prevenido de que o tratante já se distinguia na falsificação de documentos, e o fato de eu ter caído tão ingenuamente na armadilha de um falsário me deixava louco de raiva (Eco, 2011, p. 246).

²⁴ Provavelmente refere-se a Wilhelm Johann Carl Eduard Stieber, espião mestre de Otto Von Bismarck.

²⁵ “Uma semana depois, recebi um bilhete assinado por Stieber. Perguntava se não me seria muito incômodo dirigir-me a Munique, para encontrar um homem da sua confiança, um certo Goedsche, a quem eu entregaria o relatório. Claro que me era incômodo, mas a outra metade do pagamento me interessava muito mais” (Eco, 2011, p. 236).

Como argumentado anteriormente, Goedsche plagiar Simonini é um recurso narrativo para introduzi-lo de modo coerente no enredo do romance e na produção dos *Protocolos*. Entretanto, o esforço de Eco em manter fidelidade à precisão histórica no romance pode conviver, ou até mesmo sobressair, em relação aos momentos em que a ficção se destaca. No capítulo dezessete, *Os dias da comuna*, Goedsche aparece novamente, quando é confrontado por Simonini em função do plágio do relatório do cemitério de Praga em *Biarritz*:

– Saiba que o considero um plagiário e um falsário – disse eu. – Não mais do que o senhor – sorriu untuosamente o alemão. – Acha que eu não descobri, afinal, que sua história do cemitério de Praga é inspirada no texto daquele Joly, que acabou na prisão? Eu chegaria aos meus resultados mesmo sem o senhor, que apenas me abreviou o percurso (Eco, 2011, p. 264).

Nesta passagem, está claro que o Goedsche ficcional conhecia o panfleto de Joly, embora aparentemente não tivesse conhecimento do folhetim de Eugène Sue, ou da relação entre os textos de Sue e Joly. Neste último caso, uma hipótese explicativa é que o Goedsche de verdade não tenha tomado conhecimento acerca do folhetim de Sue.

Enfim, chegamos ao capítulo dezoito, *Protocolos*, narrado por um narrador onisciente (ao contrário dos outros mencionados até aqui, todos narrados por Simonini), que inicia o capítulo retomando a presença de Goedsche. Este narrador também se preocupa em situar historicamente o leitor no momento da Comuna de Paris, porém estabelecendo a relação entre os *communards*, os maçons e até mesmo os judeus²⁶. Neste capítulo, a figura do padre Bergmaschi retorna. O padre soube, por meios incomuns, que Simonini estava trabalhando com a falsificação de documentos e sabia que Simonini entregou aos serviços piemonteses um relatório em que ele, Bergamaschi, aparecia como conselheiro de Napoleão III e tramava contra a França e os reinos sardos no cemitério de Praga. Além disso, Bergamaschi também havia percebido que Simonini copiou essa cena de Eugène Sue, além de descobrir que esse relatório protagonizado por ele e outros jesuítas no cemitério de Praga fora transformado em um relatório sobre os judeus e entregue aos russos. E soube, ainda, que Simonini espionara Maurice Joly e que, curiosamente, Bergamaschi possuía uma cópia do livro de Joly, e, juntando todas as informações, entendeu que se Joly havia copiado de Sue, Simonini havia, na verdade, copiado de Joly. Não contente em ter chegado até aí, Bergamaschi também recebeu a informação de que Goedsche falava de uma cerimônia que ocorria no cemitério de Praga na qual os judeus diziam

²⁶ “Inveterados conspiradores, manipulavam secretamente os fios da Comuna ou, ao contrário, acumuladores de capitais, escondiam-se em Versalhes para preparar o pós-guerra? Contudo, estavam por trás dos maçons: os maçons de Paris tinham se enfileirado com a Comuna, os *communards* haviam fuzilado um arcebispo e, de algum modo, os judeus deviam ter algo a ver com isso. Se eles matavam crianças, imagine-se os arcebispos” (Eco, 2011, p. 285).

mais ou menos as mesmas coisas escritas no relatório que Simonini entregara aos russos. Para a justiça de Simonini, porém, Bergamaschi sabia que a primeira versão – protagonizada pelos jesuítas – era a de Simonini, anterior em muitos anos à versão de Goedsche.

Bergamaschi comunica a Simonini que a história dos judeus no cemitério de Praga já havia aparecido em um fascículo que circulou em São Petersburgo, cuja origem era o romance *Biarritz*, supostamente baseado em fatos. O objetivo de Bergamaschi ao compartilhar essas informações era obter de Simonini uma solução para restaurar a reputação da Companhia de Jesus por meio de uma campanha contra os inimigos da Igreja. Em resumo, Bergamaschi desejava que Simonini elaborasse uma versão mais refinada e chocante da cena da reunião no cemitério de Praga, que fosse claramente distinta da versão de Goedsche. Para tornar o discurso do rabino mais convincente, Bergamaschi sugeriu que Simonini se inspirasse no livro de memórias do abade Barruel e na carta de seu avô, que havia sido publicada no jornal *Contemporain*.

Neste momento do enredo, não é possível deixar de notar como Eco se beneficiou ao ressuscitar Bergamaschi (que até então desaparecera do romance), anteriormente retratado como uma figura vil, que, de repente, surge como um grande articulador capaz de reunir todas as peças desse intrincado quebra-cabeça narrativo com uma facilidade surpreendente. Ele parece ter à disposição todas as ferramentas necessárias, como o livro de Joly, proibido na França. Para legitimar essa conveniência, Eco atribui a “culpa” ao fato de Bergamaschi ser um jesuíta astuto, habilidoso em manipular informações e tecer conspirações. Essa escolha, embora funcional para o enredo, revela uma solução literária que depende fortemente do estereótipo do jesuíta como mestre da dissimulação.

Simonini acolhe a sugestão de Bergamaschi de incorporar Barruel e a carta de seu avô no relatório sobre o cemitério de Praga e, ao reler o panfleto de Joly, observou que, na verdade, copiara menos passagens de Sue do que imaginara²⁷. Ao reunir todo o material, Simonini percebeu como o discurso do rabino era um relatório rico e vasto, que, após alguns ajustes, poderia se adequar a praticamente qualquer grupo que tivesse como alvo os judeus ou outras instituições que poderiam ser substituídas pelos judeus na posição de bode expiatório. Com isso, Simonini chegou à conclusão que ele

não deveria preparar uma única cena no cemitério de Praga e um único discurso do rabino, mas diversos discursos; um para o vigário, outro para o socialista, um para os russos, outro para os franceses. E não deveria pré-fabricar todos os discursos, mas produzir como que folhas separadas, as quais,

²⁷ “Na releitura de Joly, constatara que esse polemista, evidentemente menos submisso a Sue do que ele pensara à primeira leitura, atribuíra ao seu Maquiavel-Napoleão outras maldades que pareciam pensadas exatamente para os judeus” (Eco, 2011, p. 289).

misturadas de maneira diferente, dariam origem a um ou outro discurso – de modo que ele pudesse vender, a diferentes compradores e segundo as necessidades de cada um, o discurso adequado. Em suma, como bom tabelião, era como se ele protocolasse diversos depoimentos, testemunhos ou confissões, a fornecer posteriormente aos advogados que defenderiam causas eventualmente diferentes – tanto que começou a designar essas suas anotações como os Protocolos –, tomando o cuidado de não mostrar tudo ao padre Bergamaschi, para o qual filtrava somente os textos de caráter mais acentuadamente religioso (Eco, 2011, p. 289-291).

Apesar disso, há, ainda algumas pontas que precisavam ser amarradas pelo autor dessa narrativa, como a carta do avô de Simonini, publicada no jornal *Contemporain*, contendo informações acerca da participação dos judeus na Revolução Francesa. Para solucionar isso, Eco insere Goedsche uma última vez no enredo como autor de uma carta endereçada a Simonini. Na carta, Goedsche identifica o material publicado no *Contemporain* como parte de um documento que Simonini pretende publicar e, considerando a semelhança entre os conteúdos dessa carta e de seu livro, *Biarritz*, do qual detém a propriedade intelectual, Goedsche ameaça Simonini prometendo lhe denunciar por plágio e até mesmo informar Joly que Simonini havia plagiado seu panfleto²⁸. A solução de Eco para o desatamento desse nó no enredo é extremamente simples: eliminar tanto Goedsche como Joly, em um passe de mágica²⁹.

Enfim, chegamos ao capítulo vinte e seis, *A solução final*, cujo título morbidamente reverbera no que ficou conhecido como o plano dos nazistas para resolver a “questão judaica” na Alemanha das décadas de 1930 e 1940. Diferente dos capítulos anteriores, que eram memórias e lembranças de Simonini/Dalla Piccola e, por isso, sempre se remetiam a eventos passados, o capítulo vinte e seis se situa em 1898, que seria o tempo presente do enredo. À essa altura do enredo, Simonini e Dalla Piccola não dividem mais suas personalidades.

É neste capítulo que os Protocolos de Simonini tomarão sua forma final, após o contato de Pyotr Rachkovsky, personagem que é introduzido alguns capítulos antes. Como outros vários personagens do romance, o Rachkovsky de *O Cemitério de Praga* é a representação literária de

²⁸ “Depois que a carta de seu avô aparecera no *Contemporain*, Simonini recebera uma carta de Goedsche, em um francês gramaticalmente dúbio mas bastante explícito. ‘Prezado capitão’, dizia, ‘imagino que o material publicado no *Contemporain* seja o antepasto de outro que o senhor pretende publicar, e bem sabemos que uma parte desse documento pe minha, tanto que eu poderia provar (com *Biarritz* na mão) que sou o autor do texto inteiro enquanto o senhor não tem nada, nem mesmo para provar que colaborou nele colocando as vírgulas. Por conseguinte, antes de mais nada, imponho-lhe suspender sua iniciativa e combinar comigo um encontro, talvez na presença de um tabelião (mas não da sua laia), para definirmos a propriedade do relatório sobre o cemitério de Praga. Se o senhor não fizer isso, tornarei pública sua impostura. Logo depois, informarei um certo Joly, o qual ainda não sabe que o senhor depredou uma criação literária dele. Se não houver esquecido que Joly tem como profissão a de advogado, o senhor compreenderá como esse fato também lhe trará sérios problemas” (Eco, 2011, p. 291-292).

²⁹ “Enquanto titubeava, não sabendo como cuidar de Joly, Simonini recebeu um bilhete do padre Bergamaschi, o qual lhe comunicava que o pobre Herr Goedsche havia expirado serenamente na sua casa e o exortava a rezar pela paz da sua alma, ainda que fosse um maldito protestante” (Eco, 2011, p. 292). No caso de Joly, Simonini o assassina e forja um suicídio – tal como foi dada a causa da morte do Joly verdadeiro – no final do capítulo.

Pyotr Rachkovsky, chefe da *Okhrana*, a polícia secreta imperial russa nos últimos anos do século XIX e durante muito tempo apontado pela historiografia especializada nos *Protocolos dos Sábios de Sião* como um dos “autores” dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. No romance de Eco, Rachkovsky procura Simonini para que ele lhe fornecesse materiais inéditos e fidedignos sobre os judeus, sem, no entanto, especificar o conteúdo deste material³⁰.

Simonini possuía várias versões da cena do discurso do rabino no cemitério de Praga, versões essas em que os judeus já prometiam apoderar-se das mais diversas instituições sociais, políticas, econômicas e culturais³¹, mas precisava entregar algo ainda melhor, mais completo e, também, mais perverso, para Rachkovsky. Diante disso, Simonini mantém todas as tramas já prometidas pelos judeus e acrescenta, ao complô, a ideia da difusão de divertimentos fáceis e enfiadinhos para as grandes massas:

‘Para impedir que o povo descubra, por si só, uma nova linha de ação política qualquer, nós o manteremos distraído com várias formas de divertimento: jogos ginásticos, passatempos, paixões de vários gêneros, tabernas, e o convidaremos a participar de competições artísticas e esportivas... Estimularemos o amor pelo luxo desenfreado e aumentaremos os salários, mas isso não trará benefícios ao operário, porque simultaneamente aumentaremos o preço das substâncias mais necessárias, sob o pretexto de maus resultados nos trabalhos agrícolas. Minaremos as bases da produção, semeando os germes da anarquia entre os operários e encorajando-os ao abuso de bebidas alcoólicas. Procuraremos dirigir a opinião pública para toda espécie de teoria fantástica que possa parecer progressista ou liberal’ (Eco, 2011, p. 451).

A isso, Simonini ainda inclui mais passagens que demonstrariam que os judeus não apenas tomariam o controle dessas instituições, como pretenderiam manipular seus principais fundamentos através da manipulação de livros, da seleção e do controle da História e da educação:

Aqui está: ‘Quando estivermos no poder, suprimiremos dos programas educativos todas as matérias que possam perturbar o espírito dos jovens e os reduziremos a criancinhas obedientes, que amarão seu soberano. Em vez de estudar os clássicos e a história antiga, que contêm mais exemplos ruins que bons, mandaremos que estudem os problemas do futuro. Cancelaremos da memória dos homens a lembrança dos séculos passados, que poderia ser desagradável para nós. Com uma educação metódica, saberemos eliminar os resíduos da independência de pensamento da qual desde há muito tempo nos aproveitamos para nossos fins... Sobre os livros com menos de trezentas páginas, baixaremos uma taxa dupla, e essa medida obrigará os escritores a

³⁰ “– Mas o que o senhor quer, precisamente? – Se eu soubesse, não estaria propondo lhe pagar. Tenho a meu serviço pessoas que sabem construir bem um documento, mas preciso lhes dar conteúdos” (Eco, 2011, p. 369)

³¹ “Conferi o que eu já tinha usado para os discursos precedentes do rabino. Os judeus se propunham apoderar-se das vias férreas, das minas, das florestas, da administração, dos impostos, do latifúndio; visavam à magistratura, à advocacia, à instrução pública; queriam infiltrar-se na filosofia, na política, na ciência, na arte e, sobretudo, na medicina, porque um médico entra nas famílias mais facilmente do que um padre. Convinha minar a religião, difundir o livre-pensamento, suprimir nos programas escolares as aulas de religião cristã, açambarcar o comércio do álcool e o controle da imprensa. Santo Deus, o que mais eles pretenderiam?” (Eco, 2011, p. 450)

publicar obras tão longas que terão poucos leitores. Nós, ao contrário, publicaremos obras baratas para educar a mente do público. A taxação determinará uma redução da literatura deleitável e ninguém que deseje atacarnos com sua pena encontrará um editor'. Quanto aos jornais, o plano judaico prevê uma liberdade de imprensa fictícia, que sirva para o maior controle das opiniões. Dizem os nossos rabinos que será preciso apoderar-se do maior número de periódicos, de modo que expressem opiniões aparentemente diferentes, a fim de dar a impressão de uma livre circulação de ideias, ao passo que, na realidade, todos refletirão as ideias dos dominadores judeus. Observam que comprar os jornalistas não será difícil, porque eles constituem uma maçonaria e nenhum editor terá coragem de revelar a trama que liga todos à mesma trilha, uma vez que ninguém é admitido ao mundo dos jornais sem ter tomado parte em algum negócio escuso na sua vida privada. 'Naturalmente, todos os jornais deverão ser proibidos de noticiar crimes, para que o povo creia que o novo regime suprimiu até a delinquência. Não precisaremos, contudo, preocupar-nos excessivamente com restrições impostas à imprensa, porque, seja esta livre ou não, o povo não se dá conta, acorrentado como está ao trabalho e à pobreza. Que necessidade tem o proletário trabalhador de que os falastrões obtenham o direito à palavra?' (Eco, 2011, p. 453).

Em suma, o conteúdo das passagens acrescentadas aos Protocolos pretende demonstrar que o plano dos judeus vai além de sua infiltração nas mais diversas instituições: seria um plano de verdadeira manipulação das pessoas através da instrumentalização total de todos os poderes que constituem a vida humana, desde a política até a indústria cultural. Simonini confessa (para si mesmo e para o leitor) que recuperou muitas páginas, “exageradamente técnicas”, que Joly dedicara aos mecanismos de empréstimos e taxas de juros.

Simonini, enfim, finaliza seus Protocolos, o trabalho de uma vida que se iniciou com a leitura de *Joseph Balsamo*, de Dumas, e os entrega a Rachkovsky. Com isso, Eco finaliza, também, *O Cemitério de Praga* em um tom melancólico:

É estranho, mas é como se eu tivesse saudade dos judeus. Sinto a falta deles. Desde minha juventude, construí, quase diria lápide por lápide, o meu cemitério de Praga, e agora é como se Golovinsky o houvesse roubado. Quem sabe o que farão dele em Moscou? Talvez reúnam meus protocolos em um documento seco e burocrático, desprovido da sua ambientação original. Ninguém querará lê-lo, terei desperdiçado minha vida para produzir um testemunho sem objetivo. Ou talvez seja assim que as ideias dos meus rabinos (afinal, eram sempre os *meus* rabinos) se difundirão pelo mundo e acompanharão a solução final (Eco, 2011, p. 465).

O romance, então, chega ao final com a conclusão dos Protocolos de Simonini.

Ao longo de todo o capítulo, buscou-se evidenciar a estreita relação entre o enredo de *O Cemitério de Praga* e as fontes textuais atribuídas à elaboração dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Há dois comentários a fazer. Primeiro, a demonstração historicamente precisa é mais ambígua do que se poderia imaginar e, ao mesmo tempo, as ambiguidades da narrativa revelam um saber que a história pura e simples não poderia ilustrar com tanta eficácia. Essa tensão fica

evidente, por exemplo, nesse trecho final, em que a alusão aos *Protocolos dos Sábios de Sião* “verdadeiros” rompe a aura de verossimilhança encerrada no contexto ficcional ao apontar para a relação de causalidade entre os *Protocolos* e o nazismo. Tal relação se estabelece de modo ambíguo tanto no plano metodológico como no plano ético: se, por um lado, a analogia com o nazismo funciona, no plano ético, como uma espécie de “moral da história”, por outro, ela compromete, no plano metodológico, a própria história, ao sugerir uma conexão de causalidade que não se sustenta empiricamente. Desse modo, acrescentamos ao romance ainda mais uma cama de ambiguidade, na medida em que ele se apresenta, simultaneamente, como “fiel aos fatos históricos” e talvez não-intencionalmente “distorcido”.

Em segundo lugar, se desconsiderarmos os elementos que caracterizam o livro enquanto um trabalho de ficção, perceberemos que a história contada por Eco sobre os *Protocolos* é, em essência, a mesma que se encontra amplamente divulgada em sites de pesquisa *online* e na historiografia especializada sobre o documento. Verifiquemos alguns exemplos.

Em *Antisemitism and Conspiracy* (2020), Kjetil Braut Simonsen toma como objetos de estudo conspirações que tiveram como força motriz o antissemitismo. Nesse caso, os *Protocolos dos Sábios de Sião* se destacam como um documento emblemático e Simonsen menciona, dentre outras questões, a história da fabricação dos *Protocolos* a partir de *Biarrtiz e Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu* (2020, p. 361). O problema do antissemitismo na Rússia czarista também é destacado por Simonsen, que toma os livros *A Rumour About the Jews: reflections on antisemitism and the Protocols of the Learned Elders of Zion* (2000), de Stephen Bronner e *Warrant for Genocide: the Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion* (1967), de Norman Cohn como principais referências na estrutura de sua argumentação.

Pascal Girard, em *Conspiracy Theories in Europe During the Twentieth Century* (2020), situa os *Protocolos dos Sábios de Sião* entre os documentos que denunciavam uma conspiração judaica na Europa do início do século XX. Em sua caracterização dos *Protocolos*, Girard afirma que suas origens ainda são discutidas por especialistas, mas Norman Cohn, em seu aclamado trabalho, *Warrant for Genocide*, afirma que o texto foi fabricado em 1903 por nacionalistas fanáticos russos (Girard, 2020, p. 569). A fabricação a qual Girard se refere é a da *Okhrana*, que aparece em *O Cemitério de Praga* para comprar de Simonini a versão final dos seus *Protocolos*.

O livro *Conspiracy Theories: A Critical Introducion* (2011), de Jovan Byford, retoma as mesmas premissas sobre as origens dos *Protocolos* estarem atreladas à *Okhrana*:

as origens precisas dos *Protocolos* têm sido objeto de muita especulação. A versão mais popular (embora geralmente acompanhada de ressalvas e seus pontos pertinentes) é que eles foram criados pela polícia secreta russa, a Okhrana (especificamente por Piotr Rachkovskii, chefe da filial estrangeira da Okhrana com sede em Paris), com o propósito de incitar e legitimar pogroms contra judeus russos”³² (Byford, 2011, p. 50, tradução nossa).

Byford, assim como as demais fontes bibliográficas sobre os *Protocolos*, também menciona o plágio de *Biarritz*³³ e *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*³⁴. Em *A culture of conspiracy* (2003), Michael Barkun dedica algumas páginas aos *Protocolos* (ver Barkun, 2003, p. 50, 55, 60, 104, 108, 130, 142, 145-147) e, em uma delas, menciona que o texto é um plágio dos escritos de Joly e Goedsche (p. 50)³⁵.

Stephen Bronner, em seu livro *A rumour about the Jews* (2000), se debruça inteiramente sobre os *Protocolos dos Sábios de Sião*. Evidentemente, não há espaço para citar todas as passagens em conformidade com o enredo do romance de Eco, mas é possível mencionar algumas mais marcantes: logo na primeira página, por exemplo, Bronner menciona que o texto dos *Protocolos* é uma falsificação criada pela Okhrana, a polícia secreta imperial russa, assim como Eco também menciona a Okhrana e sua figura mais emblemática, Rachkovsky. Além disso, no capítulo quatro, *The Tale of a Forgery: inventing the Protocols*, Bronner discorre sobre as origens dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e cita livros que também aparecem em *O Cemitério de Praga*, como o jornal *La libre parole*, de Edouard Drumont³⁶ (2000, p. 81), e, naturalmente, *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu* (Bronner, 2000, p. 83) *Biarritz* (Bronner, 2000, p. 81). Bronner menciona, também, *Joseph Balsamo*, de Dumas, e *Os*

³² No original: “The precise origins of the *Protocols* have been the subject of much speculation. The most popular account (although one that is usually accompanied by caveats and qualifications) is that they were created by the Russian secret police, the Okhrana (specifically by Piotr Rachkovskii, head of Okhrana’s Paris-based foreign branch), with the purpose of inciting and legitimising pogroms against Russian Jews” (Byford, 2011, p. 50).

³³ “One source for the *Protocols* is the novel *Biarritz* (1868) by the second-rate German author and notorious antisemite Hermann Goedsche, who published under the pseudonym John Retcliffe. *Biarritz* contains a chapter entitled ‘In the Jewish cemetery in Prague’, which depicts a fictional meeting by the representatives of the 12 Tribes of Israel who gather in the night to discuss global conquest” (Byford, 2011, p. 50).

³⁴ “By the turn of the century, the chapter from Goedsche’s novel was combined with extracts from another work of fiction – *Dialogues en Enfer entre Montesquieu et Machiavelli*, by the Swiss writer Maurice Joly – to produce the *Protocols of the Elders of Zion*. [...] The authors of the *Protocols*, without making too much effort to conceal their plagiarism, lifted whole paragraphs from this little known work. Specifically, Machiavelli’s defence of despotism was blended with the chapter from Goedsche’s book, to produce the definitive ‘proof’, supposedly from the horse’s mouth, that there is a Jewish world government which controls everything, including world finances, politics, public opinion and cultural life” (Byford, 2011, p. 51).

³⁵ “The *Protocols* purports to be the transcripts of speeches given to an assembly of Jewish “Elders” who collectively conspire to rule the world. It takes the form of twenty-four brief addresses that explain the techniques Jews and their Masonic allies will employ to subvert governments and institutions. As journalists and scholars quickly discovered, it was plagiarized from two sources: Maurice Joly’s *A Dialogue in Hell: Conversations between Machiavelli and Montesquieu about Power and Right*, a polemic directed against Napoleon III and having nothing to do with Jews; and an anti-Semitic novel, *Biarritz*, by ‘Sir John Retcliffe’ (a.k.a. Hermann Goedsche)” (Barkun, 2003, p. 50).

³⁶ Em *O Cemitério de Praga*, essa menção aparece na página 406.

mistérios de Paris, de Eugène Sue, na cadeia de falsificações dos *Protocolos* (Bronner, 2000, p. 82) – e, para isso, ele cita como referência a conferência *Protocolos Ficcionalis*, de Umberto Eco.

Uma referência comum a todos os autores, livros e artigos mencionados até então é a citação do já citado *Warrant for Genocide: the myth of the Jewish world conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*, de Norman Cohn, cuja primeira edição foi publicada em 1967. Encontramos novamente, mas dessa vez em Cohn, as menções a *Diálogos no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, a *Biarritz* e, também, à carta de Simonini³⁷ como fontes diretas para a produção dos *Protocolos dos Sábios de Sião*. Da mesma maneira, Cohn também dedica um capítulo inteiro sobre a participação de Rachoksky e da polícia secreta imperial russa na fabricação dos *Protocolos*³⁸. No caso de Rachkovsky, Cohn não apenas simplesmente menciona sua participação na fabricação da teoria da conspiração, como fizeram as outras fontes bibliográficas consultadas, mas traça um percurso de várias páginas sobre sua vida e sua participação na polícia secreta até a fabricação, a circulação e a recepção dos *Protocolos*. Este livro de Cohn foi, durante muito tempo, a principal referência para os estudos sobre os *Protocolos dos Sábios de Sião* (Hagemeister, 2022, p. 33).

A literatura acadêmica dedicada ao estudo das teorias da conspiração que tomam os *Protocolos dos Sábios de Sião* como exemplo é vasta e abrangente. No entanto, não seria viável e nem produtivo para os objetivos deste capítulo realizar uma verificação detalhada de todas essas referências. Por isso, optamos por mobilizar apenas alguns livros e artigos representativos sobre o tema, os quais demonstram que existe uma versão comum e intelectualmente aceita da história dos *Protocolos*, suas origens e seu processo de fabricação. Como evidenciado pelos exemplos citados, a narrativa que Umberto Eco constrói em *O Cemitério de Praga* coincide com a que encontramos na bibliografia acadêmica, reforçando a tese defendida ao longo deste capítulo: a de que Eco dedicou um esforço significativo para contar a história dos *Protocolos* da maneira mais precisa possível, valendo-se não apenas da historiografia consolidada sobre o assunto e de dados históricos, mas também recriando os discursos em circulação do período em que os *Protocolos* surgiram através dos textos acessados por Simonini.

No entanto, é curioso observar que, embora exista uma versão “normativa” da história da fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, ela não esteve imune a críticas ou a problematizações por parte de outros acadêmicos, como Michael Hagemeister e Reinhard

³⁷ O capítulo três do livro de Cohn, *The Protocols and the Dialogue aux Enfers*, explora esses textos, em especial o panfleto de Joly.

³⁸ Se trata do capítulo quatro de *Warrant for Genocide, Secret Police and Occultist*.

Markner. No artigo *Giovanni Battista Simonini. Shards from the Disputed Life of na Italian Anti-Semite* (2014), Markner investiga a existência de Giovanni Battista Simonini, ou capitão Simonini, e sua relação com os *Protocolos dos Sábios de Sião*, estabelecida através da carta que escreve endereçada ao abade Barruel argumentando que os judeus estariam por trás dos eventos da Revolução Francesa. Como foi exposto na seção anterior, em *O Cemitério de Praga* a carta de Simonini é reproduzida integralmente e seu conteúdo é articulado por Eco à produção dos *Protocolos* quando Rachkovsky solicita a Simonini um material inédito sobre o “problema judaico” a partir do material herdado de seu avô. Não obstante, no posfácio *Inúteis esclarecimentos eruditos*, Eco afirma que “o único personagem inventado nesta história é o protagonista, Simone Simonini – ao passo que não é inventado o capitão Simonini, seu avô, embora a História só o conheça como o misterioso autor de uma carta ao abade Barruel” (Eco, 2011, p. 473). É importante considerar que a voz que concede essas informações sobre o enredo ao leitor não é mais a do narrador onisciente, e sim a do próprio autor, que aparece como uma autoridade explicando alguns aspectos do romance e, principalmente, quebrando o “pacto” silencioso entre obra e leitor.

Reinhard Markner, no referido artigo, sustenta que, embora existam evidências de que um Giovanni Battista Simonini tenha de fato existido e circulado pela região do norte da Itália no início do século XIX, não há indícios de que se trate do mesmo Simonini que escreveu a carta a Barruel (Markner, 2014, p. 314-315). Na verdade, o único registro escrito da vida desse Simonini trata da resolução jurídica de um pedaço de terra onde foram encontrados minérios (Markner, 2014, p. 314-315), não existindo qualquer relação direta com judeus, abades católicos ou a Revolução Francesa. De acordo com Markner, a associação entre Simonini e os *Protocolos* se popularizou com o livro de Norman Cohn, no qual ele defende que a carta de Simonini teria sido fabricada pela polícia francesa, da mesma maneira que os *Protocolos* teriam sido fabricados pela Okhrana (Markner, 2014, p. 316).

De fato, como disse Eco, esse capitão Simonini é somente conhecido como o autor da carta a Barruel. Entretanto, se pudermos dar um passo maior na interpretação do que disse Eco, parece implícito que o Simonini cuja existência pode ser comprovada seria o mesmo que escreveu a carta a Barruel – o que não seria procedente conforme a investigação de Markner. Em tempo, não podemos deixar de considerar que o artigo de Markner foi publicado quatro anos após *O Cemitério de Praga*, o que explicaria o provável desconhecimento de Eco dessas informações. Por outro lado, a pesquisa de Markner, assim como a de Hagemeister, que

discutiremos a seguir, parece ter sido influenciada por Cesare G. De Michelis³⁹, em especial seu livro *The Non-Existent Manuscript. A Study of the Protocols of the Sages of Zion*⁴⁰, publicado em italiano pela primeira vez em 1998 – anos antes da publicação de *O Cemitério de Praga* –, que questiona a versão de que as origens dos *Protocolos* estariam vinculadas à Okhrana e curiosamente ignorado pelas críticas (Hagemeister, 2008, p. 94).

Da mesma maneira, Michael Hagemeister tece diversas críticas à historiografia dos *Protocolos dos Sábios de Sião* em seu artigo *The Protocols of the Elders of Zion: Between History and Fiction* (2008) e, mais recentemente, no livro *The Perennial Conspiracy Theory. Reflections on the History of The Protocols of the Elders of Zion* (2022), que detalha e expande alguns de seus apontamentos apresentados em seu artigo de 2008. Aliás, é neste artigo (e, posteriormente, no livro) que Hagemeister critica duramente *Warrant for Genocide*, de Norman Cohn, que permaneceu durante muito tempo como a principal referência sobre os *Protocolos*. De acordo com Hagemeister, Cohn não realizou pesquisas independentes e seu livro é resultado da compilação de descobertas de outros pesquisadores, especialmente do historiador Boris Nikolaevskii, especialista na polícia secreta czarista, e que manteve contato com a esposa de Cohn, Vera (Hagemeister, 2008, p. 92-93). Nikolaevskii estava convencido de que Rachkovsky e a Okhrana não estavam envolvidos nas origens dos *Protocolos*, como ele relatou a Vera e a Cohn, que desconsiderou sua argumentação (Hagemeister, 2008, p. 93). Em *Warrant for Genocide*, publicado após a morte de Nikolaevskii, Cohn defende, erroneamente, conforme Hagemeister, que Rachkovsky e a Okhrana estavam por trás dos *Protocolos*, posição que determinou a narrativa sobre as origens dos *Protocolos* em toda uma historiografia (Hagemeister, 2008, p. 93).

Hagemeister encerra o artigo afirmando que ainda não se sabe quem e com qual propósito fabricou os *Protocolos* (2008, p. 94). Por fim, ele também critica duramente a historiografia sobre os *Protocolos*, afirmando que ela esteve muito distante da pesquisa histórica e, em um certo sentido, assustadoramente próxima dos próprios *Protocolos*: “Investigando os *Protocolos*, muitas vezes encontramos a fronteira entre ficção e fato e podemos observar como essa fronteira é atravessada: os *Protocolos* foram compilados a partir de uma série de textos fictícios e depois apresentados como o documento autêntico de uma conspiração real. Mas a literatura sobre os *Protocolos* também ignora com demasiada frequência esta fronteira, quando,

³⁹ Não obstante, este artigo de Markner foi publicado em uma coletânea de escritos em honra a Cesare G. De Michelis.

⁴⁰ É imprescindível mencionar que o livro de De Michelis não consta na bibliografia consultada para esta pesquisa em face de sua indisponibilidade.

por exemplo, histórias abrangentes e (reconhecidamente) emocionantes têm precedência sobre histórias bem pesquisadas”⁴¹ (Hagemeister, 2008, p. 94, tradução nossa).

Ao que parece, estamos diante de duas posições historiográficas acerca das possíveis origens dos *Protocolos dos Sábios de Sião*: de um lado, a já difundida e determinada versão baseada no livro de Norman Cohn; de outro, a iniciada por Cesare G. De Michelis e sustentada principalmente por Michael Hagemeister, que questiona a atribuição de autoria e o envolvimento de Pyotr Rachkovsky e da Okhrana na fabricação dos *Protocolos*, fruto de uma mentira conscientemente levada a cabo por Cohn. Aliás, em *The Perennial Conspiracy Theory* (2022), Hagemeister dedica-se a destrinchar os principais pontos das críticas a Cohn e a historiografia sobre os *Protocolos*, de modo que sua argumentação parece ser suficientemente sólida e convincente para sustentar sua posição e suas contestações.

A essa altura, deve estar claro que a história que Eco contou em *O Cemitério de Praga* tomou como referência principal a versão determinada pelo livro de Cohn, *Warrant for Genocide*. Podemos chegar à essa conclusão não apenas pelo enredo do romance, no qual Rachkovsky aparece como personagem e ganha algum protagonismo no momento em que Simonini fabrica a versão final dos *Protocolos*, mas também pela conferência de Eco, *Protocolos Ficcionalis*. Na conferência, Eco narra, resumidamente, a mesma versão sobre a história dos *Protocolos* que conta em *O Cemitério de Praga* (excetuando-se, obviamente, Simone Simonini e demais detalhes e elementos ficcionais), incluindo a participação de Rachkovsky e da Okhrana⁴² – e as mesmas informações sintetizadas por Eco em sua fala podem ser encontradas no capítulo *Secret Police and Occultists*, em *Warrant for Genocide*, de Cohn⁴³.

