



Ficha Técnica

E-topia N.º 9 – Edição Temática “Ano 2100”

Coordenador	Fátima Vieira
Organizador	Márcia Lemos
Local	Porto
Ano	2008
Editor	Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Biblioteca Digital
Capa	João Ribeiro

Biagio D'Angelo

(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Citação: D'Angelo, Biagio, "Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin)", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Le grand art moderne est toujours ironique, tout comme l'antique était religieux. Autant le sens du sacré prenait ses racines dans des visions au-delà du monde de la réalité, leur donnant des arrière-plans et des antécédents riches de sens, autant l'ironie dévoile, au-delà et à l'intérieur de pareilles visions, un terrain de jeu intellectuel, une vibrante atmosphère de modes de traitement imaginatifs aux raisonnements serrés qui transforment les choses représentées en symboles d'une réalité plus significative.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*

Jorge Luis Borges, apreciador convicto da arte narrativa dos relatos de ficção científica, definia esta literatura como a produção de uma imaginação razoada. No prólogo de *A Invenção de Morel*, do seu amigo Adolfo Bioy Casares, Borges fala de infrequência e raridade, de obras que transportam o leitor para mundos, terras, ilhas impossíveis que a literatura torna verosímeis. Num outro prólogo, dedicado às *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, Borges escreve:

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado (...) ¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda la literatura (me atrevo a contestar) es simbólica (...) Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa que ya no existe, *Los primeros hombres en la luna*, de Wells. Por virtud de estas Crónicas, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables terrores. (Borges 1959)¹

O juízo borgeano obriga-nos a reconsiderar as obras rotuladas como propostas de baixo nível, destinadas a um público inexperiente ou sem exigências críticas. Como indica Borges, a variedade de temas que um grande autor domina refere-se também ao leitor adulto que pode encontrar em textos como os de Kipling "indicações" das questões filosóficas e existenciais que tecem a literatura. No interior da totalidade da literatura, o que representa a paraliteratura "constitui a variante última e completa da totalidade da literatura" (Marino 1994: 161).

A dificuldade de dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura "sci-fi" aumenta devido à transformação da ficção científica numa indústria mediática. Basta pensar no aproveitamento do cinema com filmes de grande fôlego como *2001: Odisseia no espaço*, *Stalker*, ou, mais recentemente, *Matrix*. Aliás, a famosa série de livros, inaugurada por *Eu, robô*, de Isaac Asimov, representa um sinal interessante – e não necessariamente alarmante – como o demonstra a abundante atenção de editores e críticos literários. Porém, o papel da ficção científica vai mais além, encarregando-se de uma provocação alegórica, como é sublinhado por Ieda Tucherman:

Na verdade o mundo moderno se absteve de pensar as mudanças, as metamorfoses, os hibridismos: estas figuras cuja presença hoje definem nossa atualidade não puderam se fazer ver fora de um gênero menor que, justamente por conta de sua pouca importância, permitiu-se pensar os hibridismos e metamorfoses, os mistérios deste mundo submetido a essa radical e acelerada transformação. A consequência mais evidente foi a concessão de um

caráter profético à ficção-científica, mais ligado ao medo moderno que o impediu de compreender a tecnociência, que a um suposto processo divinatório que lhe seria próprio. (...) A ficção-científica é a narrativa da presença da técnica num mundo que J.D. Ballard, autor de *Crash*, entre outros textos, assim descreve: “*O equilíbrio entre ficção e realidade mudou na última década. Seus papéis estão invertidos. Somos dominados pela ficção. O papel do escritor é inventar a realidade.*” (Tucherman)²

O papel da ficção científica está, efectivamente, longe de um mero entretenimento burguês e de um produto de uma cultura depreciativamente definida como “cultura de massas”. Na literatura “sci-fi” o escritor disfarça-se de filósofo para procurar novas e extraordinárias fontes de energia que discutem tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido. Nestas páginas, passando por Lem, Le Guin e Lessing, tentaremos mostrar a força canónica da ficção científica como literatura sumamente actual que permite repensar questões políticas, económicas, ecológicas e éticas sob o prisma ficcional do jogo literário.

A ficção científica de grande qualidade instaura, na desconfiança do processo tecnológico, a ambiguidade da co-presença de tensões utópicas e distópicas, nem sempre contraditoriamente narradas. Mestres como Andrei Platónov (autor de um dos mais interessantes contos de “sci-fi”, *Efirnyi Trakt*, “A estrada do éter”, 1923) ou os controversos irmãos Arkady e Boris Strugatski na Rússia soviética (com o conto “Piquenique à beira da estrada” (1971) que inspirou o celeberrimo filme de Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979) inauguraram a descoberta de uma possibilidade única da ficção científica: um romance espacial interior (que os americanos denominarão *inner space fiction*, ficção científica interior). Voltaremos às interpretações de Tarkovski mais adiante. A sensibilidade pós-moderna tomará conta do deslocamento do sujeito fragmentado para fazer da ficção científica interiorizada um lance de experimentalismo narrativo. Exemplos de fineza e complexidade narrativas são as produções de Kurt Vonnegut (*Matadouro n. 5*, - *Slaughterhouse Five*, 1972) e o prémio Nobel, Doris Lessing,³ que nos anos 70, conforme a leitura de Oriana Palusci, “conduz a sua viagem interior rumo a uma concepção anti-realista do romance, atrelada a uma visão catastrófica do futuro que determina a necessidade de servir-se de métodos e expedientes próprios da ‘sci-fi’” (Palusci).⁴ O anti-realismo proposto por Lessing reveste-se de uma “função tanto social quanto literária, quando sonda e antecipa a realidade futura, dando novos horizontes à mente humana em expansão” (*idem*). A ficção científica seria, portanto, uma forma pedagógica de “fazer” literatura, como também escreve, num dos mais reconhecidos estudos do género, Darko Suvin (Rose 1976: 71). A pedagogia literária agregar-se-ia, dessa maneira, à insuficiência do relato realista:

It is by now commonplace to say that novelists everywhere were breaking the bonds of the realistic novel because what we all see around us becomes daily wilder, more fantastic, incredible... The old “realistic” novel is being changed, too, because of influences from that genre loosely described as space fiction. (Lessing 1979: IX)

Darko Suvin e Stanislaw Lem vêem ambos na ficção científica uma constante aproximação de natureza cognitiva. Trata-se de uma literatura de um estranho cognitivo, à procura de um *novum* que permita, mais do que profetizar o futuro, compreender a realidade angustiante do tempo presente. Daí a exaltação da viagem e da aventura como estruturas e discursos metafóricos da narração cognitiva. O primeiro apelo cognitivo é reenviar o sujeito à hipótese da verdade. Nos textos de Ursula Le Guin, por exemplo, falar de verdade faz parte do espaço íntimo da estratégia narrativa. A literatura trabalha e mexe com a verdade, seja ela negada e abjurada ou aceite como possível; seja ela uma verdade única e ideológica; seja ela uma proposta plural e relativista. A ironia, que a literatura fundamenta, brincando com a “verdade das mentiras”, é uma passagem obrigatória em narrativas que se ocupam de mundos futuros e, portanto, não autênticos, porque se encontram “por vir”, não presentes, não directamente vinculados à verdade (ou à mentira) de um presente ficcionalmente representado. É a consciência do narrador que propõe Ursula K. Le Guin⁵ no começo sugestivo de *A mão esquerda da escuridão* (1969):

Farei meu relatório como se contasse uma história, pois quando criança aprendi, em meu planeta natal, que a Verdade é uma questão de imaginação. O fato mais concreto pode fraquejar ou triunfar no estilo da narrativa: como a jóia orgânica singular de nossos mares, cujo brilho aumenta quando determinada mulher a usa e, usada por outra, torna-se opaca e perde o valor. Fatos não são mais sólidos, coerentes, perfeitos e reais do que pérolas. Mas ambos são sensíveis.

A história não é toda minha, nem narrada apenas por mim. Na verdade, não sei ao certo de quem é; você poderá julgar melhor. Mas é toda uma única história e se, em certos

momentos, os fatos parecerem alterar-se com uma voz diferente, ora, você poderá escolher o fato que mais lhe agrada; contudo, nenhum deles é falso, e isto é tudo uma única história. (Le Guin 2008: 11)

Essa consciência do que é a ficção científica e que emerge do preconceito face a um gênero literário considerado, erroneamente, como marginal ou futurista, é muito bem explicada na indispensável introdução ao livro *A mão esquerda da escuridão*, recentemente traduzido no Brasil (2008) pela própria Le Guin:

A ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como extrapolação⁶. Espera-se que o escritor de ficção científica pegue uma tendência ou um fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro. “Se isso continuar, eis o que acontecerá”. Faz-se uma previsão. (...) Isto talvez explique por que muitas pessoas, que não lêem ficção científica, a descrevam como “escapismo”, mas, quando questionadas mais a fundo, admitem que não lêem ficção científica porque “é muito deprimente”. (Le Guin 2008: 5)

Le Guin insiste sagazmente que um autêntico livro de ficção científica não é um livro sobre o futuro e, como toda produção artística, é um livro de mentiras: “a única verdade que consigo entender ou expressar define-se, logicamente, como uma mentira” (*idem*: 8). “A ficção científica”, escreve Le Guin, “não prevê: descreve” (*idem*: 6). A percepção de que a literatura, especialmente aquela que é lida de forma indirecta e por meio de metáforas com a possibilidade de realidades por vir, não é futurologia é um dos pilares de entendimento do gênero “sci-fi”. A ficção científica é, de facto, uma grande metáfora, ou um procedimento alegórico, em que interactivam as “grandes dominantes” da contemporaneidade (*idem*: 9). As ciências, o processo tecnológico, as “perspectivas relativista e histórica” (*ibidem*) participam da estrutura do imaginário da ficção científica, como também sublinha Darko Suvin, numa definição do que é esse gênero literário e esse procedimento alegórico na literatura: “Science Fiction is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin *apud* Rose 1976: 62).

A literatura de ficção científica possui grandes nomes que não permitem a sua redução a uma “paraliteratura”, no sentido depreciativo de uma produção literária destinada ao consumo popular, das massas, sem qualquer valor estético. Autores como Arthur G. Clarke, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, e também, numa breve fase, Doris Lessing enobreceram o gênero, acrescentando-lhe a reflexão filosófica, o estupor e o brilhantismo da imaginação sobre as relações entre máquina, sujeito e mundos possíveis. Como escreve Ieda Tucherman:

As narrativas de ficção-científica oferecem aos críticos da cultura outras inspirações, especialmente o questionamento das fronteiras entre a subjetividade, a tecnociência e as possibilidades de experiências espaços-temporais, assim como importantes antecipações, sobre as questões que hoje precisamos enfrentar já que nosso ambiente é efetivamente dominado pela técnica que é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do nosso presente e o agente da passagem do nosso ontem ao nosso amanhã.⁷

As metáforas mais utilizadas no imaginário “sci-fi” são, certamente, o tópico da viagem espacial, a configuração de uma sociedade alternativa, composta não apenas por humanos, mas também por humanóides, alienígenas, andróides, robots e máquinas, e, ainda, a biologia, considerada na sua forma mais futurista e, portanto, possível. As novas vidas são metáforas de um futuro próximo, perigoso, mas também fascinante e discutível. Como conclui Ursula Le Guin, “o futuro, em ficção, é uma metáfora” (Le Guin 2008, 9), questionando, assim, o conceito de “sci-fi” a favor de um deslizamento para uma “utopia crítica”⁸ que põe em discussão as capacidades imaginativas da literatura:

[Le Guin] makes use of the vast patrimony involving several cultures: European, American, Indian and Oriental. This cultural syncretism seems to be self-evident in her essay of 1982 with the emblematic title “A Non-Euclidean View of California”, where she defines her utopia as yin, that is, anarchic, pacifist, feminist and ecological, as opposed to the male utopia characterized by the ideas of control, absolute perfection, linearity and the logic of language. Le Guin’s utopia does not want to be European, Euclidean or male. Le Guin creates a dialectic dialogue with the Western utopian tradition dominated by a force which wants to control every aspect of reality and, above all, emphasizes the dominating and imperialistic

vein which underscores much utopian and science-fiction literature. The utopist who theorizes the future utopian location is dominated by a conquering 'European' spirit and by the Euclidean presumption of dictating one's own laws and of dominating the future from the present. In the Western utopia, there is this blind faith in reason, the single and uncontested instrument for definitively solving the problems of humanity. This type of conception does not consider that human experience is not only multiple, but that it acquires a particular nature in every single individual. Le Guin, however, does not categorically reject reason; she rejects, in the name of individual liberty, 'the happiness at all costs' desired in the classics of Western tradition: a Euro-centric utopia in which the other worlds only exist so that they can be conquered and exploited without any respect for those who already live there. For Le Guin, on the other hand, it is fundamental to think of the future and of utopia as something which does not belong to us because someone else already lives there. Le Guin's utopia, however, is never, unlike many feminist utopias, a separatist utopia, because it is inspired by Taoist philosophy which is based on the balancing of opposites. The need to review the traditional language of utopia is seen in Le Guin's narrative in the importance which she attributes to the active, not passive, role of the reader of her novels: the narrative strategies which Le Guin invents are aimed at arousing, in the reader, a curiosity for exploring alternative worlds. (Fortunati & Ramos 2006:5-6)

Esta extensa, mas importante apreciação da produção de Ursula K. Le Guin ajuda-nos a introduzirmos neste debate o romance *Solaris* (1961), de Stanislaw Lem. A ficção científica não pode continuar a ser pensada como o eterno desejo de uma felicidade que somente se realizará num futuro esperado mitologicamente. Assim como foi formulada uma "utopia crítica", é também possível articular uma "ficção científica crítica", em que o futuro ficcionalizado no género de "sci-fi" se torna um debate aberto sobre os temas mais paradigmáticos da actualidade. A criação de mundos e alternativas possíveis representa, no fundo, o desejo sincero de habitar e viver um mundo melhor. Le Guin, como outros grandes escritores de ficção científica, controverte as ideias de controlo, perfeição absoluta, linearidade e lógica da linguagem, pois é a própria literatura que atrai essa mesma discussão como natureza ontológica do fenómeno literário.

