

O jogo do verdadeiro e do falso em Umberto Eco

A propósito de *O Cemitério de Praga*¹

Prof^ª Dr^ª Anne Begenat-Neuschäfer *

RESUMO

Este artigo analisa *O Cemitério de Praga* (2011), de Umberto Eco, com vistas ao projeto literário desse autor italiano cuja obra evidencia a intenção de ruptura com as formas e as categorias clássicas da prosa romanesca. Nessa perspectiva, a narrativa examinada admite várias classificações: antirromance, romance policial, trama histórica na qual se inserem documentos oficiais. Em sugestivo diálogo com narrativas folhetinescas de origem francesa, convergindo-se para autores oitocentistas como Eugène Sue e Alexandre Dumas, Eco explora a técnica do “coupe”, na medida em que confia a certos episódicos da intriga a tensão responsável por despertar no leitor a curiosidade para as próximas cenas do texto. Adicione-se ao negaceio do narrador, ao hibridismo de gêneros e estilos, à instauração do simulacro e à estratégia estrutural do *mise en abîme*, uma voz que contextualiza e traduz o ódio racial, a franco-maçonaria e o antissemitismo.

PALAVRAS-CHAVE: Umberto Eco; Metaficção; Hibridismo; *Mise en abîme*; Leitor

ABSTRACT

This paper analyzes *The Prague Cemetery* (2011), a novel by Umberto Eco, in order to verify the literary project of this Italian author, whose work shows the intention of breaking classical forms and categories of novelistic prose. In this sense, this narrative admits several classifications: antinovel, thriller, historical novel in which is inserted official documents. In dialogue with evocative French feuilletonist narratives, by converging to the nineteenth-century authors such as Alexandre Dumas and Eugène Sue, Umberto Eco explores technique of "coupe", since he assigns to a certain episodes of the intrigue the strain that is responsible for awakening reader's curiosity for the next scenes in the text. Besides, it is added to the trickery of the narrator the hybridism of genres and styles, the establishment of the simulation and strategy structural *mise en abîme*, a voice that contextualizes and translates the racial hatred, the freemasonry, and anti-Semitism.

KEY WORDS: Umberto Eco; Metafiction; Hybridism; *Mise en abîme*; Reader

¹ A revisão do texto para o português esteve a cargo do Prof. Dr. Ricardo Iannace.

*Professora doutora do Institut für Anglistik, Amerikanistik und Romanistik, RWTH Aachen, Alemanha, anne.neuschaefer@googlemail.com

Umberto Eco não é um desconhecido no Brasil. Os seus textos de ficção, como os seus textos teóricos, ganharam versão em português, tão logo publicados na Europa. Cito o famosíssimo *O Nome da Rosa*, lançado três anos após a sua publicação original, com tradução de Maria Celeste Pinto. Vale recordar também os textos teóricos capitais, embora mais concisos, como *Lector in Fabula* (1979), *Sobre o Espelho e Outros Ensaios* (1985) e *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994), que obtiveram expressiva acolhida e são até hoje bem recebidos no Brasil. Todavia, a produção ensaística maior —*Obra Aberta* (1962) — ficou disponível em português mais tarde, em 1989.

Quanto ao mais recente romance de Eco, *O Cemitério de Praga* (2011), objeto central deste artigo, encontra-se estruturado em vinte e sete capítulos e um adendo final: “Inúteis Esclarecimentos aos Estudiosos”. Já no primeiro capítulo assenta-se um sugestivo jogo literário: o seu título, que se repete na primeira frase (“O passante que naquela manhã cinzenta”), faz lembrar Italo Calvino e o seu celebríssimo *Se um Viajante numa Noite de Inverno* (1979). Desde a primeira frase, Eco introduz um nível metaliterário que indica ao leitor certa intenção desconstrutivista: a quebra das formas literárias tradicionais, em busca de algo novo, tanto na forma como no conteúdo.