⁴¹ No original, em inglês: “Investigating the *Protocols*, one often meets the border between fiction and fact and can observe how this border is crossed: the *Protocols* was compiled from a series of fictional texts and then presented as the authentic document of an actual conspiracy. But the literature about the *Protocols* also far too frequently ignores this border, when, for example, comprehensive and (admittedly) gripping stories take precedence over well-researched histories” (Hagemeister, 2008, p. 94).

⁴² “O russo Peter Ivanovich Rachkovsky (que não era personagem de ficção, mas bem que merecia ser) havia sido preso por seu envolvimento com grupos revolucionários esquerdistas e mais tarde se tornou informante da polícia; na virada do século, ingressou na organização terrorista de extrema-direita conhecida como as Centúrias Negras e acabou se tornando chefe da Okhrana, a polícia política do czar. A fim de ajudar o conde Sergei Witte, seu protetor, a livrar-se de um adversário político, Elie de Cyon, Rachkovsky tratou de vasculhar a casa deste último; ali encontrou um panfleto que era cópia do texto de Joly contra Napoleão III com uma ressalva: Cyon o ‘corrigiria’ para atribuir as mesmas ideias a Witte. Como todo adepto das Centúrias Negras, Rachkovsky era um anti-semita feroz (e esses fatos ocorreram mais ou menos na época do caso Dreyfus) e criou uma nova versão romanesca daquele velho texto, eliminando todas as referências a Witte e atribuindo a trama aos judeus. O nome ‘Cyon’ lembrava ‘Sion’, e Rachkovsky achou que a trama de judeus denunciada por um judeu podia ser altamente confiável. O texto criado por Rachkovsky foi provavelmente a primeira fonte dos *Protocolos dos Sábios de Sião*” (Eco, 2020, p. 142).

⁴³ “And so we come back to Rachkovsky. For in 1897 Rachkovsky and his men, on instructions from Witte, burgled de Cyon’s villa at Terriet, Switzerland, and removed quantities of papers. They were looking for writings directed against Witte, and it may well be that they found an adaptation of Joly’s book. It remains rather puzzling that Witte’s devoted servant Rachkovsky should have propagated a document which, even when transformed, is still largely

Se ainda restam dúvidas, basta conferir as notas bibliográficas dessa conferência para verificar que o livro de Cohn está referenciado com a nota “Para uma abordagem completa de todo o caso, ver Norman Cohn, *Warrant for Genocide*” (Eco, 2020, p. 153).

O que é particularmente curioso é Eco ter mantido a versão das origens dos *Protocolos* popularizada por Norman Cohn no enredo de *O Cemitério de Praga*. Ao que tudo indica, os questionamentos acerca dessa versão se iniciaram após a publicação do livro *The Non-Existent Manuscript*, de Cesare G. De Michelis, em 1998. De fato, na época das conferências Norton não seria possível que Eco tivesse conhecimento da pesquisa de De Michelis, visto que as conferências ocorreram em 1993, e o livro de De Michelis foi publicado apenas cinco anos depois. Nesse mesmo sentido, também não podemos insinuar que Eco tivesse tomado conhecimento da pesquisa de De Michelis (apesar de ambos serem italianos), ou até mesmo de algumas publicações de Hagemeister, antes de publicar *O Cemitério de Praga*. Entretanto, é intrigante que Umberto Eco, conhecido por sua erudição e sua participação em certos debates intelectuais, pareça, ao que seus escritos até 2010 indicam, desconhecer as críticas e considerações tecidas à historiografia sobre os *Protocolos* estabelecidas pelo trabalho de Cohn.

Por outro lado, não podemos deixar de observar que Umberto Eco, na posição de romancista, não teria a obrigação de assumir o mesmo compromisso ético com a “verdade histórica” que os historiadores. Em outras palavras, poderíamos argumentar que seu romance, por se tratar de uma ficção – ainda que profundamente ancorada em técnicas narrativas que buscam criar uma ilusão de realidade e verossimilhança através da mimese dos discursos do século XIX, demonstrada pela ambientação e pelas citações intertextuais –, não precisaria se submeter ao mesmo rigor científico e academicista exigido em trabalhos acadêmicos. E, de fato, o romance, mesmo quando se apropria positivamente do passado, possui um estatuto diferente do trabalho historiográfico e o romancista não está condicionado aos mesmos valores teóricos e metodológicos que os historiadores.

Toda a discussão empreendida até aqui demonstra que a construção técnica de *O Cemitério de Praga* foi rigorosa no que tange à recriação dos discursos do século XIX – efeito alcançado por meio do *corpus* textual empregado – e ao próprio desenvolvimento dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, que seguiu, à risca, o que um texto considerado referência

directed against his master's policies. Perhaps his intention was that the book should be generally ascribed to de Cyon? Such a manœuvre would serve two purposes: antisemites would be able to claim that the Jewish world-conspiracy had been unmasked by someone who was himself Jewish birth; and de Cyon would be cruelly mortified and at the same time quite unable to defend himself. And when one recalls that in Russia de Cyon was called Tsion – the same word as Zion – the title of the *Protocols* takes on an added meaning as a malicious private joke. All this would be very much in Rachkovsky's style” (Cohn, 2005, p. 116).

determinante sobre o assunto estabelecia. Além disso, os elementos paratextuais da edição brasileira⁴⁴ corroboram para este efeito de autenticidade histórica: como dito, no posfácio *Inúteis esclarecimentos eruditos*, Eco se dirige ao leitor para afirmar que todos os personagens, com exceção de Simonini e alguns outros de menor relevância, existiram realmente e que todas as coisas feitas ou ditas pelos personagens foram, de fato, feitas ou ditas na realidade (Eco, 2011, p. 473)⁴⁵. Há, ainda, na penúltima página da edição, uma seção de fatos póstumos com datas que vão de 1905 a 1939, todas referentes aos desdobramentos da circulação dos *Protocolos* fora do âmbito ficcional.

Espera-se que, diante da exposição realizada até aqui, fique evidente que a concepção de *O Cemitério de Praga* baseou-se fortemente não apenas em um conjunto específico de trabalhos historiográficos – que guiou grande parte da argumentação histórica aparente no enredo do romance –, mas também na recriação de uma ambientação histórica altamente verossímil. Essa ambientação depende, como vimos, não apenas de cenários e personagens específicos, mas também de uma apropriação constante de discursos do passado, evidentes em todo o *corpus* textual mobilizado no romance. A questão, contudo, é que estamos tratando de discursos abertamente antisemitas – e Eco, ao utilizar esses discursos como um artifício narrativo, entra em um território ambíguo ante as implicações éticas e morais que essa reconstrução pode suscitar.

Diante disso, torna-se essencial analisar a repercussão do romance a partir de sua recepção, de modo a verificar a validade do discurso ficcional de *O Cemitério de Praga*, considerando tanto a precisão de sua recriação histórica quanto os desafios éticos e narrativos que emergem quando uma obra literária, ainda que ficcional, mobiliza, com rigor documental, discursos historicamente violentos. É essa investigação que orientará o capítulo seguinte.

⁴⁴ A edição italiana, publicada pela editora Bompiani, conta com os mesmos paratextos.

⁴⁵ “Todos os outros personagens (exceto alguma figura menor, de ambientação, como o tabelião Rebaudengo ou Ninuzzo) existiram realmente, e fizeram e disseram as coisas que fazem e dizem neste romance. Isso não vale apenas para os personagens que aparecem com seu nome verdadeiro (e, ainda que a muitos possa parecer inverossímil, existiu realmente um personagem como Léo Taxil), mas também para figuras que aparecem com nome fictício, somente porque, por economia narrativa, fiz uma única pessoa (inventada) dizer e fazer aquilo que, na verdade, foi dito ou feito por duas (historicamente reais)”.

Capítulo 2 – *O Cemitério de Praga* em debate: recepção e controvérsias

Dando continuidade ao que foi explorado anteriormente, o foco deste capítulo recai sobre a recepção polêmica do livro, que envolve os aspectos politicamente sensíveis do passado europeu trazidos à tona pela narrativa.

Analisaremos a controvérsia que ocorreu na Itália por ocasião do lançamento de *O Cemitério de Praga*. A polêmica teve início com um artigo de Lucetta Scaraffia, colunista do *Osservatore Romano*, periódico oficial da Santa Sé, no qual ela classificou Umberto Eco como um “voyeur do mal” em razão do ódio destilado pelo protagonista do romance, Simonini. O texto de Scaraffia foi o primeiro de uma série de críticas ao romance, todas convergindo para a mesma preocupação: a trama poderia levar leitores desavisados a interpretar o livro como uma reafirmação dos estereótipos antissemitas. Para aprofundar essa questão, analisaremos também reportagens jornalísticas que repercutiram a controvérsia, bem como entrevistas nas quais Umberto Eco defendeu seu romance dessas acusações. Por fim, examinaremos três resenhas que, embora não mencionem diretamente a polêmica, apresentam argumentos próximos aos dos críticos, oferecendo elementos importantes para a compreensão do debate em torno do romance.

A controvérsia no *Osservatore Romano*

Em 30 de outubro de 2010 Lucetta Scaraffia, professora de História da Universidade de Roma, publicou um artigo no periódico do Vaticano *L'Osservatore Romano*, no qual era colunista, intitulado *Umberto Eco: o voyeur do mal*⁴⁶ (tradução nossa). Na contramão do que se poderia pensar inicialmente, o objetivo de Scaraffia não foi o de escrever uma resenha sobre o romance recém-lançado – embora ela tenha dito uma ou duas palavras a respeito dele, afirmando, por exemplo, que *O Cemitério de Praga* é “chato, pesado, muito difícil de ler”⁴⁷ (2010a, online, tradução nossa) e que talvez o único objetivo de seu autor seja “ostentar uma imensa erudição histórico-literária e demonstrar capacidade intelectual em juntar pedaços de história com episódios inventados”⁴⁸ (2010a, online, tradução nossa) –, mas sim o de propor

⁴⁶ No original: *Umberto Eco: Il Voeyur del male*. Disponível em: <https://morasha.it/umberto-eco-il-voyeur-del-male/>. Acessado em: 15 out. 2024.

⁴⁷ “Il romanzo che Umberto Eco ha appena pubblicato [...] è noioso, farraginoso, di difficilissima lettura” (Scaraffia, 2010a, online).

⁴⁸ “[...] che all'autore non importi nulla di interessare, far riflettere e magari commuovere, perché il suo unico intent è fare sfoggio di una sterminata erudizione storico-letteraria e dare prova di abilità intellettuale nel mettere insieme dei pezzi di storia con episodi inventati” (Scarafia, 2010a, online).

uma denúncia contra o conteúdo do romance que, segundo ela, por reconstruir “o mal sem condenação, ou sem heróis positivos com os quais se identificar, assume a aparência de voyeurismo amoral”⁴⁹ (2010a, online, tradução nossa).

As palavras escolhidas por Scaraffia chamam a atenção, especialmente porque podemos questionar se há qualquer forma de voyeurismo que não seja, por definição, amoral. Além disso, o título de seu artigo qualifica Eco expressamente como um “voyeur do mal” unicamente em razão do conteúdo de seu romance, repleto de personagens que, em nenhum momento, ocultam sua natureza maldosa e preconceituosa. Não é incomum que o conteúdo de uma obra – seja um romance, um filme, uma música ou qualquer outra produção artística – seja imediatamente associado à figura de seu autor, especialmente em casos que desafiam valores morais (Sapiro, 2022). Considerando que “as noções de autor e obra são construções sociais, às quais são associadas crenças que variam ao longo da história e entre as culturas” (Sapiro, 2022, p. 8) e que nossa concepção ocidental moderna de autoria “estabeleceu a representação do(a) autor(a) como um indivíduo que se expressa em nome próprio” (Sapiro, 2022, p. 9), não surpreende que Eco tenha sido alvo de críticas por lidar, sem problematizar as questões morais que o tema de seu romance poderia suscitar, com a construção de um inimigo antissemita – ainda que no contexto de um romance.

No entanto, a crítica de Scaraffia não se restringe à figura de Eco como autor, mas também se volta para a estrutura narrativa de *O Cemitério de Praga*, destacando o papel que ela atribui à literatura como um agente capaz de intervir no mundo real. Em seu artigo, Scaraffia enumera diversos “problemas” que identifica no romance de Eco. Embora o qualifique como um “voyeur do mal”, sua primeira crítica não recai sobre o autor em si, mas sobre o enredo do livro – mais especificamente, a ausência de um contraponto à maldade que permeia as páginas de *O Cemitério de Praga*. Ao fazer essa observação, Scaraffia parece atribuir à literatura, talvez involuntariamente, uma postura pedagógica, ou seja, a responsabilidade de cumprir uma função educativa, como se a literatura devesse, necessariamente, oferecer lições ou reflexões moralmente edificantes aos leitores.

O segundo problema apontado por Scaraffia é, segundo ela, o ponto mais fraco de *O Cemitério de Praga*: “denunciar o antissemitismo colocando-se no lugar dos antissemitas não serve para desmascará-los, mas apenas para despertar um crescente desgosto pela narrativa”⁵⁰

⁴⁹ “La sua ricostruzione del male senza condanna, senza eroi positivi con cui identificarsi, acquista una parvenza di voyeurismo amorale, in cui ci si può impantanare” (Scaraffia, 2010a, online).

⁵⁰ No original, em italiano: “E qui sta il punto più debole del romanzo: denunciare l’antisemitismo mettendosi nella parte degli antisemiti non serve a smascherarli ma solo a suscitare un crescente disgusto per la narrazione” (Scaraffia, 2010a, online).

(2010a, online, tradução nossa). Nessa afirmação, fica evidente a expectativa de um aspecto moral no romance, especificamente a denúncia do antissemitismo, e Eco teria falhado justamente em sua abordagem para alcançar esse fim. Scaraffia não está completamente equivocada: é possível, de fato, identificar uma espécie de lição moral em *O Cemitério de Praga* – algo que também pode ser observado em outros romances de Eco. No entanto, como o próprio autor explicou em uma entrevista ao jornal *L'Espresso* (Goldkorn, 2010, online), seu objetivo era justamente demonstrar como o ódio a um determinado inimigo é construído. Eco retomaria esse tema no livro *Construir o Inimigo* (2011), publicado no ano seguinte ao lançamento de *O Cemitério de Praga* e que reúne uma série de palestras, conferências e escritos ocasionais, entre os quais encontra-se conferência proferida em Bolonha em 2008 sobre a construção do inimigo como um fenômeno histórico e cultural (Eco, 2021, p. 11). Independentemente das intenções autorais, o ponto central de Scaraffia é, além de criticar o romance, ressaltar que a ausência de um contraponto ao antissemitismo tornaria essa suposta denúncia ineficaz, já que, em suas palavras, “antissemitas já foram desmascarados, e há décadas, pela história”⁵¹ (2010a, online, tradução nossa). Ela cita, com elogios, o livro de Norman Cohn, *Warrant for Genocide* (1967), ao qual já nos referimos extensamente, descrevendo-o como uma “leitura tão envolvente quanto um romance, que reconstrói meticulosamente a história da fabricação dos Protocolos”⁵² (Scaraffia, 2010a, online, tradução nossa).

O terceiro ponto levantado por Scaraffia em seu breve artigo – e talvez o mais pertinente para esta pesquisa – é sua preocupação com o impacto que *O Cemitério de Praga* pode ter sobre o leitor, especialmente diante das contínuas e frequentes descrições da perfídia dos judeus ao longo do romance. Segundo ela, essa exposição constante poderia levar o leitor a se contaminar pelo “delírio antissemita”, ao ponto de alguém cogitar que “talvez haja algo de verdadeiro se todos, absolutamente todos os personagens parecem certos dessas atrocidades”⁵³ (Scaraffia, 2010a, online, tradução nossa). Mais uma vez, evidencia-se uma preocupação com o caráter pedagógico do romance, embora essa perspectiva parta das crenças individuais de Scaraffia. Apesar de ela não mencionar a reconstrução histórica realizada por Eco como justificativa para essa preocupação – aliás, essa reconstrução foi um dos alvos de suas críticas –, fica claro que,

⁵¹ No original, em italiano: “Del resto, smascherati gli antisemiti lo sono già, e da decenni, dalla storia: Eco saccheggia infatti il bel libro di Norman Cohn – questo sì di lettura avvincente come un romanzo – che ricostruisce minuziosamente la storia della fabbricazione dei Protocolli” (Scaraffia, 2010a, online).

⁵² Ibid.

⁵³ No original, em italiano: “A forza di leggere cose disgustose sugli ebrei, il lettore rimane come sporcato da questo vaneggiare antisemita, ed è perfino possibile che qualcuno pensi che forse c'è qualcosa di vero se tutti, proprio tutti, i personaggi paiono certi di queste nefandezze” (Scaraffia, 2010a, online).

para Scaraffia, o problema reside no nível subjetivo, decorrente da ausência de um contraponto à maldade do protagonista no enredo:

Mesmo que aos olhos de Eco seja certamente uma observação banal, a leitura deste romance faz pensar que quando se evoca o mal - pelo menos na narrativa popular que o autor ventila - é preciso imediatamente colocar ao lado dele o bem que o combate, caso contrário, fica-se preso na lama e tem dificuldade em sair⁵⁴. (SCARAFFIA, 2010a, online, tradução nossa).

No último parágrafo de seu artigo, Scaraffia deixa clara a mensagem que deseja transmitir, assim como sua opinião sobre o romance:

Sua reconstrução do mal sem condenação, sem heróis positivos com os quais se identificar, assume a aparência de um voyeurismo amoral, no qual se pode ficar atolado. E no final o objetivo do livro se reduz a uma declaração politicamente correta: “Agora o senso de identidade é baseado no ódio, no ódio por aqueles que não são idênticos. Devemos cultivar o ódio como uma paixão civil. O inimigo é o amigo do povo. Você sempre precisa de alguém para odiar para se sentir justificado em sua própria miséria. O ódio é a verdadeira paixão primordial. É o amor que é uma situação anômala”⁵⁵ (SCARAFFIA, 2010a, online, tradução nossa).

O artigo de Lucetta Scaraffia foi o pontapé inicial para um debate amplo sobre *O Cemitério de Praga*. Antes de adentrarmos diretamente nesse debate, é importante esclarecer alguns aspectos contextuais. Em primeiro lugar, embora a discussão tenha ocorrido em um período relativamente curto de tempo, ela estabeleceu o tom da recepção crítica do romance, como ficará evidente a partir do mapeamento das resenhas e artigos de jornais publicados sobre a obra. Em segundo lugar, há uma dificuldade em determinar com precisão a data exata de publicação de muitos textos que compõem a controvérsia. Todos eles estão disponíveis *online* no portal judaico *Moked*, mas, na maioria dos casos, apenas a data de publicação no site é fornecida, sem informações sobre o veículo original ou a data de publicação primária. A única exceção é o artigo de Scaraffia, que traz consigo a data precisa de sua publicação, bem como seu veículo original. Quanto as demais, foram organizados de acordo com uma lógica interna,

⁵⁴ No original, em italiano: “Anche se agli occhi di Eco si tratterà certo di una osservazione banale, la lettura di questo romanzo fa pensare che quando si evoca il male — almeno nella narrativa popolare che l’autore arieggia — bisogna subito affiancargli il bene che lo combatte, altrimenti si rimane coinvolti nel fango e si fatica a uscirne” (Scaraffia, 2010a, online).

⁵⁵ No original, em italiano: “La sua ricostruzione del male senza condanna, senza eroi positivi con cui identificarsi, acquista una parvenza di voyeurismo amorale, in cui ci si può impantanare. E alla fine l’obiettivo del libro si riduce a una affermazione politicamente corretta: «Ora il senso dell’identità si fonda sull’odio, sull’odio per chi non è identico. Bisogna coltivare l’odio come passione civile. Il nemico è l’amico dei popoli. Ci vuole sempre qualcuno da odiare per sentirsi giustificati nella propria miseria. L’odio è la vera passione primordiale. È l’amore che è una situazione anomala»” (Scaraffia, 2010a, online).

uma vez que alguns artigos fazem referência a outros, permitindo estabelecer uma ordem cronológica, ainda que imprecisa. Passemos, portanto, à análise dos demais artigos.

Seguindo os argumentos de Luceta Scaraffia, a historiadora Anna Foa também apresentou suas considerações sobre *O Cemitério de Praga* no artigo *A máquina falsa mortal*⁵⁶ (tradução nossa), disponível no portal *Moked*. Foa inicia seu texto recuperando o livro de memórias do abade Augustin Barruel, *Memórias para servir à história do Jacobinismo*, sobre o qual já nos debruçamos no primeiro capítulo, para, em seguida, introduzir Simone Simonini, figura que, como sabemos, ocupa um lugar central no romance. Nas linhas seguintes, Foa dedica-se a resumir as aventuras vividas por Simonini ao longo dos capítulos do livro. Segundo ela, por toda a Europa na segunda metade do século XIX se disfarça, se persegue e conspira no romance de Eco⁵⁷ (Foa, 2010) e, quem sabe, talvez por meio dele “o público aprenda a história daquele século hoje desconhecida para a maioria. [...] O romance, e principalmente o folhetim, sempre foi um excelente canal de comunicação histórica”⁵⁸ (Foa, 2010, online, tradução nossa).

Essas palavras de Foa remetem à longa relação entre a história e o romance, em especial o romance histórico realista do século XIX, que buscou reivindicar, por meio da escrita literária, “um saber autêntico sobre a toda a sociedade, tal como foi e tal como é” (Chartier, 2022, p. 45). Nesse contexto, o romancista seria “o verdadeiro historiador, aquele que reconhece as diferentes temporalidades que permeiam uma sociedade” (Chartier, 2022, p. 46). Quanto ao folhetim⁵⁹, é importante destacar a distinção⁶⁰ entre o romance histórico e o romance popular, ambos publicados neste formato. Na linguagem de Eco, o romance histórico, “além do velho apelo à ‘verdade histórica’, é um romance de fundo exortativo, no qual predominam, propostas como modelos positivos, várias virtudes” (Eco, 1978, p. 80); ou seja, trata-se de um romance que suscita reflexões sobre a própria narrativa ao interrogar-se sobre seus fins e discutir com seus leitores (Eco, 1978, p. 80). Já o romance popular – entre os quais podemos incluir, por exemplo, *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue – “nasce como instrumento de entretenimento de massa e não se preocupa tanto em propor modelos heroicos de virtude” (Eco, 1978, p. 80).

⁵⁶ No original, em italiano: *La micidiale macchina del falso*. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/la-micidiale-macchina-del-falso/>. Acessado em: 17. Out. 2024.

⁵⁷ No original, em italiano: “Tutto il secondo Ottocento europeo si traveste, si rincorre, complotta nel romanzo di Eco” (Foa, 2010, online).

⁵⁸ No original, em italiano: “Chissà che il pubblico non vi impari la storia di quel secolo ormai sconosciuto ai più. [...] Il romanzo, e ancor più il feuilleton, sono stati sempre un ottimo canale di conoscenze storiche” (Foa, 2010, online).

⁵⁹ Sobre o impacto da circulação de romances-folhetins na França do século XIX, ver MOLLIER, Jean-Yves. *As origens do Romance-Folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção*. Alea, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 3, p. 17-36, set-dez. 2018.

⁶⁰ Apesar da distinção, é válido lembrarmos que existiram, sim, romances populares profundamente históricos, como *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas (Eco, 1978, p. 78).

Apesar dessa distinção formal e temática, ambos veicularam da mesma maneira: através do folhetim. Nesse sentido, é possível de fato caracterizá-lo como um “excelente canal de comunicação histórica” não apenas por seu conteúdo, mas também por suas condições materiais de publicação: veiculados nos rodapés dos jornais, separados das notícias apenas por um filete, os folhetins corriam o risco de se confundir com o conteúdo jornalístico, embora houvesse a indicação de que se tratava de ficção (Mollier, 2018, p. 31). No entanto, a observação de Foa sobre a capacidade do folhetim de difundir conhecimento histórico também pode ser aplicada aos efeitos de *O Cemitério de Praga* – mas, nesse caso, de modo preocupante. Isso porque, como ela destaca, “aqui, a passagem não é entre a história e a verossimilhança, mas entre a história e seu disfarce no estilo de um folhetim, uma operação construída e pesquisada até mesmo nas ilustrações de época que decoram o volume”⁶¹ (Foa, 2010, online, tradução nossa). Em outras palavras, o problema residiria precisamente no fato de a história estar disfarçada de romance, considerando que o papel desse tipo de narrativa seria não apenas deleitar, mas instruir os leitores. Nas últimas linhas de seu artigo, Foa detalha sua percepção sobre o quão problemático esse disfarce pode ser, especialmente porque, em sua visão, o romance condensa, em uma única figura, todas as falsificações do século XIX. Dessa forma, ele deixa de ser um instrumento que evidencia a construção de uma conspiração para se tornar um paradigma interpretativo⁶² (Foa, 2010) que, de certa maneira, naturaliza essa construção.

A reflexão proposta por Foa sugere, assim, uma relativização das categorias de verdadeiro e falso em *O Cemitério de Praga*. Ela escreve: “do ponto de vista da história, o falso parece se tornar verdadeiro num contexto em que todos os documentos são falsos, todos são duplos, ou triplos, e a confusão entre falso e verdadeiro reina suprema”⁶³ (Foa, 2010, online, tradução nossa). Na narrativa de Eco, as fronteiras entre falso e verdadeiro seriam tão turvas que sua distinção parece impossível. O que resta, então, é a supremacia da farsa:

⁶¹ No original, em italiano: “Qui il passaggio non è tra storia e invenzione verosimigliante, ma tra la storia e il suo travestimento in chiave di feuilleton, un’operazione costruita e ricercata fin nelle illustrazioni d’epoca che ornano il volume” (Foa, 2010, online).

⁶² “Il fine di questa operazione, poi, è quello di mostrare il meccanismo del complotto, di metterne in luce la costruzione. Fin dalle prime pagine, si parla di un falsário e si desvela come il falso si è costruito. Tutto punta ovviamente alla costruzione dei Protocolli, il grande falso degli anni a cavallo del nuovo secolo, che sarà quello dello sterminio degli ebrei. Un tema questo che accompagna da lunga pezza il percorso tanto narrativo che letterario di Eco, e che qui trova una sorta di sistemazione definitiva, in cui tutte le tessere si ricompongono in un affresco complessivo. Solo che, nell’unificare in un’unica figura, posta al centro di questa girandola di doppi giochi e mistificazioni, tutte le falsificazioni del secolo, l’idea del complotto si dimostra essere non uno stereotipo, non un pregiudizio, ma un paradigma interpretativo, se non addirittura una Weltanschauung, e finisce per autoalimentarsi: le carte si rovesciano ad ogni istante, un gesuita può essere un satanista, un militare un gesuita, e tutti finiscono per essere o ebrei o antisemiti” (Foa, 2010, online).

⁶³ No original, em italiano: “Dal punto di vista della storia il falso sembra diventare vero in uno contesto in cui tutti i documenti sono falsi, tutti sono doppi, o tripli, e la confusione tra falso e vero regna sovrana” (Foa, 2010, online).

Em suma, a construção de Eco visando dismantelar uma farsa não acaba, por uma estranha heterogênesse de fins, em reconstruí-la? E, se pudemos nos divertir com os hereges e bruxas de *O Nome da Rosa* seremos capazes de fazê-lo com inocência mesmo diante da gênese do livro que alimentou o plano de extermínio de Hitler e que ainda é considerado em muitos setores uma farsa, mas ainda assim uma farsa plausível, uma farsa que expressa uma verdade?⁶⁴ (Foa, 2010, online, tradução nossa).

Se, por um lado, o texto de Scaraffia chama atenção para a identificação com o mal através da figura de Simonini, o artigo de Anna Foa segue outra direção, conduzindo a discussão para a questão da relativização e das confusões entre as fronteiras do real e do ficcional. Como vimos no argumento de Foa, pelo fato de o romance não distinguir as alegações antissemitas de seu protagonista, o leitor não apenas correria o risco de não discernir entre verdade e ficção, mas também estaria sujeito a se divertir com as opiniões de um protagonista preconceituoso e fanfarrão – um ponto igualmente levantado por Scaraffia, que aponta este como um desvio moral dos mais graves, especialmente quando consideramos os efeitos extremos da circulação dos *Protocolos dos Sábios de Sião* na Europa. Em todo caso, não parece exagerado supor que o principal receio de Foa seja que o romance possa, em algum grau, fomentar sentimentos antissemitas: essa seria a consequência mais preocupante da leitura de *O Cemitério de Praga*, embora seja difícil conceber que apenas um romance tenha o poder de incutir os piores preconceitos em um indivíduo.

Talvez a preocupação de Foa tenha raízes em questões pessoais conectadas às suas origens judaicas, herdadas de seu pai, Vittorio Foa, um jornalista que foi vinculado ao movimento antifascista *Giustizia e Libertà*. Uma breve análise de seus trabalhos acadêmicos evidencia, também, seu interesse pela história judaica, como demonstram publicações de sua autoria, como *Ebrei in Europa. Dalla Peste nera all'emancipazione* (1992); *Eretici. Storie di streghe, ebrei e convertiti* (2004); *Diaspora. Storia degli ebrei nel Novecento* (2009); *Andar per ghetti e giudecche* (2014); *Donne e Shoah* (2021); e *Gli Ebrei in Italia: i primi 2000 anni* (2022). Diante desse contexto, parece coerente que uma mulher com a história familiar e o perfil intelectual de Anna Foa questione as certezas argumentativas de *O Cemitério de Praga*, em especial quando elas têm raízes em traumas históricos reais, como o antissemitismo.

Do mesmo modo, não nos pareceria estranho que Riccardo Di Segni, Rabino-Chefe de Roma, também contribuísse para o debate em andamento, especialmente considerando sua

⁶⁴ No original, em italiano: “Insomma, la costruzione di Eco volta a smontare un falso non arriva, per una strana eterogeneità dei fini, a ricostruirlo? E, se ci si poteva divertire sugli eretici e le streghe de *Il Nome Della Rosa*, riusciremo a farlo con innocenza anche di fronte alla genesi del libro che ha alimentato il progetto di sterminio di Hitler e che ancora viene considerato in molte parti sì un falso ma comunque un falso verosimile, un falso che esprime una verità?” (Foa, 2010, online).

autoridade religiosa. Em um artigo intitulado *Perguntas sem respostas*⁶⁵ (tradução nossa), Di Segni levanta questionamentos semelhantes aos de Foa e Scaraffia sobre a dificuldade de distinguir entre o real e o ficcional em *O Cemitério de Praga*. Para ele, o problema gerado pelo romance de Eco pode ser comparado à ideia da palavra *Tequ*, que significa “esqueça o assunto; deixe para lá”⁶⁶ (Di Segni, 2010, online, tradução nossa). No Talmude, uma coletânea de livros sagrados judaicos, *Tequ* é um termo técnico que aparece, inesperadamente, no final de algumas discussões, indicando que não há uma resposta clara – uma analogia que se aplica ao controverso problema levantado pelo romance, que suscita respostas díspares entre si⁶⁷ (Di Segni, 2010).

Após um breve resumo do enredo do livro – semelhante ao que foi feito nos artigos anteriores, mas essencial para contextualizar a questão –, Di Segni sublinha que

o livro de Umberto Eco explica, portanto, com esta biografia inventada [referindo-se a Simonini] – embora nem todas as circunstâncias e segmentos que compõem a história sejam inventados – os mecanismos que são usados para criar falsidades e espalhar habilmente acusações mortais contra um grupo que se quer combater”⁶⁸ (Di Segni, 2010, online, tradução nossa).

Em suma, o romance de Eco “explica como um documento tão monstruoso em substância e efeitos pôde ter nascido e se desenvolvido e como ele encontrou, uma vez embalado da maneira correta, o terreno fértil para ser aceito, distribuído e, acima de tudo, acreditado”⁶⁹ (Di Segni, 2010, online, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, segundo Di Segni, o romance de Eco é um instrumento fascinante para analisar o funcionamento dos mecanismos de distorção, difamação e depravação política. No entanto, os problemas começam a surgir quando o romance é usado para explicar eventos recentes da história política italiana, sugerindo a liderança de grupos subversivos e conspirações⁷⁰ (Di Segni, 2010), exatamente como Eco narra ironicamente em *O Cemitério de*

⁶⁵ No original, em italiano: *Domande senza risposta*. Sem informações de data e local de publicações originais. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/domande-senza-risposta/>. Acessado em 17 out. 2024.

⁶⁶ No original, em italiano: “Tequ, in aramaico, significa ‘lascia stare’” (Di Segni, 2010, online).

⁶⁷ “Il problema che discutiamo ora, e che qui e altrove solleverà un polverone di polemiche, sembra rientrare nella categoria talmúdica dei tequ, anche se qualcun altro prenderà posizioni più possibiliste e Altri invece pronunceranno serie condanne” (Di Segni, 2010, online).

⁶⁸ No original, em italiano: “Il libro di Umberto Eco spiega dunque com questa biografia inventata – ma non sono inventate tutte le circostanze e i segmenti che compongo la storia – i meccanismo che vengono usati per creare falsi e propalare ad arte accuse micidiali contro um gruppo che si vuole combattere” (Di Segni, 2010, online).

⁶⁹ No original, em italiano: “Il libro di Eco spiega come um documento così monstruoso nella sostanza e negli effetti sai potuto nascere e svilupparsi e come abbia trovato, uma volta confezionato ao modo giusto, il terreno di coltura per essere accettato, distribuito e soprattutto creduto” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁰ “Vista così l’operazione culturale di Umberto Eco è um’affascinante lesione sui meccanismi di distorsione, diffamazione, depravazione politica. Una lettura neppure troppo attenta fornisce le spiegazioni di fatti molto recenti nella vita politica italiana su tutto il grande tema dei gruppi eversivi, dei complotti, dell’uso che se ne è fatto e se ne fa, dei meccanismi di controllo da parte del potere oscuro” (Di Segni, 2010, online).

Praga. Mas irônico (e até mesmo sarcástico) é também Di Segni no parágrafo seguinte, quando diz:

Os temas do livro são muitos, mas o título e a obsessão recorrente do protagonista sublinham uma atenção especial aos judeus. Se o objetivo do autor é demonstrar como as acusações antijudaicas são o produto de mentes doentias a serviço de poderes políticos ocultos, pode-se dizer que o objetivo foi alcançado. E, portanto, todo judeu e todo cidadão preocupado com o antissemitismo deve agradecer a Umberto Eco pelo trabalho didático preciso, eficaz e convincente⁷¹ (Di Segni, 2010, online, tradução nossa).