A literatura, diz Doris Lessing no prefácio a *Shikasta*, seria como o resultado da "eclosão do nada": quando já não se espera mais nada, "a mente humana sente necessidade de se expandir; desta vez na direcção das estrelas, das galáxias e quem sabe o que mais" (Lessing 1982: IV). Poderíamos definir essa "eclosão" também como um renascimento da necessidade do mito e, portanto, do papel das religiões na produção estético-literária. Lessing está consciente do facto de que as literaturas sagradas do mundo souberam, com grande audácia, interpretar o mundo e o presente dentro de uma lógica nem sempre plenamente compreensível para a mente humana. Os mitos são ainda actuais, parece concluir Doris Lessing. Eles oferecem conclusões "lógicas" ou possivelmente aceitáveis para viver, reunindo em si os questionamentos sobre a ciência e a sociedade:

Shikasta, como muitos outros livros do género, tem como ponto de partida o Velho Testamento. Costumamos ignorar o Velho Testamento porque Jeová, ou Javé, não pensa ou age como um assistente social. H. G. Wells disse que, quando o homem solta o seu brado insignificante a Deus, pedindo: "dai-me, dai-me, dai-me", é como uma lebre aconchegando-se ao leão em uma noite escura. Ou qualquer coisa assim.

As literaturas sagradas de todas as raças e nações têm muito em comum. Podem quase ser encaradas como produtos de uma única mente. É possível que estejamos, cometendo um erro ao considerá-las como fósseis estranhos de um passado morto. (*idem*: IV)

Nos arquivos "canopianos", relatados pelo emissário George Sherban, chamado Johor, reúnem-se documentos pessoais, psicológicos e históricos, que têm, na narrativa de Lessing, um duplo valor: por um lado, enfatizar a hipótese de um apocalipse futuro geral e, por outro, sentir a necessidade do resgate histórico e psicológico dos deuses e dos mitos como tentativa de resposta às angústias existenciais. Ambos, o apocalipse e a nova admissão de mitos cosmogónicos, representam a tarefa do fazer literário, respondendo à temporalidade, nos seus aspectos mais mortíferos, deixando marcas – a marca própria da *littera* – e questionando a presença do sagrado na estética como ferida propulsora de textos e arquivos. Um exemplo é este sugestivo fragmento de *Shikasta*, de Doris Lessing:

Quando o ambiente me pareceu propício, continuei, dizendo que a causa da crise era uma falha inesperada no alinhamento das estrelas que sustentavam Canopus. Devo registrar aqui que houve uma reacção de inquietude — controlada — e de protesto — controlado...

Somos, todos nós, criaturas das estrelas e das suas forças, elas nos fazem, nós as fazemos, somos parte de uma coreografia da qual, de modo nenhum, nunca, podemos pensar em nos separar. Mas, quando os deuses explodem, ou erram, ou se dissolvem em etéreas nuvens de gás, ou se encolhem, se expandem, ou seja lá o que for que seu destino determine, então, os itens minúsculos da sua substância podem, em sua pequenez, expressar não protesto, o que naturalmente não é próprio da sua posição, mas o reconhecimento da existência da ironia; sim, podem se permitir — sempre com respeito — o mais leve sorriso doloroso de ironia. (*idem*: 46)

Apesar de não renunciar, totalmente, à tradição filosófico-metafísica ocidental e, portanto, de não concordar com a recusa anárquica e rebelde da “felicidade a qualquer custo” de Ursula K. Le Guin, o polaco Stanislaw Lem indaga nos seus textos literários questões que Le Guin certamente subscreveria como próprias. O desejo de infinito, a função do livro e da pesquisa, a subversão da linearidade da imaginação e da lógica da linguagem, por meio de sonhos e ressurreições, são os elementos mais destacados da grande narrativa de *Solaris*.

Se pensarmos na época em que foi escrito o romance de Lem, é evidente que a escrita proposta em *Solaris* é uma forma de resistência a uma política de opressão e dominação autoritária das consciências individuais. Essa *resistência* manifesta-se no interior de reflexões existenciais que envolvem, fundamentalmente, o espaço do sujeito como existente e a natureza de Deus enquanto misteriosa instância última criadora. Antes de ser uma resistência político-cultural, a escrita de Lem *insiste* sobre o carácter antropológico e ontológico da espécie humana. É esse elemento da insistência sobre a origem e a pergunta sobre ela que fascinou também Andrei Tarkovski e o levou a filmar *Solaris* (1972). Na sua autobiografia, Tarkovski escreve: “na verdade, cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo” (Tarkovski 1990: 240).

“Solaris” é o nome de um organismo vivo, talvez um planeta, ou um deus. É um imenso oceano, vastíssimo, “pensante”, que é observado por um grupo de cientistas (Kris Kelvin, Snout⁹, Gibarian, André Berton). Na estação orbital onde eles se encontram a estudar a vida do oceano, dominado por dois sóis, os cientistas insistem obstinadamente na tentativa de não apenas compreender, mas de dialogar com a estranha forma de vida do planeta pelágico. O oceano parece, de facto, ter vida própria, cobrindo a inteira superfície do planeta com picos montanhosos que o protagonista define como sendo “mimóides”. Ao longo do romance, deparamo-nos com um acontecimento enigmático, mas muito significativo para os estudiosos: o oceano parece criar uma série de fenómenos psico-físicos que nem Kelvin, nem Snout conseguem explicar. Com efeito, a mente alienígena, outra, é tão diferente das formas de consciência humana conhecidas, que toda tentativa de aproximação ao ser oceânico parece concluir-se com um fracasso. A curiosidade para entender quem é Solaris (e não apenas o que ele é) cresce a partir do momento em que na estação se começam a materializar fantasmas, pesadelos, inquietudes e outras recordações do passado das personagens. Kris Kelvin, por exemplo, inicia uma fantasmagórica convivência com a própria esposa, Harey (Um duplo? Um fantasma? Um ser ressuscitado?), que, na verdade, se tinha suicidado após uma briga conjugal e nunca tinha abandonado o pensamento e o sentimento de culpa de Kelvin. A conclusão é extraordinária e digna de constar não somente em todas as antologias do género de “sci-fi”, mas da literatura *tout court*. Deixamos ao leitor a tarefa imprescindível da leitura dessas páginas de Lem.

Darko Suvin escreve, muito acertadamente, num ensaio crítico que acompanha a publicação da tradução portuguesa da obra de Lem, que o fascínio da produção do escritor polaco e, em específico de *Solaris*, consiste em ser “parábolas que falam sobre nós mesmos” (Suvin 1984: 218). Esta tendência é, de resto, uma constante na obra de Lem e verifica-se tanto nos seus textos ficcionais (como, por exemplo, *Os astronautas*, 1951; *A nuvem de Magalhães*, 1955; e *Retorno do Universo*, 1961) como nos textos ensaísticos (*Wejście na orbite*, 1962, onde interpreta Camus, Dostoiévski e indaga o significado e os perigos da futurologia). Por outro lado, não há dúvida que Camus e Dostoiévski se encontram presentes na intertextualidade de *Solaris*. Talvez essa familiaridade com a temática religiosa tenha instigado a produção cinematográfica de Tarkovski que estava próximo do pensamento existencialista proposto pelo filósofo francês e pelo escritor de *Crime e Castigo*. Darko Suvin compara Lem aos protótipos dos grandes eruditos renascentistas e defende que o autor elevou a ficção científica à dignidade de um género literário de primeira grandeza. Passando por outros espaços utópicos e imaginários como a ilha da Utopia, em More, Brobdingnag, em Swift, e as aventuras da escrita utópica da Europa Oriental (Kafka, Hašek e Čapek), Suvin declara que o uso da forma simples da parábola é emblemático de um questionamento teológico e filosófico:

Esta é uma parábola sem referência a qualquer sistema conhecido (por exemplo, o meio

cultural polonês, a Bíblia, ou os livros sagrados de Stalin). A verdade por ela ensinada através de sua narrativa é uma verdade aberta e dinâmica. Os grandes romances de Lem encerram, em seu *núcleo cognitivo*, a compreensão simples e difícil de que, não obstante a atração que exerça sobre os fatigados e pobres de espírito, nenhum sistema de referência fechado é viável na era da teoria da relatividade e das ciências pós-cibernéticas. (*idem*: 225)

O “núcleo cognitivo” que encerra a busca *aberta* da verdade em Lem é análoga a outros textos paradigmáticos e sofisticados que, ao questionar a política da ciência e o saber epistemológico, alteram e modernizam a nossa compreensão excessivamente dicotômica da realidade. De facto, *A metamorfose* e *Na colônia penal* (Kafka), *Ficções* (Kafka) – especialmente “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” –, *Zadig* (Voltaire), e *Supplément au voyage de Bougainville* (Diderot) constituem as entradas intertextuais que compõem *Solaris*. A filosofia do sujeito mistura-se com a sátira, a fábula alegórica, e determina uma moderna cosmogonia mítica às avessas. Não há dúvida de que o clímax da obra de Lem é representado pela cena final do livro, o abraço ao oceano. Nesta cena, Kelvin encontra-se sentado, contemplando o oceano e meditando sobre seu regresso à Terra. Porém, o significado dessa palavra, unida à lembrança das metrópoles alvoroçadas, não suscita mais aquele interesse nostálgico de voltar para “casa”. A questão de “quem é o oceano” ocupa os seus pensamentos e as suas perguntas existenciais:

- (...) Você acredita em Deus?

Snout lançou um olhar apreensivo em minha direção:

- O quê? Quem é que ainda acredita hoje em dia...

- Não é tão simples assim. Não estou falando no Deus tradicional da religião da Terra. Não sou especialista na história das religiões e talvez isto não seja nenhuma novidade... você tem idéia se já houve algum dia uma crença em um ... deus imperfeito?

(...) Não estou pensando em um deus cuja imperfeição resulta da candura de seus criadores humanos, mas sim em um cuja imperfeição representa sua característica essencial: um deus limitado em sua onisciência e poder, falível, incapaz de prever as conseqüências de seus atos e que crie coisas que gerem o horror. Ele é um ... deus doente, cujas ambições excedem seus poderes e que, a princípio, não percebe isto. Um deus que tenha criado relógios, mas não o tempo que eles medem. Ele criou sistemas ou mecanismos que servem a fins específicos, mas que agora ele ultrapassou e traiu. E criou a eternidade, para medir seu poder, mas que mede sua derrota infinita. (Lem 1984: 209)

Snout tem razão ao dizer que a teoria divina de Kelvin não tem objectivo algum. Trata-se de uma divindade sem personificação, cuja explicação poderia ser infinitamente representada em miríades infinitas de livros e volumes de pesquisa teórica. Essa busca doentia, mas necessária ao estatuto antropológico e à dignidade do sujeito, encontra-se bem representada no capítulo 11 de *Solaris*, denominado “Os pensadores”. São páginas densíssimas, bastante próximas do artifício enciclopédico promulgado por Borges na sua literatura, nas quais Kris Kelvin passa em resenha a “Solarística”, isto é, todo o compêndio de estudos dedicados à compreensão do mistério de Solaris. Gravinsky, Magenon, Panmaller, Strobel, Freyus, Le Greuille, Osipowicz e Giese são os nomes fictícios citados, nomes de cientistas que encararam o problema de Solaris como uma obsessão, que, pelo silêncio ou pela impossibilidade de resposta, chegaram até ao suicídio como forma extrema de angústia. Lembra, assim, Kelvin: “O diretor-administrativo do Instituto Cosmológico Universal arriscou a afirmação de que o oceano vivo não desprezava os homens de maneira alguma, mas sim que não os havia percebido, assim como um elefante também não sente nem vê as formigas escalando suas costas” (*idem*: 179). A Solarística torna-se, portanto, um “labirinto que se entrelaça de modo crescente, onde todas as saídas aparentes levam a um fim mortal. Para desalento, o oceano de Solaris estava submerso debaixo de um oceano de papéis impressos” (*ibidem*). Não é difícil observar nestes excertos a alegoria, por meio da “alimentação” científica, das questões básicas sobre a origem da existência e das tentativas humanas de alcançar uma resposta satisfatória e totalizadora. Porém, essas tentativas são abstractas, amarguradas, poderosamente infelizes. A única certeza é que o oceano é uma criatura viva:

A existência do colosso pensante continuaria com certeza a perseguir o pensamento do ser humano. Mesmo quando o homem tivesse explorado todos os cantos do cosmos e estabelecido relações com outras civilizações constituídas por criaturas semelhantes a nós mesmos, Solaris continuaria sendo um desafio eterno. (*idem*: 182)

A parábola continua magnificamente neste capítulo por meio da representação de outros “mitos” reimaginados: o solarista sempre percebeu a necessidade de *sentir* o oceano, de ter um contacto

privilegiado com o seu ser. Se o “Contacto” se santificou, como declara Kelvin, é porque ele não apenas se transformou “no paraíso da eternidade” como também se tornou mítico. Assim, todas as tentativas, sendo, afinal, infrutíferas, não podem senão dismantelar a projecção humana até ao infinito numa proposta mitológica, o mito da Missão do Género Humano: “A Solarística é o renascimento de mitos há muito desaparecidos, a expressão de nostalgias místicas que o homem reluta em confessar abertamente. A pedra angular está profundamente firmada nos alicerces do edifício: é a esperança da Redenção” (*idem*: 183). Contudo, essa esperança também parece fazer parte da descrição fictícia do relato mítico. A teoria e o mito confundem-se. A ciência e o relato constituem, no fundo, um “corpo de conhecimento incomunicável”. Observa ainda Kelvin: “A exploração é uma liturgia que usa a linguagem da metodologia; a labuta dos solaristas só é executada na expectativa da realização, de uma Anunciação, pois não há e nem pode haver qualquer ponte entre a Terra e Solaris” (*ibidem*). E, então, porquê continuar a pesquisar? O modelo de Kelvin é Gibarian, exemplo infeliz de desespero, embora ele fizesse parte daquela geração de cientistas dedicados com optimismo e audácia, “e que não renunciara à sua própria versão de uma fé que extrapolava as fronteiras impostas pela ciência e que, ainda assim, permanecia concreta, visto que ela pressupunha o sucesso da perseverança” (*idem*: 185).