A primeira questão que nos é colocada, quando lemos o novo romance traduzido simultaneamente ao seu lançamento na Europa (2011), é a questão do gênero. Trata-se de um romance ou de um antirromance, de um jornal íntimo, de um romance “policial” ou de uma obra histórica impregnada de documentos oficiais que visem justificar as suas teses?

De antemão, temos dois protagonistas com características negativas — o capitão Simon Simonini e o Abade dalla Piccola. O leitor passa a conhecê-los intimamente por meio de escrita pessoal alternada, às vezes, entre estas duas faces da voz de um jornal: a que registra discurso imbuído de certeza, mas, em si, se expressa de maneira lacunar, permitindo que o leitor inteligente complete os nascimentos e movimentos do mal pensar e do mal agir. Mesmo assim, não é possível se colocar numa visão intimista e negativa, porque o narrador oferece documentos “históricos”, no encalço de comprovar que as visões de uma ameaça com vistas a judeus, franco-maçons e jesuítas precisam ser aniquiladas antes de serem apropriadas pela Europa e pelo mundo inteiro.

Às vezes, a ilusão de uma nova leitura de certos acontecimentos históricos engana o leitor; é o caso, por exemplo, de quando Simon Simonini fala de sua ação na morte do jovem poeta e soldado Ippolito Nievo, autor do primeiro romance histórico italiano *As Memórias de um Octogenário*, que mais tarde se tornara célebre sob o título *As Confissões de um Italiano*, relatando-se a luta pela união política da Itália e a famosa expedição dos Mille do Garibaldi pela Sicília do ponto de vista de um combatente. Assim, o narrador confere ao autor a oportunidade de integrar um episódio da história literária do século XIX italiano, bem como confia ao leitor a sua opinião — Nievo como autor superior a Manzoni — em um debate intra-italiano ainda não concluído.

Antes de responder à pergunta sobre o gênero que constitui *O Cemitério de Praga*, faremos um breve desvio de alcance teórico para nos aproximar melhor do texto.

A escrita de Eco insere-se em uma tradição literária típica do século XIX, na qual os maiores êxitos, jamais obtidos no mundo literário, se devem às narrativas folhetinescas francesas de Eugène Sue, *Os Mistérios de Paris* (1842-43), e de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte-Cristo* (1844-46). A forma desses folhetins baseia-se na “coupe”, no talho do episódio, que mantém a tensão e chama a atenção do leitor para o próximo texto que segue.

Com efeito, Eco retoma somente o talho dos episódios, que não se ligam entre si de maneira sucessiva, mantendo assim a tensão e a colaboração do leitor, que precisa recolocar os pedaços do *puzzle*.

² Além disso, o autor joga com os conteúdos — recorde-se de que uma parte do sucesso do romance folhetinesco foi devido à crítica social à situação dos operários, dos meninos abandonados, das *grisettes* e das prostitutas.

Em *O Cemitério de Praga*, a crítica social torna-se subversiva porque vem aplicada em um contexto de mentiras e de receios racistas. O leitor fica desorientado com essa aparente contradição entre *forma* e *conteúdo*. Não encontra temas nem personagens com os quais possa se identificar; a sua posição permanece flutuante, indecisa, entre a ficção e a realidade histórica. Dessa maneira, o autor vale-se, com êxito, de estratégias inerentes à trama folhetinesca, negaceando com o leitor e o desautorizado na busca de “bons” conteúdos.

²A respeito da recepção do romance-folhetim francês, consultar Hans Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert*. Cf. Referências.