E tudo converge para a impossibilidade da distinção entre realidade e ficção, nas palavras de Di Segni⁷² (2010). Para ilustrar esse ponto, o rabino recorre à Expedição dos Mil, importante episódio do *Risorgimento* italiano, cuja versão ficcional inclui a participação de Simone Simonini. No livro de Eco, Simonini relata que a vitória de Garibaldi aconteceu graças ao financiamento de lojas maçônicas inglesas, que teriam pagado generais dos Bourbons para não reagirem aos ataques das tropas de Garibaldi (Eco, 2011, p. 133, 140, 141, 142). No entanto – e este é o argumento de Di Segni –, o leitor (um leitor hipotético, é claro, pois sempre se trata de uma figura projetada pelos críticos) não conseguiria discernir com precisão se a maçonaria realmente teria manipulado o evento pelos bastidores e conforme sua vontade⁷³ (Di Segni, 2010). É quase como se esse leitor hipotético não estivesse diante de um romance sobre conspirações, mas sim de uma narrativa que o transforma em uma versão ingênua dos protagonistas de *O Pêndulo de Foucault* (1988), segundo romance de Umberto Eco, que se deixam levar por teorias conspiratórias como se fossem verdade.

Sob essa perspectiva, o exemplo trazido por Di Segni pode parecer ingênuo ou até mesmo absurdo para os mais céticos. No entanto, a produção acadêmica sobre teorias da conspiração apresenta inúmeros casos em que esse tipo de raciocínio foi amplamente adotado por grupos que levavam tais teorias a sério⁷⁴. Entre esses exemplos, podemos citar o próprio

⁷¹ No original, em italiano: “I temi del libro sono tanti, ma il titolo e l’ossessione recorrente del protagonista sottolineano un’attenzione speciale agli ebrei. Se lo scopo dell’autore è di dimostrare come le accuse antiebraiche siano il parto di menti malate al servizio di poteri politici occulti, si potrebbe dire che l’obiettivo è stato centrato. E dunque ogni ebreo e ogni altro cittadino preoccupato dell’antisemitismo dovrebbe ringraziare Umberto Eco per l’opera didattica precisa, efficace e convincente” (Di Segni, 2010, online).

⁷² “Solo che i conti non tornano tanto bene. L’intero libro è un vórtice di complotti reali o inventati, di gruppi di potere in lotta tra di loro. E il vórtice è tale che si stenta a capire il limite tra realtà e finzione” (Di Segni, 2010, online).

⁷³ “Il problema però è rilevante: come spiegare l’enorme successo di uno sparuto gruppo di volontari davanti a un esercito e una marina molto più numerosi, organizzati e disciplinati? E’ vero che i generali sono stati corrotti? Beh, il lettore non è in grado di giudicare, anzi è portato a credere che lo zampino massonico ci sia stato” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁴ Exemplos de situações como essas podem ser encontradas em estudos como o de Theodore Ziolkowski, *Lure of the Arcane* (2013), e de Michael Barkun, *A Culture of Conspiracy* (2003), que descrevem, a partir de exemplos distintos, como as teorias da conspiração foram (e ainda são) utilizadas como ferramentas que explicam grandes eventos contemporâneos.

caso dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, que alegavam que judeus atuavam nos bastidores de importantes acontecimentos com a finalidade de dominar o mundo. Com isso em mente, é possível compreender as razões da preocupação de Di Segni com a porosidade da fronteira entre realidade e ficção em *O Cemitério de Praga* – uma preocupação especialmente relevante quando consideramos sua posição como Rabino-Chefe de Roma. Contudo, é importante ressaltar que, ao contrário de documentos como os *Protocolos*, o romance de Eco nunca foi apresentado como um relato histórico autêntico, a despeito do caráter ambíguo que permeia sua narrativa, como já discutimos anteriormente.

Ao que tudo indica, para Di Segni (assim como para Foa e Scaraffia) as preocupações giram em torno de um leitor hipotético incapaz de distinguir ficção de realidade. Essa dificuldade, por sua vez, seria amplificada pelo enredo elaborado por Eco. Como Di Segni afirma, assim como

o livro demonstra os mecanismos de deformação grotesca e difamatória das atividades maçônicas, a presença de membros de lojas nos lugares e momentos decisivos, onipresentes, discretos, vigilantes e diretivos não parece ser questionada”⁷⁵ (Di Segni, 2010, online, tradução nossa).

E é daí que reside o cerne da crítica de Di Segni a *O Cemitério de Praga*: se jesuítas e maçons não saem ilesos da narrativa, o que aconteceria com os judeus, sempre alvo das acusações e dos preconceitos de Simonini?⁷⁶ (Di Segni, 2010). Em sua percepção, o leitor não recebe nenhuma ferramenta para entender que tudo é uma invenção⁷⁷ (Di Segni, 2010), ao mesmo tempo em que é exposto repetidamente a informações antissemitas derivadas dos delírios do protagonista⁷⁸ (Di Segni, 2010) – o que poderia, potencialmente, deixar esse leitor em dúvida.

O Rabino Di Segni não foi o último da comunidade judaica a publicar suas impressões sobre *O Cemitério de Praga*. O semiólogo e colega de Eco, Ugo Volli, também manifestou suas impressões em artigo intitulado *O Veneno da Serpente*⁷⁹ (tradução nossa), disponível *online* no portal judaico *Moked*. Diferente dos textos mencionados até então, Volli não parece se propor

⁷⁵ No original, em italiano: “Così come mentre nel libro si dimostrano i meccanismi di deformazione grotesca e infamante delle attività massoniche, la presenza degli iscritti alle logge nei posti e nei momenti decisivi, ubiquitarietà, discreta, vigile e direttiva non sembra essere messa in discussione” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁶ “E allora la domanda è: se le principal vittime delle accuse – gesuiti e massoni – non escono innocenti dal racconto, che ne è degli ebrei, che stanno perennemente in mezzo?” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁷ “Ma quale strumento viene dato al lettore per capire che è tutta un’invenzione, se non il fatto che l’accusa nasce dall’ossessione patologica di un vecchio reazionario?” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁸ “Se uno fosse costretto per cento volte a leggere (o a scrivere, come si faceva nelle antiche punizioni) la frase che ‘non è vero che i cristiani avvelenano i pozzi’ alla fine qualche dubbio che sia vero gli potrebbe covare in testa” (Di Segni, 2010, online).

⁷⁹ No original, em italiano: *Il veleno del serpente*. Sem informações de data e local de publicações originais. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/il-veleno-del-serpente/>. Acessado em 17 out. 2024.

a escrever uma resenha, mas sim a abordar diretamente a polêmica em andamento – ele sequer comenta o enredo do romance e, quando o faz, é somente para contextualizar seus apontamentos. Além disso, Volli adota um tom consideravelmente mais brando do que os críticos anteriores, talvez em virtude de suas relações profissionais com Eco, uma vez que Volli foi colaborador da revista italiana de semiótica *Versus*, da qual Eco foi um dos dirigentes.

Volli inicia *O Veneno da Serpente* com algumas considerações sobre a obra romanesca de Eco: em seus romances, o leitor sempre se depara com uma história de aventura, repleta de viagens, costumes exóticos, mistérios a serem resolvidos e enigmas que desafiam tanto os personagens quanto os leitores, mas que são desvendados no final da narrativa⁸⁰ (Volli, 2010). Do mesmo modo, as narrações de Eco sempre contam com riqueza de citações e descrições detalhadas e “há sempre um protagonista bem definido, a quem é confiada a tarefa de resolver o mistério que o envolve”⁸¹ (Volli, 2010, online, tradução nossa). Ainda no início do texto, um detalhe sutil chama a atenção: Volli observa que, às vezes – embora nem sempre – percebemos nos romances uma projeção narrativa do autor, provavelmente porque muitas das aventuras começam na terra natal de Eco⁸² (Volli, 2010). É verdade que Volli não desenvolve sua argumentação considerando as relações biográficas entre autoria e obra como fator determinante para sua análise; contudo, não podemos deixar de notar que ele de certa forma vincula os interesses individuais do autor ao conteúdo de seu texto.

Nesse sentido, o argumento de Volli caminha em direção à relação metonímica estabelecida entre a noção de autor e o conjunto das obras que lhe são atribuídas, relação que sugere, antes de tudo, que a obra constitui um todo coerente (Sapiro, 2022, p. 25). De certa forma, o que Volli parece sugerir é uma continuidade temática entre os romances de Eco e seus outros trabalhos acadêmicos – por exemplo, apenas para citar dois casos, as relações entre *O Pêndulo de Foucault* (1988) e *Interpretação e Superinterpretação* (1993) ou *Os Limites da Interpretação* (1990), ou *O Cemitério de Praga* (2010) e *Protocolos Ficcionalis* (1993) ou *O Super-homem de massas* (1978). É neste sentido que Volli nos lembra que há dois tipos de leitores para os romances de Eco: o primeiro aproveita aquilo que o enredo tem a oferecer; o segundo, por sua vez, procura decifrar “a densa teia de citações, referências, imitações,

⁸⁰ “A partir dal fortunatissimo *Il Nome Della Rosa*, l’esperienza narrativa di Umberto Eco si è sviluppata secondo un modello costante e del tutto peculiare. Vi è sempre una storia molto avventurosa, che comprende spostamenti, costumi esotici nello Spazio o nel tempo, misteri da chiarire, cioè enigmi posti ai personaggi e al lettore, e risolti di solito solo nel colpo di scena che conclude il libro o di poco precede la sua chiusa” (Volli, 2010, online).

⁸¹ No original, em italiano: “La narrazione è ampia, e dettagliata, comprende ricche citazioni, descrizioni dettagliate [...]. Vi è sempre un protagonista ben definito, cui è affidato il compito di risolvere il mistero che lo coinvolge” (Volli, 2010, online).

⁸² “Talvolta, ma non sempre, in lui inuiamo una proiezione narrativa dell’autore, anche perché spesso, l’avventura parte nelle terre di origine di Eco” (Volli, 2010, online).

pastiches que Eco monta com extraordinária habilidade e cultura”⁸³ (2010, online). Essa distinção explica a presença de uma extensa numeração de textos repugnantes e grotescos sobre os judeus ao longo do enredo. Esses textos funcionam, no interior do romance, como dispositivos de autenticidade não porque seu conteúdo seja verdadeiro, mas sim “porque foram realmente produzidos e espalhados na época”⁸⁴ (Volli, 2010, online, tradução nossa). Sendo assim,

a narrativa [de Eco] pretende mostrar sua falsidade, ou seja, sua gênese fraudulenta, sua escrita mercenária, a carga de ódio que os motiva, sua dependência daqueles mesmos modelos narrativos do romance seriado do século XIX, que paradoxalmente (mas certamente conscientemente) se assemelha muito ao meio expressivo usado pelo próprio Eco⁸⁵ (Volli, 2010, online, tradução nossa).

E Eco cumpre esse objetivo ao transformar Simone Simonini em uma espécie de primeiro autor dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, um personagem imerso no mundo das conspirações políticas da segunda metade do século XIX⁸⁶. No entanto, Volli assinala que

o texto não tem ambições históricas, deve ser tomado pelo que é, ou seja, uma fantasia literária, mesmo que Eco afirme que tudo o que ele conta, exceto os detalhes sobre personagens inventados como o protagonista, não é inventado por ele. Em particular, os delírios antimaçônicos, antijesuítas e especialmente antissemitas que são abundantemente inseridos no texto são autênticos (ou seja, verdadeiramente difundidos na época). Materiais que são ofensivos e repugnantes não apenas para os judeus e outros que são difamados por eles, mas para qualquer pessoa civilizada. E materiais, também deve ser imediatamente reiterado, que o protagonista do romance produz com convicção e entusiasmo maligno, mas que o autor não apenas não compartilha, mas condena de maneira mais clara⁸⁷ (2010, online, tradução nossa).

⁸³ No original, em italiano: “In realtà i romanzi di Eco si possono leggere sempre almeno a due livelli (come lui stesso ha teorizzato per la letteratura in generale): godendosi la trama, i colpi di scena e le atmosfere gotiche o esotiche; oppure decifrando la trama fittissima di citazioni, riferimenti, imitazioni, pastiches che egli allestisce con straordinaria abilità e cultura sopra questo telaio” (Volli, 2010, online).

⁸⁴ No original, em italiano: “Sono testi disgustosi e grotteschi, ignobili diffamazioni; ma sono autentici, non certo perché vi sia alcuna verità in essi, bensì perché sono stati effettivamente prodotti e diffusi al tempo” (Volli, 2010, online).

⁸⁵ No original, em italiano: “La messa in racconto intende proprio mostrarne la falsità, cioè la genesi truffaldina, la scrittura mercenaria, la carica d’odio che li motiva, la dipendenza da quegli stessi modelli narrativi del romanzo d’appendice ottocentesco che paradossalmente (ma certo consapevolmente) somiglia assai al medium espressivo usato dallo stesso Eco” (Volli, 2010, online).

⁸⁶ “In sostanza, il romanzo finge la biografia del primo autore dei *Protocolli*, mostrandolo immerso nel mondo confuso e criminale di congiure e controcongiure, provocazioni e controprovocazioni della politica europea nella seconda metà dell’Ottocento” (Volli, 2010, online).

⁸⁷ No original, em italiano: “Il testo non ha ambizioni storiche, va preso per quella che è, cioè una fantasia letteraria, anche se Eco rivendica che tutto quel che racconta, salvo i dettagli sui personaggi inventati come il protagonista, non è inventato da lui. In particolare sono autentici (cioè davvero diffusi in quel tempo) i deliri antimassonici, antigesuiti e in particolare quelli antisemiti che sono inseriti abbondantemente nel testo. Materiali, va detto, offensivi e ripugnanti non solo per gli ebrei e gli Altri che ne sono diffamati, ma per qualunque persona civile. E materiali, va anche immediatamente ribadito, che il protagonista del romanzo produce con convinzione e meligno entusiasmo, ma che l’autore non solo non condivide ma condanna nel modo più chiaro” (Volli, 2010, online).

Mas, então, qual seria o problema, segundo Volli, se o romance não deve ser confundido com história e o autor não compactua com as opiniões de seu protagonista? E o que tornaria a moralidade do romance questionável se ele se propõe, justamente, a se opor e a denunciar o antissemitismo, conforme a trajetória intelectual de Eco⁸⁸ (Volli, 2010)?

A resposta a essas perguntas está no último parágrafo do artigo de Volli, que começa com uma argumentação semelhante à de Lucetta Scaraffia, mas se encerra com um tom sombrio de precaução:

É uma narrativa completamente sombria, na qual não há essencialmente nenhuma figura positiva, exceto algumas extremamente marginais, e todos enganam todos, todos são de má-fé, todos mentem, falsificam, matam, se embebedam, se prostituem, como num círculo do inferno, o protagonista é tão falso e inconsciente que engana até a si mesmo sobre sua própria identidade e suas próprias ações e intenções, que são todas rigorosamente imorais. [...] Em suma, ele é um personagem tão exagerado, tão negativo, tão grotescamente maligno que é quase simpático. Um efeito bumerangue que corre o risco de se estender aos materiais difamatórios expostos no romance: certamente exibidos para condená-los, para historicizá-los, mas talvez também capazes de liberar seus venenos por trás das vitrines de uma narrativa com muitas aspas. Esse é o limite que impede um leitor judeu de desfrutar das aventuras criminosas do protagonista; a angústia de ver uma cobra pintada com cores de palhaço e ainda assim muito venenosa e assassina⁸⁹ (Volli, 2010, online, tradução nossa).

O problema, portanto, reside no risco de que o romance, a despeito da boa moralidade e intencionalidade de seu autor, possa, em algum grau, fomentar preconceitos antissemitas. Embora Volli não tenha escrito explicitamente, suas palavras expressam o receio de que o conteúdo maldoso entranhado no enredo ultrapasse os limites materiais do romance e funcione como um propulsor de preconceitos étnicos e religiosos.

O artigo de Ugo Volli não foi o ponto final dessa breve polêmica ocorrida durante o lançamento de *O Cemitério de Praga*. Em um artigo originalmente publicado no jornal italiano *La Repubblica*⁹⁰, o jornalista Gad Lerner, também de origem judaica, tece vários comentários

⁸⁸ “Pur essendo un romanzo pieno di material razzisti e antisemiti, dunque, *Il Cimitero di Praga* vuole opporvisi e denunciarli, coerentemente a tutta la storia intellettuale di Eco” (Volli, 2010, online).

⁸⁹ No original, em italiano: “È una narrazione tutta nera, in cui sostanzialmente non vi sono figure positive se non estremamente marginali e tutti imbrogliano tutti, tutti sono in malafede, tutti mentono, falsificano, uccidono, si ubriacano, si prostituiscono, come in un girone infernale, il protagonista è così falso e inconsciente da ingannare anche se stesso sulla propria identità e sulle proprie azioni e intenzioni, che comunque sono tutte rigorosamente immorali. [...] È un personaggio insomma così esagerato, così negativo, così grotescamente malvagio da riuscire quasi simpatico. Un effetto boomerang che rischia di estendersi ai materiali diffamatori esposti nel romanzo: certo esibiti per condannarli, per storicizzarli, ma forse capaci anche dietro le teche di una narrativa fra molte virgolette di sprigionare i loro veleni. Questo è il limite che impedisce a un lettore ebreo di divertirsi con le criminali avventure del protagonista; l'angoscia di vedere un cobra dipinto di colori buffoneschi eppure ancora bem velenoso e omicida” (Volli, 2010, online).

⁹⁰ Disponível no *blog* de Gad Lerner pelo link: <http://www.gadlerner.it/2010/10/29/il-grande-complotto-di-umberto-eco/>. Acesso em: 17 out. 2024. A publicação do *blog* data do dia 29 de outubro de 2010. Não há informações sobre a data de publicação do artigo no jornal *La Repubblica*.

sobre o mais recente romance de Umberto Eco, mas, dessa vez, em um tom contrastante de elogio. Em um determinado momento do artigo, ele se pergunta: “Podemos nos identificar com tal personagem [Simonini], até mesmo sentir simpatia ambígua por ele?”⁹¹ (Lerner, 2010, online, tradução nossa). Imediatamente somos remetidos às preocupações dos artigos anteriores, que alertavam para a possibilidade de uma identificação ou simpatia pelo protagonista. Como Lerner não faz menção a nome algum, nos resta apenas supor que talvez esta pergunta guarde relação com a polêmica, supondo que ele estivesse a par da discussão em andamento. No entanto, se ele estava ciente, sua opinião diverge significativamente da dos demais. Para Lerner, “as obsessões e preconceitos de Simonini nos são familiares porque permearam a mentalidade atual, são confundidos com a parte ruim de nós mesmos”⁹² (2010, online, tradução nossa), mas nem por isso deixaríamos de detestar sua falta de escrúpulos e sua indiferença em relação aos outros. Se algum sentimento de compaixão surgir, ele seria apenas em função da “infelicidade psicótica” do personagem, que causa pena ao leitor⁹³ (Lerner, 2010).

Da mesma forma, Lerner aprecia o rigor histórico do romance de Eco e não esboça qualquer preocupação com o fato de que esse mesmo rigor possa estimular confusões entre ficção e realidade⁹⁴ (Lerner, 2010). Pelo contrário, o que Lerner extrai do romance é que os preconceitos de Simonini, assim como sua figura repugnante, funcionam mais como uma caricatura das manifestações de ódio (inclusive atuais, direcionadas a outras minorias) do que como estímulo ao ódio contra os judeus⁹⁵ (Lerner, 2010). Não por acaso, Lerner menciona o posfácio de *O Cemitério de Praga*, no qual Eco assinala que “até Simone Simonini, embora seja o efeito de uma colagem, pela qual lhe foram atribuídas coisas feitas na realidade por pessoas diferentes, existiu de algum modo. Ou melhor, em uma palavra, ele ainda está entre nós” (Eco, 2010, pp. 473).

⁹¹ No original, em italiano: “Possiamo noi immedesimarci in un tale figuro, addirittura provare ambígua simpatia nei suoi confronti?” (Lerner, 2010, online).

⁹² No original, em italiano: “Le manie e i pregiudizi di Simonino ci sono familiari perché hanno pervaso la mentalità corrente, si confondono con la parte cattiva di noi stessi” (Lerner, 2010, online).

⁹³ “Detesteremo la sua spregiudicatezza di calligrafo disposto al falso contro chiunque faccia comodo al potente di turno (i gesuiti, i massoni, i repubblicani) e l’indifferenza al prossimo che ne farà un pluriomicida; ma proveremo commiserazione per la sua infelicità psicótica” (Lerner, 2010, online).

⁹⁴ “Simonino Simonini ci accompagna così nella conoscenza di un passaggio cruciale dell’Ottocento, quanto l’ebreo smette di essere soltanto un deicida reitto, meritevole quindi della discriminazione che subisce da secoli; per diventare un essere temibile, vuoi come incarnazione della Finanza cosmopolita, vuoi come rivoluzionario sovversivo. Un ottimo saggio di Michele Batini (*Il Socialismo Degli Imbecili*, Bollati Boringhieri), di recente pubblicazione, ci aiuta ad apprezzare il rigore storico del romanzo di Eco, in cui questi figuri assumono vivida fisionomia. Grazie anche alle illustrazioni didascaliche che l’autore há recuperato nella sua collezione privata” (Lerner, 2010, online).

⁹⁵ “Incapace di nutrire sentimenti diversi da ‘un ombroso amor di sé’, Simonino Simonini, ‘maestro del riciclo’, impersona un’ossessione che ad ogni pagina Eco ci aiuta a riconoscere attualissima. Magari rivolta ad altre minoranze, dopo lo sterminio degli ebrei, mas empe la stessa” (Lerner, 2010, online).

O artigo de Lerner não parece se dirigir necessariamente à polêmica em andamento, embora contenha uma passagem que pode ser lida como uma alusão aos comentários sobre *O Cemitério de Praga*. Mas como Lerner se envolveu nesse imbróglio, se seu texto era apenas uma resenha do romance? A resposta está em seu papel como apresentador de um programa de televisão italiano chamado *L'Infedele*, que discutia temas políticos e culturais do momento no formato de *talk show*. No programa do dia 01 de novembro de 2010, Umberto Eco foi convidado para comentar *O Cemitério de Praga*, recém-lançado, além de outros temas relacionados, como teorias da conspiração. Embora a transmissão não pareça estar disponível *online*, Lerner publicou em seu blog, horas antes do programa, um breve texto com a pauta do episódio⁹⁶, no qual comenta a crítica de Lucetta Scaraffia publicada no *L'Osservatore Romano*, dizendo que acredita ser improvável que Eco estaria promovendo o antissemitismo com *O Cemitério de Praga*⁹⁷.

Scaraffia, por sua vez, assistiu o episódio e aparentemente não gostou dos comentários de Lerner. Em um outro artigo publicado após o programa⁹⁸, ela questiona se um romance que se propõe a condenar o antissemitismo poderia, na verdade, ter o efeito contrário – e ela mesma responde que sim, é possível, mesmo que o autor seja Umberto Eco⁹⁹ (2010b). No restante do texto, que é bastante curto, Scaraffia critica Gad Lerner, acusando-o de ter atacado apenas seu artigo no *Osservatore*, ignorando os outros artigos publicados por Anna Foa, Riccardo Di Segni e Ugo Volli, todos judeus, assim como Lerner, e de tê-la transformado em um bode expiatório¹⁰⁰ (Scaraffia, 2010b). Nas palavras de Scaraffia:

A dúvida de que o romance poderia ter uma influência antissemita sobre os leitores – ou em qualquer caso não contribuir em nada para desmascarar os infames *Protocolos* – foi confinada a uma posição bizarra e altamente questionável de “catolicismo fundamentalista”, naturalmente um inimigo de Eco porque o escritor é considerado muito livre e aberto, contrário aos “dogmas”, que em vez disso sufocam o pensamento dos católicos. Uma maneira manipuladora de não falar sobre um problema real, de fingir que os

⁹⁶ Disponível em: <http://www.gadlerner.it/2010/11/01/linfedele-con-eco-tra-complotti-e-bunga-bunga/>. Acessado em 17 out. 2024.

⁹⁷ “Francamente trovo inverosimile la critica dell’*Osservatore Romano* secondo cui Eco farebbe propaganda all’antisemitismo, nel presentarne così da vicino le modalità” (Lerner, 2010, online).

⁹⁸ Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/11/03/i-protocolli-e-i-dogmi-di-lerner/>. Acessado em 17 out. 2024.

⁹⁹ “E’ possibile che um romanzo che vuole essere una vigorosa condanna dell’antisemitismo possa invece fare l’effetto contrario – se pure contro la volontà dell’autore – e per questo suscitare dei dubbi e delle critiche? Certo, anche se l’autore è Umberto Eco, perché l’eterogeneità dei fini esiste” (Scaraffia, 2010b, online).

¹⁰⁰ “Ma così non la pensa Gad Lerner che ieri, nella trasmissione dell’*Infedele* in gran parte dedicate al nuovo romanzo di Eco, *Il Cimitero di Praga*, há belamente ignorato le riserve avanzate su questo tema da ben ter articoli apparsi su Pagine Ebraiche – di Anna Foa, Riccardo di Segni, Ugo Volli – per considerare invece come única rappresentazione ddi questo atto de liesa maestà la mia recensione al libro stesso apparsa sull’*Osservatore Romano*, e quindi fare solo della mia riverita persona il capro expiatório dell’inconcepibile crimine suddetto” (Scaraffia, 2010b, online).

bandidos são sempre os mesmos, que tudo está sempre bem. Para Lerner e seus amigos, obviamente¹⁰¹ (Scaraffia, 2010b, online).

O que é relevante neste último parágrafo é a importância que Scaraffia atribui ao suposto antisemitismo contido em *O Cemitério de Praga*. Em um certo sentido, sua ação consiste em imputar ao romance uma interpretação específica que não é necessariamente a única possível – Gad Lerner, por exemplo, nutriu uma opinião muito diferente. No entanto, fica evidente que Scaraffia compreende o romance como um objeto pedagógico, cuja ficcionalidade serviria apenas como um instrumento para transmitir uma mensagem real, nesse caso assimilada de maneira negativa por um leitor que é, antes de tudo, hipotético. Além disso, o texto se resume a trocas de farpas pessoais com Lerner, que respondeu à sua crítica em seu blog¹⁰².

Como mencionado anteriormente, as datas exatas da maioria desses artigos não foram localizadas, assim como não há precisão sobre onde foram publicados originalmente. Entretanto, graças às informações postadas no *blog* de Gad Lerner (provavelmente as únicas com as datas precisas) é possível supor que a controvérsia aconteceu em um intervalo de poucos dias, provavelmente entre o fim de outubro e o início de novembro de 2010. Essa curta, embora importante, polêmica revela não apenas a validação atribuída ao efeito de real do romance, mas também a complexidade das discussões que ele suscita, sempre no limiar entre história, verdade e ficção.

Agora, para explicar como essa controvérsia se desdobrou no espaço público, é necessário analisar as reportagens de jornais que mencionaram o debate e as entrevistas nas quais Umberto Eco foi convidado a comentar sobre o acontecimento e a defender seu romance.

Um lançamento sob polêmica

No final de outubro de 2010, quando o debate sobre *O Cemitério de Praga* ainda estava em evidência, o jornal *L'Espresso* promoveu um encontro cara-a-cara entre Umberto Eco e o Rabino Riccardo Di Segni¹⁰³. Sob o título *Umberto Eco, os judeus e as conspirações*¹⁰⁴

¹⁰¹ No original, em italiano: “Così il dubbio che il romanzo possa avere sui lettori un’influenza antisemita – o comunque non contribuire affatto a smascherare i famigerati *Protocolli* – è stato confinato a uma bizzarra e ultradiscutibile posizione di ‘cattolicesimo integralista’, naturalmente nemica di Eco perché lo scrittore sarebbe troppo libero e aperto, contrario ai ‘dogmi’, che tanto soffocano, invece, il pensiero dei cattolici. Um modo manipolatorio per non parlare di um problema vero, per far finta che i cattivi sono sempre i soliti, che tutto va sempre bene. Per Lerner e per i suoi amici, ovviamente” (Scaraffia, 2010b, online).

¹⁰² Disponível em: <http://www.gadlerner.it/2010/11/03/perche-lucetta-scaraffia-tira-per-la-giacca-gli-ebrei/>. Acesso em: 17 out. 2024.

¹⁰³ Disponível em: <https://lespresso.it/c/idee/2010/10/28/umberto-eco-gli-ebrei-e-i-complotti/16420>. Acessado em 15 out. 2024.

¹⁰⁴ No original: *Umberto Eco, gli ebrei e i complotti* (Goldkorn, 2010, online).

(tradução nossa), a entrevista, conduzida por Wlodek Goldkorn, centrou-se inicialmente em Eco, abordando os principais temas do romance: os *Protocolos dos Sábios de Sião*, as raízes do antissemitismo e a formação de teorias da conspiração. Em determinado momento, porém, o foco se voltou para o Rabino Di Segni, que foi questionado: “Em ‘O Cemitério de Praga’ Eco utiliza verdadeiros textos e teses antisemitas para dismantelar seus mecanismos. Como um rabino, o que você pensou sobre isso enquanto o lia?”¹⁰⁵ (Goldkorn, 2010, online, tradução nossa). A resposta é objetiva: Di Segni considerou a mensagem de Eco ambígua, argumentando que o leitor terminaria o livro sem a certeza se o que é narrado é verdadeiro ou não, ou se os judeus realmente conspirariam, tudo porque o enredo do romance é envolvente e convincente¹⁰⁶ (Goldkorn, 2010) – uma resposta não muito diferente de seus argumentos no artigo *Domande senza risposta*.

Ao responder Di Segni, Eco argumenta que escreveu um romance capaz de encenar contradições, e não um ensaio que conduz a conclusões definitivas e, por isso, caberia ao leitor entender que nada daquilo era verdade, apesar das ambiguidades que poderiam surgir durante a leitura do romance¹⁰⁷ (Goldkorn, 2010). Mais do que isso: sua intenção, na verdade, “era dar um soco no estômago do leitor” (Goldkorn, 2010, online, tradução nossa), que idealmente deveria se enojar com o horrendo protagonista Simone Simonini. No debate que segue entre ambos, Di Segni manteve sua discordância, argumentando que o enredo de *O Cemitério de Praga* poderia facilmente induzir o leitor ao erro, visto que são verdadeiras as informações contidas a respeito de jesuítas e maçons – também figuras centrais em outras teorias da

¹⁰⁵ No original, em italiano: “Ne l’Il cimitero di Praga Eco usa testi e tesi antisemiti veri, per smontarne il meccanismo. Lei rabbino, mentre lo leggeva, cosa ne pensava?” (Goldkorn, 2010, online).

¹⁰⁶ “Penso che il messaggio di Eco sia ambiguo. Provo a raccontare l’inizio della storia come l’ho letta io: il Nostro comincia la sua carriera di spia e di falsificatore con l’impresa dei Mille. Viene spedito in Sicilia dai servizi segreti piemontesi che hanno timore dei garibaldini. E da Palermo manda a Torino messaggi in cui spiega che il successo delle camicie rosse, contro uno Stato come quello borbonico, organizzato e con una potente marina militare, fosse dovuto alle logge massoniche inglesi che hanno corrotto i generali. Il lettore cosa ne capisce? È vero o non è vero ciò che si racconta? E questo è un esempio, che vale per tutti i complotti raccontati: quelli dei massoni e quelli dei gesuiti. E anche per gli ebrei. Alla fine il lettore si chiede: ma questi ebrei, vogliono o non vogliono scardinare la società e governare il mondo? Il problema è che non si tratta di un libro scientifico che analizza e spiega i fenomeni. ‘Il Cimitero di Praga’ è un romanzo. E in più ha una trama avvincente, che finisce per convincere” (Goldkorn, 2010, online).

¹⁰⁷ “Ho scritto un romanzo, appunto. E un romanzo, a differenza di un saggio, non porta a delle conclusioni, mette in scena le contraddizioni. Così come ho messo in scena i due aspetti del Risorgimento, gli antigaribaldini e gli entusiasti, l’ho fatto anche con la nascita e lo sviluppo dell’antisemitismo. Da Barruel in avanti escono a centinaia libri e riviste pieni di stereotipi antisemiti. A me interessava raccontare come attraverso l’accumulazione di questi stereotipi fossero costruiti i ‘Protocolli’. Il rabbino mi chiede: cosa era vero. Io rispondo: il lettore dovrebbe capire che niente era vero. Che era tutto dossieraggio, una costruzione di servizi. Sono cosciente delle ambiguità che possono nascere. Ma la mia intenzione era quella di dare un pugno nello stomaco del lettore” (Goldkorn, 2010, online).

conspiração – e que, portanto, para os judeus o raciocínio seria o mesmo¹⁰⁸ (Goldkorn, 2010). Ou seja, o romance levaria a crer que um plano de dominação mundial judaico poderia ser real, uma vez que as outras informações históricas postas no enredo seriam, elas mesmas, reais. Quanto a isso, o que Eco teve a dizer é que *O Cemitério de Praga* se trata de um romance sobre a construção dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e que o que se torna perigoso é o uso dos estereótipos empregados na formulação desse tipo de texto, encontrado em várias outras teorias da conspiração além dos *Protocolos*¹⁰⁹ – argumento que ele tornará a defender no primeiro ensaio de *Construir o Inimigo* (2011), livro publicado no ano seguinte.

O que parece estar em jogo não apenas nessa entrevista, mas em todo o debate sobre o romance, é o problema do *páthos* desencadeado por seu enredo, acompanhado de um *ethos* intelectual vinculado à figura de autoridade de seu autor e ao *logos* da lógica interna do romance, construído através da mimese de uma dada ordem discursiva. Aliás, é justamente em razão deste *páthos* que Di Segni diz a Eco que “o problema é que seu protagonista, por mais vulgar e monstruoso que seja, acaba se revelando simpático, você pode se identificar com Simone Simonini”¹¹⁰ (Goldkorn, 2010, online, tradução nossa). O texto do romance, portanto, (e sobretudo por se tratar de um texto rico em detalhes históricos, como assinalou o rabino anteriormente) possui a capacidade de transpor a fronteira entre ficção e realidade. É por isso, segundo Di Segni e outros críticos, que *O Cemitério de Praga* poderia representar um perigo do ponto de vista da superinterpretação¹¹¹.