Perante múltiplas teorias, resta uma solução única e definitiva: arriscar-se na *experiência* pessoal de sobrevoar, mais de perto, consciente do perigo mortal, como um novo Ícaro, a vida do mimóide e, talvez, as profundezas do oceano. “Era como olhar as ruínas de uma cidade antiga” (*idem*: 213), declara a personagem. Enxergando a porosidade do mimóide, Kelvin percebe que não lhe interessa apenas explorar aquela formação rochosa, o que ele deseja verdadeiramente é *conhecer* o oceano:

Tendo o jato-deslizador a poucos passos atrás de mim, sentei-me na praia acidentada, sulcada. Uma violenta onda negra quebrou na beira do declive e espalhou-se, não negra, mas sim com uma coloração verde-turva. A onda vazante deixou para trás pequenos regatos viscosos que, vibrando, escorriam de volta ao oceano. Fui para mais perto e, quando à próxima onda chegou, estiquei a mão. O que se seguiu foi a reprodução fiel de um fenómeno que já fora analisado um século antes: a onda hesitou, recuou, depois envolveu minha mão sem a tocar, de tal maneira que uma fina cobertura de “ar” separou minha luva dentro de uma cavidade que, havia momento atrás, fora líquida, mas que naquele momento tinha uma consistência carnosa. (*idem*: 214)

O belíssimo e envolvente passo supra-citado descreve poeticamente a aproximação do sujeito ao silêncio abismal do oceano. O colosso, ao levantar a onda, *responde*, contradizendo as teorias difamatórias sobre a inexistência da vitalidade do oceano: “O corpo principal da onda permaneceu imóvel na costa, circundando meus pés, mas sem tocá-los, como algum estranho animal que, pacientemente, espera que a experiência chegue ao fim. Uma flor brotara do oceano e seu cálice foi moldado em meus dados” (*idem*: 215). Acontece um milagre, “o tempo dos milagres não havia passado” (*idem*: 216), conclui Kelvin após esta experiência esperançosa:

Repeti aquela brincadeira várias vezes, até que – como havia observado o primeiro pesquisador – chegou uma onda que, indiferente, esquivou-se de mim, como se estivesse entediada com uma sensação assaz familiar. Eu sabia que para reavivar a “curiosidade” do oceano, teria que esperar várias horas. Perturbado com o fenómeno que havia provocado, sentei-me de novo. *Embora já tivesse lido vários informes sobre aquilo, nenhum deles me havia preparado para a experiência na forma como eu a vivera e senti-me mudado de alguma maneira.* (*idem*: 215, grifos nossos)

É a experiência que leva à mudança do interior de Kelvin. É a experiência que conduz à reflexão existencial que se torna central em *Solaris*. O sujeito fica obrigado a confrontar-se consigo mesmo, tanto na sua individualidade, quanto na sua pertença ao seu trabalho, às dinâmicas sociais, ao contexto cultural. Em *Solaris*, o mito cosmogónico reflecte o mito do próprio conhecimento numa viagem interior em que oscilam constantemente as dúvidas filosóficas, a resignação de uma não resposta e a permanência da pergunta como “tecido” constitutivo do ser. Kelvin experimenta vigorosamente a “presença gigantesca” do oceano, acabando quase por se identificar com “aquele colosso líquido e mudo; era como se eu o tivesse perdoado de tudo” (*idem*: 215). *Solaris* conclui-se com um hino de esperança, mas não de uma esperança piedosa ou sentimental. É o segredo da pesquisa e do trabalho humano, da persistência da busca, da repetição da gestualidade ritualista para combinar o presente da materialidade existencial e a narração mítica da ausência, uma ausência que se pede consubstanciada: “Verdade, eu não tinha certeza absoluta, mas partir significaria abandonar uma chance, talvez uma chance infinitesimal, talvez apenas imaginária... (...) E mesmo assim vivia na espera” (*idem*: 216).

Estes últimos fragmentos demonstram o equívoco que muitas vezes rodeia a leitura da ficção científica como uma redução das formas filosóficas da busca das relações entre ciência, pensamento humano e questionamentos existenciais. Os conflitos, postos em evidência pela beleza de um romance de “sci-fi” como *Solaris*, constituem não apenas o lado gótico, tecnológico e jocoso da cultura juvenil pós-moderna, mas, sobretudo, a banalidade da definição de literatura e cultura popular como literatura e cultura *invisíveis*. Elas são, pelo contrário, projectos visíveis e programáticos, *ameaças* ou *promessas* literárias, isto é, culturais, conforme as palavras de Robert Conquest: “Science fiction illuminates other fields of literature by contrast. But it may be regarded as in some sort an example: a threat or a promise, depending on how you look at it” (*apud* Rose 1976: 46).

A ficção científica é, apesar dos urubus intelectuais, uma proposta séria que acompanha o processo literário sempre, afortunadamente, desequilibrado e inconstante. A carência de linearidade nesse processo não desemboca numa falência. Pelo contrário, como diziam os formalistas russos, isso constitui a grande possibilidade de que um fenómeno estético que não se cristalice em formas genéricas e em repetições persistentes e sem graça alguma. A rigidez e a formalidade, o maneirismo e o peso de uma literatura formal, canónica, vêm-se renovadas pela entrada das formas “populares” que impelem as margens para ganhar uma renovada centralidade nos estudos literários. Obviamente, como declara Robert Scholes, nem todos os trabalhos de ficção científica projectam as preocupações ontológicas da existência humana com outros questionamentos como o ecossistema ou a biosfera. O conhecimento dos movimentos do cosmos extrapola, assim, e gera ficções, efabulações, que providenciam os efeitos radicais de prazer do texto, a sublimação e a cognição:

In the most admirable of structural fabulations, a radical discontinuity between the fictional world and our own provides both the means of narrative suspense and of speculation. In the perfect structural fabulation, idea and story are so wedded as to afford us simultaneously the greatest pleasures that fiction provides: sublimation and cognition. (*idem*: 56)

Talvez seja já o momento propício para deixar entrar a “alta” literatura de ficção científica nos cânones de nosso pensamento sobre o que é literário. A ficção científica não faz parte apenas de um discurso polissémico, mas do sistema literário *tout court*. Sem a ficção científica um componente desse sistema ficaria incompleto ou insatisfatório. Esse componente representa o paradigma irónico, posto em evidência na citação de Pierre Schoentjes em epígrafe. A sua ambiguidade é a mesma de toda literatura: o constante engano de mostrar o real como real ao interior da estrutura artificial da ficção. Mas para obter esse efeito, necessário às dinâmicas da literatura, e para alcançar a sua verosimilhança, a ficção científica não pode perder de vista os aportes dos processos tecnológicos e os debates que derivam das ambiguidades, desta vez, da ciência real. Precisamos da ficção científica não tanto para nos fixarmos na caminhada utópica, que enfatiza os sonhos, mas para penetrar no discurso do *inner space fiction*, que é, afinal, uma viagem alegórica no *inner space* de cada sujeito.

Referências Bibliográficas

Borges, Jorge Luís (1998), *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza Editorial.

_ _ (1959), “Prólogo” a Ray Bradbury, *Crônicas Marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, in <http://aportes.educ.ar/literatura/cronicas.pdf>, consultado a 20 de Outubro de 2008.

Conquest, Robert (1976), “Science Fiction and Literature”, in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 32-46.

Fortunati, Vita & Iolanda Ramos (2006), “Utopia Re-Interpreted: An Interview with Vita Fortunati”, *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nr. 2, Summer 2006, 1-14, <http://ler.letras.up.pt>, consultado a 15 de Outubro de 2008.

Marino, Adrian (1994), *Teoría della letteratura*, Bologna, Il Mulino.

Le Guin, Ursula (2008), *A mão esquerda da escuridão*, São Paulo, Aleph.

Lem, Stanislaw (1984), *Solaris*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Lessing, Doris (1982) [1979], *Shikasta*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Palusci, Oriana, "Doris Lessing e la fantascienza", in <http://www.sagarana.net/rivista/numero29/saggio0.html>, consultado em Outubro de 2008.

Rose, Mark (1976), *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall.

Scholes, Robert (1976), "The Roots of Science Fiction", in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 47-56.

Suvin, Darko (1976), "On the Poetics of Science Fiction Genre", in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 58-71.

__ (1984), "As infinitas parábolas de Stanislaw Lem e *Solaris*", in *Solaris*, Stanislaw Lem, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 217-228.

Tarkovski, Andrei (1990), *Esculpir o tempo*, São Paulo, Martins Fontes.

Tucherman, Ieda, "A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo", in <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>, consultado a 20 de Outubro de 2008.

Notas

¹ Borges, Jorge Luís (1959), "Prólogo" a Ray Bradbury, *Crônicas Marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, in <http://aportes.educ.ar/literatura/cronicas.pdf>, consultado a 20 de Outubro de 2008. Esta versão on-line não se encontra paginada.

² Tucherman, Ieda, "A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo", in <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>, consultado a 20 de Outubro de 2008. O texto não se encontra paginado.

³ Referimo-nos principalmente ao relato "Report on the Threatened City" (1971) e aos romances *The Four-Gated City* (1969), *Briefing for a Descent into Hell* (1971), *The Memoirs of a Survivor* (1974) e o ciclo intitulado *Canopus in Argos: Archives*.

⁴ Palusci, Oriana, "Doris Lessing e la fantascienza", in <http://www.sagarana.net/rivista/numero29/saggio0.html>, consultado em Outubro de 2008. O texto não se encontra paginado.

⁵ Ursula K. Le Guin, pluripremiada com os reconhecimentos máximos no âmbito da ficção científica, é uma das autoras mais importantes e prolíficas da "sci-fi". Para Le Guin a ficção científica é uma metáfora estética para enfrentar a actualidade. A insistência em temas que variam entre o feminismo, os modelos utópicos e distópicos, o pacifismo e a ecologia torna a autora de *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (1974) uma das vozes clássicas do panorama literário das últimas décadas.

⁶ É um termo fundamental na história da literatura de ficção científica. "Extrapolação" é um elemento da ficção científica, mas como também afirma Le Guin, não é, de forma alguma, a sua essência. A extrapolção é o uso de processos da imaginação, relativos a mundos fictícios, a partir das descobertas ou hipóteses científicas e culturais, particularmente sobre tentativas de aproximação científica ao futuro (astronomia, bioética, medicina, por exemplo). O termo "Extrapolation" serviu também de título para uma das revistas mais conceituadas do sector fundada por Thomas Clareson e publicada nos Estados Unidos desde 1959. Actualmente, o seu director é Javier A. Martinez, University of Texas - Brownsville (N. D. A).

⁷ Cf. Nota 2.

⁸ Trata-se de um termo muito apropriado, proposto pelo pesquisador irlandês Tom Moylan no importante volume *Demand the Impossible. Science Fiction and Utopian Imagination* (London, Methuen, 1986).

⁹ Na versão portuguesa, o nome Snout foi, inexplicavelmente, mudado para Snow (talvez mais familiar ao leitor brasileiro), e o nome da protagonista feminina, no original Harey, foi alterado para Rheya. Embora

tenhamos lido a tradução, como se encontra mencionado nas referências bibliográficas, optámos por, ao longo do ensaio, referir os nomes no seu original.

Le village Anarchie dans *Um Amor Anarquista*, de Miguel Sanches Neto: l'(im)possible utopie anarchiste entre rêve et cauchemar*

João Carlos Vitorino Pereira

(Université de Lyon II)

Citação: Pereira, João Carlos Vitorino, "Le village Anarchie dans *Um Amor Anarquista*, de Miguel Sanches Neto: l'(im)possible utopie entre rêve et cauchemar", *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Foi um livro que me deu muita alegria escrever, pois fala de um tempo de sonhos. Anarquistas e imigrantes, cada um de sua forma, souberam conjugar este sonho. De vez em quando, visito a região da Colônia Cecília, onde não sobrou quase nada, e bebo um vinho produzido na região pelos descendentes – um vinho colono, forte, sem requinte, e revivo assim a experiência do dr. Rossi.¹

Miguel Sanches Neto

Introduction

*Um Amor Anarquista*² est un roman de Miguel Sanches Neto inspiré de l'expérience de Giovanni Rossi, fondateur de la colonie Cecília. Cette communauté anarchiste, composée surtout d'Italiens mais aussi de deux Français et d'un Espagnol, s'est implantée au début du mois d'avril 1890 dans le Paraná,³ à dix-huit kilomètres au sud de Palmeira, petite ville brésilienne dont Rossi, selon Isabelle Felici,

recense tous les avantages (...), de l'église au bureau de poste et télégraphe, en passant par le club littéraire et la société de théâtre, et surtout '(...) une pléiade de personnes remarquables, dont quelques-unes ont fait leurs études aux États-Unis d'Amérique du Nord ou en Europe, mais qui font toutes montre de beaucoup d'intelligence et de la plus exquise des courtoisies'. (Felici 2001: 37)

Rossi s'installe donc avec les autres colons de la Cecília à proximité de cette ville policée, qui contrastera avec le village Anarchie, sorte de cité parfaite qui ne pouvait voir le jour que dans le Nouveau Monde, et plus précisément au Brésil, où tout semblait possible, l'eldorado brésilien se transformant peu à peu en cauchemar pour tous les membres de cette communauté, y compris pour son fondateur, le vétérinaire Giovanni Rossi, féru d'agronomie.

Le Vieux Continent, quant à lui, n'était guère ouvert à la nouveauté, ce qui valut bien des déboires à cet anarchiste de Pise. En effet, Rossi fonde en 1887 une colonie coopérative agricole, la Cittadella, qu'il ne parviendra pas à transformer en colonie socialiste; après cet échec, il crée en 1888 une union de travailleurs. C'est que, d'après le dix-neuviémiste Robert Schnerb, l'Italie connaît de graves difficultés:

Les analogies ne manquent pas entre les deux péninsules, ibérique et italienne. (...) Une paysannerie très pauvre, arriérée, sans instruction, victime de la grande propriété et du manque de capitaux. Un régionalisme entretenu par un morcellement prolongé, par une intense vie citadine aux horizons étroits. Une opposition entre le Nord et le Midi (...).
(.....)
(...). En somme les contrastes augmentent plutôt. Le Midi se plaint toujours d'être trop imposé et la détresse de ses foules rurales les jette en masse sur les chemins de l'émigration. (...) Mais à la misère paysanne et à la question agraire s'ajoutent la misère et la question ouvrières. (Schnerb 1993: 270-271)

Dans le récit de Sanches Neto, on trouve bien des paysans et des ouvriers. Ainsi, la misère paysanne et ouvrière favorise l'émigration et l'intérêt pour le socialisme. C'est alors qu'essaiment les utopies communautaires qui, selon un autre spécialiste du XIX^e siècle, Philippe Muray, "constituent l'une des

constantes les plus marquantes du 19^e" (Muray 1999: 232); en effet, "De 1825 à 1914, on a dénombré à peu près cent trente-sept tentatives notables de communautés." (*idem*: 233); ces utopies communautaires seraient, ajoute ce spécialiste, le fruit d'une "rencontre invisible de l'occulte et du socialisme faisant jonction souterraine" (*idem*: 232). S'agissant de l'Italie, Philippe Muray nous apprend qu'en 1878, "dans une Italie où les États du pape ont été réduits à la portion congrue, (...) un certain David Lazzaretti (...) fait hisser le drapeau de la République utopique sur le mont Amiata, descend dans la plaine avec une petite armée de fidèles, rencontre les carabinieri et finit criblé de balles..." (*idem*: 235). Alain Pessin, quant à lui, évoque le premier coup d'éclat des anarchistes italiens, dans la province du Bénévent:

En avril 1877, une trentaine d'hommes armés, organisés par Cafiéro, Malatesta et Ceccarelli, envahirent plusieurs villages de cette province, y prêchèrent l'anarchie, obligeant de surcroît les curés à rappeler les principes de la fraternité évangélique, se rendirent maîtres des mairies, brûlant les registres de fermage et d'impôts, proclamant l'égalité. Après quelques heures, quelques coups de feu échangés avec la police, ils durent se réfugier dans la montagne, et bientôt se rendre, épuisés de faim et de froid. (Pessin 1999: 39)

La répression étatique exercée en Europe pousse donc les fervents utopistes comme Giovanni Rossi à partir pour l'Amérique, perçue comme "un continent encore presque vierge, donc authentique et sans péché" (Muray 1999: 233). C'est que dès sa découverte, le Nouveau Monde apparaît, aux yeux des Européens, comme "une terre inconnue où tout est encore possible, (...) comme un possible champ de réalisation d'une (...) république de rêve, une Utopie" (Ainsa 1992: 48), ou encore "comme la somme des perfections, comme une authentique Terre promise" (*idem*: 51); ainsi, sur "ces terres vierges et sans histoire (...) on pouvait (mieux: on devait) refaire le monde occidental" (*ibidem*). En somme, le "mythe de la Terre promise se nourrit de cette idée et joue un rôle fondamental dans la représentation que se font du Nouveau Monde les pionniers et les émigrants, non seulement de l'époque coloniale, mais encore de nos jours" (*ibidem*). Ce que ne dit pas Fernando Ainsa, c'est que la conquête du Nouveau Continent repose aussi, comme le montre fort bien *Um Amor Anarquista*, sur le mythe de l'homme nouveau, dans lequel s'est probablement métamorphosé le mythe du bon sauvage. Par ailleurs, le brésilien Teixeira Coelho Neto fait observer que "o novo mundo não produziu propriamente novas concepções utópicas; apenas tentou realizá-las." (Neto 1985: 72); en réalité, comme le dit Teixeira Coelho Neto, le Nouveau Continent est un monde doublement nouveau (*idem*: 73) pour les utopistes car ils ne recherchaient pas en Amérique seulement de nouvelles terres, loin d'une Europe en dégénérescence, dégénérescence qui pourrait nuire, par contamination, à la réalisation de leur projet, mais la possibilité de créer une société et un homme nouveaux.