Em se tratando de Sue e Dumas, a escrita lhes representou um meio de acesso ao centro do campo cultural na capital francesa, permitindo que não ficassem na periferia das ações culturais; a escrita funcionou a eles como uma estratégia para se chegar ao topo.³ O sucesso do último romance de Umberto Eco demonstra, por sua vez, que os mecanismos estratégicos de composição ficcional oitocentista obtêm êxito ainda hoje. Isto é, o leitor é atraído na esperança de identificar temas e tratamentos que engendraram o romance-folhetim. Contudo, em *O Cemitério de Praga* narrador clássico, atendido pelo leitor (narrador 1), dobra-se em uma instância que podemos chamar de narrador metaliterário (narrador 2); este, ora distanciado dos acontecimentos narrados, comenta-os e desabona-os, esquivando-se do leitor clássico (leitor 1), o que busca aventuras em uma narração linear, para ir ao encontro de um leitor cúmplice do jogo narrativo (leitor 2).

A postura do autor, bem como o *habitus* do leitor veem-se em um espelho que metaforicamente se reflete em um outro espelho. Não é por acaso que o capitão Simon Simonini explora várias vezes sua face no espelho, sem reconhecer-se. Essa exploração de si mesmo, frequentemente feita à meia obscuridade, indica também a emergência do inconsciente que se faz consciente e se quer compreender através da palavra falada ou escrita. Como explica Bourdieu no texto já citado:

[...] a obra é sempre elipse, elipse do essencial: ela implica o mesmo que a apoia . (...) O que trai o silêncio eloquente da obra é a cultura (...) através da qual o criador faz parte de sua classe, de sua sociedade e de sua época. (...) Os empréstimos e as imitações inconscientes são sem dúvida a manifestação mais evidente do inconsciente cultural comum que os rende possíveis, desse mesmo sentido comum que possibilita os sentidos particulares e que através dele se exprime (1966, p. 866).

Voltemos à pergunta inicial acerca do gênero. Já vimos a importância da referência à literatura do século XIX na concepção mesma da estrutura e conteúdo do romance. O jornal íntimo ocupa, a propósito, mais de um terço da obra inteira; e é como forma literária relacionada ao Romantismo francês que se iniciou com o romance *Adolphe*, de Benjamin Constant, escrito em 1806-07 e publicado em 1816. Não nos é estranho que o romance, na linha do *Werther*, publicado em 1774, foi um grande

³ Utilizamos esses termos no sentido de crítica literária sociológica proposta por Pierre Bourdieu. Consultar: Pierre Bourdieu, “Champ Intellectuel et Projet Créateur”, In: *Les Temps Modernes* (246), p.865-906.

sucesso. A combinação, a mistura, a nova montagem das formas literárias na narrativa de Eco revela, pois, estratégia eficaz de desconstrução das esperanças; o mesmo vale para o romance policial, também invenção do século XIX, se pensarmos na tradução de *Histoires Extraordinaires*, de Edgar Allan Poe, obra primeiramente publicada por Baudelaire, em 1856.

O policial, gênero até hoje popular na literatura, encontrou um dos seus ápices no século XX, com Georges Simenon e a criação do comissário Maigret. Na literatura italiana atual, o policial torna-se o gênero mais utilizado pelos autores, transformando-se graças à influência das novas mídias (tv, blog, videoclipe), em cocriação com o público, como foi o caso da narrativa de folhetim do século XIX.

A revolução fez-se também nos conteúdos — o novo policial italiano, chamado *giallo*, desde 1929, segundo a coleção *Giallo Mondadori*, é um gênero aberto em que se deixam colocar todos os conteúdos do momento (no início, há um morto; no final, uma resposta à interrogação). Trata-se de uma literatura popular para não-leitores, que substitui o romance. Carlo Lucarelli (1960) transformou muito o *giallo*, falando pela primeira vez da época fascista através do comissário De Luca, que se comprometeu com a ocupação alemã nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial.⁴ Com ele, a cocriação entre o autor e o leitor se abre além da crítica social às dimensões do tabu, do ainda não-dito na consciência coletiva.