Os dois, contudo, não chegam a um consenso. Para Eco, o romance apresenta argumentos tão persuasivos quanto os encontrados em sites negacionistas, mas com uma diferença crucial: o romance expõe a natureza de uma construção fraudulenta – que, sabemos, baseou-se escancaradamente no plágio de outros textos – e que, por demonstrar tão claramente

¹⁰⁸ “Aggiungo il rito d'Ottobre: arrivano i Nobel, e si comincia a contare quanti sono "dei nostri". E ce ne sono sempre. È una specie di autocompiacimento, un meccanismo perverso che finisce per ritorcersi contro. Però. Nel libro di Eco i soggetti principali che vengono accusati di aver ordito complotti sono tre: gli ebrei, i massoni e i gesuiti. I gesuiti sono le prime vittime di Simonini: ma dalla narrazione risulta che comunque era gente poco raccomandabile. La stessa cosa, in misura minore, vale per i massoni: nell'Ottocento partecipavano a giochi di potere. E se ci sono elementi di verità quando si parla dei gesuiti e dei massoni si pone il problema, e per gli ebrei, come la mettiamo? Solo loro sono vittime innocenti? Ecco dove il gioco messo in scena da Eco si fa pericoloso” (Goldkorn, 2010, online).

¹⁰⁹ “Il romanzo è stato scritto per raccontare come sono stati costruiti i ‘Protocolli’. E là dove secondo il rabbino diventa pericoloso, secondo me dovrebbe essere narrativamente chiaro come ogni stereotipo usato prima contro i gesuiti, poi contro Napoleone III, poi contro i massoni, può essere anche utilizzato contro gli ebrei. È sempre la stessa montatura, cambia solo l’oggetto” (Goldkorn, 2010, online).

¹¹⁰ No original, em italiano: “Vede, Eco, il problema è che il suo protagonista, per quanto becero e monstruoso, risulta alla fine simpático, ci si può identificare con Simone Simonini” (Goldkorn, 2010, online).

¹¹¹ Neste sentido, é importante destacar que Umberto Eco desenvolveu vários trabalhos ao longo de sua vida acadêmica a respeito da superinterpretação, com destaque para os livros *Os Limites da Interpretação* (1990) e *Interpretação e Superinterpretação* (1993).

como ocorreu essa construção, o leitor teria todas as chaves para a compreensão e decodificação das armadilhas persuasivas de textos falsos¹¹².

Os artigos publicados no *Osservatore Romano* e no portal *Moked*, bem como a entrevista promovida pelo *L'Espresso*, que iniciou essa seção, tiveram uma repercussão significativa no lançamento de *O Cemitério de Praga*. Jornais que noticiaram o então mais recente romance de Eco dedicaram espaço às polêmicas levantadas por essas publicações, evidenciando o impacto do debate no cenário literário e midiático da época. É importante contextualizar que, em 2010, Eco já era uma figura consagrada no meio literário, sobretudo devido ao sucesso estrondoso de seu primeiro romance, *O Nome da Rosa* (1980), que o projetou como um dos grandes romancistas de sua geração. Seu segundo romance, *O Pêndulo de Foucault* (1988), sustentou ainda com fôlego essa posição, mantendo Eco em um patamar de relevância que se estendeu por toda sua carreira como romancista. Nesse cenário, *O Cemitério de Praga* tornou-se, à época de seu lançamento, um romance mais aguardado em razão da celebridade de seu autor do que pelo enredo em si – fato que ajuda a explicar a ampla cobertura midiática e a intensidade das críticas e debates que o cercaram.

O objetivo desta seção é mapear um momento forte da recepção de *O Cemitério de Praga* à época de seu lançamento e o alcance da controvérsia iniciada no *Osservatore Romano*. Vale lembrar que se trata de um romance publicado em 2010, o que significa que há uma quantidade significativa de materiais encontrados *online* sobre o livro. Ressalta-se, porém, que o propósito não foi catalogar exaustivamente tudo o que foi escrito sobre o romance – tarefa que resultaria em um volume excessivo de informações, muitas delas irrelevantes para os objetivos deste estudo. Em vez disso, a pesquisa foi conduzida de forma exploratória, utilizando ferramentas de busca *online* e ajustando os parâmetros regionais para abranger uma diversidade maior de publicações internacionais. Desse processo, foram selecionados 18 artigos¹¹³, provenientes de jornais de diferentes países, que mencionam explicitamente a controvérsia iniciada pelo *Osservatore Romano* ou resenham o livro à luz do debate em questão, e que constituem o todo explorado aqui. O material foi organizado em duas categorias: (1)

¹¹² “Ma se lei, rabino, va a vedere um sito negazionista troverà argomenti estremamente persuasivi. Il mio romanzo racconta quello che chiunque può trovare in un sito negazionista, ma ne mette a nudo la natura di costruzione fraudolenta. Credo dia ver dato al lettore tute le chiavi per capire” (Goldkorn, 2010, online).

¹¹³ É claro que há muito mais material disponível sobre o lançamento de *O Cemitério de Praga* do que o quantitativo aqui explorado. Porém, é importante ressaltar que o objetivo desta dissertação não é realizar uma análise extensa e aprofundada desses textos, que aparecem aqui mais como indicativos da repercussão de um debate muito mais amplo do que o próprio livro – a saber, a antiga discussão entre realidade e ficção. Além disso, parte considerável do material não corresponde àquilo que se procurava (por exemplo, há uma quantidade grande de reportagens que apenas noticiam o lançamento do livro, sem sequer mencionar a controvérsia). Por isso, foram selecionados apenas esses artigos entre todos encontrados.

reportagens e entrevistas com Eco que noticiam o lançamento do romance e abordam a polêmica, e (2) resenhas que discutem aspectos do livro relacionados ao debate¹¹⁴, que serão analisadas na próxima seção. Por fim, embora informações como local, data e veículo de publicação sejam relevantes, o foco principal desta análise recai sobre o conteúdo dos textos e suas implicações no contexto da recepção crítica de *O Cemitério de Praga*.

Começamos pelas reportagens, que, embora mais numerosas em quantidade, são menos volumosas em termos de conteúdo. Como mencionado, ao realizar uma pesquisa livre sobre *O Cemitério de Praga*, foram encontrados muitos artigos, nem todos úteis para os objetivos desta pesquisa. Por essa razão, descartamos as reportagens que se limitavam a anunciar o lançamento do livro ou que não abordavam a controvérsia em questão. Esse filtro excluiu, por exemplo, as reportagens de jornais brasileiros, que, embora tenham sido encontradas durante a pesquisa, não contribuíam para a análise da polêmica. Como resultado, a maior parte das reportagens selecionadas provém de veículos europeus. Para facilitar a organização do texto, essas reportagens foram divididas em dois blocos: (1) notícias sobre a controvérsia e (2) entrevistas com Umberto Eco.

Em 30 de outubro de 2010, em meio à controvérsia iniciada no *Osservatore* e pouco após o lançamento de *O Cemitério de Praga*, o jornal italiano *Il Giornale* publicou uma reportagem intitulada *Historiadores contra Eco: ‘o romance cai no antissemitismo involuntário’*¹¹⁵ (tradução nossa), assinada por Matteo Sacchi. O texto destacava as acusações dirigidas ao romance, em especial a de antissemitismo, descrita como “obviamente involuntária” (Sacchi, 2010, online, tradução nossa), mas ainda assim preocupante, dada a natureza do enredo e do protagonista, o anti-herói Simone Simonini¹¹⁶. A reportagem detalhava as críticas de Lucetta Scaraffia no *Osservatore Romano*, que alertava para o risco de o leitor ser influenciado pelo delírio antissemita de Simonini, bem como os artigos publicados na *Pagine Ebraiche*, em particular o de Anna Foa. Além disso, o *Il Giornale* mencionava a entrevista entre Eco e o rabino Di Segni, sugerindo que o autor talvez esperasse por tais reações e tenha aproveitado a oportunidade para esclarecer suas intenções com o romance.

¹¹⁴ Foram encontradas, também, resenhas críticas ao livro, mas que não fazem alusão aos problemas em questão. Por essa razão, elas não estão entre os textos analisados.

¹¹⁵ *Storici contro Eco: “Il romanzo scade nell’antisemitismo involontario”*. Disponível em: https://www.ilgiornale.it/news/storici-contro-eco-romanzo-scade-nell-antisemitismo.html#google_vignette. Acessado em: 16 out. 2024.

¹¹⁶ “Prima fra tutte quella di antisemitismo, ovviamente involontario. E forse c’era da aspettarselo, vista la trama” (Sacchi, 2010, online).

Pouco depois, em 12 de novembro de 2010, a *Radio France Internationale (RFI)* publicou em seu site de língua espanhola um artigo intitulado *¿Eco antisemita?*¹¹⁷, assinado por Mariano Melamed, que também discutia contra Eco. O texto seguia a mesma cronologia da controvérsia já conhecida, destacando as colocações de Scaraffia e do rabino Di Segni. Entretanto, o artigo acrescenta a informação de que o estilo narrativo de *O Cemitério de Praga* não é diferente daquele de *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault* – ou seja, “uma exposição incisiva de dados coletados da história”¹¹⁸ (Melamed, 2010, online, tradução nossa) – mas que, ao contrário de seus dois primeiros romances, essa característica de *O Cemitério de Praga* não “caiu bem” com as comunidades judaica e católica. É possível que o autor deste artigo, o jornalista Mariano Melamed, tenha registrado essa informação despretensiosamente, provavelmente apenas a título de comparação da recepção de três romances de um mesmo autor. Contudo, é igualmente possível que haja uma explicação para essa diferença, que diz muito mais respeito às discussões acerca do problema da narrativa nas ciências humanas e sociais ao longo das últimas décadas do que simplesmente ao gosto e às opiniões de determinados críticos. Estas questões serão abordadas no terceiro capítulo desta dissertação.

As acusações contra Eco também chegaram a Portugal antes mesmo de se ter notícias sobre a tradução e o lançamento de *O Cemitério de Praga* no país. O periódico português *Público* noticiou a controvérsia em reportagem intitulada *O tenebroso anti-semita de Umberto Eco*¹¹⁹, assinado por Mario Lopes, na qual afirmava que “Vaticano e rabino chefe acusam *Il Cimitero di Praga* de propagar o que pretende denunciar” (Lopes, 2010, online). Apesar de breve, o texto citava tanto a matéria do *Osservatore Romano* quanto a entrevista entre Eco e o rabino Riccardo Di Segni. A menção a essa reportagem é relevante por evidenciar que a polêmica já havia ganhado repercussão internacional antes mesmo da tradução do romance.

Jornais de cunho religioso também dedicaram espaço à controvérsia. O periódico digital católico *Religión en Libertad* enfatizou o tom irônico adotado por Eco ao responder as críticas dizendo que, graças ao Vaticano, seu livro vendeu 600.000 exemplares em apenas um mês¹²⁰. Já o periódico mexicano *Enlace Judío*¹²¹ explica, através de fragmentos de uma entrevista de Eco, os procedimentos empregados na escrita de *O Cemitério de Praga*, como a documentação

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.rfi.fr/es/europa/20101112-eco-antisemita>. Acessado em: 16. Out. 2024.

¹¹⁸ No original, em italiano: “Un incisivo despliegue de datos recogidos de la historia” (Melamed, 2010, online).

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/13/jornal/o-tenebroso-antisemita-de-umberto-eco-20609081>. Acessado em: 15 out. 2024.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.religionenlibertad.com/cultura/12700/umberto-eco-agradece-al-vaticano-que-haya-conseguido-que-su-ultima.html>. Acessado em: 15 out. 2024.

¹²¹ Disponível em: <https://www.enlacejudio.com/2010/12/16/umberto-eco-pensar-que-mi-novela-es-antisemita-es-muy-ingenuo/>. Acessado em: 15 out. 2024.

da pré-história dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e os usos intertextuais dos romances folhetins do século XIX. O texto cita, também, a controvérsia que aconteceu na Itália poucas semanas antes, mas estranhamente menciona apenas o artigo de Lucetta Scaraffia publicada no *Osservatore Romano* e seus argumentos principais. Não há qualquer sinalização do que foi publicado no portal *Moked*.

Os jornais *Le Point* (França), *Clarín* (Argentina) e *El Cronista* (Argentina) também noticiaram a controvérsia de modo mais ou menos semelhante. A reportagem do *Le Point*, *O Cemitério de Praga', um romance escandaloso de Umberto Eco sobre o mal absoluto*¹²², destaca que o romance de Eco que buscava dismantelar os mecanismos de ódio contra os judeus gerou uma controvérsia na imprensa italiana e Eco foi acusado de ser antissemita por “misturar verdade e falsidade, fatos e rumores, lendas e histórias míticas em seu livro, deixando o leitor como único juiz da realidade dessa suposta trama”¹²³ (*Le Point*, 2011, online, tradução nossa). Já o texto publicado no *Clarín*, *Eco: ‘acabo de criar o personagem mais antipático da literatura’*¹²⁴, apresenta trechos de uma entrevista concedida por Eco em Madri e reforça um dos grandes interesses de Eco: as falsificações. Segundo o texto, foi a obsessão de Eco por falsificações que o motivou a escrever um romance sobre os *Protocolos dos Sábios de Sião* e a história do antissemitismo no século XIX¹²⁵. A reportagem também informa que, apesar de suas intenções, o livro recebeu duras críticas do *Osservatore Romano*, que questionou, através do artigo de Lucetta Scaraffia, se o livro realmente denunciava o antissemitismo justamente por se colocar no lugar de antissemitas¹²⁶. Por fim, o *El Cronista* publicou uma reportagem intitulada *Eco ri da polêmica sobre ‘O Cemitério de Praga’ e vende cada vez mais*¹²⁷, que trazia mais detalhes da controvérsia citando, além do artigo de Lucetta Scaraffia, o texto de Anna Foa. O parágrafo final da reportagem destacava um aspecto irônico da polêmica: enquanto a discussão

¹²² “‘Le Cimetière de Prague’, roman sulfureux d’Umberto Eco sur le mal absolu”. Disponível em: https://www.lepoint.fr/culture/le-cimetiere-de-prague-roman-sulfureux-d-umberto-eco-sur-le-mal-absolu-26-03-2011-1311690_3.php#11. Acessado em: 16 out. 2024.

¹²³ “Umberto Eco signe avec ‘Le Cimetière de Prague’ un roman sulfureux qui démonte les mécanismes de la haine contre les juifs, mais a déclenché une polémique dans l’apresse italienne qui l’a accusé d’être antisémite. [...] Mais la presse a reproché à Eco de mélanger dans son livre le vrai et le faux, les faits et les rumeurs, les légendes et les récits mythiques, laissant le lecteur seul juge de la réalité de ce prétendu complot”.

¹²⁴ “Eco: ‘acabo de crear el personaje más antipático de la literatura’”. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/Eco-Acabo-personaje-antipatico-literatura_0_H1F9mbtTv7e.html. Acessado em 15 out. 2024.

¹²⁵ “*El Cementerio de Praga* está dominada por una obsesión que atormenta a Eco desde hace treinta años. ‘Quise dedicar una novela a la construcción de uno de los documentos más odiosos de toda la historia: Los Protocolos de los Sabios de Sión. Me dedicué a reconstruir la historia del antisemitismo del siglo XIX’” (*Clarín*, 2010, online).

¹²⁶ “Apenas este livro se publicou em Itália, em novembro, o ‘Osservatore Romano’ – o diário do Vaticano – o criticou duramente: se perguntaram se não fomentava o antissemitismo que decia atacar” (*Clarín*, 2010, online).

¹²⁷ “Eco se ríe de la polémica por ‘El Cementerio de Praga’ y vende cada vez más”. Disponível em: <https://www.cronista.com/cartelera/Eco-se-rie-de-la-polemica-por-El-Cementerio-de-Praga-y-vende-cada-vez-mas-20110324-0110.html>. Acessado em: 16 out. 2024.

estava em andamento, o romance vendia mais do que o esperado, sugerindo que a controvérsia, de certa forma, impulsionou as vendas do livro.

A polêmica em torno de *O Cemitério de Praga* repercutiu, em maior ou menor grau, na mídia internacional à época do lançamento do romance. Embora as reportagens analisadas tenham se limitado a noticiar brevemente alguns dos argumentos contra o livro, sem emitir juízos de valor profundos sobre o ocorrido, elas são úteis como indicadores do alcance da controvérsia. Como vimos, essas reportagens foram coletadas em jornais de diferentes nacionalidades – França, Argentina, Portugal, entre outros – e, embora não sejam numerosas, servem como evidências de que a polêmica ultrapassou as fronteiras da Itália e alcançou um público internacional.

Há, também, outras reportagens sobre o assunto que merecem uma menção, ainda que breve, nestas páginas. A primeira delas é uma matéria publicada no *Le Nouvel Observateur* sob o título *O escândalo Umberto Eco*¹²⁸, publicada em fevereiro de 2016, provavelmente em decorrência de seu falecimento – e talvez por isso tenha um tom mais humorístico, como se estivesse relembrando um evento complicado do passado, mas que agora pode ser contado em um tom cômico. Por exemplo, ao relembrar detalhadamente o debate em torno de *O Cemitério de Praga* e da acusação de “antissemitismo involuntário” que Umberto Eco recebeu, Marcelle Padovani, que assina o texto, escreve: “sim, aos 79, o famoso professor, semiólogo, romancista, ensaísta e acadêmico universalmente celebrado, teria sido culpado em seu sexto romance, trinta anos após ‘O Nome da Rosa’, desse pecado de um novo tipo”¹²⁹ (2016, online, tradução nossa). Já no restante do texto, Padovani detalha todos os artigos escritos contra Eco – e esta foi a única reportagem que, de fato, enumerou todos os textos –, oferecendo um panorama completo da controvérsia.

A segunda menção relevante é uma entrevista com Pierre-André Taguieff¹³⁰, concedida ao jornal *Le Figaro* em março de 2011, sobre sua opinião a respeito de *O Cemitério de Praga*. Na matéria, assinada por Paul-François Paoli e intitulada *Eco pode escrever o que quiser?*¹³¹, Taguieff recorda que o interesse de Eco pelos *Protocolos dos Sábios de Sião* já vem de longa data e aparece em seus romances desde *O Pêndulo de Foucault* – qualificado por ele como “um

¹²⁸ “L’affaire Umberto Eco”. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/romans/20110315.OBS9695/l-affaire-umberto-eco.html>. Acessado em: 16 out. 2024.

¹²⁹ No original, em francês: “Oui, à 79 ans, le célèbre Professore, sémiologue, romancier, essayiste et érudit universellement célébré, se serait rendu coupable dans sons sixième roman, trente ans après ‘Le Nom de la Rose’, de ce péché d’un genre nouveau” (Padovani, 2016, online).

¹³⁰ Taguieff, como se sabe, é um importante estudioso do antissemitismo.

¹³¹ “Eco peut-il écrire ce qu’il veut?”. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/17/03005-20110317ARTFIG00477-eco-peut-il-ecrire-ce-qu-il-veut.php>. Acessado em: 10 out. 2025.

sucesso deslumbrante”¹³² (Paoli, 2011, online, tradução nossa). Porém, com *O Cemitério de Praga* a reação de Taguieff foi a de decepção, provavelmente porque ele é “muito familiarizado com os materiais com base nos quais Eco construiu seu último romance”¹³³ (Paoli, 2011, online, tradução nossa) e porque o livro lhe soou como um “Dan Brown sofisticado e bem documentado, um Dan Brown para quem tem um diploma universitário”¹³⁴ (Paoli, 2011, online, tradução nossa). Quando questionado sobre a polêmica italiana, Taguieff argumenta que o grande problema do romance reside na forma como Eco expõe os clichês antissemitas do século XIX, situando-os em uma zona de ambiguidade permeada por “verdadeiro e falso, provável e certo, fatos e rumores”¹³⁵ (Paoli, 2011, online, tradução nossa). Ele acrescenta que seria possível

temer que seu romance funcione, para leitores ingênuos, como um manual de iniciação às teorias da conspiração antijudaicas e antimaçônicas e, para os seguidores do pensamento conspiratório, como um lembrete. [...] Em vez de uma decifração e desmantelamento das falsas acusações e estereótipos antijudaicos, é para um reforço de preconceitos que ele corre o risco de ter contribuído, pelo menos para uma parte de seus leitores¹³⁶ (Paoli, 2011, online, tradução nossa).

Novamente, nos deparamos com preocupações que tangenciam o problema do “poder” da literatura – sua capacidade de influenciar a subjetividade dos leitores, inculcando ou ativando percepções e opiniões que transcendem o universo literário e se projetam sobre questões do mundo “extra-literário”. No caso de *O Cemitério de Praga*, essas questões são particularmente delicadas, dada a natureza perigosa dos temas abordados. É importante ressaltar que a polêmica não se originou no âmbito da crítica jornalística, mas sim, majoritariamente, no meio acadêmico: Taguieff, assim como Scaraffia, Foa e Volli – com exceção de Riccardo Di Segni, que, além de rabino, é médico –, não são resenhistas ou críticos literários, mas professores

¹³² No original, em francês: “Ce qui est l’écas des *Protocoles des Sages de Sion*, l’un des faux les plus célèbres de l’histoire occidentale, auquel il consacre Quelques pages dans *Le Pendule de Foucault* (1988) – plongée dans l’univers bariolé de l’ésotérisme qui représente pour moi une éblouissante réussite” (Paoli, 2011, online).

¹³³ No original, em francês: “Ma déception vient peut-être du fait que je connais trop bien les matériaux sur la base desquels Eco a construit son dernier roman” (Paoli, 2011, online).

¹³⁴ No original, em francês: “Quant au produit, de mauvais esprits diraient que c’est du Dan Brown sophistiqué et bien documenté, du Dan Brown pour bac + 3” (Paoli, 2011, online).

¹³⁵ No original, em francês: “L’ennui, c’est qu’il les expose en long et en large avec un grain de complicité ironique, installé dans la zone d’ambiguïté où il mélange avec jubilation le vrai et le faux, le vraisemblable et le certain, les faits et les rumeurs, les légendes, les récits mythiques” (Paoli, 2011, online).

¹³⁶ No original, em francês: “On peut dès lors craindre que son roman fonctionne, pour les lecteurs naïfs, comme un manuel d’initiation au conspirationnisme antijuif et antimaçonnique, et, pour les adeptes de la pensée conspirationniste, comme un aide-mémoire. [...] Plutôt qu’à un décryptage et un démontage des accusations mensongères et des stéréotypes antijuifs, c’est à un renforcement des préjugés qu’il risque d’avoir contribué, du moins pour une partie de son lectorat” (Paoli, 2011, online).

universitários e pesquisadores¹³⁷. Isso não implica atribuir a seus argumentos uma autoridade inquestionável (afinal, o próprio Umberto Eco era um acadêmico renomado), mas sugere um tom de questionamento que pode ser analisado à luz dos debates mais amplos das ciências humanas nas últimas décadas, especialmente aqueles relacionados ao papel da narrativa e à ética da representação.

Até este ponto, exploramos as críticas dirigidas a *O Cemitério de Praga* no momento de sua publicação e a repercussão da polêmica que o cercou. Desde questionamentos sobre a suposta função pedagógica da literatura até a inquietação gerada pela estranha simpatia que o protagonista preconceituoso pode despertar, o cerne do debate parece girar em torno da relação entre o ficcional e o “extra-ficcional” – ou, em outras palavras, entre a ficção e a realidade. No centro dessa discussão, está a figura do autor, Umberto Eco. Afinal, o romance nunca esteve sozinho sob acusação; o responsável legal e detentor dos direitos da obra é, naturalmente, seu criador. Eco, por sua vez, precisou responder às críticas e aos críticos. Parte de sua resposta já foi analisada no debate com o rabino Riccardo Di Segni, promovido pelo jornal *L'Espresso*. Além desse diálogo, outras duas entrevistas concedidas por Eco em meados de 2011 abordaram diretamente a polêmica, oferecendo novas perspectivas sobre suas intenções e defesas.

Em uma entrevista para o *Le Figaro* intitulada *Umberto Eco 'na França e na Itália, subestimamos o nível de exigência dos leitores'*¹³⁸ e publicada poucos dias antes do lançamento de *O Cemitério de Praga* na França, Eco foi questionado pelo entrevistador, Jean-Christophe Buisson, sobre as razões que o levaram a situar o romance no século XIX. Em sua resposta, ele explicou que, em geral, não escreve seus romances baseado em um plano, mas em uma imagem. No caso de *O Cemitério de Praga*, duas motivações principais o guiaram: por um lado, o desejo de explorar a figura de Jean-Martin Charcot, o que o levou a criar um protagonista que sofresse de dupla personalidade; por outro, o interesse de longa data nos *Protocolos dos Sábios de Sião* que, segundo Eco, ilustram “perfeitamente o poder de documentos falsos no processo de fabricação da história”¹³⁹ (Buisson, 2011, online, tradução nossa). Essa dualidade de temas – a psicopatologia e a falsificação histórica – acabou por moldar a estrutura do enredo do romance.

¹³⁷ Taguieff é diretor de pesquisa no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS); Scaraffia foi professora de História na Universidade de Roma “La Sapienza”; Foa foi professora de História na Universidade de Roma “La Sapienza”; Volli é professor de Semiótica na Universidade de Turim.

¹³⁸ “Umberto Eco ‘Em France et en Italie, on sous-estime le niveau d’exigence des lecteurs’”. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/03/12/01006-20110312ARTFIG00612-umberto-eco-en-france-et-en-italie-on-sous-estime-le-niveau-d-exigence-des-lecteurs.php>. Acessado em: 7 dez. 2024.

¹³⁹ “Je n’écris pas mes romans à partir d’un plan mais toujours à partir d’une image. [...] Dans le cas présent, je voulais à tout prix aller chez Charcot à Paris. J’ai donc imaginé un héros vivant à la fin du XIXe siècle et souffrant d’un dédoublement de personnalité. En outre, je souhaitais évoquer *Les Protocoles des Sages de Sion*, auxquels je m’intéresse depuis longtemps et qui illustrent parfaitement la force des faux documents dans le processus de fabrication de l’Histoire” (Buisson, 2011, online).

O mais interessante, porém, são as perguntas que remetem à polêmica iniciada no *Osservatore*. Para introduzir o assunto, o entrevistador, Jean-Christophe Buisson, pergunta a Eco se ele teve “algum escrúpulo em fazer de uma pessoa tão detestável o herói de um romance”¹⁴⁰ (2011, online, tradução nossa), provavelmente em razão das resenhas que criticaram a caricatura do mal desenhada em Simonini. A resposta de Eco vale a transcrição:

Alguém me disse que este livro carece de um julgamento moral afirmando que os pensamentos e ações de Simonini são maus. Mas eu não sou um padre que interviria a cada dez páginas para dizer que Nosso Senhor Jesus Cristo condena as palavras ou ações que acabaram de ser descritas! Simonini é um miserável que faz falsificações e mata pessoas: isso não é em si um julgamento moral? Quanto àqueles que acabariam achando Simonini quase simpático, respondo que Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas e até mesmo Raskolnikov despertaram uma certa simpatia. No entanto, não acredito que depois de ler Crime e Castigo o leitor de repente queira matar uma velha senhora!¹⁴¹ (Buisson, 2011, online, tradução nossa).

Buisson, então, pergunta a Eco o que ele tem a dizer aos críticos de seu livro, referindo-se às resenhas do *Osservatore Romano* e *Pagine Ebraiche*. Eco divide seu argumento em três partes: primeiro, ressalta que recebeu apenas três críticas negativas na imprensa italiana em comparação a 300 artigos positivos; segundo, que quando finalizou o livro, o entregou a quatro amigos judeus para que o lessem e dessem suas impressões; enfim, Eco diz que “estava apenas repetindo documentos que já existiam e estão disponíveis em livrarias ou na internet” e que não estava “espalhando novas ideias ou argumentos inovadores e os antissemitas certamente não precisam me ler para ter suas ideias!”¹⁴² (Buisson, 2011, online, tradução nossa).

Pegando como gancho do argumento de Eco, Buisson afirma que “o que continua difícil é negar o peso da literatura no nascimento de certas ideias”¹⁴³ (2011, online, tradução nossa),

¹⁴⁰ No original, em francês: “Vous-même, avez-vous eu des scrupules à faire d’un être aussi détestable le héros d’un roman?” (Buisson, 2011, online).

¹⁴¹ No original, em francês: “Quelqu’un m’a dit qu’il manquait dans ce livre un jugement moral exposant que les pensées et les actes de Simonini sont malfaisants. Mais je ne suis pas un prêtre qui interviendrait toutes les dix pages pour dire que Notre Seigneur Jésus-Christ condamne le propos ou le geste qui vient d’être décrit! Simonini est un misérable qui fabrique des faux et fait tuer des gens: n’est-ce pas là en soi un jugement moral? Quant à ceux qui trouveraient Simonini finalement presque Sympathique, je leur réponds que Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas et même Raskolnikov susciterent une certaine sympathie. Pour autant, je ne crois pas qu’en ayant lu Crime et Châtiment, le lecteur ait des soudaines envies de trucidar une vieille dame!” (Buisson, 2011, online).

¹⁴² No original, em francês: “D’abord, rétablissons les choses à leur juste mesure: j’ai eu droit dans la presse italienne à trois critiques négatives pour 300 articles positifs! Quand j’ai écrit ce livre, je savais que je touchais un sujet sensible et brûlant. C’est pourquoi, une fois termine, j’ai demandé à quatre amis juifs de le lire: ils m’ont chacun donné leur imprimatur. L’un m’a d’ailleurs assuré qu’il fâcherait plus les jésuites que les Juifs! Un autre m’a suggéré d’organiser une conversation avec le rabbin de Rome pour dissiper tout malentendu. La réserve de celui-ci fut la suivante: si vos intentions paraissent très claires, il est néanmoins possible que des lecteurs prennent au sérieux les delires antisémites de certains personnages. Je lui ai répondu que je ne faisais que reprendre des documents qui existaient déjà et qui sont disponibles en librairie ou sur internet. Je ne diffuse pas des idées nouvelles ou des arguments novateurs et les antisémites n’ont certes pas besoin de me lire pour avoir leurs idées!” (Buisson, 2011, online).

¹⁴³ No original, em francês: “Ce qui demeure difficile à nier, c’est le poids de la littérature dans la naissance de certaines opinions: l’idée de l’existence d’un complot jésuite est né avec Le Juif Errant, d’Eugène Sue, celui d’un

como, por exemplo, a ideia da existência de uma conspiração jesuíta, que nasceu com *O Judeu Errante*, de Eugène Sue; ou a de uma conspiração maçônica, por causa de *Joseph Balsamo*, de Alexandre Dumas; ou, ainda, a própria conspiração judaica com o romance de Goedsche, *Biarritz*, fonte direta para os *Protocolos dos Sábios de Sião*. Se interpretado literalmente, o que Buisson deixa aparente em sua fala é que livros – ou melhor, certas ideias contidas em certos livros – são capazes de transformar e construir nosso mundo tal como ele é. Por um lado, certas ideias em certos livros de fato podem ser convincentes a ponto de emergirem para o que chamamos de realidade, mas, por outro, não se trata de uma via de mão única e a própria “realidade” é a força motriz de toda e qualquer experiência estética. Embora a afirmação de Buisson dê mais importância aos possíveis efeitos da literatura em nossos modos de construir o mundo e interagir com ele, a resposta de Eco é pragmática: ele não começou com, tampouco inventou, o antissemitismo na literatura¹⁴⁴. Uma resposta defensiva, mas sobretudo esquivada ao problema levantado por Buisson.

Já o jornal *La Presse*, na ocasião do lançamento de *O Cemitério de Praga* no Canadá, realizou uma entrevista com Umberto Eco¹⁴⁵, na qual o entrevistador, Louis-Bernard Robitaille, comentou alguns aspectos da polêmica que envolveu seu novo romance na Itália. Ao introduzir o assunto, Eco ressaltou seu longo interesse na questão do falso, especificamente em

como uma realidade inventada por palavras poderia se tornar crível e desempenhar um papel importante na história. [...] Os *Protocolos* sendo o grande clássico sobre o assunto, sempre me fascinaram, e eu o havia mencionado em *O Pêndulo de Foucault*. Desta vez, decidi torná-lo o assunto central do livro. Passei cinco anos da minha vida nisso, e às vezes era doloroso: a trama era complicada e a literatura antissemita do século XIX que eu estava desenterrando era um tanto repugnante”¹⁴⁶ (Robitaille, 2011, online, tradução nossa).

complot franc-maçon avec Joseph Balsamo, d’Alexandre Dumas. Et celui d’un complot juif mondial avec le roman de Retcliffe, alias Goedsche, Biarritz, qui inspira justement la rédaction des Protocoles des Sages de Sion par les services secrets du tsar...” (Buisson, 2011, online).

¹⁴⁴ “On peut même faire remonter l’antisémitisme dans la littérature à Chaucer et Shakespeare avec *Le Marchand de Venise*! Il n’est pas l’apanage des catholiques français ou italiens de la fin du XIXe siècle. Le terme de ‘solution finale’ pour ‘régler’ la situation des Juifs a été, je crois, employé pour la première fois par Luther! Et les textes de Toussenel et de Marx témoignent de la virulence d’un antisémitisme de gauche très structuré: le juif étant assimilé au capitalisme, aux forces de l’argent, il est un ennemi du peuple. Cette rhétorique a perduré jusqu’à nos jours même si, dans les années d’après-guerre, la gauche et les communistes ayant largement participé à la lutte antifasciste, on l’a moins souligné. Aujourd’hui, la frontière est parfois ténue entre l’antisionisme d’une certaine extrême gauche et l’antisémitisme...” (Buisson, 2011, online).

¹⁴⁵ “Umberto Eco: départager le vrai du faux”. Disponível em: <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201104/22/01-4392635-umberto-eco-departager-le-vrai-du-faux.php#>. Acessado em: 6 dez. 2024.

¹⁴⁶ No original, em francês: “La question du faux m’a toujours intéressé, dit l’auteur. C’est-à-dire comment une réalité inventée par les mots a pu devenir crédible et jouer un rôle majeur dans l’Histoire. [...] Le *Protocole* étant le grand Classique en la matière, il m’a toujours fasciné, et je l’avais évoqué dans *Le Pendule de Foucault*. Cette fois, j’ai décidé d’en faire le sujet central du livre. J’y ai passé cinq années de ma vie, et ce fut parfois pénible: l’intrigue était compliquée et la littérature antissemita du XIXe que je remuais était quelque peu repugnante” (Robitaille, 2011, online).