C'est dans ce contexte européen que le Dr. Rossi se tourne vers le Nouveau Monde pour mener à bien son projet de fonder une colonie communautaire. A ce stade de notre introduction, il nous faut préciser que cet Italien avait publié en 1878 un roman, *Un comune socialista*, où il imagine une communauté idéale (Felici 2001: 10); pour passer de la théorie à la pratique, il établira une colonie socialiste au Brésil, la colonie Cecília, du nom d'un personnage de son roman (*ibidem*). Cette expérience anarchiste durera, cahin-caha, d'avril 1890 à avril 1894 (*idem*: 68). C'est le parcours semé d'embûches de cet homme et de ses disciples, plus ou moins enthousiastes, que raconte Miguel Sanches Neto dans son livre. Notons, enfin, que l'utopie communautaire à l'œuvre dans la colonie Cecília s'apparenterait à ce que Philippe Muray appelle le "socialisme agricole", autrement dit le "remembrement de l'occulto-socialisme dans l'espace rural" (Muray 1999: 234). Teixeira Coelho Neto, qui distingue au Brésil au moins trois types d'utopie – les utopies millénaristes païennes précoloniales, les utopies messianiques d'inspiration religieuse et les utopies anarcho-communistes (Neto 1985: 77-82) –, rappelle que la colonie Cecília, d'inspiration fouriériste, est la plus importante des communautés anarchistes brésiliennes; il en cite une deuxième: la colonie Vapa, fondée vers 1930 par des immigrants d'Europe de l'Est, à Assis, dans l'État de São Paulo (*idem*: 82).

La colonie Cecília: une Terre promise pour un homme nouveau dans une cité idéale

Avant de poursuivre plus avant l'analyse, notons que, du point de vue de la composition du récit, deux perspectives se superposent dans *Um Amor Anarquista*, celle du narrateur extérieur à l'action, statut qui ne l'empêche pas parfois de lire dans les pensées des personnages, et celle de Giovanni Rossi, qui, au début du roman, s'impose comme narrateur; il s'agit dans ce cas d'un narrateur homodiégétique. Ainsi, l'auteur croise les points de vue, le récit du narrateur hétérodiégétique étant entrecoupé de lettres écrites essentiellement par le Dr. Rossi, et ce jusqu'à la fin du livre. En somme, nous avons affaire à un roman hybride, en partie épistolaire: on passe donc constamment de la partie narrative et romanesque à la partie

épistolaire et doctrinaire, autrement dit de l'expérience communautaire, de la pratique, à la théorie, que Giovanni Rossi expose dans ses lettres de propagande. Ce va-et-vient d'un plan à l'autre, tout au long du roman, permettra au lecteur de mieux se rendre compte du hiatus qui existe entre la pratique et la théorie, hiatus qui ne fera que s'aggraver au fil des pages car *Um Amor Anarquista* n'est pas un roman utopique mais un roman nostalgique sur une utopie dont la réalisation s'est soldée par un échec. Contrairement au genre utopique, qui implique une fin heureuse,⁴ ce roman, après une phase ascendante, est placé sous le signe de la dégradation. La perspective polyphonique adoptée dans la partie narrative nuance le discours monologique de l'idéologue Giovanni Rossi, dont elle altère la portée; cette technique narrative favorise une lecture récursive qui amène le lecteur à réinterpréter le récit et à relativiser les propos contenus dans la partie épistolaire, plus partisane, raison pour laquelle le narrateur hétérodiégétique prend assez vite le relais de la narration.

En bon utopiste, le Dr. Rossi cherche une *terra incognita* pour construire une cité idéale autarcique prophylactiquement éloignée de la civilisation⁵: ce devait être l'Uruguay (Ainsa 1982: 53)⁶ mais ce sera finalement le Brésil (17), ou plus exactement un endroit à l'intérieur des terres, à la frontière entre le Paraná et l'État de Santa Catarina. Rossi participe donc à la conquête héroïque de cette terre brésilienne, encore relativement vierge, qui devient un espace mythique et utopique et le lieu par excellence où pourrait s'épanouir l'utopie anarchiste⁷ au milieu d'une nature généreuse, mais surtout sauvage, indomptée et libre. Ce roman de Miguel Sanches Neto convoque d'entrée de jeu l'imaginaire collectif brésilien qui, d'après Gilbert Durand, plonge ses racines dans la gigantesque terre brésilienne, laquelle apparaît toujours associée à la féminité (Durand 1996: 183-184, 186): dans ce "país tão grande e com tantas oportunidades" (108), il y a encore "tanta terra sem dono" (111).

Il s'agit d'une "terra agricultável" (219) à connotation résolument positive, où tout se transforme miraculeusement, où tout se régénère, y compris l'homme, comme nous le verrons. Les qualificatifs pour caractériser cette terre brésilienne ne manquent pas: "terra fértil" (102) "nova e maravilhosa terra" (70). Ces "campos sem dono" (70) font rêver ces immigrants italiens qui pourront ainsi "viver longe da opressão dos patrões" (70). Mais il s'agit d'une nature sauvage que seul un travail harassant permettra de domestiquer (168); le côté sauvage de ces "terras ditas selvagens" (33) est néanmoins apprécié des anarchistes, qui ne cachent pas "o prazer de quem vê a natureza render-se à força humana" (36), et "a alegria discreta de quem vence a natureza" (168).

Cette utopie en voie de réalisation – "nosso projeto é deixar a teoria em nome da prática" (32) – ne sera donc pas une utopie urbaine, le changement de société préconisé par Rossi passant par un retour à la nature. De la civilisation, notion fort controversée au XIX^e siècle, par Fourier,⁸ entre autres, Rossi ne retient que ce qui peut aider sa communauté à transformer cet enfer vert en paradis luxuriant: "O mato crescia e ia sufocando as hortaliças, e só as hortaliças deviam prosperar, as ervas daninhas tinham que ser erradicadas, era para isso que o homem tinha inventado as técnicas agrícolas, para isso servia a civilização, para isso eu estava ali" (25). Il fallait donc vaincre la nature pour "tirar dela o seu sustento" (168) afin que ces terres sauvages n'incitent pas les hommes "a abandonar aquele chão, julgando-as invencíveis" (25). Pour servir cet idéal rural, lié à la notion de paradis perdu, Rossi préfère recruter des agriculteurs: "Uns são operários, mas a maioria é da agricultura, todos convencidos da urgência de acabar com os patrões, e darão novo ritmo ao trabalho e ao socialismo na Cecília." (86); ouvriers des villes et ouvriers des champs composent donc la Cecília. Le deuxième groupe est par conséquent mieux préparé à la vie dans une communauté agricole car "estava acostumado à vida do campo e tinha uma disposição muito maior" (96).

On remarquera également que ces terres lointaines deviennent un espace mythique: la "luminosidade tropical" et le "verde das matas" (9) en font un cadre paradisiaque pour qui vient "de um país apagado" (18). Ces immigrants idéalisent, comme il se doit, leur terre d'élection⁹ où les villes portent des noms qui font rêver: Ilha das Flores, Porto Alegre (17) et Palmeira (19) sont des noms à consonance utopique¹⁰ et ces lieux sont d'ailleurs connotés positivement dès le début du récit, dans la première lettre de Rossi, datée d'avril 1890 (17-20).

Cette "terra tão acolhedora que é nossa Palmeira" (102) attire de nombreux Italiens, écrira-t-il dans une autre lettre; l'adjectif possessif "nossa" montre que le Brésil est devenu leur pays d'adoption, leur nouvelle patrie. La façon dont Rossi cherche à débarrasser rageusement le sol des mauvaises herbes traduit inconsciemment le désir d'une "terra livre de pragas" (25), d'un monde de pureté: "Lá, na distância, não tinha mato, era tudo abstração, espaço ilusório, campos pacíficos de idealismo cromático." (26); l'illusion utopique produit son effet mais, comme le lui fait remarquer un membre pragmatique de la Cecília, Adele, ses mains calleuses "Não podem limpar o mundo" (26). Mais à quoi bon nettoyer la terre? "- Talvez apenas para acreditar." (26), répond Adele: en travaillant sans cesse cette terre exubérante, Rossi et consorts s'accrochent en quelque sorte à l'espérance utopique dans un monde parfait et harmonieusement chromatique; ils veulent croire que tout est possible. Il faut donc arracher les mauvaises herbes, au propre comme au figuré, car l'espace utopique est le *locus amœnus* par excellence: dans ce

qui apparaît au début comme un enfer vert, "as ervas daninhas tinham que ser erradicadas" (25), pense Rossi, dont le "desejo de destruir as invasoras" est viscéral (25); autrement dit, il ne faudrait pas que le "desespero de existir das ervas daninhas" (92) l'emporte. Au symbolisme des mauvaises herbes,¹¹ évident dans un tel contexte, s'oppose celui de la bonne semence: "deveria nascer apenas o que semeamos, e não esta outra semente que ninguém plantara, mas que sobrevive na terra, em grande quantidade, essa semente eterna" (25). Dans une de ses lettres, Rossi écrit que ces "vastos (...) campos sem dono" réclament l'intervention de "quem os revolucione, ocupando-os e tornando-os produtivos" (70). Le verbe "revolucione" revêt ici une double signification car il s'agit d'ensemencer la terre mais aussi de semer la bonne parole révolutionnaire d'un côté et de l'autre de l'océan Atlantique, raison pour laquelle Rossi, "o ideólogo" (178), se présente comme un "propagandista desta nova e maravilhosa terra" (70). Dans une lettre, il écrit d'ailleurs que "descobriu que pátria não é onde nascemos, mas onde deixamos boas sementes" (103). Comme tout utopiste, Rossi est en quête de pureté et de perfection; il appartient à la "raça dos puros, dos generosos, dos idealistas" (177), et cherche à concrétiser son "sonho da sociedade perfeita" (186): la Cecília doit par conséquent devenir une "Colônia exemplar" (193). Celle-ci présente tous les traits utopiques de la cité radieuse: "O clima aqui corre magnífico, com água e sol na quantidade certa, e as plantas agradecem tingindo a paisagem com cores gordas." (85), écrit Rossi dans une de ses lettres.

Le merveilleux irrigue l'imaginaire utopique,¹² si bien que le narrateur autodiégétique, Rossi, a le sentiment de vivre un rêve d'enfant:

(...) Benedetti e eu fomos tomar posse das terras no dia 8 de Abril. Era um campo circundado de matas, onde havia uma única e solitária casinha de madeira, abandonada ao lado de uns pés de laranja e de quatro palmeiras altas. A casa quase de brinquedo fortaleceu o sentimento de que estávamos dentro de nosso sonho juvenil. (...)
Na primeira noite, sem ter onde dormir, arrumamos uma cama com capim verde. Pacificados com o cheiro forte de mato, passamos a noite neste território livre (...). (20)

Le primitivisme de la scène fait penser à une robinsonade, qui présente des analogies avec l'utopie¹³ et où l'individu doit tout inventer en partant de rien; en effet, Rossi et ses compagnons donnent le sentiment de s'isoler dans un paradis entouré de verdure – "um campo circundado de matas" –, autrement dit dans une sorte d'insularité: Jean-Louis Comolli présente d'ailleurs la Cecília comme une "île d'anarchie entourée par le Brésil" (*apud* Ainsa 1982: 53). D'après Alexandre Cioranescu, l'utopie "a besoin d'isolement et d'étanchéité, pour pouvoir suivre ses expériences avec toute l'asepsie d'un laboratoire, à l'abri du danger de contamination" (Cioranescu 1971: 102).