Há tempo, desde *O Pêndulo de Foucault* (1988), Umberto Eco ocupa-se dos falsos documentos que parecem ser verdadeiros; ou seja, interessa-se pelos escritos *Os Protocolos dos Sábios de Sião*, que foram descobertos por Leon Poliakov como obra da polícia secreta do Czar Nicolau II. Esses pretendiam ser uma ata de um Congresso secreto em Basileia (1807), onde um grupo de sábios judeus e franco-maçons teria se reunido para estruturar um esquema de dominação mundial através de uma nação europeia. O falso foi revelado como embuste desde agosto de 1921, no *Times of London*, assim como as fontes analisadas e a descoberta do uso.

Inicialmente, encontra-se um plágio de Serguei Nilusdo em um texto anterior, *Diálogo no Inferno entre Maquiavel e Montesquieu*, de Maurice Joly (1865), que não continha traços antisemitas. Assim, como autor de *Os Protocolos...*, a rigor descoberto por Lucien Wolf, um certo Hermann Goedsche (aliás, Sir John Retcliff), que introduz o antisemitismo, embora em 1931, um Anton Idovsky se reivindicasse autor. A recepção

⁴ Vê-se a esse propósito: Carlo Lucarelli, *Carta biancae L'estate torbida*. Cf. Referências.

desse texto acabaria aqui, se não fosse uma referência a ele no texto de Adolf Hitler, no capítulo XI, “Nação e Raça”.

Dessa forma, avultam-se as dimensões do gênero híbrido que constitui esse romance. De fato, o gênero compõe-se de um jornal íntimo com estruturas lacunárias de um romance-folhetim, cuja presença da montagem de documentos de pretensão histórica nem o autor nem o narrador denunciam como falsos. A literatura revela-se ter a obrigação de reconstruir e de verificar a história, não só como aconteceu, mas também como se refletiu nas mentalidades individuais e coletivas.

Para depreender como o autor concebeu essa narrativa, faremos um outro desvio teórico — desta vez, no âmbito da Semiótica. Segundo Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1966), o texto é uma cadeia de truques no âmbito da escrita que o leitor necessita atualizar. Ele diferencia um destinatário, seja o leitor (que se chama operador) de um emissor, seja o autor. O operador aceita os postulados de significação fixados no dicionário. Atualizar o texto na recepção significa completá-lo — quer dizer, sem leitor um texto permanece incompleto, até não ser mais relacionado a um conteúdo combinado em referência a um código.

O texto abre-se, pois, para uma infinidade de interpretações, as quais reclamam limites e atualização. *O Cemitério de Praga* constitui-se de um retalho de não-ditos. E importa lembrar que Eco concebe o não-dito como fenômeno que se manifesta na superfície, na esfera da expressão — carece ser atualizado no nível do conteúdo. Por essa razão, um texto narrativo necessita, mais que de outras mensagens, da cooperação efetiva do leitor. O texto narrativo requer, portanto, a colaboração do leitor e do autor em diferentes níveis. Conteúdo, forma da mensagem e estrutura narrativa contêm vazios que edificam a margem de interpretação que o leitor descobre, seguindo os traços do autor, já que o texto, em si, traz vazios, apresenta *inter-espacos* que reclamam preenchimento. O emissor, na verdade, parte do princípio de que o receptor preencherá tais vazios.

Dessa maneira, Eco intensifica o seu estratégico emaranhamento de vozes sociais, a fim, decerto, de chegar ao topo do campo da literatura por um procedimento composicional que estimula a colaboração do leitor. Mesmo porque “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender — não terminaria nunca” (1994, p.9). A estratégia textual opõe-se à instrumentalização fácil, a

uma decodificação imediata, uma vez que o leitor precisa compartilhar o mesmo código com o autor; ele se transforma no leitor-modelo (leitor 3), que se encontra com o autor-modelo (autor 3), em uma colaboração justificada pelos vazios idealmente preenchidos.