A entrevista salienta que talvez tenha sido justamente o uso desenfreado dessa literatura antisemita que rendeu a Eco as acusações de “antissemitismo não intencional”: ao repetir todos os clichês sobre os judeus, Eco não estaria conferindo a eles alguma plausibilidade? Eco responde com uma outra pergunta: deve se atribuir a um autor as atitudes racistas ou criminosas de seus personagens?¹⁴⁷ (Robitaille, 2011, online). O que Eco questiona, portanto, é a responsabilidade do autor perante a ficção. É possível que essa tenha sido a primeira vez que acusações do tipo acontecem com Eco – que, aliás, a esta altura já possuía uma carreira e um *ethos* muito bem consolidados, tanto que o entrevistador nos lembra que, na Itália, ninguém suspeitou que Eco fosse antisemita (como observamos pela acusação de antissemitismo *não-intencional*). De todo modo, o texto que acompanha a entrevista deixa muito claro o incômodo de Eco com essa situação e com a sua necessidade de se justificar toda vez que o assunto que vem à tona:

Para algumas pessoas, tudo acontece como se meu romance sobre falsificação fosse, em si, uma falsificação. No entanto, há uma diferença fundamental: a falsificação é uma mentira, enquanto um romance é uma invenção que não visa enganar ninguém. Quando meu neto brinca de cowboy comigo e finge ser Buffalo Bill, sei que ele não é, mas ajo como se acreditasse nele. As pessoas choram quando Emma Bovary morre, mas sabem que ela é uma personagem inventada. Meu livro é um romance¹⁴⁸ (Robitaille, 2011, online, tradução nossa).

Assim, ao sublinhar a diferença entre mentira e ficção, Eco encerra a entrevista. Uma explicação bastante simples para um problema que é complexo. Afinal, se essa diferença fosse tão evidente, o que justificaria os apontamentos não apenas de Lucetta Scaraffia, mas também de Ana Foa, Ugo Volli e Riccardo Di Segni? O que explicaria as preocupações de ordem moral, política e até jurídica que envolvem romances e suas interpretações? Ou mesmo o impulso de buscar as intenções dos autores ao escreverem suas obras, muitas vezes recorrendo às suas biografias e contextos pessoais? É possível compreender que Eco busca deixar claro que o enredo de *O Cemitério de Praga* e as ações de seu protagonista não refletem sua opinião pessoal, nem pretendem afirmar uma “verdade” sobre o mundo. No entanto, persiste uma “zona cinzenta” entre falsificação e verdade, ficção e história, um espaço ambíguo que desafia

¹⁴⁷ “D’abord, doit-on imputer à un auteur les propos racistes ou les crimes de ses personnages?” (Robitaille, 2011, online).

¹⁴⁸ No original, em francês: “Tout se passe pour certains comme si mon roman sur le faux était lui-même un faux. Or, il y a une différence fondamentale: le faux est un mensonge, tandis que le roman est une invention qui ne vise à tromper personne. Quand mon petit-fils joue au cow-boy avec moi et se prétend Buffalo Bill, je sais qu’il ne l’est pas, mais je fais comme si je le croyais. Des gens pleurant à la mort d’Emma Bovary, mais ils savent que c’est un personnage inventé. Mon livre est un roman” (Robitaille, 2011, online).

distinções precisas. É justamente essa ambiguidade que as resenhas críticas, que analisaremos a seguir, evidenciam de forma contundente.

O efeito da controvérsia: as resenhas de *O Cemitério de Praga*

Como vimos na seção anterior, Eco, em suas entrevistas, defendeu a distinção entre mentira e ficção, argumentando que seu romance não pretendia afirmar verdades, mas sim explorar mecanismos narrativos e históricos. No entanto, as críticas de Scaraffia, Foa, Volli e Di Segni evidenciaram preocupações éticas e interpretativas que vão além dessa distinção, destacando a ambiguidade do romance e seu potencial para gerar mal-entendidos ou reforçar estereótipos. É nesse contexto que passamos a analisar três resenhas críticas que dialogam diretamente com os problemas aqui discutidos.

A primeira delas, assinada por Paolo Cappelli e publicada no *Italia Magazine Online*, traz em seu título uma pergunta provocativa: *O Cemitério de Praga, a banalidade do mal e das críticas?*¹⁴⁹ (tradução nossa). Após uma breve apresentação do enredo do romance, do protagonista Simone Simonini e dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, Cappelli não apenas menciona o texto de Lucetta Scaraffia, mas o ironiza de forma contundente. Ele sugere que a reação negativa de Scaraffia ao romance e ao protagonista pode estar ligada a aspectos pessoais, como ter um pai maçom, uma educação rígida imposta pela mãe ou sua proximidade com o mundo católico, especialmente seus estudos das vidas de santos e freiras¹⁵⁰ (Capelli, 2010, online). Todos esses traços, como se infere pelo artigo de Cappelli, levam Scaraffia a repudiar a personalidade negativa apresentada por Eco em seu protagonista e a temer que um leitor possa se identificar com tais ideias e, eventualmente, compartilhá-las.

De certa forma, Cappelli não desconsidera o ponto levantado por Scaraffia: ele reconhece que pode ser possível, sim, que alguns leitores – especialmente aqueles incapazes de separar ficção e realidade histórica – acreditem que há algo de verdadeiro na conspiração judaica retratada no romance, já que todos os personagens parecem convencidos disso¹⁵¹

¹⁴⁹ No original: *Il Cimitero di Praga, la banalità del male e delle critiche?*. Disponível em: <https://www.italiamagazineonline.it/archives/4444/cimitero-praga-banalita-male>. Acessado em: 19 out. 2024.

¹⁵⁰ “Forse per la l’esperienza di aver avuto un padre massone, forse per la rigida educazione ricevuta dalla madre proprio a cavallo del ’68, periodo in cui si andavano abbandonando molti dei formalismi sociali del dopoguerra, o forse per la sua vicinanza al mondo e all’ideologia cattolica, riscoperta studiando la donna attraverso l’avita delle sante e delle suore ‘perché i testi delle sante cominciarono a parlarmi al di là delle mie intenzioni’, la Scaraffia non vede di buon occhio la figura dell’antieroe Simonini, la sua bramosia di prevalere, il suo odio quasi biologicamente intenso verso gli ebrei” (Capelli, 2010, online).

¹⁵¹ “È persino possibile che qualcuno, in particolare coloro che non riescono a separare la fantasia romanzesca dalla realtà storica, che Eco ben rappresenta con la sua maestria, possa pensare che in fondo, forse, qualcosa di vero c’è se tutti, ma proprio tutti i personaggi appaiono certi del disegno sionista” (Capelli, 2010, online).

(Capelli, 2010, online). Essa preocupação persiste mesmo diante da defesa de Eco, que insiste em afirmar que não inventou nada de novo. Além disso, Cappelli ressalta que a estrutura escolhida por Eco para *O Cemitério de Praga* foi inspirada no romance seriado do século XIX, marcado pelo contraste entre protagonista e antagonista, herói e anti-herói, bem e mal. No entanto, no romance de Eco, não há uma contraposição clara ao mal, como apontaram vários críticos. Cappelli, porém, não vê isso como um problema, mas sim como uma escolha narrativa que pode revelar a intenção do autor. Ele sugere que Eco busca explorar a natureza do mal de forma mais profunda:

O ódio é apenas uma parte do homem. O mal está dentro de nós e alguém, historicamente, o trouxe para fora, o cultivou com carinho, fez ele crescer. Depois, escolheu-o como aliado, campeão, guardião e veículo das ideologias. Mas Simone Simonini, afinal, não é diferente de Herodes, Nero, Hitler ou Stalin: a matriz original de seu ódio não é diferente. Ao contrário do que afirma Lucetta Scaraffia, pouco importa que ele o direcione contra os judeus, já que o livro, que certamente continuará no topo das listas de mais vendidos por várias semanas, fala do mal que conquista e abraça o homem com seus mil tentáculos¹⁵² (Capelli, 2010, online, tradução nossa).

Embora Cappelli critique Eco em alguns aspectos, sua interpretação final sobre o que *O Cemitério de Praga* realmente representa acaba sendo bastante próxima daquilo que o próprio autor defendeu em sua entrevista com Riccardo Di Segni: a ideia de que o ódio é construído socialmente e pode ser direcionado a qualquer grupo, dependendo do contexto político. Sob essa perspectiva, as acusações de antissemitismo não intencional perdem parte de seu sentido, já que, no fundo, o livro não seria sobre isso. A resenha de Paolo Cappelli, embora breve e menos densa em comparação a outras, traz elementos particularmente interessantes, como a tentativa de encontrar um meio-termo entre a problemática apontada por Scaraffia – o risco de o romance reforçar estereótipos antissemitas – e a conclusão de que o enredo evidencia, acima de tudo, a construção de um inimigo, e não apenas a representação do mal em sua forma pura e simples.

Outro texto relevante intitula-se *A invenção do inimigo: práticas discursivas antissemitas em O Cemitério de Praga, de Umberto Eco*¹⁵³ (tradução nossa), assinado por

¹⁵² No original, em italiano: “Come a dire, l’odio non è che una parte dell’uomo. Il male è comunque dentro di noi e qualcuno, storicamente, l’ha tirato fuori, l’ha amorevolmente coltivato, fatto crescere. L’ha poi scelto come alleato, paladino, custode e veicolo di ideologie. Ma Simonino Simonini, in fondo, non è diverso da Erode, Nerone, Hitler, o Stalin: la matrice primigenia del suo odio non è diversa. A differenza di quanto afferma Lucetta Scaraffia, poco conta che lo rivolga contro gli ebrei, giacché il libro, che resterà certamente ancora per diverse settimane vetta alle classifiche di vendita, parla del male che conquista e abbraccia l’uomo con i suoi mille tentacoli” (Capelli, 2010, online).

¹⁵³ “L’invenzione del nemico. Le pratiche discorsive antisemite nel Cimitero di Praga di Umberto Eco”. Disponível em: https://www.nazioneindiana.com/2019/03/16/linvenzione-del-nemico-le-pratiche-discorsive-antisemite-nel-cimitero-di-praga-di-umberto-eco/#_edn1. Acessado em: 15 out. 2024.

Giovanni Palmieri e publicado no blog *Nazione Indiana*, um projeto da *Associazione Culturale Mauts*. Logo na introdução, Palmieri se posiciona diante da polêmica: para ele, o enredo de *O Cemitério de Praga* não deixa margem para dúvidas ou suspeitas sobre o pensamento de Eco. A condenação do antissemitismo é clara e representada de forma literariamente eficaz, e aqueles que acusaram o autor de ambiguidade na construção de Simonini ou de cumplicidade involuntária com o pensamento antissemita teriam confundido, segundo Palmieri, o sujeito da enunciação com o sujeito da declaração¹⁵⁴ (Palmieri, 2019, online). Diante disso, ele opta por analisar o romance com base na *intentio operis*, ou seja, no “conjunto coerente de significados textuais que podem ser independentes da vontade ou do conhecimento do autor”, sem, no entanto, subestimar a *intentio auctoris*¹⁵⁵ (Palmieri, 2019, online).

Após traçar uma retrospectiva das práticas antissemitas na Europa pós-Revolução Francesa, Palmieri comenta a resenha de Anna Foa sobre *O Cemitério de Praga*, recordando que ela criticou o romance de Eco “por ter feito da construção do falso uma única verdade com o risco de uma heterogênesse de fins segundo os quais, em vez de dismantelar uma falsidade, ela foi reconstruída”¹⁵⁶ (Palmieri, 2019, online, tradução nossa). Em outras palavras, o objetivo inicial de Eco – supostamente questionar ou desconstruir uma falsidade – teria resultado em algo inesperado e contrário ao pretendido: a falsidade dos *Protocolos dos Sábios de Sião* teria sido reforçada e até tornada convincente, em vez de desmontada. Palmieri, no entanto, discorda de Foa. Em sua visão, o texto de *O Cemitério de Praga* não se propõe a contrastar verdade e falsidade, mas, sim, a mostrar as “condições de possibilidade social e cultural segundo as quais essa falsa ‘verdade’ foi historicamente produzida. [...] Nas descrições antissemitas presentes em seu romance, Eco nos mostra como o antigo inimigo foi construído, ou melhor, reinventado de forma moderna”¹⁵⁷ (Palmieri, 2019, online, tradução nossa). Essa reconstrução minuciosa leva Palmieri a sugerir que o que realmente incomodou alguns leitores foi o fato de Eco ter trazido

¹⁵⁴ “Nel *Cimitero di Praga* di Eco, però, l’esemplarità della storia narrata toglie spazio a qualsiasi dubbio o sospetto di ambiguità circa il pensiero dell’autore. La condanna dell’antisemitismo, massicciamente messo in scena e letterariamente rappresentato, è fortissima e chi há accusato Eco di ambiguità nella costruzione dell’eroe negativo e di involontaria complicità con il pensiero antisemita ha semplicemente confuso il soggetto dell’enunciazione con il soggetto dell’enunciato” (Palmieri, 2019, online).

¹⁵⁵ “Senza sottovalutare l’*intention auctoris*, [...] trovo più efficace un’analisi letteraria basata sull’*intention operis* e cioè sull’insieme coerente delle significazioni testuali che possono prescindere dalla volontà o dal sapere dell’autore” (Palmieri, 2019, online).

¹⁵⁶ No original, em italiano: “Al romanzo di Eco, Anna Foa ha rimproverato di avere fatto della costruzione del falso un’unica verità con il rischio di un’eterogenesi dei fini in base alla quale invece di smontare un falso lo si ricostruiva” (Palmieri, 2019, online).

¹⁵⁷ No original, em italiano: “A me sembra invece che nel *Cimitero di Praga* ciò che abbia inteso fare l’autore, o in ogni caso ciò che fa il testo, non sia stato contrapporre la verità al falso, ma mostrare le condizioni di possibilità sociali e culturali in base alle quali quella falsa ‘verità’ è stata storicamente prodotta. Il che è ben diverso. Nelle descrizioni antisemite presenti nel suo romanzo, Eco ci mostra infatti come à stato costruito, o meglio, modernamente reinventato l’antico nemico” (Palmieri, 2019, online).

à tona um imenso “arquivo” antissemita, apagado da nossa memória coletiva, que preparou e justificou o Holocausto – arquivo este “romancisticamente” selecionado e reconstruído por Eco¹⁵⁸ (Palmieri, 2019, online).

Por isso, Palmieri defende que as práticas discursivas antissemitas devem ser analisadas a partir da identificação das regras sociais de exclusão e inclusão que esses discursos utilizam para produzir suas próprias verdades¹⁵⁹ (Palmieri, 2019, online). Nos parágrafos seguintes, então, ele elenca algumas dessas regras e demonstra como Eco as incorpora no enredo de *O Cemitério de Praga*. Embora o objetivo aqui não seja detalhar minuciosamente cada uma delas, vale mencioná-las brevemente. A primeira regra é a produção de verdades por meio da repetição de afirmações que não dependem necessariamente da realidade. Palmieri explica:

Em termos linguísticos, poder-se-ia falar de uma performatividade singular do ato linguístico antijudaico que se torna verdadeiro não pelo que diz, mas, independentemente do que diz, pelo simples fato de ser dito. [...] A afirmação antissemita é, portanto, acreditada porque já foi escrita e repetida bilhões de vezes com nuances mínimas e, portanto, tornou-se parte de uma herança coletiva, aceita antes mesmo de ser lida ou ouvida¹⁶⁰ (2019, online, tradução nossa).

No romance, essa característica aparece em um diálogo entre o padre Bergamaschi e Simonini, quando este observa que o que Edouard Drumont escreveu em *La France Juive* repete as ideias de Rouger Gougenot des Mousseaux, um escritor antissemita (Palmieri, 2019, online). A segunda regra é a ausência de dados verificáveis, combinada com a impossibilidade de conferir qualquer informação, incluindo a teia de referências e citações que remetem a “universos discursivos conhecidos, tomados como certos e confirmados por sua própria replicação eterna¹⁶¹” (Palmieri, 2019, online, tradução nossa). Por fim, há a incerteza sobre a identidade do objeto do ódio – no caso, a incerteza sobre quem são os judeus. Isso é

¹⁵⁸ “Ciò che invece mi sembra abbia seriamente disturbato alcuni lettori del romanzo di Eco, sia ebrei che cattolici, sia stato il dover prendere atto di qualcosa che è stato un po’ da tutti frettolosamente rimosso: l’esistenza di un imenso ‘archivio’ antissemita che in tempi moderni há preparato e ‘giustificato’ la Shoah. Immenso archivio che Eco ha romanzescamente selezionato e ricostruito” (Palmieri, 2019, online).

¹⁵⁹ “Per quest’ordine di ragioni, invece di analizzare le pratiche discorsive antisemite come si fa di solito ricorrendo ad un criterio esterno di verità, mi sembra più opportuno, foucaultianamente, verificare attraverso quali regole sociali di esclusione e inclusione il discorso antissemita abbia prodotto la propria verità” (Palmieri, 2019, online).

¹⁶⁰ No original, em italiano: “Si tratta di una verità prodotta solo dall’enunciato e non dependente dalla realtà. In termini linguistici si potrebbe parlare di una singolare performatività dell’atto linguistico antiebraico che si fa vero non per quanto dice ma, independentemente da quanto dice, per il solo fatto che si dice. [...] L’enunciato antissemita viene dunque creduto perché è già stato scritto e ripetuto miliardi di volte con minime sfumature e si è costituito perciò come parte di un patrimonio collettivo, accettato prima ancora di essere letto o ascoltato” (Palmieri, 2019, online).

¹⁶¹ No original, em italiano: “Un’altra regola di esclusione che appartiene alla pratica discorsiva antissemita è la mancanza di dati verificabili e in genere una costante impossibilità di verificare alcunché, compres ele paternità dei riferimenti e delle citazioni. Ci si muove sempre in universi discorsivi noti, dati per assodati e confermati dalla loro stessa eterna replicazione” (Palmieri, 2019, online).

exemplificado no romance pelas falas de Toussenel, um personagem não ficcional que “revela a dificuldade do antissemita e de seu discurso em reconhecer seu inimigo, isto é, em atribuir-lhe uma identidade única”¹⁶² (Palmieri, 2019, online, tradução nossa).

Na última parte de sua resenha, Palmieri dedica-se a analisar as referências paraliterárias utilizadas por Eco, em particular aquelas típicas da literatura folhetinesca do século XIX – que, segundo ele, desempenharam um papel crucial na disseminação do discurso antissemita¹⁶³ e serviram como fontes diretas para os *Protocolos dos Sábios de Sião*. Palmieri sobrepõe a história já conhecida do plágio envolvido na criação dos *Protocolos* – o plágio que Maurice Joly fez de Eugène Sue e o que Hermann Goedsche fez de Alexandre Dumas – à maneira como Eco incorpora esses elementos em seu romance. Ele demonstra que, em *O Cemitério de Praga*, Eco propõe uma hipótese para conectar o ambiente francês, onde surgiram os textos que inspiraram os *Protocolos*, ao ambiente russo, onde eles foram finalmente publicados. Esse elo é estabelecido por meio do personagem histórico Matvei Golovinski, que, no romance, recebe de Simonini os *Protocolos* e identifica no texto as características típicas de um romance seriado¹⁶⁴.

Palmieri, então, conclui sua análise de *O Cemitério de Praga* afirmando que Eco, “embora não o nomeando explicitamente, nos alertou indiretamente a não desviar o olhar da Shoah, a não distanciá-la como um evento monstruoso e único e, sobretudo, a não escondê-la atrás de véus holocaustais e sacrificiais¹⁶⁵” (2019, online, tradução nossa). Em outras palavras, Eco nos convida a não transformar o Holocausto em algo simbólico ou místico, como um evento isolado e inexplicável, cujas causas residem em um terreno obscuro. Pelo contrário, é preciso entendê-lo como um evento histórico concreto, enraizado em fatores sociais, culturais e históricos de longa data. Nesse sentido, a análise de Palmieri se alinha estreitamente com a intenção declarada por Eco: *O Cemitério de Praga* é, antes de tudo, uma exploração de como um inimigo é construído.

¹⁶² No original, em italiano: “L’imbecillità di Toussenel ci deve interessare perché rivela la difficoltà dell’antisemita e del suo discorso nel riconoscere il proprio nemico e cioè nell’assegnargli un’identità unívoca” (Palmieri, 2019, online).

¹⁶³ “Ricorrere ad una struttura narrativa di tipo affabulatorio típica della letteratura Popolare o paraletteraria, come quella del *feuilleton*, è una delle più importanti regole inclusive del discorso antissemita” (Palmieri, 2019, online).

¹⁶⁴ “Ma torniamo al romanzo: pressato dal ricatto, Simonini si mette all’opera e dopo pochi giorni riceve la visita di Golovinskij. Riassunto il suo lavoro, il cui titolo ipotizzato da Golovinskij doveva essere *I protocolli della riunione dei rabbini nel cimitero di Praga*, Simonini conclude con alcune orgogliose citazioni dal suo testo. Al che Golovinskij, soddisfatto, esclama: ‘- Non male per um romanzo d’appendice’. Il che conferma quanto ho detto sull’origine paraletteraria del discorso antissemita” (Palmieri, 2019, online).

¹⁶⁵ No original, em italiano: “Eco, por non nominandola, ci abbia ammonito indirettamente a non distogliere lo sguardo della Shoah, a non distanziarla nell’evento monstruoso e unico e soprattutto a non occultarla dietro a veli olocaustici e sacrificiali” (Palmieri, 2019, online).

A última resenha, por sua vez, diverge tanto em conteúdo quanto em opinião das outras duas analisadas até aqui. Intitulada *Os Sábios de Sião de Eco* (tradução nossa) e publicada no *Jewish Review of Books*¹⁶⁶ em 2012, inicia-se com uma descrição do conteúdo dos *Protocolos dos Sábios de Sião*: “publicado pela primeira vez na íntegra em 1905, os *Protocolos dos Sábios de Sião* pretendem ser uma transcrição de uma reunião secreta de rabinos conspirando para controlar o mundo”¹⁶⁷ (Morson, 2012, online, tradução nossa). O autor da resenha, o professor Gary Saul Morson, da Northwestern University, lembra que o documento foi rapidamente traduzido para o inglês, francês, alemão, espanhol e árabe e que “seu relato de uma conspiração mundial judaica moldou a propaganda antissemita desde então”¹⁶⁸ (Morson, 2012, online, tradução nossa), mesmo tendo sido comprovado como uma fraude. Aos poucos, Morson transita da história verídica dos *Protocolos* para *O Cemitério de Praga*, citando o livro de Norman Cohn e a carta do capitão Simonini enviada ao abade Barruel – o avô de Simonini no romance de Eco. Ao se voltar especificamente para *O Cemitério de Praga*, Morson destaca o jogo narrativo entre ficção e verdade presente no enredo:

Eco brinca com a ideia de uma ficção fictícia plagiada de uma falsificação baseada em uma ficção secretamente em dívida com outros documentos factuais ou fictícios. A cabeça do leitor gira com toda a peça pós-moderna representando algo que em parte realmente aconteceu¹⁶⁹ (MORSON, 2012, online, tradução nossa).

Este aspecto é reforçado, segundo Morson, pela presença de dezenas de personagens secundários baseados em pessoas reais, além do rigoroso roteiro histórico delineado pelo livro de Cohn e seguido à risca por Eco no romance. Entretanto, para Morson, a brincadeira metaficcional e autorreferencial proposta por Eco acaba caindo em uma zona de contradição, já que Eco parece “insistir que realmente existe algo como verdade e falsidade”¹⁷⁰ (Morson, 2012, online, tradução nossa). Embora essa afirmação possa parecer estranha à primeira vista, Morson a esclarece algumas linhas adiante, citando a história em quadrinhos *O Complô*, do quadrinista Will Eisner, que conta com um prefácio escrito por Eco:

A principal pergunta de Eisner era “como se pode explicar a resiliência [dos *Protocolos*] diante de todas as evidências e o apelo perverso que esse livro

¹⁶⁶ Disponível em: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/101/ecos-elders-of-zion/>. Acessado em: 17 out. 2024.

¹⁶⁷ No original, em inglês: “First published in full in 1905, *The Protocols of the Elders of Zion* purports to be a transcript of a secret meeting of rabbis plotting to control the world” (Morson, 2012, online).

¹⁶⁸ No original, em inglês: “*The Protocols* was soon translated into English, French, German, Polish, Spanish, and Arabic. [...] Its account of a Jewish world conspiracy has shaped anti-Semitic propaganda ever since” (Morson, 2012, online).

¹⁶⁹ No original, em inglês: “Eco plays on the idea of a fictitious fiction plagiarized from a forgery based on a fiction covertly indebted to other factual or fictitious documents. The reader’s head spins from all the postmodern play representing that in part really happened” (Morson, 2012, online).

¹⁷⁰ No original, em inglês: “On the one hand, he [Eco] obviously enjoys all the self-referential semiotic play, but on the other still wants to insist that there really is such a thing as truth as falsehood” (Morson, 2012, online).

continua a exercer?”. Ao enfrentar esse dilema, Eco, Eisner e Norman Cohn são vítimas da mesma falácia. Como não conseguem se imaginar levando o livro a sério, assumem que ninguém mais com um mínimo de inteligência poderia fazê-lo. Na visão deles, quem quer que aceite *Os Protocolos*, ou pelo menos sua versão da história, deve ser um idiota, um ignorante ou sujeito a delírios explicáveis apenas em termos psicanalíticos (essa é a explicação histórica básica de Cohn, personificada por Eco no personagem de Simonini. Se ao menos fosse assim! Mas assumir que nenhuma pessoa inteligente poderia discordar das próprias opiniões é falhar no teste fundamental do historiador: imaginar como pessoas diferentes de si pensam. Poderia realmente ser que a intelligentsia do Oriente Médio seja composta principalmente por imbecis? Por que a visão de mundo dos *Protocolos* afetou tantos pensadores russos e alemães?¹⁷¹ (MORSON, 2012, online, tradução nossa).

Em suma, Morson destaca que “verdade” e “falsidade” não são, em primeiro lugar, categorias tão óbvias quanto Eco faz parecer e, em segundo lugar, que a distinção entre ambas – ou, no caso dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, a falta dela – não necessariamente depende de operações racionais ou lógicas. Em outras palavras, Morson argumenta que é tão possível discernir que os *Protocolos* constituem um texto falso quanto acreditar em seu conteúdo, apesar de sua falsificação já ter sido comprovada – e que nenhum dos dois fatos é diretamente relacionado à excepcionalidade intelectual de um indivíduo, assim como as duas operações podem ser simultâneas e não se excluem, por mais antitético que isso possa parecer. A resenha se encerra com uma citação de Fiódor Dostoiévski, que observa que “mesmo entre revolucionários e terroristas, muitas vezes encontramos almas nobres e bem-educadas”¹⁷² (Morson, 2012, online, tradução nossa).

A esta altura, espera-se que seja evidente que Morson não fez menção à controvérsia que marcou o lançamento de *O Cemitério de Praga* na Itália. Em sua resenha, não há qualquer menção à Scaraffia, Foa, Voli ou até mesmo ao Rabino-Chefe. Na verdade, ao analisar o texto com atenção, percebe-se que Morson ironicamente quase não fala do romance de Eco: a maior parte de sua análise dedica-se à história dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, tal como já foi “oficializada” pela historiografia. Esse efeito é curioso, pois o romance acaba suscitando mais

¹⁷¹ No original, em inglês: “Eisner’s main question was ‘how can one explain resilience [of the *Protocols*] against all evidence, and the perverse appeal that this book continues to exercise?”. In facing this conundrum, Eco, Eisner, and Norman Cohn all fall victim to the same fallacy. Because they cannot imagine themselves taking the book seriously, they assume no one else with a brain ever could. In their view, anyone who accepts the *Protocols*, or at least its account of history, must be either an idiot, an ignoramus, or subject to delusions explicable only in psychoanalytic terms (this is Cohn’s basic historical explanation, personified by Eco in the character of Simonini). If only it were so! But to assume that no intelligent person could disagree with one’s own views is to fail the historian’s fundamental test: imagining how people unlike oneself think. Could it really be that the Middle Eastern intelligentsia consists mostly of morons? Why has the worldview of the *Protocols* affected so many Russian and German thinkers?” (Morson, 2012, online).

¹⁷² No original, em inglês: “Even among revolutionaries and terrorists one often finds well-educated and noble souls” (Morson, 2012, online).

reflexões sobre o que entendemos por realidade histórica do que sobre aspectos ficcionais do romance em si. Em um certo sentido, isso nos remete à discussão apresentada no primeiro capítulo: a obsessão de Eco por um enredo historicamente preciso resulta em um efeito de autenticidade que desconstitui fronteiras rígidas entre a história e o ficcional, a verdade e a mentira, como evidenciado pela análise da recepção de *O Cemitério de Praga*.

Por outro lado, um segundo aspecto que torna a resenha de Morson relevante para este capítulo é que, embora ele não cite a controvérsia italiana, seu argumento converge com as críticas feitas por Scaraffia, Foa e outros no *Osservatore Romano* e no portal *Moked*. Morson sugere que o jogo pós-moderno presente no enredo – e que parece deleitar Eco não apenas em *O Cemitério de Praga*, mas também em seus outros romances – acaba criando mais problemas do que soluções para aquilo que o autor deseja denunciar. Enquanto a proliferação de teorias da conspiração funcionou de maneira brilhante em *O Pêndulo de Foucault* (1988), e a estrutura detetivesca de *O Nome da Rosa* (1980) consagrou o livro como um clássico contemporâneo, a combinação desses dois elementos em *O Cemitério de Praga* gerou um efeito quase reverso. A complexidade narrativa, em vez de amplificar a crítica às falsificações históricas e ao antissemitismo, pode ter obscurecido a mensagem central, levando alguns leitores e críticos a questionarem se o romance não acaba, involuntariamente, reproduzindo aquilo que pretende criticar.

A recepção crítica de *O Cemitério de Praga* determinou o quão bem-sucedido Umberto Eco foi ao reproduzir os discursos do século XIX, tanto na construção da trama quanto na elaboração de um enredo parcialmente ficcional que se apoia na mobilização narrativa do passado. Isso gerou preocupações éticas, já que o enredo incorpora um arcabouço conspiratório e antissemita, próprio daquele período. No entanto, a complexidade surge quando se questiona os limites desse procedimento: até que ponto é possível recriar um universo antissemita sem correr o risco de reforçar preconceitos ou gerar impactos negativos no presente? Essa inquietação é particularmente relevante para críticos da comunidade judaica, que veem com preocupação a reconstrução de um discurso antissemita em um contexto contemporâneo marcado não apenas pelos horrores do Holocausto, mas também por movimentos que negam sua existência. Essa discussão levanta dúvidas sobre os possíveis efeitos de uma operação literária que revive um passado tão sensível sem problematizá-lo.

Trata-se de uma questão que se insere em um debate mais amplo sobre a relação entre narrativa, história e ficção, especialmente influenciado pelo giro linguístico e pelas teses narrativistas. No caso de *O Cemitério de Praga*, a recepção crítica destacou uma ambiguidade estrutural e formal, acentuada pelo fato de Eco se apoiar mais em documentos históricos e

historiográficos do que na invenção ficcional, aproximando sua metodologia de escrita daquela usualmente atribuída aos historiadores. Isso levanta questões importantes: como estabelecer uma distinção clara entre história e literatura, se ambas recorrem a mecanismos narrativos e, nesse caso, metodológicos semelhantes? Até que ponto a problematização pós-moderna sobre a relação entre história, realidade e linguagem desafia os limites entre ficção, tradicionalmente associada à literatura, e a busca pela verdade histórica, essencial para a credibilidade dos historiadores? Além disso, como romances metaficcionais que abordam um passado delicado, como *O Cemitério de Praga*, contribuem para os dilemas da relativização dos fatos e da história? O terceiro capítulo desta dissertação, intitulado *O Cemitério de Praga entre o pós-modernismo e os saberes da literatura*, busca explorar esses questionamentos, analisando-os à luz do caso específico de *O Cemitério de Praga*.

Capítulo 3 – *O Cemitério de Praga* entre a condição pós-moderna e os saberes da literatura

Em 1993, Umberto Eco proferiu seis conferências na Universidade de Harvard a convite dos organizadores da prestigiada *Charles Eliot Norton Lectures*. Em 1994, essas conferências foram transcritas e publicadas na coletânea *Seis passeios pelos bosques da ficção* e a última delas, *Protocolos Ficcionalis*, nos é de especial interesse. Nela, Eco discute as ambiguidades nas relações da ficção com a vida, ou quando lemos a vida como se fosse ficção e a ficção como se fosse a vida: “na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está” (Eco, 2020, p. 131). Como resultado desse processo, o leitor acaba projetando o modelo ficcional na realidade, atribuindo existência real a personagens ficcionais ou interpretando eventos fictícios como se fossem verdadeiros (Eco, 2020, p. 131).

Para exemplificar como ocorre esse fenômeno, Eco recorre ao caso dos *Protocolos dos Sábios de Sião* e dos textos que serviram de base para sua elaboração plagiada. Na conferência, ele enfatiza que os *Protocolos* são, essencialmente, um texto ficcional – uma colagem de diversos textos pré-existentes e, portanto, desprovida de qualquer autenticidade. No entanto, a ficção pode ser lida como verdadeira e foi o que aconteceu com os *Protocolos*, que circularam amplamente e foram aceitos por muitos como um documento autêntico. Ironicamente, parecemos estar diante de um problema semelhante com *O Cemitério de Praga* se analisarmos os argumentos apontados pela recepção e explorados no capítulo anterior: o efeito de autenticidade do enredo funciona tão bem em razão da recriação das condições de possibilidade de existência dos *Protocolos dos Sábios de Sião* no romance que o principal receio da crítica é que o leitor leia esta ficção como se fosse a vida. E o perigo disso, como a crítica apontou amplamente, é de ordem ética, na medida em que o romance lida despreocupadamente com um passado sensível para a comunidade judaica.

Como vimos, não se trata, somente, de um problema de conteúdo. As técnicas narrativas empregadas por Eco, que se apoiam fortemente na intertextualidade, assim como seu procedimento metodológico para a escrita do romance – evidenciado no uso quase positivista de um *corpus* textual relacionado à história dos *Protocolos*, complementados por outros documentos do período –, contribuem para um efeito de autenticidade do romance. Em suma, trata-se da elaboração de uma estratégia romanesca constantemente reforçada pelo *ethos* de Umberto Eco. Em 2010, ano de lançamento de *O Cemitério de Praga*, Eco já era um intelectual

e romancista tão consagrado que o pano de fundo histórico de seus romances nem sempre era imediatamente reconhecido como ficção, mas sim como uma representação realista, quase diretamente histórica, do passado – o que é reforçado por seu método de pesquisa para a criação de suas ficções e suas declarações enquanto autor (Eco, 2011).