On retiendra, dans cette citation, l'expression "território livre", révélatrice d'une rêverie, d'un imaginaire anarchiste. Il est à remarquer qu'un membre de la Cecília rechigne à domestiquer la nature vierge et luxuriante qui l'entoure et qui offre ainsi une image de paradis. Lorenzo est en effet un contemplatif et, en parfait anarchiste, il refuse de dominer la nature;¹⁴ c'est le narrateur hétérodiégétique qui reproduit le discours intérieur de ce personnage:

Ele queria passear pelas matas sem interferir em nada, apenas um observador, não tinha raiva do mato que crescia nem dos bichos que causavam danos à plantação, como a capivara. O seu prazer era ver, os outros gostavam de fazer. Queriam mudar a natureza, domesticá-la, ele preferia a ferocidade das matas, não perderia tempo tentando amansar aquela terra, via nela o animal arredo (...).
Lorenzo andava por toda a região e via que os agricultores queriam dominar a terra, torná-la submissa, só ele desejava sua beleza bruta. Nunca seria agricultor, descobriu isso em suas caminhadas, era um contemplativo (...). (93-94)

Cette rêverie, assez romantique, se double alors d'un arrière-plan idéologique:

(...) o anarquismo não precisava ser criado, já existia na selva, a civilização era o fim desta força incontrolável.
(...) acreditava na anarquia como força primitiva, não como sistema ou ideologia civilizadora. Coitado do Rossi, estava tão iludido, precisava ver melhor as matas, ler o que elas escreviam o tempo todo, era uma mensagem que não estava nos livros. A natureza fala uma única língua, mas os livros, sempre confusos, falam muitos idiomas, até os mortos, e isso é a prova de que nunca dizem a verdade. Apenas a natureza não mente. (94)

Lorenzo s'oppose donc à l'idéologue Giovanni Rossi mais aussi et surtout à Giacomo qui mange de la

terre et qui n'a pas compris ce qu'est l'anarchisme:

Ele comia terra. (...) Tratava-se de um animal que sofria, mas sua principal doença era não aceitar o anarquismo da natureza, querer impor ordem ao que por princípio era caótico. Não amava o que a terra dava segundo suas regras, queria ordená-la de acordo com ideais próprios. Estava doente, todos estavam doentes. A saúde era não querer interferir em nada. Aquele mundo já conhecia a ausência de chefes, não precisava dos anarquistas para ensinar esta lição, uma lição difícil, pensou. (95)

Visiblement Lorenzo se demande si l'homme est fait pour l'anarchisme. Il pense en tout cas que la nature délivre une vérité simple, débarrassée des oripeaux de l'idéologie: le principe anarchique est ce qui régit la nature, laquelle rend ainsi crédible l'anarchisme, qui serait en quelque sorte une loi naturelle. En vivant en symbiose avec la nature qui n'obéit à aucun chef, l'homme vivrait en harmonie avec le credo anarchiste. Pour Lorenzo, l'anarchisme est un sentiment naturel, une façon singulière d'être au monde: il ne devrait pas être une idéologie, c'est-à-dire un système politique inventé de toutes pièces, artificiel et donc trompeur.¹⁵ L'homme anarchiste, rebelle et épris plus que tout de liberté, est à l'image de cette nature indomptée, sauvage: le village Anarchie ne doit pas ressembler à la ville civilisatrice où le citoyen perd son âme en éradiquant la nature autour de lui et en lui. Le Breton Jean Géléac partage l'opinion de Lorenzo: "(...) uma mata era para eles algo organizado, árvores plantadas segundo um princípio, e as matas ali cresciam livres, pensara Jean Géléac, verdadeira lição de anarquismo." (118); il règne donc un beau désordre, une belle anarchie dans ces contrées reculées. Cette exaltation du sentiment de liberté, décuplée par les grands espaces brésiliens, conduit Lorenzo à remettre en cause la construction d'une clôture pour empêcher que le bétail détruise les récoltes: "Triste ironia, pensou Lorenzo, era uma plantação coletiva, como expulsar os animais que também queria se apossar dela? Uma plantação anarquista podia ter cerca?" (99). Lorenzo incarne ainsi ce que Rossi appelle le "socialismo espontâneo" ou "rudimentar" (33); notons qu'Alain Pessin dépeint l'anarchiste comme "'l'homme naturel' (...) qui tourne les pages du Grand Livre de la Nature" (Pessin 1999: 83, voir aussi 80), comme un "homme du libre espace" (*idem*: 84).

Cette terre brésilienne est à plusieurs reprises associée dans le roman de Sanches Neto à la femme, ce qui est une caractéristique de l'imaginaire collectif brésilien, comme nous l'avons vu plus haut. La femme, comparée d'ailleurs à une orange douce (216), se donne à l'homme comme la terre vierge s'offre au cultivateur conquérant: "Para se relacionar com o mundo, era preciso apenas deixar que as coisas passassem por seu corpo, furando-o como se fosse terra virgem, plantando uma semente (...)." (56). La terre tourne à l'obsession chez Giacomo, ce qui montre qu'elle constitue un enjeu pathétique pour ces hommes en quête de la Terre promise: "Aquilo era terra, apenas terra, mas havia algo que o atraía, que o deixava com água na boca. Ele então puxava a enxada mais rápido, excitado, amando com gula aquele solo. Era dali que viriam os alimentos, a fartura, a igualdade, o futuro, as mulheres, o conforto (...)." (91). La terre représente donc, au même titre que la femme dans une communauté presque exclusivement masculine, un enjeu capital pour que le rêve anarchiste puisse se concrétiser: "(...) a terra era tudo, o corpo de Maria, a mandioca, a polenta, a laranja de todas as refeições (...), nunca deixaria de ser produtiva; para isso, no entanto, alguém precisava adubá-la (...). Terra. Terra. Terra. Comida. Mulher. Fruta (...). Terra. Futuro. Carne. Leite. Terra. Tudo..." (92). Dans cette fantasmagorie, la terre est érotisée par assimilation à la femme, qui porte ici un surnom révélateur; toutes deux sont ensemencées: "Querida a terra, as mãos cavavam de forma alucinada, ele pensava no corpo de Maria. Maria Boaterra. O corpo. O amor. O sonho. Mandioca. Laranja doce. Terra. A palavra tomava todos os espaços de sua imaginação. Tentava pensar em justiça. Terra. Em sexo. Terra. Em dinheiro. Terra" (92).

La Terre promise ne peut être qu'une terre d'abondance, une "terra da fartura" (98). Le mot "fartura" est maintes fois répété dans le récit: par exemple, le premier régime de noix de coco est interprété par Rossi "como sinal de fartura" (84). En Italie, ce dernier fait la promotion "deste pequeno país que é nossa colônia"; le village Anarchie est par conséquent présenté comme un "lugar promissor" offrant de "prósperas colheitas" à ceux qui s'y établissent (102). Grilo, l'ami de Rossi, prévoit une "colheita (...)" abondante et "um ano próspero" aux membres de la communauté (85). Bref, la Cécilia s'offre comme une "nova terra da fartura" (34), comme une "terra da promessa" (108).

Ce qui importe le plus pour les colons, c'est donc la terre et la femme: "- E o que importa?", demande Narcisa à Massa, qui répond, sans hésiter: "As coisas. Este tronco. Esta terra. Teu corpo" (147). Si l'homme, à l'instar de Massa, "Era parte da paisagem" (146), la femme aussi doit être à la ressemblance de la nature environnante: la "fêmea selvagem" (152), comme Narcisa, est aux antipodes de la femme bourgeoise, soumise à son mari. En réalité, le manque crucial et persistant de femmes dans la colonie est un problème que Rosso cherchera à résoudre par tous les moyens car les hommes, et surtout les célibataires, "sentem como nunca a falta de mulheres" (50); dans une lettre, il écrit qu'il devient urgent

que la Cecília accueille des femmes afin que l'esprit libertaire et anarchiste puisse s'enraciner dans la communauté: "Aguardamos todo tipo de gente, mas ficaríamos extremamente felizes se viessem também as companhias amáveis."; et de poursuivre: "Como nossa pequena população é predominantemente masculina, sem elas a Colônia corre o risco de continuar reproduzindo todos os vícios desta velha sociedade que queremos reformar" (50). En attendant, Rossi amène avec lui de la ville une jeune prostituée, Maria, qu'il présente aux colons comme une sympathisante anarchiste (52), ce qui est un mensonge. Il commet donc une double entorse aux principes de l'anarchisme, qui combat le mensonge et la prostitution: "Lutamos contra a prostituição na política, na economia, na família (...)" (43). L'amour libre deviendra donc le point le plus important de son programme:

Rossi fez um longo discurso, sem citar nomes, cada um era dono de seu corpo, podia usá-lo da forma que quisesse, mas jamais vendê-lo, o comércio era aviltante, estavam ali em vida comunitária, defendiam o amor livre, mas sem interesse econômico, pois se há desejo de vantagens, tudo se perde. A harmonia entre o indivíduo e a sociedade só poderá ser natural e espontânea quando todas as mulheres forem consideradas possíveis amantes, e todas as crianças, filhos coletivos. Só não aceitavam a prostituição, repetiu, a prostituição é uma doença do modelo familiar tradicional. (160-161)

Comme la terre, la femme est collective:

- (...) Só porque são solteiros? Os casados também têm direito. Não somos anarquistas, não temos que destruir a família?

Nas últimas semanas, alguns homens haviam se deitado com Narcisa pelos matos da Colônia, ouvindo seu uivo de fêmea selvagem assustar passarinhos (...). Ela tinha fome, uma fome que eles podiam matar com seus corpos acostumados apenas com o trabalho, prontos para verter a água longamente acumulada, que jorrava sobre aquela terra, coletiva como a roça em que trabalhavam. (152-153)

En réactivant le mythe de Narcisse, ce personnage féminin au nom évocateur convoque l'image captivante de la beauté et de la jeunesse dans une nature paradisiaque. On retrouve ici l'association de la terre et de la femme. L'amour libre, préconisé du reste par Fourier,¹⁶ est une nécessité dans une communauté qui compte moins de femmes que d'hommes, mais c'est aussi une question de principe.¹⁷ Au-delà de l'idéologie anarchiste, c'est le paradis perdu de la liberté sexuelle et de "l'harmonie conforme au principe de l'attraction"¹⁸ qui se profile ici. Ce thème, que nous ne traiterons pas en profondeur dans cet article, parcourt l'ensemble de l'œuvre, qui commence par un épisode d'amour libre mettant en scène le narrateur autodiégétique – Giovanni Rossi –, le Breton Jean Géléac, Adele et son mari jaloux, la jalousie étant considérée comme une maladie bourgeoise (186). L'amour anarchiste vise à saper les fondements moraux de l'institution bourgeoise qu'est la famille et le mariage; il repose sur des lois naturelles: le désir et le libre consentement.¹⁹ Rossi relate son expérience, de manière enthousiaste, dans une lettre placée à la fin du récit:

Saibam que enfim estou feliz (...) com a chegada de uma moça meiga e inteligente que me trouxe o amor. Não esse amor de obrigação que está no alicerce das famílias tradicionais, mas o amor anarquista, que vem (...) com tanta lealdade (...) que estou pacificado nesta minha longa busca de uma realização que não fosse individual. Um casal e eu vivemos juntos – sem nenhum ciúme, sem desavenças – e amanhã um jovenzito francês passará a fazer parte de nossa família poliândrica. Todos nos queremos bem, e a Colônia nos admira (...) e logo passará a nos imitar. (204)

Et de poursuivre: "(...) espero que o acréscimo de mais um homem em nossa família me tire os últimos sentimentos de posse, libertando-me completamente dessa praga que é o amor exclusivista" (204). La lettre s'achève sur une note pleine d'espoir:

Para mim, este amor sem rivalidade, sem ciúme e sem mentira é a prova final da viabilidade do socialismo, demonstrando que a Colônia pôde enfim vencer o temor das famílias e a ignorância herdada de séculos de obscurantismo. Os problemas sociais serão vencidos porque é possível amar coletivamente, sem senso de propriedade, uma mulher cujo filho será da Colônia e não de um pai. (205)

Le "casamento anarquista" (10), appelé aussi "socialista" (28) ou "comunal" (166) passe

nécessairement par l'émancipation de la femme, comme l'écrit Rossi dans une autre lettre:

Volto a me entusiasmar com as possibilidades da Cecília, mas ainda nos fazem falta as mulheres emancipadas dos preconceitos burgueses (...). Essas mulheres livres tirarão o poder das casadas, criando uma nova irmandade, em que o ciúme e a posse sejam definitivamente banidos, permitindo assim a vitória do clã socialista contra o egoísmo familiar. (173)

Le narrateur hétérodiégétique nous apprendra cependant que "o ciúme ainda existia" (130), tempérant ainsi l'enthousiasme du propagandiste de l'anarchisme. Si l'amour libre devient une question cruciale pour l'idéologue Rossi, c'est parce que le sens de la propriété et de la domination disparaîtra de lui-même lorsque l'individu aura renoncé à posséder une femme: lorsqu'il parviendra à partager une femme, c'est-à-dire l'être auquel il tient le plus au monde, avec un autre homme, alors le sens de la communauté et l'anarchisme l'emporteront. C'est ce qui ressort de cette autre lettre:

(...) o amor livre foi enfim posto em prática, e logo vocês receberão mais notícias desta grande experiência. Estamos enfim mudando os possessivos, também no amor não existe mais *o meu* e sim *o nosso*, e com isso nos tornamos efetivamente anarquistas – o anarquista que defende sua mulher é tão reacionário, tão feroz e tão implacável quanto o pior dos capitalistas defendendo seus milhões. (192)

L'amour libre et non libertin, car il ne s'agit pas de cacher quelque chose ou de tromper quelqu'un, constitue par conséquent la quintessence de l'utopie libertaire de Rossi: voilà pourquoi l'amour libre est présenté d'entrée de jeu comme une question éthique,²⁰ comme un "ato político consciente" (72). Pour mener l'expérience jusqu'à son terme, il accueillera les filles d'Adele comme ses propres enfants car "era tudo uma questão ética" (245): "Um homem decente, você sabia que as filhas eram de Gelêac e de Aníbal, não eram suas, mas disse nossas filhas." (244), se dit en elle-même Adele. L'utopie communautaire s'étend par conséquent jusqu'aux femmes et aux enfants, qui appartiennent à la communauté, l'amour libre étant présenté de manière presque simpliste par Rossi, devenu ici personnage de roman, comme l'achèvement, le véritable terme de l'anarchisme, autrement dit comme le "centro da grande revolução" (221). Notons au passage que l'association amour/révolution est souvent présente dans le discours révolutionnaire, sans doute parce que l'amour est l'expression de l'élan vital, d'une énergie formatrice, qui est à l'œuvre dans le processus révolutionnaire et chez les femmes lorsqu'elles découvrent l'amour "anarchiste" à la Cecília (206).

C'est donc sur la question de l'amour libre, qui a donné le titre à son livre, que Miguel Sanches Neto a focalisé son récit car il s'agit là de l'aspect le plus romanesque de la vie de Giovanni Rossi. L'auteur brésilien s'inspire en effet du bilan intitulé *Cecilia, comunita anarchica sperimentale*, que Rossi fait paraître en 1893, alors qu'il songe à quitter la colonie: la deuxième partie de cet écrit s'intitule *Un episodio d'amore nella colonia Cecilia*; ce texte, qui contient d'ailleurs un questionnaire sur l'amour libre établi par Rossi (Felici 2001: 59),²¹ auquel fait écho le début du roman de Sanches Neto – "Não era um homem que estava fazendo estas perguntas, mas um profissional." (11) – est conçu, d'après Isabelle Felici, "comme un instrument de propagande contre cet ennemi séculaire qu'est l'institution familiale" (*ibidem*), "na qual o homem faz as vezes da figura odiosa do patrão" (29), comme le déclare Rossi dans *Um Amor Anarquista*, comparant ainsi le mari possessif à un odieux patron.