Umberto Eco, antes de descobrir-se autor, foi ele mesmo um leitor que se projetou como leitor-modelo de um autor. Até hoje, toda a Itália considera como autor-modelo Dante Alighieri (1265-1321), primeiro escritor em uma língua vernácula que ainda não existia no futuro *volgare* italiano. Dante ousou, pela primeira vez, na sua famosa carta XIII a Cangrande della Scala, revolucionar as regras da interpretação, aplicando a leitura dos quatro sentidos — reservada a textos bíblicos — a seus textos laicos e literários. Propor esses quatro sentidos — literal, metafórico, moral e anagógico, segundo a tradição patrística de Orígenes — significava elevar textos literários ao ranque supremo ao qual pôde chegar.

Se na nossa leitura do último romance de Umberto Eco ousarmos, nós mesmos, aplicar a exceção dantesca ao autor contemporâneo, chegaremos à descoberta do sentido literal que fala do ódio racial através do prisma do antissemitismo, o ódio dos jesuítas e da franco-maçonaria, da perspectiva interior do protagonista. A forma híbrida da narração (jornal íntimo, narrativa ao estilo do romance-folhetim, citação de documentos históricos falsificados) vem sendo utilizada para dar acesso ao não-dito mais difícil, para reservá-lo só ao leitor-modelo que decodifica a estratégia do autor-modelo. O tema metafórico seria rever a história sob uma perspectiva insólita, por meio de documentos falsificados. O jogo, que o autor introduz aqui, é um jogo de *mise en abîme* sobre o texto falso e sobre o texto verdadeiro. Segundo a perspectiva, um dos textos parece verdade, ou ainda os dois, simultaneamente.

Uma *mise en abîme* significaria literalmente, na crítica literária, uma narrativa enlaçada infinitamente na outra. Aqui, esse laço é um laço de escopo semiótico, que encaixa eternamente o verdadeiro no falso, conforme a escolha do autor e a cooperação do leitor; os dois encadeamentos se efetuam graças a uma responsabilidade compartilhada. Essa reflexão sobre a responsabilidade compartilhada (quer dizer, são incumbências do autor e do leitor) coloca o autor Eco, leitor-modelo do grande florentino, claramente na reflexão ética ou moral de seu autor-modelo. Confrontar um leitor *comum* com a dimensão moral do verdadeiro e do falso nos textos traduz-se como postura de provocação do autor — a recepção mitigada do romance, a repreensão dos intelectuais ocidentais —, parece revelar que Eco se sentiu atraído pelo mau, pelo ódio

racial, pelos receios racistas, atestando um certo desassossego de ter sido colocado antes da verdade desconfortável das próprias escolhas morais.

Entretanto, Eco vai ainda além dessa terceira dimensão. Numa última visão — visão em oposição a Dante, podemos assim dizer —, ele traz a lume toda a história cristã ocidental entre duas datas decisivas, o *Constitutum Constantini* ou *Donatio Constantini ad Silvestrem I Papam*, de 800 d.C., até *Os Protocolos dos Sábios de Sião*, de 1897, como uma sucessão enlaçada para sempre de gestos e ações ao menos ambivalentes, num clímax revelador de um autoengano entre dois embustes capitais.

O autor contemporâneo afasta-se dessa última dimensão antianagógica das convicções cristãs do seu autor medieval. Para ele, a salvação do mundo, se esta ainda for possível, não estaria na Igreja Católica, fundada sobre o binômio *verdadeiro-falso*, e tampouco na instrumentalização de grandes doutrinas ou ideologias, mas na consciência culta crítica de um autor-modelo que confronta o seu leitor-ideal com textos sobre os não-ditos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. “Champ Intellectuel et Projet Créateur”. In: *Les Temps Modernes*. Paris: Galimard, 1966.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Cemitério de Praga*. Trad. Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LUCARELLI, Carlo. *Carte Blanche; Suivi de L’ete Trouble*. Traduit de l’italien par Arlette Lauterbach. Paris: Galimard, 1999.

NEUSCHÄFER, Hans Jörg. *Populärromane im 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.

Data de submissão: 27/05/2013

Data de aprovação: 01/07/2013