Em síntese, os aspectos analisados até aqui acerca de *O Cemitério de Praga* convergem para uma problemática central: a intricada relação entre história e literatura como produtoras de saberes. Partindo do objetivo inicial de investigar os mecanismos de validação do discurso ficcional no romance, constatou-se que este se trata de um fenômeno viabilizado pelo efeito de autenticidade que a narrativa alegadamente colada a documentos históricos suscita. Além disso, evidenciou-se que essa validação pode ser mensurada por meio da recepção que, nesse caso, demonstrou preocupação a respeito da reconstrução narrativa do passado ser tão eficaz que o leitor poderia ser induzido a conferir credibilidade à ficção, como se estivesse lendo um livro de história. Diante desse quadro, se faz necessária reflexão sobre a singularidade do caso de *O Cemitério de Praga*. Trata-se, afinal, de um romance cujo enredo é integralmente fundamentado em fontes históricas meticulosamente integradas ao enredo a partir de uma metodologia análoga à do historiador, concebido por um autor cujo *ethos* intelectual remete à autoridade acadêmica (não necessariamente à de um historiador, mas semelhante a ela) e cujos personagens são inteiramente baseados em figuras históricas reais – e isso sem mencionar os demais elementos paratextuais, a exemplo da tabela que sobrepõe a cronologia do romance à cronologia histórica, que materialmente contribuem para a ambiguidade desse romance.

Dessa forma, é possível constatar que o caso de *O Cemitério de Praga* suscita reflexões sobre a literatura enquanto prática de escrita que interfere na dimensão narrativa da história, de uma maneira muito semelhante ao que foi postulado no debate narrativista:

De acordo com essa tese, as histórias ficcionais inventadas por escritores e as narrações dos historiadores não diferem uma da outra em nenhum aspecto essencial, já que ambas seriam constituídas pela linguagem e igualmente submetidas às suas regras na prática da retórica e da construção das narrativas (Malerba, 2006, p. 14).

Neste caso, não é que *O Cemitério de Praga* seja diretamente equivalente a um trabalho acadêmico sobre a história dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, mas sim que o conteúdo da forma pode ser analogamente verossímil ao de um texto historiográfico. Se os narrativistas presumem que história e literatura são semelhantes no que diz respeito à forma, o caso aqui analisado vai em direção ao conteúdo, tão meticulosamente construído a partir de um passado supostamente autêntico que, para alguns leitores, seu efeito pode acabar sendo o de imitar um texto de história.

Parecemos, portanto, estar diante de um impasse, uma vez que não há respostas para questões como “o quanto de ‘história’ há em um romance?” ou “o quanto da forma literária há na história?”. No entanto, é este mesmo impasse que nos permite propor reflexões acerca das relações entre história e literatura, em especial a partir de uma perspectiva que investiga como romances podem sugerir questões ao conhecimento histórico. O caso de *O Cemitério de Praga*, como vimos, nos leva a refletir sobre quais poderiam ser, de fato, os limites entre história e ficção, ou, mais especificamente, se esses limites são mais ou menos delimitados ou aceitáveis a depender do passado representado narrativamente. Devemos lembrar: as reações ao romance de Eco foram muito mais motivadas por posicionamentos éticos em relação a um passado sensível do que de fato pela recriação de um passado qualquer.

Nesse sentido, o intuito deste capítulo é o de explorar os problemas postos à história suscitado por *O Cemitério de Praga*, em especial àqueles que se vinculam às teses narrativistas e ao debate geral do pós-modernismo na teoria literária e nos estudos históricos, que problematizaram, seja favoravelmente ou não, as distinções (ou a falta delas) entre história e literatura. Para tanto, este capítulo está organizado em três seções. Na primeira seção, traçamos um panorama geral e sintético do que foi o chamado pós-modernismo na teoria literária. Nela, analisamos mais atentamente as premissas da chamada metaficção historiográfica, bem como investigamos como as técnicas narrativas empregadas por Umberto Eco em seus romances são fortemente baseadas em pressupostos pós-modernos, como a metanarrativa e a ironia intertextual. Na segunda seção, analisamos a assimilação das propostas pós-modernas no horizonte de expectativa dos historiadores, em especial aquelas desenvolvidas por Hayden White e contrapostas por Carlo Ginzburg. Em seguida, exploramos as reações a essas propostas tomando como referência o livro organizado por Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”* (1992), em especial a sua introdução, na qual Friedländer sublinha o problema central abordado no livro. Por fim, encerramos este capítulo e a pesquisa com uma última seção sobre os “saberes da literatura”, tal como propostos por Étienne Anheim e Antoine Lilti no dossiê *Savoirs de la littérature*, publicado nos *Annales*, em 2010. Dessa maneira, esperamos encerrar este trabalho evidenciando que a investigação aqui empreendida foi possível porque analisamos *O Cemitério de Praga* o considerando enquanto um instrumento cognitivo, capaz de suscitar reflexões que implicam diretamente na nossa prática como historiadores.

Metaficção Historiográfica em *O Cemitério de Praga*

História e literatura separaram-se, em essência e função, tão logo quando surgiram institucionalmente, no século XIX: uma buscou afirmar-se como ciência e a outra como arte poética; uma, como o estudo do passado, já a outra, como a escrita do que não é literalmente verdade (Megill, 2016, p. 265). A história como disciplina profissional emergiu no século XIX, junto à sua reivindicação como ciência (Megill, 2016, p. 36), marcada sobretudo pelos trabalhos de Leopold von Ranke. Ainda que sua pretensão de ser ciência tenha sido colocada em discussão pelos positivistas deste século (Megill, 2016, p. 37), o fato é que a história se estabeleceu pelo menos como um campo de estudos autônomo, que se desenvolveu a partir de questões e metodologias próprias a partir do final do século XIX (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 23). Antes, a história era um gênero da retórica, orientada a “escrever de forma verdadeira e para a instrução da humanidade” (Megill, 2016, p. 266). Da mesma forma, a literatura e a ficção anteriores ao século XVIII repousavam “sobre práticas muito diferentes: colaboração, reutilização de histórias já contadas, recurso a lugares compartilhados e continuação ou reescritura de obras já existentes” (Chartier, 2022, p. 44-45). Já a literatura do modo como a entendemos hoje foi inventada no século XIX, baseada nas noções da individualização do ato de escrever, da originalidade das obras, da propriedade literária e da consagração do escritor (Chartier, 2022, p. 43-44). Na verdade, na passagem do século XVIII para o XIX, o próprio sentido do termo sofreu mudanças: se antes “Literatura” era ligada à erudição, ao conhecimento das “belas-letras” e ao conhecimento dos oradores, dos poetas e dos historiadores, agora ela se aproxima da gramática, da eloquência e da poesia (Chartier, 2022, p. 43-44). Sua própria estrutura social e conceitual se transmuta e “Literatura” deixa de designar o conhecimento possuído e garantido dos letrados para tornar-se, antes de tudo, um modo de criação (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 35).

Contudo, se, à primeira vista, história e literatura parecem antitéticas por suas pretensões cognitivas, elas acabam por convergir na dimensão estética¹⁷³, narrativa e poética¹⁷⁴. Afinal, a narração, que se desejou pertencer apenas à literatura, é também o cerne da prática historiográfica, tanto como método quanto como produto (Rüsen, 2016, p. 46). De maneira

¹⁷³ Como explora o artigo de Jörn Rüsen, *Retórica e estética da história: Leopold von Ranke*, até mesmo Ranke, tido como o grande precursor da história científica por propor um método que obtém das fontes um conhecimento do passado o mais próximo possível daquilo que aconteceu, considera que “os princípios da escrita da história são artísticos ou poéticos em sua natureza e pertencem ao âmbito da literatura”, pois a história, ela mesma, é uma ciência o mesmo tanto que é uma arte (Rüsen, 2016, p. 89).

¹⁷⁴ “A narração é um processo de *poiesis*, de fazer ou produzir uma estrutura de experiência temporal tecida de acordo com a necessidade de orientar-se no curso do tempo” (Rüsen, 2016, p. 47).

semelhante, a própria literatura, “já bem estabelecida em sua definição moderna” (Chartier, 2022, p. 45) também já foi “histórica, sociológica e até mesmo científica” (Megill, 2016, p. 266) em seu conteúdo, graças ao chamado romance histórico realista do século XIX, que pretendeu, através da escrita literária, reivindicar “um saber autêntico sobre toda a sociedade, tal como foi e tal como é” (Chartier, 2022, p. 45). Sob essas condições, o romancista seria “o verdadeiro historiador, aquele que reconhece as diferentes temporalidades que permeiam uma sociedade” (Chartier, 2022, p. 46). Graças a essa representação fiel da realidade proposta pelos romances históricos, estes textos tornaram-se fontes importantes para alguns trabalhos de historiadores, que extraíam dessas descrições da vida social uma legibilidade do passado dificilmente encontrada em arquivos (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 15). São aproximações, portanto, que se dão não apenas no âmbito da forma, mas também do conteúdo representado e das pretensões de produção de saberes.

Com o passar do tempo, os objetos representados pela literatura não permaneceram os mesmos. Da análise da estrutura da sociedade e do espaço social¹⁷⁵ proposta pelo romance realista oitocentista, a literatura passa a interessar-se, à medida em que avançavam os anos do século XX, por aquilo que sempre houve de mais íntimo e silencioso e as narrativas histórico-realistas cederam lugar para o fluxo de consciência, marcado pelo emprego do discurso direto livre (Chartier, 2022, p. 53), graças ao qual “vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor” (Wood, 2017 p. 25). Esta transformação, no entanto, não representou um distanciamento entre história e literatura; pelo contrário, ela evidenciou o aprofundamento da circularidade entre ambos, uma vez que

muitos romancistas da segunda metade do século XX buscaram configurar e transcrever a história à sua maneira, integrando como tal no romance as fontes dos historiadores (autobiografias, diários, arquivos legais ou policiais) e os gêneros da escrita histórica (biografia acadêmica, investigação histórica)¹⁷⁶ (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 17, tradução nossa).

¹⁷⁵ Sobre este assunto, conferir *Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de “A educação sentimental”*, de Pierre Bourdieu, presente no livro *As Regras da Arte* (1992). O texto, prólogo do livro em questão, discorre sobre como a estrutura do espaço social onde transcorre a vida de Frédéric, protagonista de *A educação sentimental*, condiz com a estrutura do espaço social de Gustave Flaubert, alçado, graças a isso, à posição de sociólogo.

¹⁷⁶ No original, em francês: “Plus généralement, de nombreux romanciers de la seconde moitié du XXe siècle ont cherché à configurer et à transcrire l’histoire à leur façon, en intégrant comme tels dans le roman les sources des historiens (autobiographies, journaux intimes, archives judiciaires ou policières) et les genres de l’écriture historique (la biographie savante, l’enquête historique)” (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 17).

Concomitante a este processo, os estudos literários, sob a designação um tanto amorfa¹⁷⁷ de teoria literária¹⁷⁸ (referida, às vezes, somente como teoria), debruçaram-se sobre o que faz com que literatura seja literatura. Desse modo, aspectos como a própria designação do que é literatura e do que ela fala¹⁷⁹, do que é propriamente um autor e o que entendemos que seja essa função do discurso¹⁸⁰, como se estabelecem as relações entre a literatura e a realidade¹⁸¹ e a quem a literatura serve¹⁸² foram questionados e amplamente discutidos pela teoria literária a partir dos anos 1960¹⁸³. Um de seus efeitos mais evidentes é o papel de mediador que a teoria assumiu entre a experiência estética dos textos literários e a construção e elaboração destes, de maneira que o romance contemporâneo (sobretudo o romance das últimas três décadas do século XX) foi fortemente marcado por aquilo que a teoria procurou discutir e, ironicamente, desconstruir¹⁸⁴. Trata-se do romance reivindicado como pós-moderno, intensamente autorreflexivo acerca de sua própria construção, assim como crítico das narrativas totais e unificadoras do modernismo (Hutcheon, 1988). Entre esses, destaca-se a metaficção historiográfica, que paradoxalmente se apropria de acontecimentos e personagens históricos ao

¹⁷⁷ Trata-se de uma designação amorfa no sentido de que não há uma definição clara e exata do que seria teoria literária, seus pressupostos e até mesmo o que seria sua prática. Antoine Compagnon discute essa questão mais detalhadamente na introdução de seu livro *O Demônio da Teoria* (2010), em especial na subseção *Teoria e prática da literatura* (p. 18-21).

¹⁷⁸ Sobre este assunto, conferir COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010 [1998]. Neste livro, Antoine Compagnon empreende um balanço da teoria literária (em especial, a que se desenvolveu na França entre os anos 1960 e 1970 e associou-se aos estudos estruturalistas) e seus aspectos fundamentais, como a própria definição de literatura, os dilemas que circundam a noção de autoria e a representação do mundo, ou mimese, entre outros assuntos.

¹⁷⁹ A este respeito, conferir o capítulo 1 de *O Demônio da Teoria*, no qual Compagnon discorre, considerando a teoria literária, sobre aquilo que se entende como literatura e qual é sua extensão (quais textos efetivamente podemos chamar de literatura?).

¹⁸⁰ Trata-se de uma questão fundamental na teoria literária do século XX. Sobre este assunto, ver: BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64; FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298; FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 26-27

¹⁸¹ Sobre este assunto, conferir AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971 [1946]. e BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.

¹⁸² Referimo-nos, aqui, à recepção de textos (literários ou não). Nesse sentido, vale a menção à estética da recepção, formulada nos anos 1970 com base nos trabalhos de Hans Robert Jauss. Conforme essa perspectiva, torna-se fundamental a relação entre texto e leitor no acontecimento da experiência estética da leitura, uma vez que o sentido potencial da obra é resultado da pré-compreensão do mundo do leitor, somado a seu horizonte de expectativa empírico (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 65-66). Da mesma forma, é preciso considerar, também, que “a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos” que se manifestam em grupos de leitores distintos, de modo que os textos podem ser lidos diferentemente por “leitores que não dispõem dos mesmos utensílios intelectuais e que não entretêm uma mesma relação com o escrito” (Chartier, 1991, p. 178-179).

¹⁸³ Uma série de “escolas” teóricas surgiram e podemos falar, assim, dos estruturalistas, desconstrucionistas, pós-estruturalistas etc., todas designações cuja variação é muito pequena para que sejam detalhadas aqui.

¹⁸⁴ Sobre este assunto, ver o artigo *A geração teoria*, de Nicholas Dames, disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2012/12/a-geracao-teoria-por-nicholas-dames/>. Acessado em: 12 fev. 2025.

mesmo tempo em que incorpora uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas”, de modo a repensar as formas e conteúdos do passado (Hutcheon, 1988, p. 21-22).

A noção de metaficção historiográfica é relevante por representar mais um ponto de interseção entre a história e literatura, independentemente do significado positivo ou negativo que atribuímos ao chamado “pós-moderno”. Como vimos, os estudos históricos separaram-se institucionalmente da literatura no século XIX, e é justamente essa separação que a teoria e a arte pós-moderna contestam (Hutcheon, 1988, p. 141). Segundo Hutcheon

As recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica (1988, p. 141).

A defesa que Hutcheon faz da história como uma construção linguística e narrativa, semelhante à literatura, aproxima-se das teses narrativistas, frequentemente também designadas como pós-modernas na historiografia. Em particular, essa perspectiva ecoa as ideias elaboradas por Hayden White em *Meta-história* (1973), as quais discutiremos com mais detalhes adiante: “a premissa da ficção pós-moderna é idêntica àquela que foi expressa por Hayden White com relação à história: ‘toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis’” (White, 1978 *apud* Hutcheon, 1988, p. 159). Ao citar White, Hutcheon sugere que, assim como os historiadores, os romancistas que escrevem ficção pós-moderna lidam com o passado de maneira consciente e autorreflexiva, ressaltando sua própria posição dentro desse processo de construção narrativa e evidenciando que qualquer relato histórico é uma versão possível entre muitas:

Assim como na ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus ‘fatos’ e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? (Hutcheon, 1988, p. 161)

Segundo essa perspectiva, que Hutcheon defende como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na [...] literatura [...] ou na historiografia” (1988, p. 19), o romance pós-moderno se caracteriza por um confronto contraditório entre a representação fictícia e histórica (Hutcheon, 1988, p. 142). Isso

ocorre porque tanto a história quanto a ficção são conhecidos como gêneros permeáveis (Hutcheon, 1988, p. 143) e construtos linguísticos baseados em códigos que não são nada mais que uma convenção (Hutcheon, 1988). Dessa forma, o romance pós-moderno subverte a ideia de uma verdade histórica única (Hutcheon, 1988, p. 146), evidenciando sua própria condição de construção textual por meio de estratégias como a autorreflexividade, a intertextualidade e o uso da paródia e da ironia (Hutcheon, 1988, p. 156-157). De maneira sintética¹⁸⁵, é nesse sentido e através dessas premissas que se estabelecem as relações entre ficção e história nos romances pós-modernos, que não apenas problematizam a distinção entre esses domínios, como também questionam os próprios mecanismos de sua construção discursiva.

Toda essa discussão sobre metaficção historiográfica e romances pós-modernos se justifica na medida em que os romances de Umberto Eco são frequentemente caracterizados como ficções pós-modernas por alguns críticos (Capozzi¹⁸⁶, 1998, p. 129; Ceserani, 1998, p. 147; Eco, 2018, p. 24), como Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1988), que citamos extensamente. Isso se dá em razão de uma característica de seus romances que seria tipicamente pós-moderna: a dupla codificação (Eco, 2018, p. 24). Desde *O Nome da Rosa* (1980), seu primeiro romance, Eco utiliza

Pelo menos duas típicas técnicas pós-modernas. Uma é a ironia intertextual: citações diretas de outros textos famosos, ou referências mais ou menos transparentes a eles. A segunda é a metanarrativa: reflexões que o texto faz sobre a própria natureza, quando o autor fala diretamente ao leitor (Eco, 2018, p. 24).

A dupla codificação a qual Eco se refere é justamente o uso simultâneo da ironia intertextual e da metanarrativa (Eco, 2018, p. 24). O uso da dupla codificação no conjunto das obras de Eco remete diretamente à sua recepção, ou seja, ao conjunto de leitores: ela é dupla porque funciona em dois níveis, dirigindo-se, simultaneamente, a um público preocupado com os significados específicos que podem estar presentes no texto e a um público generalizado, que não necessariamente tem domínio dos códigos “cultos” inseridos nos textos (Eco, 2018, p.

¹⁸⁵ O livro de Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1988) se aprofunda no que é o pós-modernismo e na caracterização do que é a metaficção historiográfica. Nosso objetivo aqui foi apenas o de delinear, em linhas gerais, o que se entende por metaficção historiográfica, uma vez que se trata de categoria relevante para a análise.

¹⁸⁶ Capozzi (1998) apenas afirma que os romances de Eco são classificados como ficções pós-modernas, mas ele mesmo prefere se referir ao conjunto da obra romanesca de Eco como “superficções enciclopédicas; narrativas onde a cultura erudita e a popular se encontram de forma harmoniosa, onde a escrita criativa e as teorias literárias se combinam para se tornarem ferramentas maravilhosas para compreender e comunicar o conhecimento” (1998, p. 129, tradução nossa). No original, em inglês: “Consequently, in this essay I would like to propose to refer to Eco's fictin as encyclopedic Superfictions; narratives where erudite and popular culture meet in a harmonious fashion, where creative writing and literary theories combine to become wonderful tools for understanding and communicating knowledge” (Capozzi, 1998, p. 129).

24). Em *Confissões de um jovem romancista* (2018), Eco cita como exemplo de dupla codificação o seu romance *O Nome da Rosa* (1980):

Permitam-me citar um exemplo de dupla codificação de um dos meus romances. *O Nome da Rosa* começa contando como o autor encontrou um antigo texto medieval. Trata-se de um flagrante caso de ironia intertextual, pois o *topos* (ou seja, o lugar-comum literário) do manuscrito redescoberto tem uma origem venerável. A ironia é dupla, e também representa uma sugestão metanarrativa, já que o texto afirma que o manuscrito podia ser encontrado numa tradução oitocentista do manuscrito original – observação que justifica certos elementos do romance neogótico que estão presentes na história. Leitores ingênuos ou populares não são capazes de apreciar a narrativa que se segue, a menos que tenham consciência desse jogo de caixas chinesas, dessa regressão às fontes, que conferem à história uma aura de ambiguidade. Mas se o leitor se recorda, o título na página que fala da fonte medieval é ‘Um manuscrito, naturalmente’. A palavra ‘naturalmente’ deveria ter um efeito especial em leitores sofisticados, que a essa altura já devem ter-se dado conta de que estão lidando com um *topos* literário, e de que o autor revela sua ‘angústia de influência’, já que (pelo menos para os leitores italianos) a pretendida referência remete ao maior romancista italiano do século XIX, Alessandro Manzoni, que começa seu livro *Os Noivos* alegando usar como fonte um manuscrito do século XVII (Eco, 2018, p. 25).

A relação com Manzoni vem do fato de que *Os Noivos* começa exatamente com o mesmo artifício literário que Eco usa em *O Nome da Rosa*: a suposta descoberta de um antigo manuscrito antigo que serve de base para a narrativa. Na introdução do romance, Manzoni escreve que encontrou um manuscrito do século XVII e que apenas modernizou a linguagem do texto original e fez algumas adaptações:

Porém, ao fechar o manuscrito para guardá-lo, não me agradava que uma história tão bonita devesse permanecer desconhecida, porque, como história, pode ser que o leitor tenha outra opinião, mas me parecera bonita, aliás, muito bonita. Por que não seria possível, pensei, tomar a sequência dos fatos desse manuscrito e reescrever? Não havendo se apresentado nenhuma objeção razoável, imediatamente tomei a decisão. Essa é a origem do presente livro, exposta com uma ingenuidade condizente com a importância do próprio livro (Manzoni, 2012, introdução).

Porém, esse manuscrito é fictício – Manzoni o inventou, mas o apresentou na história como se fosse real (o que é reforçado pelo título: *Os Noivos – História milanese do século XVII descoberta e reescrita por Alessandro Manzoni*), o que cria uma camada de ambiguidade para o leitor. Já em *O Nome da Rosa*, Eco escreve:

Em 16 de agosto de 1968, caiu-me nas mãos um livro da lavra de certo abade Vallet, *Le Manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842)*. O livro, provido de indicações históricas na verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XVII [...]. Transcrevo sem preocupação de atualidade. [...] E assim agora me sinto livre para contar, por mero gosto da fabulação, a história de Adson de Melk, e sinto

conforto e consolo por reencontrá-la incomensuravelmente distante no tempo (Eco, 2021, p. 35 e 39).

E, assim como Manzoni fez, Eco assina a sua introdução *Um Manuscrito, naturalmente*, como se ele tivesse de fato se deparado com um livro do século XIX que alega reproduzir o manuscrito do século XVII (para reforçar esse efeito, ele cita, ao longo do texto, informações que se referem à realidade extratextual, como, por exemplo, o seu livro *Apocalípticos e Integrados*, na página 37). Quando Eco faz isso, ele não está apenas utilizando um artifício literário clássico, como o recurso a um *topos* literário, mas também ironizando e dialogando com Manzoni. O grande ponto da dupla codificação é que um leitor que nunca ouviu falar de Manzoni conseguiria ler, sem grandes dificuldades, a introdução e entender a mensagem proposta, ao passo que o leitor que conhece Manzoni recebe uma “piscadela” a mais de Eco, que revela sutilmente o truque da ironia e da metanarrativa.

Como discutimos ao longo do primeiro capítulo, *O Cemitério de Praga* foi construído inteiramente a partir dessas premissas, estabelecendo relações intertextuais com um amplo *corpus* literário associado aos *Protocolos dos Sábios de Sião*. As técnicas da ironia intertextual e da metanarrativa operam simultaneamente em dois níveis de leitura – um acessível ao leitor sem repertório prévio e outro voltado ao leitor culto, capaz de reconhecer as referências e os jogos intertextuais. No entanto, além de funcionarem como um mecanismo literário, essas técnicas também articulam e reproduzem modelos literários e mesmo modos de funcionamento do discurso de uma determinada época.

Nesse sentido, embora a relação intertextual entre a introdução de *O Nome da Rosa* e a de Manzoni não seja o exemplo mais representativo desse fenômeno, em *O Cemitério de Praga* a construção dos personagens e seus enunciados está ancorada em textos do século XIX mobilizados por Eco. Foi justamente esse recurso questionado pela crítica a *O Cemitério de Praga* iniciada no *Osservatore Romano* e explorada no capítulo dois desta dissertação. Um trecho significativo da resenha de Gary Saul Morson, publicada no *Jewish Review of Books*¹⁸⁷, sintetiza a questão:

Eco multiplica a peculiaridade de reformular a ficção como fato ao fazer Goedsche imaginar que ele está roubando um documento factual secreto e vendendo-o como ficção sensacionalista por uma recompensa maior. Mas esse documento factual é na verdade uma falsificação produzida por Simonini, que por sua vez está confiando em um romance de Dumas no qual jesuítas conspiram em um cemitério. Quando Simonini tenta vender sua falsificação para outra pessoa, ele é falsamente exposto como um plagiador copiando do romance de Goedsche! Repetidamente, Eco brinca com a ideia de uma ficção fictícia plagiada de uma falsificação baseada em uma ficção secretamente em

¹⁸⁷ Disponível em: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/101/ecos-elders-of-zion/>. Acessado em: 17 out. 2024.

dívida com outros documentos factuais ou fictícios. A cabeça do leitor gira com toda a peça pós-moderna representando algo que em parte realmente aconteceu¹⁸⁸ (Morson, 2012, online, tradução nossa).

Para Morson, portanto, a problemática central de *O Cemitério de Praga* reside precisamente no jogo pós-moderno entre ironia intertextual e metanarrativa, que pode desorientar leitores não familiarizados com as referências mobilizadas pelo texto. Além disso, se considerarmos a definição de metanarrativa proposta por Eco, ou seja, “reflexões que o texto faz sobre a própria natureza, quando o autor fala diretamente ao leitor” (Eco, 2018, p. 24), torna-se possível identificar outra camada de crítica no argumento de Morson, como ele próprio sugere:

A principal questão de Eisner era “como alguém pode explicar a resiliência [dos *Protocolos*] contra todas as evidências, e o apelo perverso que este livro continua a exercer?” Ao enfrentar este enigma, Eco, Eisner e Norman Cohn são vítimas da mesma falácia. Como não conseguem se imaginar levando o livro a sério, eles assumem que ninguém mais com um cérebro jamais conseguiria. Na visão deles, qualquer um que aceite os *Protocolos*, ou pelo menos seu relato da história, deve ser um idiota, um ignorante ou sujeito a delírios explicáveis apenas em termos psicanalíticos. (Esta é a explicação histórica básica de Cohn, personificada por Eco no personagem de Simonini)¹⁸⁹ (Morson, 2012, online, tradução nossa).

Diante dessa crítica, impõe-se uma questão intrigante: para quem a metanarrativa de *O Cemitério de Praga* é autorreflexiva e autoconsciente? Do ponto de vista de Eco, a estrutura do romance e sua comunicação com o leitor seriam transparentes, permitindo que o jogo intertextual e a ironia evidenciassem por si mesmos os mecanismos discursivos de construção de um inimigo, como ele alegou em algumas entrevistas. No entanto, como sugere Morson, essa clareza pode não ser acessível a qualquer leitor. A multiplicidade de níveis interpretativos e a ausência de um referencial fixo podem comprometer a compreensão do romance, tornando

¹⁸⁸ No original, em inglês: “Eco multiplies the peculiarity of reframing fiction as fact by having Goedsche imagine that he is stealing a secret factual document and selling it as sensationalist fiction for a greater reward. But that factual document is actually a forgery produced by Simonini, who is in turn relying on a novel by Dumas in which Jesuits conspire in a cemetery. When Simonini tries to sell his forgery to someone else, he is falsely exposed as a plagiarist copying from Goedsche’s novel! Time and again, Eco plays on the idea of a fictitious fiction plagiarized from a forgery based on a fiction covertly indebted to other factual or fictitious documents. The reader’s head spins from all the postmodern play representing something that in part really happened” (Morson, 2012, online).

¹⁸⁹ No original, em inglês: “Eisner’s main question was “how can one explain resilience [of *The Protocols*] against all evidence, and the perverse appeal that this book continues to exercise?” In facing this conundrum, Eco, Eisner, and Norman Cohn all fall victim to the same fallacy. Because they cannot imagine themselves taking the book seriously, they assume no one else with a brain ever could. In their view, anyone who accepts *The Protocols*, or at least its account of history, must be either an idiot, an ignoramus, or subject to delusions explicable only in psychoanalytic terms. (This is Cohn’s basic historical explanation, personified by Eco in the character of Simonini)” (Morson, 2012, online).

ambíguo o próprio objetivo do livro: desvelar as estratégias por meio das quais teorias conspiratórias constroem inimigos.

Em contraposição à leitura de Morson, alguns estudiosos defendem as estratégias narrativas de Eco, valorizando suas aplicações de paródia, intertextualidade, metanarrativa e ironia. Entre eles, destaca-se Rocco Capozzi, professor de Literatura Italiana na Universidade de Toronto (Capozzi, 1997) e amigo pessoal de Eco (Capozzi, 2016). No artigo *Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in Foucault's Pendulum and The Prague Cemetery* (2013), Capozzi reexamina a controvérsia em torno do lançamento de *O Cemitério de Praga*, argumentando que “Eco se tornou alvo de críticas bizarras”¹⁹⁰ (Capozzi, 2013, p. 620, tradução nossa). Aqueles aspectos frequentemente apontados como falhas nos romances de Eco – tramas complexas, ambíguas, densas em informação e de extensão considerável – são, para Capozzi, características coerentes e intrínsecas ao projeto literário do autor (Capozzi, 2013, p. 622). No contexto desta dissertação, interessa-nos especialmente a análise que Capozzi desenvolve sobre a relação entre metanarrativa e construção ficcional a partir dos *Protocolos dos Sábios de Sião*, tanto em *O Cemitério de Praga* quanto em *O Pêndulo de Foucault* (1988).

Capozzi (2013, p. 623) argumenta que a relação entre *O Cemitério de Praga* e *O Pêndulo de Foucault* reside no fato de que o primeiro pode ser compreendido como uma continuidade – ou mesmo digressão – do segundo, uma vez que o “Plano”¹⁹¹ elaborado em *O Pêndulo de Foucault* tem sua origem nos *Protocolos dos Sábios de Sião*. No entanto, apesar dessa conexão, os romances também apresentam distinções fundamentais. Enquanto *O Pêndulo de Foucault* adota um tom predominantemente satírico, irônico e paródico na construção da teoria conspiratória do “Plano”, *O Cemitério de Praga* lida com questões morais e éticas, dado que os *Protocolos* tiveram implicações reais e trágicas para milhares de pessoas inocentes (Capozzi, 2013, p. 623). De modo geral, Capozzi interpreta *O Pêndulo de Foucault* como uma sátira à semiose hermética e à interpretação ilimitada (2013, p. 623), enquanto *O Cemitério de Praga* constrói uma crítica irônica à necessidade de forjar inimigos e recorrer a teorias da conspiração como explicações convincentes para eventos históricos relevantes (Capozzi, 2013, p. 623). Além dessas distinções temáticas, Capozzi (2013, p. 630-632) explora outras continuidades entre os dois romances, especialmente em termos de estrutura narrativa. Ambos

¹⁹⁰ No original, em inglês: “Eco became the target of bizarre criticism” (Capozzi, 2013, p. 620).

¹⁹¹ No romance, acompanhamos três redatores de uma editora de livros esotéricos em Milão—Casaubon, Belbo e Diotallevi—que, após receberem a transcrição de um suposto plano secreto dos Cavaleiros Templários, decidem, por brincadeira, criar sua própria teoria da conspiração, batizada de “O Plano”. A ideia sugere uma trama milenar dos Templários para dominar o mundo. No entanto, à medida que se aprofundam nesse jogo intelectual, começam a atrair a atenção de grupos que realmente acreditam na conspiração. O que era uma ficção acaba se tornando um perigo real, e eles mesmos se veem envolvidos na teia de delírio que criaram.

os textos são polifônicos por adotarem três vozes distintas¹⁹² e apresentam uma fragmentação cronológica, com duas linhas temporais que são simultâneas na narrativa.

Conforme o que explica Capozzi (1997, p. 224 *apud* Capozzi 2013, p. 624), essas características temáticas e estruturais e essas técnicas narrativas estão intrinsecamente vinculadas ao estilo literário de Eco e ao conjunto de sua obra, como ele próprio já havia defendido em um artigo publicado na antologia *Reading Eco* (1997), por ele organizada. Nessa publicação, Capozzi destaca que Eco frequentemente revela as referências intertextuais de seus romances, por vezes em respostas direta às críticas recebidas (1997, p. 224 *apud* Capozzi 2013, p. 624). Para Capozzi (2013, p. 625) ao combinar um conhecimento “enciclopédico”¹⁹³ com referências à cultura popular, Eco produz um efeito intertextual ao mesmo tempo erudito e divertido, que funciona como uma ferramenta cognitiva.

Em se tratando especificamente das questões levantadas acerca de *O Cemitério de Praga* pela crítica, Capozzi admite que se trata de um romance reconhecidamente mais sensível do ponto de vista ético e moral que *O Pêndulo de Foucault*, porém

Se a princípio achamos perturbadora e ofensiva a maneira como Simonini estereotipa e desacredita as pessoas, devemos nos acostumar com seus comentários ultrajantes, porque seu ódio é universal e está claro que nenhuma religião ou nacionalidade específica é a única a ser denegrida¹⁹⁴ (Capozzi, 2013, p. 633, tradução nossa).

A sua defesa ao romance continua, na medida em que Capozzi ainda argumenta que Eco estava correto em sua resposta ao Rabino Di Segni:

Longe de brincar com o antissemitismo, ele queria desmascarar os Protocolos e que sua intenção era dar ao leitor um soco no estômago. *O Cemitério de Praga* ilustra como a estereotipia pode ser usada contra qualquer grupo de pessoas, e como vários instrumentos de incitação ao ódio e construção de inimigos artificiais têm sido usados há séculos. Ele também está certo ao dizer que ele não é culpado se há leitores que podem simpatizar com Simonini¹⁹⁵ (Capozzi, 2013, p. 634, tradução nossa).

¹⁹² Em *O Cemitério de Praga*, temos três narradores: Simonini, o abade Dalla Piccola e um terceiro narrador que intervém ocasionalmente para preencher lacunas da narrativa; em *O Pêndulo de Foucault*, embora o narrador seja Casaubon, o leitor recebe acesso direto aos anseios dos outros dois personagens principais, Belbo e Diotallevi.

¹⁹³ Trata-se de um termo utilizado frequentemente por Rocco Capozzi ao se referir aos romances de Eco no lugar de “ficções pós-modernas”, como fazem outros estudiosos (Capozzi, 2013, p. 638).