Comme dans toute utopie, Rossi voudra créer un homme nouveau; il s'agira ici, bien entendu, de l'*homo novus* anarchiste qui est comparé à une plante poussant au milieu de la mauvaise herbe: "Esta planta, em menor quantidade, sempre nascerá, sempre frutificará" (28). Ce mythe de l'homme nouveau va de pair avec l'idéal du recommencement; naturellement, le Nouveau Monde était l'endroit le mieux indiqué pour renaître et tout recommencer. Sur cet idéal du recommencement, à l'œuvre dans l'*Apocalypse*, dernier livre de la Bible, qui annonce un retour à l'âge d'or, une nouvelle création, Deleuze écrit:

La seconde origine est donc plus essentielle que la première, parce qu'elle nous donne la loi de la série, la loi de la répétition dont la première nous donnait seulement les moments. Mais ce thème, plus encore que dans nos rêveries, se manifeste dans toutes les mythologies. Il est bien connu comme mythe du déluge. (...) L'idée d'une seconde origine donne tout son sens à l'île déserte, survivance de l'île sainte dans un monde qui tarde à recommencer. Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. L'île déserte est la matière de cet immémorial ou ce plus profond. (Deleuze 2002: 17)

L'expérience de la Cecília est d'emblée placée sous le signe du renouveau, à telle enseigne que les colons "se sentiam primitivos" (36); l'espace vierge à conquérir exacerbe sans doute ce sentiment de recommencement: "o que nos move é este ténue sentimento de juventude" (28). Ainsi, ce projet utopique réactive le mythe de la jeunesse éternelle car "sempre haverá gente amando pela primeira vez" (28) et, comme chacun sait, "o mundo pertence aos jovens" (118). Dès le départ, les premiers colons, ou plutôt, les pionniers, ont le sentiment de réaliser un rêve de jeunesse et d'être en avance sur leur temps dans un "monde qui tarde à recommencer", pour reprendre le mot de Deleuze: "(...) estávamos dentro de nosso sonho juvenil. (...) aqui o socialismo anárquico já é realidade. // passamos a noite neste território livre em que hoje, novamente reunido o grupo de pioneiros, cinco homens e uma mulher vivem livremente, algumas décadas à frente do resto da humanidade" (20). Dans cette citation, tout exprime la nouveauté: les mots "novamente" et "pioneiros", le passage de la nuit au jour nouveau, qui peut être pris dans un sens métaphorique, ainsi que le don de l'anticipation suggéré par l'expression "algumas décadas à frente do resto da humanidade". Ainsi, un "novo homem", une "nova sociedade (...) começava ali com eles" (183).

Par conséquent, Rossi nous renvoie une image édénique de l'enfance du monde, qu'il restaure sur cette terre brésilienne qui lui donne une seconde jeunesse: "aquele contato com a terra tinha nos devolvido aos anos matinais" (19). Sur cette "nova e maravilhosa terra" (70) où les colons se sentent renaître, nous avons alors affaire à une nouvelle création car un "novo tempo" (116) commence, donnant naissance à des "homens novos" (43), à des "pessoas novas" (85) qui, bien sûr, se destinent à "uma vida nova, num lugar promissor" (102). D'ailleurs, Rossi pense déjà au premier enfant, symbole de renouveau, qui naîtra dans la colonie: "(...) logo viria a criança, a primeira a nascer na Cecília, tinham que arranjar um nome adequado para ela, o nome das coisas era importante, uma escolha errada e tudo poderia estar perdido (...)." (51); en bon libertaire, il voudrait lui donner un nom révolutionnaire, Libero (82). Un monde nouveau, où chaque chose doit trouver un nom pour exister réellement, comme dans la Genèse, occupe les pensées du Dr. Rossi. Il est à remarquer que dans une cité idéale, la monotonie, la routine n'ont pas leur place car tout est nouveauté dans le village Anarchie, qui doit trancher avec l'espace urbain normatif, c'est-à-dire avec la ville bourgeoise. C'est pourquoi la jeune prostituée Maria, en quête d'expériences sexuelles sans cesse renouvelées, appréciera la "nova mudança" (54) que lui procurera la vie à la Cecília, où elle effectue un retour à l'enfance; en ville, en revanche, "a novidade era infinitamente menor do que a repetição" (56), constate-t-elle. Le réenchantement du monde passe donc par la découverte incessante de la nouveauté, qui est le véritable ressort de la vie et de la création.

A ce propos, on assiste en quelque sorte à une nouvelle création du monde,²² ce que propose toute utopie, comme le montre l'auteur avec justesse dans une des premières lettres de Rossi: "Desde que os pioneiros se estabeleceram, nossos dias têm sido de *trabalho bíblico, estamos criando um mundo do nada*. (...) aqui nosso projeto é deixar a teoria em nome da prática (...). (...) *Estamos confiantes no futuro da comunidade*, que já principiou socialista (...)" (32, c'est nous qui soulignons). Ces "imigrantes comuns" (32) sont donc à l'origine d'un nouvel âge du monde; il va sans dire que l'utopie, religieuse notamment, nourrit l'attente d'un retour au bonheur des origines. A ce propos, l'utopie est aussi une quête du bonheur, ici et maintenant²³ (42).

Par ailleurs, l'attente d'un nouvel âge d'or va de pair avec la foi dans l'avenir: il s'agit bien de foi, comme en religion, ce dont témoigne Adele pour qui le travail harassant à la Cecília sert "apenas para acreditar" (26). Les spécialistes ont déjà abondamment montré que la pensée utopique est tendue vers le futur. En effet, d'après Alexandre Cioranescu,

L'utopiste croit que l'avenir peut être le produit d'un mythe projeté vers l'avant, comme l'âge d'or est un mythe projeté vers le passé (...). (...) il parie que ces combinaisons mentales [les spéculations utopiques] auront des résultats heureux et bienfaisants, parce qu'il construit avec les matériaux qu'il retrouve dans ses nostalgies, déduisant de l'image d'une enfance heureuse l'hypothèse d'une chance de bonheur. (Cioranescu 1971: 91)

Fernando Ainsa, quant à lui, rappelle que le futur se trouve à la base de la pensée utopique qui projette l'utopiste dans un "temps désirée" (Ainsa 1982: 64; voir aussi 61, n. 19 et 20); ailleurs, il écrit: "Avec l'utopie, on mise sur le futur à partir d'un territoire nouveau, riche en puissance" (*idem*: 1992: 53). Le récit utopique situe par conséquent l'action dans un futur "parfait", ce qui conduit Piovezani Filho à parler de "mythification du futur" (Piovezani Filho 2006: 95), laquelle caractérise, selon lui, le discours politique et religieux, qui vise à faire des adeptes:

Se uma das mais constantes inquietações humanas (...) é justamente a impossibilidade de prever e, por extensão, controlar o que acontecerá no futuro, e se se tem, por meio de um

construto discursivo, uma garantia de assegurar o futuro, na instância político-econômico-social, não há como não se sentir tentado diante de tal garantia. Por isso, e também pelo facto de considerar a quase permanente insatisfação dos homens para com o seu presente (...), a abertura do futuro permite vislumbra um eu melhor no devir, campos discursivos como o político e o religioso apresentam como um de seus traços mais indeléveis justamente a projeção para o futuro, tempo em que 'tudo será melhor'. (*idem*: 94-95)

Miguel Sanches Neto reproduit en pointillé ce futur parfait dans le discours utopique qui prévaut au village Anarchie, lequel est à l'avant-garde de l'humanité: ses habitants, en effet, "vivem (...) algumas décadas à frente da humanidade" (20). L'anarchisme promet, d'après son propagandiste, un "belo futuro" (102) à ceux qui vivront selon ses principes; en attendant, il faut avoir foi dans l'avenir:²⁴ "Estamos confiantes no futuro da comunidade (...)." (32), écrit Rossi dans l'une de ses premières lettres de propagande. Le narrateur hétérodiégétique met aussi l'accent sur cette foi dans l'avenir tout en la relativisant par le biais d'une référence négative à la réalité, qui est tout autre: "O feijão ainda não existia, mas o futuro era tão perto, tão imediato e tão real que Giacomo sentia o sabor do feijão no cheiro daquela terra." (91); le futur semble donc à l'utopiste plus réel, plus immédiat, d'où le recours au futur proche ("vai surgir o milho", 143), et surtout bien plus exaltant que le présent, source de frustration. Même lorsqu'il songera à quitter la Cecília, Rossi écrira: "(...) estou vivendo o futuro" (222). L'avenir est donc l'idéal auquel il ne renonce pas car l'utopiste est toujours tourné vers le futur, comme le montre le narrateur hétérodiégétique qui parle de ses "olhos voltados para o sonho, numa imagem interior que era mais forte do que a realidade, pois a realidade para ele não existia, a realidade era falsa, tão vivos os seus ideais." (230); la force du rêve chez l'utopiste, qui est toujours mû par la "nostalgia do futuro" (21), l'emporte donc sur la réalité desséchante qui l'entoure; l'utopie est réalisable puisqu'elle existe déjà à l'état de rêve, le rêve étant en quelque sorte sa préfiguration.

Miguel Sanches n'a donc pas omis d'introduire, dans le discours utopique de Rossi, le futur prophétique, dont il atténuera la portée: "Quando nossa população crescer, haverá ócio para as artes, para a leitura, para o namoro ou apenas para contemplar os entardeceres, que não nos doerão tanto, pois a solidão estará afastada e o pôr-do-sol poderá ser apenas poesia" (49-50). Les verbes employés au futur sont cependant très peu diversifiés et d'un usage tout à fait courant: *haverá*, *estará*, *poderá*, comme dans la citation ci-dessus, ou bien *alimentará* (143), *plantaremos* (146): ces verbes traduisent une réalité assez terre-à-terre, le rêve utopique étant vidé de sa substance. Tout se passe comme si l'on assistait à un détournement du discours utopique, le conditionnel remplaçant volontiers le futur lorsque le narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire de la Cecília, comme dans ce passage: "(...) logo haveria a primeira colheita. (...). (...) um dia a fartura seria tanta que não haveria razão para enganar os outros. // (...) mas dinheiro eles só teriam dentro de alguns meses" (42). En reproduisant, au conditionnel, le discours de Rossi, le narrateur hétérodiégétique minore la portée exaltante du discours utopique qui projette ainsi le lecteur dans un futur immédiat tout à fait terne, le conditionnel renvoyant même à un avenir compromis. Naturellement, ce choix en ce qui concerne les temps verbaux s'explique car l'auteur, rappelons-le, n'a pas écrit un récit utopique mais un récit sur une utopie qui s'est soldée par un échec cuisant; de plus, il convient de gommer, par le biais du conditionnel, le sentiment de désillusion qui se dégage du roman car Miguel Sanches Neto veut malgré tout rendre hommage à ces pionniers d'un genre nouveau, qui ont fondé la Cecília, et faire vibrer le lecteur.

L'échec de la Cecília: l'Homme et le système mis en cause

Le but du Dr. Rossi était de "fundar [um] pequeno país anarquista de duzentos hectares" (222), à un moment où l'État brésilien cédait gratuitement des terres aux étrangers, pour "montrer (...) que le Brésil offrait des conditions d'immigration avantageuses par rapport à d'autres pays du continent comme l'Argentine ou les Etats-Unis." (Jomini-Mazoni 1999: 14); si Rossi préfère finalement le Brésil à l'Uruguay, c'est pour des raisons matérielles: "(...) embora inicialmente tivéssemos vontade de ir para o Uruguai, encontramos mais facilidades de imigração para o Brasil, cujo governo nos deu transporte gratuito e nos prometeu terras a prazo." (17); Rossi s'attire les faveurs du gouverneur (69). Là encore, ce qu'écrivait Miguel Sanches Neto correspond bien à la réalité, si l'on en croit Regina Jomini-Mazoni:

Il semble qu'un projet d'immigration dans la région du Paraná n'a pas pu se réaliser. Les familles des colons, trompés par les agents chargés de vendre les terrains, ont dû être rapatriés à la charge du gouvernement impérial. La répercussion internationale de cette affaire paraît ne pas être étrangère à la cession de terres en faveur de Rossi. (Jomini-Mazoni 1999: 14-15)²⁵

Rossi, qui rêve d'une "grande pátria anarquista" (9), quitte donc sa "triste pátria", c'est-à-dire cette "Itália católica" (16), pour fonder une "colônia social" (20), "longe da opressão dos patrões" (70); c'est donc non loin de la ville de Palmeira qu'il œuvre à la "vitória do socialismo" (70), raison pour laquelle la colonie Cecília reçoit le nom, très explicite, de "Vila Anarquia" (22) dans le roman de Miguel Sanches Neto. Le terme de "village" se justifie pleinement car il traduit une volonté de rupture avec la ville, qui symbolise l'ordre bourgeois et l'exploitation des ouvriers; pour certains anarchistes, la ville était le "lieu du Mal" (Pessin 1999: 77), comme le souligne Alain Pessin, qui précise que Bakounine privilégiait la propagande en milieu paysan, rêvant d'une "guerre paysanne à allure anarchique" (*ibidem*). Toutefois, le développement industriel provoque la fixation des ouvriers dans les villes et surtout dans les faubourgs populaires. L'anarchiste-propagandiste errant, formule que nous empruntons à Alain Pessin, est donc contraint de s'intéresser au milieu urbain où se concentrent les masses laborieuses, phénomène accentué par l'exode rural qui entraîne la conversion des paysans en ouvriers. La ville est capable d'effervescence et d'agitation sociale, devenant ainsi un champ d'expérimentation et de bataille privilégié pour les anarchistes qui s'y établissent (*idem*: 84): dans les faubourgs, dès les années 1880, se constituent des territoires anarchistes, comme le note Alain Pessin, ce qui "n'implique en aucune manière un mode de vie spécifique", c'est-à-dire la formation d'une "contre-société" (*idem*: 49). Vu qu'ils aiment plus que tout la "vie au grand air, la liberté de diriger [leurs] pas où bon [leur] semble" et qu'ils ont habituellement pour "laboratoire le monde entier" (*idem*: 79, 80), ils se vivent comme des étrangers dans la ville, comme des individus en rupture avec leur environnement immédiat (*idem*: 83, 84); dans la ville bourgeoise, ils sont très vite perçus comme de mauvais sujets (*idem*: 78). La "ville hostile", "c'est-à-dire la ville prolétarienne, celle qui disqualifie les valeurs classiques de l'anarchisme" (*idem*: 84), ne sera plus un lieu que les anarchistes, "méconnaissant lois et frontières" (*idem*: 80), chercheront à fuir; c'est alors qu'on assistera aux "Rencontres promises et inévitables des libertaires et des villes pour l'inauguration des temps nouveaux" (*idem*: 85). Raymond Ruyer, quant à lui, fait le commentaire suivant à propos du rapport qu'entretient l'utopiste avec la cité idéale:

L'habitude, si constante dans la vie urbaine – et si agréable – d'habiter assez loin du lieu de son travail, dans une rue quelconque où travaillent d'autres personnes qui habitent ailleurs, est une habitude typiquement anti-utopienne. L'utopie veut toujours faire *coïncider* les frontières et aussi les normativités. (...) Les utopistes ont la notion – peut-être juste – que, dans l'idéal, tout doit se rejoindre harmonieusement et qu'il n'y a plus ni antinomie ni dissociation. (Ruyer 1988: 105)

On comprend mieux pourquoi Rossi a voulu dès le départ fonder une communauté agricole: "Que venham os agricultores desejosos de participar desta nova terra da fartura (...)" (34), écrit-il dans une lettre; pour Maria, la jeune prostituée de la ville, "Aqueles homens barbudos e de roupas remendadas não faziam parte da cidade" (57). Pour échapper à l'exploitation dont ils sont victimes, des ouvriers des villes, ayant participé à des luttes sociales, se joignent aux agriculteurs de la colonie, ce qui bouscule les habitudes culturelles qui régnaient à la Cecília: ces "recém-chegados (...) iriam comprometer a vida na Cecília, ameaçando pequenos confortos"; il s'agit de "novos imigrantes, quase todos da cidade, com experiência apenas na luta política" (104). C'est ainsi que la Cecília "quase não era mais agrícola" (61); elle se tournera même vers une "atividade industrial, a fábrica de barris" (183). Au lieu de cultiver la terre, ces "empregados urbanos", qui avaient connu "a humilhação da miséria e da subordinação" (85), construiront donc des maisonnettes, "dando forma à Vila Anarquia" (105).