¹⁹⁴ No original, em inglês: “However, if at first we find disturbing and offensive the way that Simonini stereotypes and discredits people, we should get used to his outrageous comments because his hate is universal and it is clear that no specific religion or nationality is alone in being denigrated” (Capozzi, 2013, p. 633).

¹⁹⁵ No original, em inglês: “Far from playing with anti-Semitism, he wanted to debunk the Protocols and that his intention was to give the reader a punch in the stomach. The Prague Cemetery illustrates how stereotyping can be used against any group of people, and how various instruments of prompting hate and constructing artificial enemies have been used for centuries. He is also right in saying that he is not to blame if there are readers who sympathize with Simonini” (Capozzi, 2013, p. 634).

Por fim, Capozzi defende Eco das acusações de ambiguidade em relação ao antisemitismo no romance, argumentando que essa percepção decorre da construção da personalidade de Simonini e do fato de que *O Cemitério de Praga* é um romance, e não um texto de história (2013, p. 634). Para ele:

Talvez a verdadeira razão pela qual alguns criticam sua arte de narrar seja porque não se sentem confortáveis com o uso sutil de paródia e ironia (lúdica ou não) que Eco explora junto com a intertextualidade, a metaficção, os palimpsestos, as leituras cruzadas e o discurso bivocal¹⁹⁶ (Capozzi, 2013, p. 634, tradução nossa).

De modo geral, Capozzi argumenta que as críticas dirigidas a *O Cemitério de Praga* podem, e devem, ser respondidas e compreendidas à luz do uso narrativo e intertextual da ironia, como se esse recurso justificasse por si só as escolhas de Eco e removesse delas qualquer problemática (Capozzi, 2013). Ademais, ele sustenta que não cabe ao romancista fornecer uma interpretação definitiva de seus livros, pois caberia ao leitor adotar uma postura crítica na leitura do romance (Capozzi, 2013, p. 635). Isso se aplicaria, inclusive, no que diz respeito aos discursos controversos mobilizados no romance, incluindo aqueles proferidos por figuras como o abade Barruel, Édouard Drumont e Leo Taxil, que deveriam ser interpretados pelos leitores dentro da proposta teórica e narrativa do romance (Capozzi, 2013, p. 635). A defesa da ironia, aliás, ocupa posição central na análise de Capozzi, ainda que ele reconheça o risco de interpretações equivocadas e caracterize como um recurso ambíguo, comparável a uma “faca de dois gumes” (2013, p. 635).

Conforme discutido desde o segundo capítulo desta dissertação, as estratégias narrativas empregadas por Eco – sejam elas caracterizadas como pós-modernas ou não – resultam em uma ambiguidade evidente, tanto para aqueles que buscam explicá-las e justificá-las, como Rocco Capozzi, quanto para aqueles que apontam suas contradições e questionam sua adequação para determinados temas, a exemplo das críticas ao romance exploradas no segundo capítulo. Diante dessa breve discussão, parece-nos plausível considerar que os romances de Eco, e *O Cemitério de Praga* em particular, podem ser compreendidos dentro do paradigma pós-moderno devido ao uso específico de suas estratégias narrativas, enquadrando-o na metaficção historiográfica graças à sua apropriação de personagens e acontecimentos históricos e à sua autoconsciência em relação à história e à ficção como sendo criações humanas (Hutcheon, 1988).

¹⁹⁶ No original, em inglês: “Perhaps the real reason why some criticize his art of narration is because they are not comfortable with Eco's subtle use of parody and irony (playful or otherwise) that he exploits together with intertextuality, metafiction, palimpsests, cross readings and double-voiced discourse” (Capozzi, 2013, p. 634).

O aspecto que merece especial atenção nesta discussão é a concepção da história e da ficção como construções narrativas, um tema que também foi amplamente debatido entre historiadores na segunda metade do século XX. Se, ao longo desta seção, nos concentramos nas intersecções entre história e literatura, especialmente no âmbito das concepções pós-modernas, agora propomos um deslocamento para examinar como esse debate se desenvolveu no campo historiográfico. Essa abordagem não se configura como uma discussão paralela ao problema central desta dissertação, mas sim como um desdobramento necessário: parte das reações críticas a *O Cemitério de Praga* decorre do uso positivista que Eco faz da história na estruturação de seu romance, um procedimento que gera um efeito de autenticidade altamente persuasivo. Assim, compreender as respostas da historiografia às propostas pós-modernas permite aprofundar a análise das implicações da validação do discurso ficcional em *O Cemitério de Praga*.

Os limites da representação: a virada pós-moderna entre os historiadores

Para dar início a esta seção, é necessário retomar uma questão que já iniciamos na seção anterior: a separação institucional entre história e literatura e o estabelecimento da história enquanto uma disciplina autônoma (Lyon-Caen; Ribard, 2010, p. 23). Se na anterior, porém, tratamos mais detalhadamente da literatura, nesta devemos nos concentrar na história, ou, mais especificamente, na trajetória da história enquanto disciplina, com ênfase no estatuto do texto histórico enquanto produto do trabalho do historiador. Trata-se de discussão relevante a ser feita, uma vez que a investigação aqui proposta também se dedica a analisar a ficção, especialmente a ficção baseada em dados históricos, em suas implicações com a história. Essa questão nos leva diretamente ao chamado giro linguístico, determinante nos debates a respeito da narrativa histórica, sobretudo em função do deslocamento do foco nas grandes estruturas materiais e econômicas para a linguagem e os discursos, mediadoras da relação entre história e realidade¹⁹⁷. Nessa perspectiva, a dimensão literária da escrita da história ganhou centralidade.

Ao longo do século XX, os estudos históricos foram atravessados por discussões centradas na prática historiográfica e na natureza do conhecimento produzido pela disciplina. Entre os diversos modos e escolas de análise e reflexão acerca do pensamento histórico e do desenvolvimento da disciplina que surgiram ao longo do século XX, uma em especial merece

¹⁹⁷ Uma breve descrição da emergência do giro linguístico na historiografia, inclusive na brasileira, pode ser encontrada no artigo publicado pela História da Historiografia *Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980)*, de Temístocles Cêzar.

destaque: o narrativismo. O termo caracterizava o trabalho de um grupo de filósofos analíticos interessados na escrita da história que se opunham ao modelo nomológico de explicação fornecido por alguns historiadores (Thompson, 2022, p. 113) e cujas reflexões diziam respeito ao estatuto da narrativa histórica (Malerba, 2016, p. 17).

Fundamentalmente, a tese narrativista atribui primazia aos imperativos da linguagem e aos tropos ou figuras do discurso na constituição das narrativas históricas (Malerba, 2006, p. 14). Nessa perspectiva, as narrativas produzidas por historiadores não difeririam, em essência, das ficções literárias, uma vez que ambas são construções discursivas mediadas pela linguagem (Malerba, 2006, p. 14). Associada a esses pressupostos, encontra-se a tese do anti-realismo epistemológico, segundo a qual “o passado não pode ser objeto do conhecimento histórico ou, mais especificamente, que o passado é e não pode ser o referente das afirmações e representações históricas” (Malerba, 2006, p. 13). Em outras palavras, o texto historiográfico não estabelece uma relação direta com o passado, como se este pudesse ser acessado de forma objetiva por meio das fontes, mas apenas com outros discursos sobre o passado (Malerba, 2006, p. 13).

Tanto a tese do anti-realismo epistemológico quanto a do narrativismo são, via de regra, associadas ao conjunto de ideias identificadas como “pós-modernas” na historiografia. De modo semelhante ao que ocorreu nos estudos literários, tais postulados alinham-se diretamente aos debates estruturalistas, em especial aqueles desenvolvidos na França a partir do final da década de 1960 (Malerba, 2006, p. 12-13). Nesse contexto, sustentam a noção de que

a sociedade ocidental, nas décadas mais recentes, passou por mudança da Era Moderna para ‘Pós-Moderna’, que se caracteriza pelo repúdio final da herança da Ilustração, particularmente da crença na ‘Razão’ e no ‘Progresso’, e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas, que imporiam direção e sentido à história, em particular à noção de que a história humana é um processo de emancipação universal. No lugar de grandes metanarrativas do gênero, afirma-se, vieram uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento com uma dissolução da ideia de verdade, além de problemas de legitimação em vários campos (Malerba, 2006, p. 13).

A tese do anti-realismo epistemológico, por exemplo, pode ser aproximada daquilo que Roland Barthes (2004, p. 181) denominou “efeito de real” ou ilusão referencial. Se, como explica Malerba (2006, p. 13), o anti-realismo epistemológico postula que o passado não é objetivamente acessível aos historiadores por meio de suas fontes, uma vez que estas seriam apenas fragmentos de discursos do passado (ou seja, o passado é transformado em texto, sendo acessível ao historiador apenas sobre essa forma), em *O efeito de real* Barthes argumenta que a

palavra no texto literário não mantém qualquer relação direta com a realidade representada; a única relação possível seria entre um texto e outro texto (Compagnon, 2010, p. 107).

Convém esclarecer, contudo, que se trata de uma associação em um nível geral, pois ambas as perspectivas convergem na crítica à noção de representação objetiva da realidade, mas operam em contextos teóricos distintos. O anti-realismo epistemológico, conforme formulado pelos teóricos do narrativismo, sustenta que o passado não pode ser diretamente acessado pelo historiador, estando sempre mediado por discursos e narrativas. De forma análoga, Barthes, ao discutir o efeito de real, sugere que certos elementos em textos realistas criam a ilusão de uma referência direta ao real, quando, na verdade, não passam de construções textuais (Barthes, 2004), resultado de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla (Compagnon, 2010, p. 107-108). Assim, segundo a formulação de Barthes a respeito do efeito de real, “a referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código” (Compagnon, 2010, p. 108) partilhado pelo autor e pelo leitor e resultado de uma cadeia de cópias entre os textos (Compagnon, 2010, p. 108).

Em ambos os casos, portanto, há um ceticismo quanto à transparência referencial da linguagem. Contudo, enquanto na literatura o efeito de real se sustenta na construção da verossimilhança como estratégia discursiva, na historiografia, a tese do anti-realismo epistemológico sugere a impossibilidade de acessar o passado fora da linguagem, restringindo o conhecimento histórico à sua dimensão textual e questionando as pretensões tradicionais de objetividade na disciplina. Em consonância com as discussões então empreendidas sobre as relações entre história e literatura na teoria literária, foi assim, através de premissas análogas, que as ideias pós-modernas penetraram as discussões sobre o estatuto do texto histórico entre os historiadores. Se, na teoria pós-moderna da literatura, a aproximação ocorre principalmente no nível do conteúdo (Hutcheon, 1988), na historiografia trata-se de uma aproximação formal em razão da equiparação entre discursos ficcionais de escritores e narrativas de historiadores; essas teses, no entanto, colocam em xeque “a própria objetividade do conhecimento histórico, e por conseguinte, os limites estruturais da verdade de seus enunciados” (Malerba, 2006, p. 14), problemática que retomaremos mais à frente.

Antes, nos cabe detalhar ainda mais as propostas narrativistas para os estudos históricos. Para isso, devemos retomar texto a que geralmente se atribui o papel de mito fundador do debate: *Meta-história* (1973), de Hayden White, que seria uma “história da consciência histórica na Europa do século XIX” e uma contribuição para a discussão do conhecimento histórico (White, 1973, p. 17) através da análise das “características inconfundíveis de um

método especificamente histórico de investigação” (White, 1973, p. 17), de modo a construir uma tipologia de estilos historiográficos.

Em *Meta-história*, Hayden White parte de duas premissas fundamentais. A primeira é a sua definição do que constitui o trabalho histórico: “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*” (1973, p. 18, grifo do autor). Em outras palavras, a escrita da história não apenas descreveria os acontecimentos, mas os organizaria poeticamente em seu conteúdo, estruturando-os por meio da linguagem. A segunda premissa, na verdade, assume a forma de um questionamento central que orienta sua investigação, mas que aparece apenas, quase escondida, em uma nota de rodapé: “quais são os elementos ‘artísticos’ de uma historiografia ‘realista’¹⁹⁸?” (White, 1973, p. 19). Esse questionamento está diretamente relacionado ao objetivo maior do livro: White busca demonstrar que os modos de explicação do passado empregados pelos historiadores do século XIX são profundamente enraizados na linguagem poética, evidenciando que a construção do discurso histórico não é pura, mas sim permeada por escolhas linguísticas e prefigurativas¹⁹⁹ que moldam e definem as explicações fornecidas pelos historiadores à sua “estória²⁰⁰” (White, 1973, p. 19).

A proposta apresentada por White em *Meta-história* assombrou uma quantidade considerável de historiadores que não foram imediatamente receptivos à sua proposta epistemológica. Essa reação da comunidade acadêmica levou White, em seu ensaio *O texto histórico como artefato literário* (1974), publicado no livro *Trópicos do Discurso* – este, sim, mais polêmico até que *Meta-história* (Araújo, 2016, p. 8) –, a comentar sobre o assunto com muito menos moderação e sutileza do que fez na introdução de *Meta-história*:

¹⁹⁸ Na elaboração dessa pergunta, White se valeu de postulados já debatidos sobre o problema da representação literária realista, em especial da noção de realismo na literatura desenvolvida no livro *Mimesis*, de Erich Auerbach, e na arte em *Arte e Ilusão*, de Ernst Gombrich. Conforme a descrição do próprio White, em *Meta-história* ele inverteu o tradicional questionamento de quais são os componentes ‘históricos’ de uma arte realista para considerar quais seriam os elementos artísticos de uma historiografia realista. Vale considerar que a própria noção de realismo não possui um significado claro, de maneira que habitualmente se opõe ‘histórico’ a ‘mítico’ na busca de um ideal ‘realista’, sendo o ‘fictício’ situado entre estes dois polos (White, 1973, p. 19).

¹⁹⁹ Em *Meta-história*, a ideia de prefiguração está vinculada ao pressuposto de que um historiador não encontra, nas fontes, um passado “puro” e simplesmente o relata ou o descreve definitivamente. Pelo contrário, o historiador já parte de determinadas convenções discursivas e categorias interpretativas que determinarão a forma final de seu texto, e, portanto, resultarão em um modo de explicação específico sobre o que aconteceu no passado. No entanto, para que isso aconteça, o historiador deve “prefigurar como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos” em um gesto que é poético, pois resultará inevitavelmente no “modelo verbal oferecido pelo historiador como representação e explicação daquilo que *realmente* aconteceu no passado” (White, 1973, p. 45).

²⁰⁰ Empregou-se “estória” ao invés de “história” pois é essa a grafia da tradução do termo utilizado por Hayden White na edição brasileira *Meta-história*, publicada pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* como *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências (White, 1974, p. 98).

É uma afirmativa de considerável potencial polêmico em razão dos termos utilizados. Empregar o substantivo “ficções” para caracterizar narrativas históricas pode, decerto, causar um estranhamento imediato, uma vez que o senso comum associa “ficção” àquilo que não é verdadeiro, em oposição ao trabalho do historiador de escrever o que “realmente aconteceu no passado” (sendo assim, um historiador jamais poderia escrever uma ficção). Entretanto, o modo como White estrutura seu argumento nos leva a crer que sua noção de “ficção” se aproxima da concepção de ficção presente na *Poética* de Aristotéles, a saber, que a ficção não é nem verdadeira, nem falsa, mas verossímil (Compagnon, 2010, p. 37): White sublinha que o bom historiador deve sempre lembrar a seus leitores “a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontrados no registro histórico sempre incompleto” (White, 1974, p. 98). Ou seja, não se trata de um texto histórico ser mais ou menos verdadeiro; o que ocorre é que os modelos verbais empregados pelos historiadores ao estruturar suas narrativas não são fixos, tampouco absolutos, uma vez que dependem das escolhas narrativas e prefigurativas do historiador. Da mesma maneira, quando White afirma que os conteúdos das ficções verbais elaboradas pelos historiadores são *inventadas*, o sentido do verbo “inventar” parece se aproximar da antiga noção de *inventio*, a saber, o processo de encontrar argumentos e elementos discursivos adequados para persuadir o público, e não “inventar” no sentido de criar algo falso – suposição coerente com o argumento de White de que historiadores fornecem suas explicações conforme modelos narrativos prefigurados e pré-determinados que dependem de uma quantidade limitada de combinações de estratégias explicativas para que façam sentido.

De qualquer maneira, à luz das noções de retórica ou não, o fato é que a argumentação de Hayden White despertou as mais variadas reações entre os historiadores: conforme Anheim e Lilti (2010, p. 253), houve aqueles que foram indiferentes à discussão; outros receberam a proposta com certo ânimo; mas houve, também, quem reagisse com uma “recusa furiosa”, identificado nela uma ameaça à disciplina histórica. Esse último grupo caracterizou as teses elaboradas por White como “uma séria ameaça à integridade da disciplina histórica, sendo, além disso, acusada de levar a imperdoáveis implicações políticas” (Araújo, 2016, p. 8). Referimo-nos, aqui, à preocupação com o relativismo do passado:

A recepção mais pragmática dos historiadores reforçou a ideia de que para o autor de *Meta-história* os fatos “reais” não existiriam, abrindo assim margem para falsificações históricas, argumento que foi amplamente dramatizado na discussão sobre o Holocausto, e de nada adiantou o destaque dado à palavra ‘descobertos’ na formulação original (Araújo, p. 9).

As implicações políticas às quais Araújo se refere se dão, justamente, em razão do argumento de que o entendimento do texto histórico como um construto linguístico e anti-referencial pode resultar no questionamento das pretensões de objetividade da história. E isso, por sua vez, poderia se concretizar na ideia de uma relativização do passado, já que o sentido de categorias como “verdade” e “mentira” estaria mais sujeito às construções narrativas eficazes dos historiadores do que à própria concretude do fato. Possivelmente o caso mais emblemático dessas implicações políticas se deu na discussão sobre a representação do Holocausto, que aconteceu no âmbito da conferência “Nazismo e a Solução Final: sondar os limites da representação”, realizada na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, entre os dias 26 e 29 de abril de 1990 (Friedländer, 1992), em especial no embate que se seguiu entre Hayden White e Carlo Ginzburg.

Os principais comentários dessa conferência estão reunidos no livro organizado por Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*²⁰¹ (1992), que examina até que ponto o Holocausto – um evento extremo na história do Ocidente – pode ser representado objetivamente por meio de documentos e relatos de testemunhas, ou se toda interpretação histórica está inevitavelmente condicionada por construções narrativas. O debate surgiu em resposta às teses narrativistas, especialmente à noção de que todos os relatos históricos são moldados por convenções narrativas pré-estabelecidas. Isso levanta questões éticas e intelectuais sobre as consequências dessa perspectiva para eventos históricos de grande sensibilidade, como o Holocausto, nos quais a possibilidade de relativização do passado e a sugestão de inacessibilidade desse passado pode ter implicações profundas (Friedländer, 1992).

Na introdução, Saul Friedländer apresenta as principais problemáticas que orientam o projeto: “o extermínio dos Judeus na Europa pode ser objeto de discussões teóricas? Não é inaceitável debater questões formais e abstratas em relação a esta catástrofe?”²⁰² (1992, p. 1,

²⁰¹ Não há tradução do livro de Friedländer no Brasil, mas dois comentários da conferência, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, de Hayden White, e *Just One Witness*, de Carlo Ginzburg, encontram-se traduzidos e publicados na coletânea *A história escrita. Teoria e história da historiografia* (2006), organizada por Jurandir Malerba, sob os títulos *Enredo e verdade na escrita da história* e *O extermínio dos judeus e o princípio da realidade*, respectivamente.

²⁰² No original, em inglês: “This project evokes some doubts which are not easily dispelled. Can the extermination of the Jews of Europe be the object of theoretical discussions? Is it not unacceptable to debate formal and abstract issues in relation to this catastrophe? If would be if these abstracts issues were not directly related to the way contemporary culture reshapes the image of this past” (Friedländer, 1992, p. 1).

tradução nossa). A pertinência dessas questões decorre da maneira como “a cultura contemporânea remodela a imagem deste passado” (Friedländer, 1992, p. 1, tradução nossa), explorando formas de representação alternativas ao relato histórico tradicional, como o cinema e a literatura (Friedländer, 1992, p. 2). Contudo, também entre os historiadores, novas abordagens sobre a “Solução Final” e o Nacional-Socialismo emergiram, e,

em muitos casos, pareciam testar limites implícitos e levantar não apenas problemas estéticos e intelectuais, mas também questões morais. A questão dos limites da representação do nazismo e seus crimes tornou-se um tema recorrente em relação a vários assuntos concretos. Aqui, o aspecto geral desse problema é nossa principal preocupação²⁰³ (Friedländer, 1992, p. 2, tradução nossa).

O principal catalisador para a conferência que resultou no livro foi o debate ocorrido entre Hayden White e Carlo Ginzburg, em 1989, no qual ambos defenderam posições antagônicas sobre a natureza da verdade histórica (Friedländer, 1992, p. 2). Segundo o organizador, “os ecos de tal debate foram reforçados por controvérsias ainda persistentes sobre a historicização do nazismo²⁰⁴” (Friedländer, 1992, p. 2, tradução nossa), sendo que o extermínio dos judeus na Europa – caracterizado por Friedländer como o exemplo extremo de genocídio em massa – impunha um desafio particular aos teóricos do “relativismo histórico” (1992, p. 2). Diante disso, esses teóricos se veriam compelidos a “enfrentar os corolários de posições que, de outra forma, seriam facilmente tratadas em um nível abstrato”²⁰⁵ (Friedländer, 1992, p. 2, tradução nossa).

Com isso, Saul Friedländer sugere que os teóricos do relativismo histórico, como ele os chama, ao sustentarem que toda narrativa histórica é uma construção discursiva e que a objetividade plena é inalcançável, podem defender suas posições de maneira abstrata quando lidam com eventos históricos gerais. No entanto, ao se depararem com um caso extremo como o Holocausto, essas mesmas concepções precisam ser confrontadas com suas implicações concretas, dado que se trata de um evento sem precedentes que levanta questões éticas e epistemológicas complexas. Nesse contexto, emergem questionamentos cruciais: se toda narrativa histórica é apenas uma construção discursiva, como garantir que o Holocausto seja

²⁰³ No original, em inglês: “In many cases they seemed to test implicit boundaries and to raise not only aesthetic and intellectual problems, but moral issues too. The question of the limits of representation of Nazism and its crimes has become a recurrent theme in relation to various concrete subjects. Here the overall aspect of this problem is our main concern” (Friedlander, 1992, p. 2).

²⁰⁴ No original, em inglês: “The echoes of such a debate were reinforced by still-lingering controversies on the historicization of Nazism” (Friedländer, 1992, p. 2).

²⁰⁵ No original, em inglês: “The extermination of the Jews of Europe, as the most extreme case of mass criminality, must challenge theoreticians of historical relativism to face the corollaries of positions otherwise too easily dealt with on an abstract level” (Friedländer, 1992, p. 2).

reconhecido como um evento real e não relativizado ou distorcido? Se o conhecimento histórico é condicionado pela linguagem e pelas escolhas ideológicas do narrador, como lidar com o negacionismo do Holocausto, que também se apoia em discursos?

Todas essas questões convergem para o problema da “verdade” histórica, que, segundo Friedländer (1992, p. 6), é também a origem do debate. E é também este problema que traz à tona as implicações das posições assumidas por Hayden White, que “não questiona a possibilidade de avaliar a realidade ou mesmo a exatidão dos eventos históricos²⁰⁶” (Friedländer, 1992, p. 6, tradução nossa), mas que argumenta que não há história sem narrativa, pois sempre há uma estruturação dos eventos em um começo, meio e fim dentro de um arcabouço interpretativo (Friedländer, 1992, p. 6). No centro disso, está a linguagem, que “impõe à narrativa histórica uma escolha limitada de formas retóricas, implicando enredos específicos, modelos explicativos e posições ideológicas²⁰⁷” (Friedländer, 1992, p. 6, tradução nossa) e as escolhas feitas pelos historiadores dentro dessas possibilidades limitadas determinam as interpretações dos eventos históricos. O grande problema dessa prerrogativa teórico-metodológica é que “não há critério externo ‘objetivo’ para estabelecer que uma interpretação particular é mais verdadeira do que outra. Nesse sentido, White estaria próximo de uma abordagem pós-moderna da história²⁰⁸” (Friedländer, 1992, p. 6, tradução nossa).

Ou seja, White não nega a existência do passado nem a possibilidade de avaliar a realidade ou a exatidão dos eventos históricos. Seu argumento central é que, uma vez que os historiadores organizam esses eventos em uma narrativa, eles necessariamente fazem escolhas que vão além dos fatos em si. O problema, no entanto, torna-se evidente na medida em que se questiona até que ponto essas escolhas podem ser objetivas: é possível estabelecer a primazia de uma narrativa em detrimento da outra? É possível estabelecer uma narrativa mais “verdadeira”, mais “próxima daquilo que realmente aconteceu”, em relação a outras? Além disso, também surge um dilema epistemológico: o que seria mais “verdadeiro”, a narrativa construída pelo historiador ou as fontes por ele utilizadas, como documentos e até mesmo relatos de testemunhas? Se considerarmos que a narrativa tem primazia, o que a diferenciaria, em essência, de um romance que se baseia nas mesmas fontes e procedimentos metodológicos?

²⁰⁶ No original, em inglês: “White does not call into question the possibility of assessing the reality or even the exactness of historical events” (Friedländer, 1992, p. 6).

²⁰⁷ No original, em inglês: “Language as such imposes on the historical narrative a limited choice of rhetorical forms, implying specific emplotments, explicative models and ideological stances” (Friedländer, 1992, p. 6).

²⁰⁸ No original, em inglês: “There is no ‘objective’, outside criterion to establish that one particular interpretation is more true than another. In that sense White is close to what could be termed a postmodern approach to history” (Friedländer, 1992, p. 6).

Esta última questão direciona o debate para a existência epistemológica da realidade. White, como vimos, não relativiza a existência de uma realidade histórica, mas seus posicionamentos levaram Carlo Ginzburg a fazer um apelo enfático a favor da objetividade e da verdade históricas, fundamentado tanto em considerações éticas quanto em categorias analíticas (Friedländer, 1992, p. 9). A partir da citação de uma carta do historiador francês Pierre Vidal-Naquet, Ginzburg argumenta que, embora toda a construção narrativa da história passe pelo discurso, há um núcleo de realidade que não pode ser dissolvido na linguagem – como a existência das câmaras de gás nos campos de concentração nazistas, conforme aponta a carta de Vidal-Naquet (Friedländer, 1992, p. 9). Sendo assim, para Ginzburg, não é possível reduzir a história a um mero construto narrativo, já que há uma dimensão irreduzível da realidade que antecede qualquer produção discursiva. Em contraposição à perspectiva de White, ele defende que “mesmo a voz de uma única testemunha nos dá algum acesso ao domínio da realidade histórica, nos permite chegar mais perto de alguma verdade histórica”²⁰⁹ (Friedländer, 1992, p. 9, tradução nossa).

Com isso, esboçamos, em linhas gerais, os pressupostos básicos das teses narrativistas, a principal expressão do debate pós-moderno na historiografia, bem como os argumentos antagônicos a essas teses. Como exploramos nesta seção, um dos confrontos mais emblemáticos nesse contexto foi o debate entre Hayden White e Carlo Ginzburg, no qual se contrapuseram, de um lado, a perspectiva narrativista que enfatiza o caráter discursivo da história, e, de outro, a defesa da objetividade histórica como compromisso ético e metodológico baseado no princípio de que há sempre um grau de realidade acessível no passado, ainda que mínimo. Trata-se de um debate que exemplifica algumas das tensões que atravessam a prática histórica contemporânea, sobretudo no que diz respeito às relações entre a história e a literatura, seja pelo compartilhamento da forma narrativa entre ambas, seja pelas distintas maneiras como ambas constroem representações do passado.

Contudo, nos cabe observar que há um denominador comum nas críticas a *O Cemitério de Praga* e nas críticas às premissas pós-modernas nos estudos históricos. Em ambos os casos, a controvérsia não se limita às questões formais ou metodológicas, mas se intensifica em razão do tema representado. No romance de Umberto Eco, o cerne do debate gira em torno da representação da fabricação de um documento antisemita, *Os Protocolos dos Sábios de Sião*, por um protagonista igualmente antisemita, o que levou a preocupações sobre os limites éticos

²⁰⁹ No original, em inglês: “Finally, Ginzburg rounds off his thesis by stating the most extreme counterposition to White’s relativism: even the voice of one single witness give us some access to the domain of historical reality, allows us to get nearer to some historical truth” (Friedländer, 1992, p. 9).

do romance e as possíveis ambiguidades interpretativas desse tipo de narrativa. Já no contexto do debate sobre as teses narrativistas, a maior resistência surge quando essas premissas são confrontadas com a representação de eventos extremos e traumáticos como o Holocausto, uma vez que a noção de que a história não passa de um construto linguístico pode colocar em xeque a possibilidade de acesso a uma verdade factual, o que pode abrir margem para relativizações de eventos como esse.

Essa convergência sugere que, em determinados contextos, a questão central não é apenas *como* se representa o passado, mas *qual* passado está sendo representado e quais são as possíveis consequências dessa representação. No caso de *O Cemitério de Praga*, as críticas partiram do receio de que a exposição detalhada da lógica conspiratória antissemita pudesse, de alguma forma, reforçar ou normalizar esse tipo de discurso, mesmo que o propósito do romance, segundo Umberto Eco, fosse justamente desmascarar os mecanismos da falsificação histórica. De maneira semelhante, as objeções às teses narrativistas decorrem do temor de que a ênfase na construção discursiva da história possa enfraquecer a distinção entre verdade e ficção, abrindo margem para distorções narrativas. Dessa forma, em ambos os casos a preocupação maior parece residir na escolha do passado a ser representado.

Entre os historiadores, mais de trinta anos após o embate entre Hayden White e Carlo Ginzburg, pode parecer evidente o perigo de aproximar a forma da escrita histórica daquela ficcional, ainda que a escrita da história seja, inevitavelmente, narrativa. Esses anseios, é claro, estão vinculados a um mundo contemporâneo que convive diariamente com distorções argumentativas, seja na manipulação de notícias do momento, seja na reinterpretação de certos eventos do passado – sem contar a proliferação de informações falsas que circulam com credibilidade sobre toda a sorte de coisas. Mais do que nunca, portanto, a defesa de Carlo Ginzburg por uma história objetiva e pelo controle da representação histórica segue coerente não apenas no que tange ao antissemitismo. No entanto, apesar dessa defesa de Ginzburg, não podemos ignorar que o conhecimento histórico convive com outras formas de representação do passado que, embora não necessariamente precisem seguir os mesmos critérios epistemológicos e metodológicos da historiografia, possuem forte aderência e impacto na maneira como determinados eventos são assimilados. Estamos falando, por exemplo, de produtos da indústria cultural com um forte apelo ao passado e à história: desde filmes e seriados até romances que, por vezes, são tão aderentes quanto aos saberes que transmitem quanto os textos de historiadores.

O Cemitério de Praga pode ser incluído nessa categoria. Como explorado no primeiro capítulo, além de retratar a fabricação histórica de um documento em seu enredo, o restante do

romance é profundamente baseado na mimetização de um passado específico. E graças à sua recepção, analisada no segundo capítulo, podemos considerar que essa característica confere a *O Cemitério de Praga* um *status* epistemológico específico – os anseios de que os leitores possam confundir a teoria da conspiração retratada no romance com realidade é evidência dessa constatação. Sendo assim, é possível argumentar que o romance é portador de um determinado conjunto de saberes, que nos é útil na medida em que nos dão indícios de sua historicidade, como analisaremos na próxima seção.

Os saberes de *O Cemitério de Praga*

Se, no contexto das teses narrativistas, a conexão entre história e literatura era pensada sobretudo a partir da forma – ou seja, do entendimento de que a escrita da história compartilha com a literatura a estrutura narrativa –, podemos inverter essa perspectiva e considerar como a literatura integra a história em sua própria construção discursiva. Essa inversão nos reconduz ao ponto de partida desta dissertação: a investigação sobre como o discurso ficcional pode ser validado ao mobilizar escurpulosamente o passado como recurso narrativo em *O Cemitério de Praga*. No caso analisado, a ficção constrói sua verossimilhança ao se valer de personagens, eventos e documentos do período para estruturar um enredo que, apesar de fictício, se apresenta como profundamente histórico. E, como vimos, uma das consequências imediatas dessa técnica foi o receio de que o romance mobilizasse a história de tal modo que pudesse reivindicar um estatuto quase epistêmico.

Seguimos, portanto, no domínio das relações estabelecidas entre história e literatura. Como discutimos, parte do enfoque conferido a essas conexões, sobretudo no horizonte das ideias pós-modernas, concentrou-se nos recursos narrativos compartilhados pelos dois campos, o que colocava em evidência a concepção de uma escrita da história eminentemente científica contra uma escrita da história que se aproximava da literatura. Como se sabe, essa dicotomia povoou os textos de historiadores preocupados sobretudo com o estatuto epistemológico do saber histórico, dotado de especificidades e compromissos éticos e disciplinares diferentes daqueles de outras áreas das ciências humanas e sociais. Mesmo assim, o texto literário não perdeu seu lugar de interesse como objeto de pesquisa em história, seja como fonte documental, seja como traço da cultura material de determinados períodos. E a história, por sua vez, também foi integrada aos textos literários que buscaram uma forma de validação do discurso ficcional ao mobilizar escurpulosamente o passado como recurso narrativo, como é o caso de *O Cemitério de Praga*.

Essa questão foi explorada no dossiê *Savoirs de la littérature*, publicado na revista dos *Annales* em 2010, que procurou discutir de que maneira textos literários podem não apenas constituir-se enquanto fontes de pesquisa dos historiadores por representarem o passado, mas também um meio legítimo de conhecimento histórico. A apresentação ao dossiê retoma alguns pontos principais desse debate:

Há várias décadas, os historiadores aprenderam a lição: a sua pretensão de um conhecimento científico do passado seria ilusória e, acreditando estar dizendo a verdade, não fariam nada além de escrever ficções mais plausíveis do que outras. Desde as proposições provocativas de Paul Veyne, os argumentos de Hayden White e, de forma mais nuançada, os de Paul Ricoeur, até as proposições radicais dos defensores do narrativismo puro, a historiografia contemporânea entrou na era da desconfiança, a ponto de a ideia de uma mistura irreparável entre história e ficção ter se tornado uma entrada de destaque no pré-concebido dicionário das ideias pós-modernas²¹⁰ (Anheim; Lilti, 2010, p. 253, tradução nossa).

Se essa desconfiança marcou profundamente os debates sobre a escrita da história, ela também abriu caminho para o reconhecimento de que a literatura pode oferecer formas legítimas de conhecimento sobre o passado. As interseções entre história e literatura, portanto, podem ser analisadas a partir de uma perspectiva que não parte da suspeita em relação à ficção, mas sim do reconhecimento de seu estatuto epistemológico próprio – especialmente no caso de textos que se propõem a representar o passado de maneira fundamentada. Ao considerar essa proposta, torna-se possível examinar *O Cemitério de Praga* não apenas em termos de sua ancoragem histórica, mas também enquanto sob o prisma dos saberes da literatura, na medida em que se trata de um texto que se utiliza de fontes descritas por historiadores e outros pesquisadores para dramatizar e se apropriar de eventos do passado.

A própria ambição do dossiê vai nessa direção:

em vez de rastrear o elemento de ficção, narração ou invenção estilística nos textos dos historiadores, por que não questionar a natureza do conhecimento que a própria literatura transmite? Em vez de mais uma vez suspeitar da historiografia por causa da dimensão literária de toda escrita, vamos creditar à literatura uma capacidade de produzir, por meio de suas próprias formas de escrita, um corpo de conhecimento – moral, científico, filosófico, sociológico e histórico²¹¹ (Anheim; Lilti, 2010, p. 253-254, tradução nossa).

²¹⁰ No original, em francês: “Depuis plusieurs décennies, les historiens ont entendu la leçon: leur prétension à une connaissance scientifique du passé serait illusoire et, croyant dire la vérité, ils ne feraient rien d’autre qu’écrire des fiction plus vraisemblables que d’autres. Depuis les propositions provocatives de Paul Veyne, les arguments de Hayden White et, sur un mode plus nuancé, de Paul Ricoeur, jusqu’aux propositions radicales des tenants du narrativisme pur, l’historiographie contemporaine est entrée dans l’ère du soupçon, au point que l’idée d’un brouillage irrémédiable entre histoire et fiction est devenue une entrée de choix du dictionnaire des idées reçues postmodernes” (Anheim; Lilti, 2010, p. 253).

²¹¹ No original, em francês: “Plutôt que de traquer la part de fiction, de narration ou d’invention stylistique dans les textes des historiens, pourquoi ne pas s’interroger sur la nature du savoir dont la littérature est elle-même porteuse? Au lieu de soupçonner une fois de plus l’historiographie en raison de la dimension littéraire de toute

Trata-se, assim, de um convite aos historiadores para que se desloque o foco da discussão tradicional sobre história e literatura. Ao invés de insistir na crítica à forma narrativa da escrita da história – a preocupação central dos antagonistas aos narrativistas –, o que os organizadores do dossiê sugerem é um movimento inverso: reconhecer que a literatura, por meio de suas próprias formas de escrita, também produz conhecimentos sobre o passado a partir de ferramentas distintas das dos historiadores. Isso inclui, por exemplo, considerar que a literatura não é “a-histórica”, mas também lembrar que os saberes não são inefáveis (Anheim; Lilti, 2010, p. 255). Para que isso seja possível, portanto, é preciso estabelecer um caminho equilibrado, evitando tanto uma visão puramente autorreferencial da literatura, quanto uma idealização excessiva de sua capacidade de apreender a realidade (Anheim; Lilti, 2010, p. 255). Sendo assim, os organizadores do dossiê propõem uma abordagem cognitiva da literatura que se distancia dessas duas tentações e procura “apreender historicamente as capacidades da literatura de produzir conhecimento sobre o mundo, sem postular que esse conhecimento seja de natureza superior e irredutível ao das ciências sociais”²¹² (Anheim; Lilti, 2010, p. 255, tradução nossa).

Dessa maneira, Anheim e Lilti argumentam que a literatura, longe de ser um mero reflexo da subjetividade de seus autores, tem a capacidade de operar como uma forma histórica de conhecimento, cuja capacidade cognitiva e ética varia conforme contextos, gêneros e autores (2010, p. 256). Assim, os textos literários podem servir tanto como testemunhos do mundo, quanto a partir das reflexões sobre sua própria recepção e sua relação com as suas condições de possibilidade (2010, p. 256). Diante desse cenário, “a oposição contemporânea entre ciências sociais positivistas e uma literatura autorreferencial, que teria apenas a si mesma como objeto, é ilusória”²¹³ (Anheim; Lilti, 2010, p. 257, tradução nossa), demonstrando que textos literários constituem recursos epistemológicos válidos para pesquisadores das ciências sociais e humanas. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que convida ao reconhecimento da riqueza das

écriture, créditons la littérature d’une capacité à produire, par les formes d’écriture qui lui sont propres, un ensemble de connaissances, morales, scientifiques, philosophiques, sociologiques et historiques” (Anheim; Lilti, 2010, p. 253-354).

²¹² No original, em francês: “Une approche des capacités cognitives de la littérature se situe à distance de ces deux tentations, celle qui nie l’existence d’un hors-texte et celle qui efface les médiations entre celui-ci et le texte. Elle se propose au contraire de saisir historiquement les capacités de la littérature à produire un savoir sur le monde, sans postuler que ce savoir soit d’une nature supérieure et irréductible à celui des sciences sociales” (Anheim; Lilti, 2010, p. 255).

²¹³ No original, em francês: “Dès lors, il est nécessaire de restituer son historicité à cette opération d’institutionnalisation de la subjectivité, mais aussi de souligner que l’opposition contemporaine entre des sciences sociales positivistes et une littérature autoréférentielle, qui n’aurait qu’elle-même pour objet, est illusoire” (Anheim; Lilti, 2010, p. 257).

relações entre a literatura e outras disciplinas das ciências humanas e sociais, como a história, e que procura, acima de tudo, superar a redução dessas relações à simples dicotomia entre ficção e realidade.

Dentro dessa perspectiva, e após todas as discussões já realizadas ao longo dos capítulos anteriores, podemos identificar nas entrelinhas do enredo de *O Cemitério de Praga* alguns dos saberes da literatura tal como propostos por Anheim e Lilti (2010). O primeiro deles é que, ao trabalhar escrupulosamente o passado francês e ao mobilizar as mesmas referências textuais que deram origem aos *Protocolos dos Sábios de Sião* no enredo, uma leitura possível é que o romance se torna uma espécie de conto moral a respeito de como falsificações podem vir a ser dadas como verdadeiras. Eco construiu o enredo do romance de modo a evidenciar os mecanismos de fabricação de documentos falsos, tornando a fabricação dos *Protocolos* não apenas um tema do romance, mas também uma reflexão sobre como muitas vezes se pode ler uma ficção como se fosse a vida.

Uma segunda possibilidade presente no romance é aquela destacada por Eco na entrevista concedida ao jornal italiano *L'Espresso*, analisada no segundo capítulo: *O Cemitério de Praga* busca demonstrar narrativamente como um inimigo, um bode expiatório, pode ser social e narrativamente construído. Ao longo da trama, não apenas os judeus são alvos de teorias conspiratórias, mas também há outros grupos, como os jesuítas, que aparecem representados como conspiradores tanto quanto os próprios judeus. O romance ilustra, passo a passo, como Simonini elabora e adapta acusações já utilizadas contra diferentes grupos até consolidar os judeus como os grandes conspiradores por trás do documento que fabricou. O próprio Eco ressaltou essa característica na entrevista:

O romance foi escrito para contar como os *Protocolos* foram construídos. [...] Deveria ser narrativamente claro como cada estereótipo usado primeiro contra os jesuítas, depois contra Napoleão III, depois contra os maçons, também pode ser usado contra os judeus. É sempre a mesma configuração, o que muda é apenas o objeto²¹⁴ (Eco, 2010, online, tradução nossa).

Essa declaração evidencia uma dimensão cognitiva que podemos identificar no enredo do romance: a demonstração de que a construção do inimigo não se dá de maneira espontânea, mas sim por meio da reconfiguração de estereótipos previamente disponíveis. E, ao conter em si mesmo essa espécie de lição, o romance convida o leitor a refletir sobre os mecanismos históricos e discursivos que permitem a fabricação e a perpetuação desses discursos.

²¹⁴ No original, em italiano: “Il romanzo è stato scritto per raccontare come sono stati costruiti i *Protocolli*. E là dove secondo il rabbino diventa pericoloso, secondo me dovrebbe essere narrativamente chiaro come ogni stereotipo usato prima contro i gesuiti, poi contro Napoleone III, poi contro i massoni, può essere anche utilizzato contro gli ebrei. È sempre la stessa montatura, cambia solo l’oggetto” (Eco, 2010, online).

Em um outro sentido, a temática do romance, as estratégias narrativas de Eco e os próprios debates em torno de sua recepção podem ser analisados à luz de sua historicidade. Esse exercício permite evidenciar, ao mesmo tempo, tanto aquilo que o romance comunica em um determinado contexto, quanto as formas pelas quais ele articula essa comunicação e a maneira como é recebido. Sendo assim, as próprias escolhas temáticas de Eco para seus romances, além de serem coerentes com seus interesses acadêmicos, também nos dão pistas para a análise do que foi pertinente de ser representado narrativamente em um romance. Podemos enxergar *O Cemitério de Praga* simplesmente como um romance sobre os *Protocolos dos Sábios de Sião*, mas, em uma análise mais profunda, é possível identificar nessa escolha temática uma série de outras questões que dizem respeito à nossa construção de mundo. Por exemplo, é evidente a conexão entre a circulação de documentos falsos, como os *Protocolos*, e as notícias falsas que circulam abundantemente nas redes sociais hoje; da mesma maneira, o romance evidencia as estratégias que levam à construção de um inimigo – uma dinâmica que, embora historicamente tenha recaído sobre os judeus, continua a se manifestar na estigmatização de outros grupos sociais.

Da mesma forma, as estratégias narrativas empregadas por Eco oferecem indícios reveladores sobre a historicidade do romance – tanto em relação ao modo como são utilizadas quanto à forma como foram recebidas. O recurso a características, estratégias e técnicas associadas à metaficção historiográfica e ao pós-modernismo na teoria literária não representa apenas uma escolha estilística ou metodológica na composição do romance, mas reflete, sobretudo, uma posição intelectual inserida em um contexto específico, como analisamos na primeira seção deste capítulo. Prova disso é que os críticos rapidamente destacaram a relação entre as técnicas narrativas pós-modernas e os dilemas suscitados pelo romance – dilemas esses que, por sua vez, também podem ser avaliados a partir de sua historicidade.

A discussão sobre o pós-modernismo empreendida na segunda seção diz respeito a isso: o cerne do debate – os limites da representação de um evento traumático, como o Holocausto – é fortemente análogo aos apontamentos dos críticos de Eco, que, em suma, questionaram se um romance como esse não acabaria por reforçar o que procurava dismantelar, o que também é questionar os limites da representação na própria literatura. A objeção central, portanto, é clara e o problema parece residir justamente na escolha do passado representado, especialmente nos riscos éticos e estéticos dessa representação. Em um certo sentido, essa observação pode indicar dois caminhos: o primeiro deles é como se dá a assimilação de passados sensíveis na literatura; o segundo é o que buscamos explorar ao longo desta dissertação: investigar como acontece o fenômeno da validação do discurso ficcional através da mobilização narrativa do passado. Em

suma, como um romance ganha legitimidade ao narrar o passado e como a ele é conferido um status cognitivo e epistemológico.

Com isso em vista, estamos diante não apenas de pontos de interseção pertinentes entre os estudos históricos e a literatura, uma vez que se pode pensar na escrita literária interferindo na história, mas também de uma percepção que apenas emerge quando a literatura é confrontada enquanto portadora de um saber. Ainda que esta dissertação não tenha se baseado metodologicamente na análise do romance a partir das premissas dos saberes da literatura, grande parte das conclusões a que chegamos se deve a essas premissas. Em outras palavras, procuramos analisar *O Cemitério de Praga* considerando, é claro, as questões colocadas em evidência por seu enredo, mas sobretudo sempre tendo em vista que esse enredo tem implicações cognitivas e que estas, por sua vez, vinculam-se ao modo como construímos e damos razão ao nosso mundo.

Considerações finais

O objetivo proposto para essa dissertação foi o de investigar de que maneira ocorre o fenômeno da validação do discurso ficcional por meio da mobilização narrativa do passado em *O Cemitério de Praga* (2010), romance de Umberto Eco. Para isso, a pesquisa foi estruturada em três capítulos interligados, cujos objetos de análise se complementam. O primeiro deles se dedicou a destrinchar o romance em busca de identificar como Eco montou uma série de efeitos de autenticidade histórica no enredo. A investigação revelou que o autor mobiliza uma série de textos do período, incorporando-os ao romance por meio da ironia intertextual, mas também da metanarrativa. Ou seja, seus personagens não apenas citam ou fazem referências a esses textos, mas também reproduzem e incorporam seus discursos. Além disso, constatamos que Eco recorreu a um conjunto específico de trabalhos historiográficos para fundamentar as bases históricas da narrativa elaborada em *O Cemitério de Praga*, uma vez que ela tematiza a construção fraudulenta dos *Protocolos dos Sábios de Sião*.

No segundo capítulo, a pesquisa voltou-se para a análise da recepção do romance. Ao realizar essa investigação, identificamos que tanto o romance quanto seu autor foram alvo de intensas críticas na Itália, especialmente por parte de alguns membros da comunidade judaica, que argumentaram que o livro, ao invés de desconstruir estereótipos antissemitas, poderia inadvertidamente reforçá-los. Embora Eco tenha se defendido publicamente alegando que seu romance é uma ficção, e não um livro de história, e que, isoladamente, não teria o poder de influenciar posturas antissemitas dos seus leitores, as críticas direcionadas ao romance evidenciam uma preocupação mais ampla com os efeitos da representação literária de um passado sensível, especialmente quando essa representação é profundamente histórica. Sendo assim, no caso específico de *O Cemitério de Praga*, observamos que as inquietações suscitadas pela recepção do livro dizem respeito, sobretudo, às possíveis consequências das estratégias narrativas empregadas por Eco, sobretudo quando consideramos que grande parte dessas preocupações decorre da própria temática do romance, dado que os *Protocolos dos Sábios de Sião* constituem um dos mais notórios documentos de propaganda antissemita da história.

Isso nos leva ao terceiro e último capítulo da pesquisa, que se dedicou a examinar o emprego dessas estratégias narrativas à luz das discussões pós-modernas na teoria literária e nos estudos históricos. No âmbito da teoria literária, observou-se que *O Cemitério de Praga* pode ser incluído entre os romances da chamada “metaficção historiográfica”, isto é, romances que se apropriam conscientemente de eventos e personagens históricos e reconhecem que a

história, assim como a ficção, é uma construção humana mediada pela linguagem. Constatou-se, ainda, que Eco faz uso, de maneira deliberada, de duas características marcantes dos romances enquadrados como pós-modernos: a ironia intertextual, ou seja, citações diretas e referências a outros textos, e a metanarrativa, isto é, reflexões que o texto faz sobre sua própria natureza. Embora a inclusão de *O Cemitério de Praga* no rol de romances pós-modernos explique o emprego das técnicas narrativas adotadas por Eco, é preciso destacar que as premissas pós-modernas acerca da equivalência formal entre literatura e história — dado que ambas seriam, essencialmente, construções discursivas — suscitaram intensos debates entre historiadores. Em particular, as teses narrativistas, a principal expressão do pós-modernismo nos estudos históricos, foram alvo de críticas por supostamente abrirem espaço para uma relativização excessiva do passado por não delimitar claramente os limites entre ficção e uma história objetiva.

A convergência desse debate nos estudos históricos e na teoria literária se dá na medida em que, para o pós-modernismo, ambos teriam capacidade de representar o passado com a mesma eficácia. Nesse sentido, podemos pensar em *O Cemitério de Praga* como um caso exemplar dessa problemática. Primeiro porque, como dito ao longo de todo o trabalho, a organização formal do romance confere ao um efeito de autenticidade do relato narrado no livro. Nesse sentido, independente do *status* de romance do livro de Eco, o que acaba ocorrendo é a validação do discurso ficcional como verossímil, o que pode ser problemático, conforme os críticos apontaram, na medida em que o texto reproduz discursos de cunho antissemita. Em segundo lugar, o *ethos* de seu autor, Umberto Eco, que em 2010, ano de lançamento do romance, não era apenas um romancista consagrado, como também um intelectual de renome. Esse fator confere ao romance de Eco um *status* que não é alcançado por qualquer autor, mesmo que se trate de alguém que escreva romances do mesmo gênero. Além disso, como vimos, Eco era um romancista que não só compreendia as regras do jogo, como as inseria ironicamente em seus romances — premissa pós-moderna, algo demonstrado no terceiro capítulo da dissertação.

Há, ainda, um último aspecto a ser consideração na interseção entre os debates pós-modernos nos estudos históricos e na literatura: a própria temática do romance. Embora *O Cemitério de Praga* não aborde diretamente as implicações traumáticas do Nazismo na Europa, seu objeto central — a fabricação dos *Protocolos dos Sábios de Sião* — estabelece uma conexão evidente com esse contexto, dada a presença desse documento na difusão de discursos antissemitas que perduraram ao longo da primeira metade do século XX. Esse vínculo constitui, inclusive, um dos principais pontos levantados pelos críticos: até que ponto um romance como *O Cemitério de Praga*, cujo protagonista encarna uma série de concepções e preconceitos que

ainda reverberam nos dias de hoje, pode ser considerado moralmente adequado? Além disso, em que medida os estereótipos e preconceitos retratados na narrativa – especialmente no que concerne ao antissemitismo – poderiam ser inadvertidamente reforçados pela precisão história presente na construção do enredo?

De modo semelhante, os críticos das teses narrativistas questionaram o pressuposto de que a história seria um construto linguístico essencialmente anti-referencial, sobretudo diante do risco de relativização de um passado europeu profundamente marcado pelo trauma do Holocausto e da “Solução Final”. Como discutido no terceiro capítulo, o livro organizado por Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”* (1992), busca examinar em que medida a representação histórica de um evento extremo, como o Holocausto, pode ser estabelecida objetivamente a partir de documentos e testemunhos ou se sua reconstrução dependeria exclusivamente das escolhas narrativas dos historiadores. Esse debate emerge no contexto das discussões sobre as premissas pós-modernas nos estudos históricos e levanta questões pertinentes acerca do estatuto epistemológico do texto historiográfico, mas também aponta os limites impostos à representação do passado, especialmente quando se trata de eventos de natureza extrema.

Diante disso, não podemos deixar de observar que, tanto no caso de *O Cemitério de Praga*, como no caso do debate reunido no livro de Friedländer, estamos diante de um problema que converge para o mesmo ponto: ambos se deparam com a representação de um passado marcado por um evento traumático específico. No caso, o Holocausto – e, ainda que os *Protocolos dos Sábios de Sião* antecedam esse evento, é indiscutível que ambos compartilham o antissemitismo como denominador comum. Assim, no que toca ao romance, a problemática parece estar menos na questão da representação em si e mais na escolha do passado a ser representado. De modo semelhante nos estudos históricos, a afirmação de que o relato histórico constitui uma construção narrativa análoga à ficção se torna especialmente controversa quando aplicada a eventos extremos, que, ao serem enquadrados sob essa perspectiva, podem ser submetidos a leituras relativistas ou até negacionistas.

Em outras palavras, parece-nos que não é qualquer construção narrativa do passado que se apresenta como problemática, mas sim aquelas que incidem sobre episódios historicamente sensíveis e carregados de implicações éticas e morais. Podemos pensar, por exemplo, em diversos outros romances que se apropriam do passado, inclusive em outros romances de Eco, que não despertam os mesmos questionamentos éticos e morais que *O Cemitério de Praga*. *O Nome da Rosa* (1980), por exemplo, é exemplar nesse sentido, uma vez que sua recepção crítica o consagrou como um clássico contemporâneo sem que houvesse controvérsias similares às que

envolveram *O Cemitério de Praga*. Do mesmo modo, a escolha do Holocausto como um caso extremo que tensiona os limites da representação sugere que, inversamente, episódios menos extremos estariam menos sujeitos à relativização potencialmente advinda dos pressupostos narrativistas. Esse conjunto de observações, portanto, nos leva a considerar que a questão central não reside na narrativa como um construto humano e linguístico enquanto tal, mas na especificidade do passado que ela representa.

Isso não significa, evidentemente, que romances como *O Cemitério de Praga* sejam problemáticos em sua essência. Considerando a questão em perspectiva, tanto a defesa apresentada por Eco, discutida no segundo capítulo, quanto a argumentação de Rocco Capozzi, examinada ao longo do terceiro capítulo, revelam-se coerentes: trata-se de um livro de ficção, comercializado e divulgado como tal, o que pressupõe que o leitor, longe de ser passivo ou ingênuo, possua a capacidade de distinguir entre narrativa ficcional e relato histórico.

Chegamos, enfim, ao final desta dissertação. Contudo, antes de concluirmos, uma última reflexão se faz necessária: a despeito de qualquer problemática de cunho moral sobre romances ou de qualquer argumento que advogue pela distinção fulcral entre história e literatura, não podemos ignorar que, em alguns casos, a literatura impõe aos historiadores questionamentos que não somos capazes de ignorar. Seja considerando a forma narrativa do texto historiográfico, seja através da representação ficcional de um passado que se apropria da história, somos constantemente confrontados com a pulverização do limite de ambos. Um caminho possível, portanto, pode ser o de não enxergar os textos literários como antagonistas, mas sim o de considerar as implicações teórico-metodológicas que os romances podem propor aos historiadores. Espera-se, enfim, que esta dissertação tenha logrado êxito nesse propósito.

Corpus documental

ECO, Umberto. *O Cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2011 [2010].

ECO, Umberto. *Il Cimitero di Praga*. Milão: Bompiani, 2010 [1ª edição].

Artigos online

DI SEGNI, Riccardo. *Domande senza risposta*. Moked, 20 out. 2010. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/domande-senza-risposta/>. Acesso em: 17 out. 2024.

FOA, Anna. *La micidiale macchina del falso*. Moked, 20 out. 2010. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/la-micidiale-macchina-del-falso/>. Acesso em: 17 out. 2024.

LERNER, Gad. *Il grande complotto di Umberto Eco*. Gad Lerner, 29 out. 2010. Disponível em: <http://www.gadlerner.it/2010/10/29/il-grande-complotto-di-umberto-eco/>. Acesso em: 17 out. 2024.

LERNER, Gad. *L'infedele, con Eco tra complotti e bunga bunga*. Gad Lerner, 1 nov. 2010. Disponível em: <http://www.gadlerner.it/2010/11/01/linfedele-con-eco-tra-complotti-e-bunga-bunga/>. Acesso em: 17 out. 2024.

SCARAFFIA, Lucetta. *Umberto Eco: il voyeur del male*. L'Osservatore Romano, 30 out. 2010a. Disponível em: <https://morasha.it/umberto-eco-il-voyeur-del-male/>. Acesso em: 15 out. 2024.

SCARAFFIA, Lucetta. *I protocolli e i dogmi di Lerner*. Moked, 3 nov. 2010b. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/11/03/i-protocolli-e-i-dogmi-di-lerner/>. Acesso em: 17 out. 2024.

VOLLI, Ugo. *Il veleno del serpente*. Moked, 20 out. 2010. Disponível em: <https://moked.it/blog/2010/10/20/il-veleno-del-serpente/>. Acesso em: 17 out. 2024.

Reportagens de jornal online

BUISSON, Jean-Christophe. *Umberto Eco : « En France et en Italie, on sous-estime le niveau d'exigence des lecteurs »*. Le Figaro, 12 mar. 2011. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/03/12/01006-20110312ARTFIG00612-umberto-eco-en-france-et-en-italie-on-sous-estime-le-niveau-d-exigence-des-lecteurs.php>. Acesso em: 7 dez. 2024.

CLARÍN. *Eco: "Acabo de hacer el personaje más antipático de la literatura"*. Clarín, 18 nov. 2010. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/Eco-Acabo-personaje-antipatico-literatura_0_H1F9mbtTv7e.html. Acesso em: 15 out. 2024.

GOLDKORN, Wlodek. *Umberto Eco, os judeus e as conspirações* [tradução nossa]. L'Espresso, 28 out. 2010. Disponível em: <https://lespresso.it/c/idee/2010/10/28/umberto-eco-gli-ebrei-e-i-complotti/16420>. Acesso em: 15 out. 2024.

LE POINT. *Le Cimetière de Prague, roman sulfureux d'Umberto Eco sur le mal absolu*. Le Point, 26 mar. 2011. Disponível em: https://www.lepoint.fr/culture/le-cimetiere-de-prague-roman-sulfureux-d-umberto-eco-sur-le-mal-absolu-26-03-2011-1311690_3.php#11. Acesso em: 16 out. 2024.

LOPES, Mario. *O tenebroso anti-semita de Umberto Eco*. Público, 13 nov. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/13/jornal/o-tenebroso-antisemita-de-umberto-eco-20609081>. Acesso em: 15 out. 2024.

MELAMED, Mariano. *Eco, ¿antisemita?* RFI, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.rfi.fr/es/europa/20101112-eco-antisemita>. Acesso em: 16 out. 2024.

OJEDA, Alberto. *Umberto Eco: “Pensar que minha novela é antissemita é muito ingênuo”* [tradução nossa]. Enlace Judío, 16 dez. 2010. Disponível em: <https://www.enlacejudio.com/2010/12/16/umberto-eco-pensar-que-mi-novela-es-antisemita-es-muy-ingenuo/>. Acesso em: 15 out. 2024.

PADOVANI, Marcelle. *L'affaire Umberto Eco*. Le Nouvel Observateur, 15 mar. 2011. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/romans/20110315.OBS9695/l-affaire-umberto-eco.html>. Acesso em: 16 out. 2024.

PAOLI, Paul-François. *Eco peut-il écrire ce qu'il veut ?* Le Figaro, 17 mar. 2011. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/17/03005-20110317ARTFIG00477-eco-peut-il-ecrire-ce-qu-il-veut.php>. Acesso em: 10 out. 2024.

PÉREZ, Gilberto. *Umberto Eco agradece ao Vaticano que tenha conseguido que seu último livro seja um ‘best-seller’* [tradução nossa]. Religión en Libertad, 13 dez. 2010. Disponível em: https://www.religionenlibertad.com/cultura/101213/umberto-eco-agradece-al-vaticano-que-haya-conseguido-que-su-ultima_8004.html. Acesso em: 15 out. 2024.

ROBITAILLE, Louis-Bernard. *Umberto Eco: départager le vrai du faux*. La Presse, 22 abr. 2011. Disponível em: <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201104/22/01-4392635-umberto-eco-departager-le-vrai-du-faux.php#>. Acesso em: 6 dez. 2024.

SACCHI, Matteo. *Storici contro Eco: «Il romanzo scade nell'antisemitismo involontario»* [tradução nossa]. Il Giornale, 30 out. 2010. Disponível em: <https://www.ilgiornale.it/news/storici-contro-eco-romanzo-scade-nell-antisemitismo.html>. Acesso em: 16 out. 2024.

SALVADOR, Sebastián. *Eco se ríe de la polémica por El Cementerio de Praga y vende cada vez más*. El Cronista, 24 mar. 2011. Disponível em: <https://www.cronista.com/cartelera/Eco-se-rie-de-la-polemica-por-El-Cementerio-de-Praga-y-vende-cada-vez-mas-20110324-0110.html>. Acesso em: 16 out. 2024.

Resenhas de *O Cemitério de Praga*

CAPELLI, Paolo. *Cimitero Praga: banalità del male*. Italia Magazine Online, 5 nov. 2010. Disponível em: <https://www.italiamagazineonline.it/archives/4444/cimitero-praga-banalita-male>. Acesso em: 19 out. 2024.

MORSON, Gary Saul. *Eco's Elders of Zion*. Jewish Review of Books, 2012. Disponível em: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/101/ecos-elders-of-zion/>. Acesso em: 17 out. 2024.

PALMIERI, Giovanni. *L'invenzione del nemico: le pratiche discorsive antisemite nel "Cimitero di Praga" di Umberto Eco*. Nazione Indiana, 16 mar. 2019. Disponível em: https://www.nazioneindiana.com/2019/03/16/l'invenzione-del-nemico-le-pratiche-discorsive-antisemite-nel-cimitero-di-praga-di-umberto-eco/#_edn1. Acesso em: 15 out. 2024.

Referências Bibliográficas

ANHEIM, Étienne; LILTI, Antoine. *Savoirs de la littérature*. Annales. Histoire, Sciences Sociales, v. 65, n. 2, p. 253-260, 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-253.htm>.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. Prefácio. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 7-14.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971 [1946].

BARKUN, Michael. *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.

BONDANELLA, Peter (org.). *New Essays on Umberto Eco*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BRONNER, Stephen Eric. *A Rumour About the Jews. Reflections on Antisemitism and The Protocols of the Learned Elders of Zion*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2000.

BYFORD, Jovan. *Conspiracy Theories. A Critical Introduction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

CAPOZZI, Rocco. Contributors. In: CAPOZZI, Rocco (org.). *Reading Eco: an Anthology*. Indianapolis: Indiana University Press, 1997, p. 473.

CAPOZZI, Rocco. Libraries, encyclopedias and rhizomes: popularizing culture in Eco's Superfictions. In: BOUCHARD, Norma; PRAVADELLI, Veronica (org.). *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Nova York: Lang, 1998, p. 129-145.

CAPOZZI, Rocco. Revisiting history: conspiracies and fabrications of texts in *Foucault's Pendulum* and *The Prague Cemetery*. *Italica*, v. 90, n. 4 (winter 2013), p. 620-649.

- CAPOZZI, Rocco. Umberto Eco: acute observer of our social and cultural history. *Italica*, v. 93, n. 1, p. 5-22, 2016.
- CESERANI, Remo. Eco's (Post)modernist Fictions. In: BOUCHARD, Norma; PRAVADELLI, Veronica (org.). *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Nova York: Lang, 1998, p. 147-161.
- CEZAR, Temístocles. Hamlet brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 17, p. 440-461, abr. 2015.
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EduFSCar, 2012.
- CHARTIER, Roger. *Editar e Traduzir. Mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- COHN, Norman. *Warrant for Genocide. The myth of the Jewish world conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*. Londres: Serif, 2005 [1967].
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1998].
- DE MICHELIS, Cesare. G. *The Non-Existent Manuscript. A study of the Protocols of the Sages of Zion*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004 [1998].
- DUMAS, Alexandre. José Balsamo. *Memórias de um médico*. São Paulo: Edição Saraiva, vol. I, 1956 [1846-1849].
- ECO, Umberto. O super-homem de massa. São Paul: Perspectiva, 1978.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 2021 [1980].
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985 [1984].
- ECO, Umberto. *O Pêndulo de Foucault*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2017 [1988].
- ECO, Umberto. Protocolos Ficcionalis. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1994], p. 123-147.
- ECO, Umberto. *Il Cimitero di Praga*. Milão: Bompiani, 2010.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Rio de Janeiro: Record, 2018 [2011].
- ECO, Umberto. Construir o inimigo. In: ECO, Umberto. *Construir o inimigo e outros escritos ocasionais*. Rio de Janeiro: Record, 2021 [2011], p. 11-31.
- FARRONATO, Cristina. From the Rose to the Flame: Eco's theory and fiction between the Middle Ages and postmodernity. In: BONDANELLA, Peter (org.). *New Essays on Umberto Eco*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 50-70.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRIEDLÄNDER, Saul (org.). *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

GIRARD, Pascal. Conspiracy Theories in Europe During the Twentieth Century. In: BUTTER, Michael; KNIGHT, Peter. *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. Londres: Routledge, 2020.

GRAVES, Phillip. The truth about "The Protocols": a literary forgery. *The Times*, 16, 17 e 18 ago. 1921. Londres: Printing House Square, 1921.

HAGEMEISTER, Michael. The Protocols of the Elders of Zion: between history and fiction. *New German Critique*, n. 103 (Dark Powers: Conspiracies and Conspiracy Theory in History and Literature), 2008, p. 83-95, Duke University Press.

HAGEMEISTER, Michael. *The Perennial Conspiracy Theory. Reflections on the History of The Protocols of the Elders of Zion*. Nova York: Routledge, 2022.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1988 [1987].

HUTCHEON, Linda. Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern. In: BOUCHARD, Norma; PRAVADELLI, Veronica (org.). *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Nova York: Lang, 1998, p. 163-184.

LYON-CAEN, Judith; RIBARD, Dinah. *L'historien et la littérature*. Paris: Éditions La Découverte, 2010.

MALERBA, Jurandir. Teoria e história da historiografia. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita. Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 11-26.

MALERBA, Jurandir. Introdução. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 16-33.

MALERBA, Jurandir. Ciência e arte na escritura histórica. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 15-33.

MANZONI, Alessandro. *Os noivos: história milanese do século XVII descoberta e reescrita por Alessandro Manzoni, incluindo a história da coluna infame*. Tradução e notas de Francisco Degani. Ilustrações originais de Francesco Gonin. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2012.

MARKNER, Reinhard. Giovanni Battista Simonini. Shards from the Disputed Life of an Italian Anti-Semite. In: CICCARINI, Marina; MARCIALIS, Nicoletta; ZIFFER, Giorgio. *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*. Firenze: Firenze University Press, 2014, p. 311-319.

MEGILL, Allan. Literatura e História. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 265-271.

MOLLIER, Jean-Yves. As origens do Romance-Folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 20/3, p. 17-36, set-dez. 2018.

- OBERHAUSER, Claus. Freemasons, Illuminati and Jews. In: BUTTER, Michael; KNIGHT, Peter. *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. Nova York: Routledge, 2020, p. 555-568.
- REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011 [2007].
- RÜSEN, Jörn. Narração histórica: fundações, tipos, razões. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 45-57.
- RÜSEN, Jörn. Retórica e estética da história: Leopold von Ranke. In: MALERBA, Jurandir (org.). *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 85-103.
- SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Belo Horizonte: Moinhos, 2022.
- SIMONSEN, Kjetil Braut. Antisemitism and Conspiracism. In: BUTTER, Michael; KNIGHT, Peter. *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. Londres: Routledge, 2020.
- THOMPSON, Verónica Tozzi. Narativism. In: AKKER, Chiel van den (org.). *The Routledge Companion to Historical Theory*. Nova York: Routledge, 2022, p. 113-128.
- WHITE, Hayden. Meta-história. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992 [1973].
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994 [1978], p. 97-116.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. *Lure of the Arcane: the literature of cult and conspiracy*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013.

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Mariana Gonçalves Penna, declaro, para todos os efeitos, que o texto apresentado para a defesa de mestrado foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado no todo ou em parte a este e/ou a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.