Le Dr. Rossi veut instaurer à la Cecília le "socialismo anárquico" (20) et opte, en tant qu'anarchiste, pour un système communautaire et libertaire, différent, donc, du système foncièrement collectiviste prôné par les communistes qui étaient favorables à un État bureaucratique; le communautarisme tranche avec l'individualisme bourgeois²⁶ et l'anonymat qui règnent en ville. Rossi cherche donc à promouvoir un "novo modelo social" (34), contrepoint de celui qu'offre la ville. Ainsi, au village Anarchie, tous sont "convencidos da urgência de acabar com os patrões" (86); il faut aussi en finir avec les prêtres: "(...) urgia doutrinar as crianças, para que crescessem (...) livres das mentiras propagadas por padres e patrões, essas duas pragas" (135). Rossi se chargera lui-même de l'éducation des enfants de la Cecília (169); la colonie compte d'ailleurs une école²⁷ mais aussi une bibliothèque (103) où le "livro socialista" (49) occupe une place privilégiée, propagande oblige. Les anarchistes des villes comme des campagnes essayaient toujours de fonder une école (97), où enseignaient généralement des militants (Jomini-Mazoni 1999: 77), pour arracher "l'enfant au curé et au gouvernement" (*idem*: 28), lit-on dans l'essai que Regina Jomini-Mazoni consacre aux écoles anarchistes au Brésil; les anarchistes recouraient d'ailleurs à des méthodes innovantes appréciées des autorités brésiliennes²⁸ car elles pouvaient "ajudar na melhoria da instrução da província" (69). L'école, comme la presse,²⁹ est évidemment un puissant relais de l'idéologie, raison pour

laquelle Rossi inculque aux enfants, pendant ses cours, "os princípios do socialismo e do anarquismo" (166). Il fallait, enfin, détruire l'ordre familial bourgeois et, par conséquent, "destruir a prisão da fidelidade conjugal" (135); la famille traditionnelle constituait, aux yeux de Rossi, une entrave à la liberté, qui sera définitivement conquise lorsque l'amour libre deviendra une pratique courante dans la "colônia experimental" (83) mais il s'agit là d'un objectif difficile à atteindre: "(...) mas Rossi teve a certeza de que o grupo dificilmente conseguiria chegar à prática do amor livre, única forma de levar adiante as idéias do socialismo; a família sanguínea era um entrave para a conquista da liberdade coletiva." (82); comme tout utopiste, le Dr. Rossi doute de la capacité du groupe à passer de la théorie à la pratique. Par ailleurs, notons qu'il ne faut pas confondre les femmes libérées de la Cecília avec les "mulheres livres na cidade" (40), qui sont des prostituées et non pas des militantes (72). Naturellement, dans cette communauté libertaire, "a liberdade figurava como o maior bem" (240): l'homme ne s'accomplit pleinement que dans la liberté, qui est le principe anarchiste suprême.

Dans le système communautaire mis en place par Rossi, le travail n'est pas obligatoire (137), l'anarchiste revendiquant un "droit à la paresse et à la vie" (Pessin 1999: 52), et la production, qui ne peut être que collective (176), n'est pas orientée vers le profit (69); de plus, les membres de la communauté doivent être unis par un idéal d'égalité (176). Tout est donc collectif: la terre³⁰ (153), la liberté (82), qui ne doit pas être l'apanage des riches et des puissants; la "vida coletiva" (173) implique que l'on mange dans une "cozinha coletiva" (74, 117), que l'argent serve à alimenter une "caixa coletiva" (34) et que les décisions soient prises collectivement, par le biais d'un vote le cas échéant (40-41), car au village Anarchie il n'y a pas de chef (169). On vit aussi sous le même toit, d'où la construction d'un "alojamento dos solteiros" (52), sans cloisons (130): toutefois, le communautarisme ne sera pas complet puisque les couples mariés voudront loger dans une autre maison (72), en attendant la construction de maisonnettes (105): en effet, d'après Regina Jomini-Mazoni, le "projet initial de vivre tous ensemble dans la maison commune est refusé par les mères de famille" (Jomini-Mazoni 1999: 15).

Il est donc difficile de renoncer au mode de vie bourgeois et citadin, qui continue d'exercer un certain attrait sur les colons, lesquels quittent la colonie les uns après les autres, comme Zerla: "(...) era anarquista, mas queria conviver com gente instruída, queria uma vida com mais conforto, para que esta privação toda?" (225). Rossi non plus n'est pas insensible au confort bourgeois (73) dans lequel s'est installé le Dr. Grillo, son meilleur soutien au Brésil:

O conforto daquela casa o devolvia, por contraste, à sua cabana. Se tivessem fartura lá, tudo seria mais fácil, o socialismo anárquico poderia se desenvolver, não precisariam passar por privações que não se referiam diretamente à ideologia, mas à pobreza.

(.....)

(...) dormiu um sono longo, pensando que talvez ele também merecesse o conforto de um lar, móveis de qualidade e tempo para livros e hábitos de higiene, praticamente banidos de sua rotina de agricultor. (44-45)

La dure vie des champs tournera vite au cauchemar, si bien que les colons sont de plus en plus attirés par les grandes villes, comme São Paulo, où la vie est intense et "civilisée": Giacomo "iria embora, para uma cidade onde pudesse trabalhar e conviver com gente esclarecida, estava cansado de tanta ignorância. (...) Em São Paulo estaria novamente na civilização, lá voltaria a ser gente." (105); quant à Massa, qui rêve d'avoir une chambre en ville (158), "Não suportaria mais andar pelas matas, queria uma cidade cheia de ruas." (159), car "queria viver sozinho agora, um dia voltaria a ser anarquista, mas agora era apenas um homem" (158). Aníbal, lui, sombre dans l'alcoolisme (241) tout en rêvant d'un mode de vie petit-bourgeois: il veut en effet devenir commerçant et vivre dans une maison avec des rideaux aux fenêtres et des nappes brodées sur les tables (229). C'est finalement le modèle citadin qui l'emporte, la ville en expansion exerçant une grande fascination sur l'homme du XIX^e siècle, ce qui ressort de la littérature de cette époque: "- Deve existir lugar para nós na capital." (109), pense un colon sur le point de quitter la Cecília; les grands centres urbains, "onde todos tentavam recomeçar a vida longe das atividades rurais" (163) attirent donc les anarchistes et les paysans, ce qui alimentera le thème de l'exode rural dans la littérature brésilienne: la prégnance du mode de vie urbain commence donc à se faire sentir au XIX^e siècle bien que la ville, volontiers assimilée à Babylone, soit très vite perçue comme un problème. Quant au Dr. Rossi, il finira par mener une vie bien rangée en tant que "professor de Agronomia e Veterinária da Escola de Agricultura do Rio Grande do Sul" (240), renouant avec le mode de vie bourgeois. L'anarchisme ne représente plus pour lui qu'un idéal à usage personnel: dans la dernière lettre figurant dans le roman, il confie qu'il continue "acreditando, mais para uso pessoal, no anarquismo" (240).

Un travail harassant qui épuise les hommes, des dettes chez les commerçants qui s'accumulent (74) (Jomini-Mazoni 1999: 15), ainsi qu'une campagne de diffamation (191-192) et une vague de répression (70, 109, 246) (*ibidem*) qui s'amplifient laisseront les colons, lesquels nourrissent désormais un rêve très

prosaïque: "passaram a sonhar com a partida" (226); tous veulent en effet "abandonar a vida de privações" (211). La Cecília leur laissera un souvenir saumâtre: "Era isso que ganhara – a desilusão, a mesma fome e o remorso do erro. Tinha sido um equívoco, ela perdera tudo, até as recordações. A raiva mata as recordações, transforma tudo em ódio, não há lugar para memórias" (109). Ainsi, "O sol ainda sorria, mas agora ironicamente" (118): le mythe de la cité radieuse, baignée d'un soleil éclatant, est maintenant pris à rebours.

En réalité, la Cecília a toujours été dépendante du monde extérieur. Les colons étaient en effet contraints de travailler pour l'État (96, 126, 150), la construction de routes rapportant quelque argent à la communauté (107). Cette dépendance vis-à-vis de l'État et des centres bourgeois, qui représentent un "sistema corrupto" (46), a de quoi compromettre la réussite du projet communautaire de Rossi, lequel voulait justement combattre les "vícios desta sociedade velha" (50), d'où l'importance à ses yeux du modèle agraire, propice à la vie en communauté (121-122).

L'heure du bilan a sonné. Rossi est obligé d'admettre que les principes anarchistes n'ont guère été respectés à la Cecília, où prévalent "o descalço pelo outro, o desrespeito à liberdade, a produção individualizada" (112); en réalité, la colonie n'a pas dépassé le stade de coopérative agricole "sem conselho administrativo" (132), ce qui implique sur le plan organisationnel des "reuniões constantes" (210).³¹ L'échec de Rossi s'explique, entre autres choses, par le fait que les membres de la Cecília n'étaient pas tous de véritables anarchistes, comme le note Isabelle Felici (Felici 2001: 78); cette expérience coïncide en effet avec la première grande vague d'émigration vers le Brésil,³² la majorité des immigrants à ce moment-là étant d'origine italienne (Jomini-Mazoni 1999: 8-13; Ainsa 1982: 58-59). Parmi ceux qui s'installent au village Anarchie, il faut donc distinguer les anarchistes sincères des immigrants plus ou moins opportunistes, qui ne sont que des "fugitivos da fome" ou des "desesperados do destino" (137): certains reviendront même à la Cecília en raison des "frustrações que a vida urbana sempre traz a quem é de forma profunda apenas agricultor" (123). Ainsi, la Cecília pâtit d'une mauvaise sélection de ses membres (137) et "da propaganda negativa feita pelos dissidentes" (13); ceux qui quitteront la colonie, jetant le discrédit sur elle (138, 150), seront considérés comme des "desertores" et surtout comme les "piores detratores dos anarquistas" (129). Cette arrivée massive d'immigrants dans la colonie est comparée par Lorenzo à une invasion de criquets, l'une des sept plaies d'Égypte dans la Bible: "E não queria estar ali para ver o fim daquela região, cada dia mais invadida pelos gafanhotos, sim, pensou, os imigrantes eram gafanhotos." (98); cette image apocalyptique, qui s'oppose à l'image édénique initiale, annonce donc la fin de la Cecília. La scène où Rossi quitte cette dernière avec amertume est placée sous le signe de la désolation, l'intertexte biblique étant cette fois utilisé à rebours par le narrateur qui se réfère au miracle des poissons et des pains, dont font état les évangélistes Jean, Matthieu, Luc et Marc: "Agora teriam uma noite de tempestade, seria sua despedida. Ele chegara cheio de sonho sob uma chuva fértil, chuva abundante e sem ventos, que engordava a terra. Sairia no meio de um vendaval (...)." (238); à cause de la tempête, le sol sera jonché de "peixes pequenos e muitos sapos mortos" (238). Et le narrateur de conclure: "Rossi sabia que o vendaval tinha tirado a água dos tanques da vizinhança, dos rios e dos charcos, trazendo junto aqueles peixes, era obra do vento impiedoso (...)" (239). Le vent, agent du mal (Mozzani 1999:1767), cesse de souffler et d'agiter la mer lorsque le Christ se met à marcher sur l'eau, ce qui n'est pas le cas ici. De plus, nous n'assisterons pas dans ce passage à la multiplication des poissons mais à leur mort, les poissons désignant symboliquement les colons qui abandonnent la Cecília les uns après les autres; Éloïse Mozzani rappelle que le "Christ est souvent figuré comme un pêcheur et les chrétiens comme des poissons" (*idem*: 1445). Autrement dit, la prophétie d'un monde nouveau ne s'est pas réalisée et Rossi, porteur de la bonne nouvelle révolutionnaire, a échoué dans son entreprise. L'utilisation de l'intertexte biblique est habile et riche de sens ici car elle montre que l'espérance messianique est à l'œuvre dans l'utopie. Cependant, le texte littéraire de Sanches Neto s'éloigne, on l'aura noté, du texte biblique qu'il convoque pour mettre à distance le discours utopique: le chemin qui mène à la Terre promise, à l'(im)possible Utopie est semée d'embûches et le prophète de temps meilleurs se heurte à l'incrédulité et à la déception de ses disciples.

En réalité, le problème qu'évade volontiers tout utopiste, c'est l'Homme. Plutôt que de résoudre les problèmes pratiques de la vie en société (Cioranescu 1971: 93), l'utopiste préfère en effet inventer des cités idéales en vue d'un bonheur collectif, alors que la nature humaine se joue des systèmes, surtout de ceux qui se veulent parfaits.³³ Il arrive donc un moment où l'utopiste est rattrapé par les problèmes concrets de la vie quotidienne en Utopie (*idem*: 108) or l'enjeu de tout système utopique est sa crédibilité, sa faisabilité (*idem*: 95, 106, 107, 108) car "sem trazer resultados práticos" (151) le bel édifice utopique s'effondre, raison pour laquelle, à la Cecília, "O sonho estava se desfazendo, era isso, o sonho não tinha resistido àquela vida rude (...)" (178). Rossi est finalement confronté à un problème incontournable, celui de la nature humaine profonde: "Entrou em seu consultório e ficou pensando nas imperfeições humanas, que destroem os ideais mais nobres." (99); il pense donc que le problème qui empêche la concrétisation de son projet, c'est l'Homme et non pas le système en place, à savoir le système bourgeois capitaliste, ou

son système "parfait" élaboré dans son "consultório", c'est-à-dire dans sa tour d'ivoire, l'utopie n'étant qu'une spéculation intellectuelle. Par conséquent, la matière sur laquelle travaille l'utopiste, comme l'homme de lettres du reste, c'est l'Homme (*idem*: 93, 99); l'utopiste comprend intuitivement les aspirations profondes de ses semblables: Rossi, par exemple, "entendia o coração dos homens" (133). Mais l'Homme est toujours problématique: "L'utopiste, trop spéculatif, n'a pas assez d'Agapè. L'universalisme, caractéristique du théoricien l'emporte trop chez lui sur l'amour des individus" (Ruyer 1988: 112).

En somme, la solution utopique ignore les problèmes dus à sa mise en œuvre, comme le montre un dialogue entre Rossi et Adele, qui lui demande pourquoi l'anarchisme a échoué (231); Rossi lui répond que "- As respostas um dia se gastam" et que c'est "- Por medo das perguntas." (232) qu'il s'est borné à donner des réponses. Ainsi, l'Homme est davantage porté à l'individualisme et au narcissisme qu'au communautarisme car l'enfer, c'est les autres: "(...) tinha sido um sonho juvenil, criar um mundo justo, onde não houvesse dominação, isso era impossível, um homem tinha que pensar primeiro em sua família, (...) quem tinha família não podia pensar só nos outros, o outro não passava de inimigo, pronto para tirar a comida da gente (...)." (110); on sait aujourd'hui que l'obsession du Même dans le communautarisme et surtout dans le collectivisme, lesquels intègrent seulement "quem quer e tem os mesmos ideais" (24), a produit un effroyable système uniformisant qui nie l'individu pour privilégier les masses, comme le rappelle Philippe Muray:

Devrais-je le redire cent fois, le socialocultisme est la croyance de l'âge de l'indifférenciation. L'ère où tout le monde est pareil, optiquement, auditivement, audiovisuellement, psychologiquement, métaphysiquement et socialement. Le temps du pareil. Du pareil au même. De la progression vers le pareil. (Muray 1999: 449)³⁴

Il ajoute que dans "la collectivité sans fausse note" ou, mieux, dans le "communautarisme comme fausse note surmontée", "c'est l'individu qui est une dissonance; quand tout le monde se donnera la main, ça sera une symphonie" (*ibidem*). D'autre part, l'Homme est aussi davantage porté au désordre qu'à l'ordre, or "anarquismo não é desordem" (61), raison pour laquelle il faudrait, en définitive, un chef au village Anarchie: "Falta um líder, um líder com idéias de justiça, o homem precisa de alguém que diga o que é certo e o que é errado, e se não se vive sem líder, o anarquismo nunca vai prosperar. É um sonho. Sonho bonito." (111); dans ce monologue intérieur de Zéfiro, c'est bien l'utopie anarchiste qui est mise en cause.

Enfin, le contact prolongé avec le monde extérieur a contaminé les membres de la communauté, les rendant incapables de rompre avec leur ancien mode de vie, comme l'a écrit Rossi dans une de ses lettres: "Ainda são movidos pelos preconceitos de séculos de dominação (...), que os contaminou tão completamente, que nem o remédio da vida anárquica pôde curá-los (...)" (112). D'ailleurs, beaucoup d'anarchistes étaient contre la création de communautés expérimentales car ils pensaient qu'il fallait d'abord combattre l'ordre bourgeois de l'intérieur: "Toute tentative anarchiste ne peut être complètement anarchiste par ce fait que subsiste à côté d'elle l'organisation bourgeoise qui la domine" (Felici 2001: 81).³⁵ Cioranescu insiste également sur les risques liés aux échanges entre la cité idéale et l'extérieur:

(...) les utopistes (...) avaient commis une lourde erreur en n'assurant pas (...) l'étanchéité de leur établissement. L'osmose et les tentations du monde extérieur y jouant librement, on comprend que ces sociétés vouées à la fixité et au bonheur monotone leur aient préféré l'aventure de n'importe quelle contamination. (Cioranescu 1971: 108-109)

C'est bien ce qui s'est passé à la Cecília mais Rossi dresse dans ses dernières lettres, non sans une certaine mauvaise foi, un bilan mitigé de son expérience au Brésil:

Não conseguimos por acidentes, por falta de um melhor planejamento, por inexperiência. Mas temos a prova de que é possível, a liberdade plena é algo que se pode conquistar aqui e agora, está ao alcance de todos.
O principal resultado da Cecília foi o amor livre. O fim da família tradicional deve ser o centro da grande revolução. (...)
(.....)
Provamos que é possível este tipo de vida. Quando tivermos condições mais favoráveis, o amor anarquista poderá revolucionar o mundo. (221-222)

Dans la dernière lettre datée du 6 avril 1896, et adressée à l'anarchiste Sanftleben installé en Suisse (Felici 2001: 50), il revient sur les causes de son insuccès au sein de la Cecília:

Sobre a razão do fim da Colônia, já disse ao senhor que foi basicamente pela miséria, tivemos que começar um mundo novo sem nada, e com dezenas de pessoas para alimentar. (...)

(.....)
A Colônia, para mim, serviu para provar que sem os laços de família é possível levar vida anarquista, e que o socialismo só será viável se tiver capacidade de produzir bens suficientes, garantindo condições dignas aos trabalhadores; caso contrário, eles preferirão sempre a exploração dos capitalistas. (240-241)

Il est à noter que Miguel Sanches Neto a voulu que son roman s'achève sur une note lyrique et résolument optimiste, et même nostalgique puisqu'à la fin du livre Adele et ses filles, qui se recueillent sur la tombe de Rossi au cimetière de Pise, évoquent l'heureux temps passé à la Cecília, où la vie avait une réelle consistance: "Tudo era mais colorido naquele passado. Era mais vivo, mais real" (249).

Le réenchantement du monde et la littérature comme espace utopique

Le rêve s'est brisé à la Cecília mais l'Homme a tellement besoin de croire que le réenchantement du monde est possible qu'il est toujours prêt à suivre, malgré les embûches, ceux qui lui promettent un avenir radieux dans une cité harmonieuse, et ce "- Talvez apenas para acreditar." (26), comme le dit Adele. L'utopiste apparaît en effet aux yeux de ses adeptes comme un sauveur qui les conduit vers la Terre promise. D'ailleurs, dans l'une de ses premières lettres, Rossi se dit confiant dans l'avenir et s'enorgueillit d'être considéré par le Dr. Grilo, entre autres, comme un sauveur qui crée un monde nouveau à partir de rien (32); tel un prophète, il est persuadé "que estamos no caminho certo" (103). Une des erreurs commises par les colons est justement d'avoir cru à un sauveur, comme le fait remarquer Rossi: "- Eu nunca tive poderes mágicos." (232), répond-il à Adele au moment où l'expérience de la Cecília touche à sa fin; la croyance dans les pouvoirs magiques d'un sauveur n'ont jamais rien donné de bon, comme chacun sait. La réponse de Rossi montre au passage que la pensée utopique est une expression spécifique de la pensée magique (Cioranescu 1971: 99; Ricœur 199: 390). Rossi, comme tout utopiste, n'est pas un charlatan ou un odieux manipulateur; Sanches Neto n'a d'ailleurs pas cherché à ternir son image. Lorsque ses compagnons tournent en dérision le mythe du paradis terrestre, parodiant l'écriture utopique car ils ne croient plus au futur prophétique ("- No paraíso terreno, correrão rios de leite e os peixes virão até nós (...).", 237), Rossi répond qu'il faut agir et faire preuve de détermination pour transformer la société: "- Nada vem até nós (...)." (237). A la Cecília, il y avait par conséquent ceux qui croyaient trop et ceux qui ne croyaient pas assez. Rossi a simplement péché par excès d'idéalisme, l'idéal cessant, bien sûr, d'être idéal lorsqu'il se réalise: pour reprendre une expression de Michel Onfray, il fait partie de "ceux dont le volontarisme définit l'utopie moins comme l'irréalisable que comme le non encore réalisé" (Onfray 1997: 99).³⁶ Rossi est présenté en effet comme un homme qui prenait tout au sérieux, "até os seus sonhos" (228); on ne peut donc le faire passer pour un simple idéologue cherchant à manipuler les foules: "- (...) Rossi tem os relatórios dele. Vai continuar acreditando que tudo deu certo, vai fazer a propaganda de suas idéias." (230). Le discours intérieur d'Adele, capté par le narrateur, vient contrebalancer le point de vue de ce colon aigri, Rossi étant alors dépeint comme un homme qui a constamment "(...) os olhos voltados para o sonho, numa imagem interior que era mais forte do que a realidade, pois a realidade para ele não existia, a realidade era falsa, tão vivos os seus ideais" (230). Il avait sans doute conservé le romantisme propre à la jeunesse (7) et son seul défaut, peut-être, était qu'il "idealizava bastante" (10).

Rossi n'était certes pas doté de pouvoirs magiques mais "tinha esta crença no poder da palavra" (51); en bon idéologue, il croyait donc au pouvoir, à la magie du verbe, comme les hommes de lettres. Il accorde du reste une grande importance à la lecture,³⁷ associée au plaisir et au rêve (49, 74): "escrevia as suas cartas, lia os livros e ficava olhando o céu" (61); ainsi, la lecture ouvre des horizons insoupçonnés et infinis, à l'image du ciel, qu'il scrute et où se reflète son idéal, lequel repousse les frontières du réel. En tant qu'individu cultivé, qui s'adonne à la lecture et à l'écriture, Rossi, notons-le au passage, incarne la figure du sage, du "prophète de temps meilleurs", personnage caractéristique du mouvement anarchiste,³⁸ Adele est d'ailleurs attirée par l'aura du Dr. Rossi: "(...) procurou Rossi, que escrevia em seu quarto (...). Tinha uma dignidade mesmo com as roupas velhas, parecia um professor (...), era isto que a atraía? Um pouco, mas também aquele olhar bondoso, a voz calma e firme (...)." (230). Au moment où elle s'interroge sur la viabilité de l'anarchisme et du socialisme (231), Adele en arrive à la conclusion que le projet utopique de Rossi n'est rien d'autre qu'une construction mentale, ou plutôt verbale, et que, finalement, "- Tudo é um jogo de palavras." (232); cette définition pourrait d'ailleurs s'appliquer à la

littérature. Ce point de vue est confirmé par Rossi; en effet, à la question "Que reste-t-il lorsque l'utopie réalisée tourne à l'échec?", il répond: "- Só nos restam palavras" (232). Ainsi, l'utopie est fiction, comme le fait remarquer Paul Ricœur: "(...) toutes les utopies sont ambiguës: elles prétendent à la réalisation en même temps qu'elles sont des œuvres de fiction et revendiquent l'impossible." (Ricœur 1997: 396); Dubois développe magistralement ce point:

La création utopique est une figure cosmogonique. L'utopiste enfante un royaume en prononçant un discours sur ce royaume. (...) Le discours est discours et la ville citée de papier. Ecrire consiste à verbaliser ses désirs (...). (...) Cette construction verbale, l'utopiste va la faire passer pour réelle ou pour réalisable: et comme il ne possède que des mots, ce sont des artifices verbaux qui vont suppléer à la réalisation. (...) le discours ne peut agir sur le réel (...); il va agir sur la phantasia, la vieille faculté confusionniste, par les moyens d'artifices destinés à semer la confusion entre les réalités et les signes verbaux. (...) Le premier subterfuge consiste à faire passer le potentiel et l'irréel – le mode de la supposition - (...) au mode de la réalité: l'indicatif. (...)
(.....)
(...) L'objet est image, l'indicatif signe sa réalité 'idéelle', c'est tout. (Dubois 1974: 452-454)

Par conséquent, l'utopiste ne doit pas être confondu avec l'idéologue manipulateur, qui cherche à duper les esprits. D'ailleurs, la perspicace Adele ne décrit pas Rossi comme un imposteur ou un traître, mais comme un utopiste sincère:

(...) estava ali um homem que vivia seus sonhos e os vivia de forma verdadeira, eram estes que mudavam o mundo, mesmo que depois o mundo voltasse a ser o que sempre fora, vale de lágrimas e de intrigas, mas ele tinha o poder da convicção e da obstinação. Desde aquele dia, tudo que ela desejava era estar junto com homens iguais a ele, que lutavam por algo tão difícil e improvável (...) – manter um ideal era para poucos, Rossi vivia o seu (...), não enganara ninguém, talvez até enganasse a si próprio com esta história toda, só que este tipo de engano nada tinha de traição, era a qualidade maior dos sonhadores. (177)

Adele aurait pu en dire autant de l'homme de lettres; du reste, Rossi, ne l'oublions pas, s'est essayé à la littérature en publiant un récit utopique, ce qui est très rare dans le milieu anarchiste car "Ce serait (...) céder à nouveau à l'autoritarisme que de proposer (...) des modèles pour la vie" (Pessin 1999: 102). L'utopiste serait donc sincère alors que l'idéologue serait volontiers calculateur, comme l'écrit Raymond Ruyer: "L'utopie est moins hypocrite que l'idéologie. Quant l'utopiste se dupe, il est pris plus sincèrement et plus candidement à son propre jeu" (Ruyer 1988: 54). On ne peut par conséquent accuser de mensonge ni la littérature ni l'utopie car ni l'une ni l'autre ne cherche à tromper personne. Il est à la fois tentant et pertinent d'établir des rapprochements entre ces deux catégories de l'imaginaire, l'utopiste se doublant d'un poète.³⁹ Ainsi, l'utopiste et l'homme de lettres voient un autre monde⁴⁰ où l'on évolue par la seule force de l'imagination: la plupart des utopies sont, du reste, des utopies littéraires dont les deux tiers ont été écrites au XIX^e siècle (Mumford 2007: 99). Comme on peut le constater à la lecture du roman de Sanches Neto, il existe des affinités entre l'utopie et la littérature: toutes deux tendent en effet vers l'imaginaire, la spéculation, le rêve et puisent leur force de persuasion dans la magie du verbe.

En attendant le Grand Soir, entendons la révolution, le réenchantement du monde passe par la littérature: à ce propos, la partie épistolaire, importante dans *Um Amor Anarquista*, montre que l'utopie se donne d'abord à lire par ceux qui veulent quitter l'Italie afin de réaliser leur rêve: elle s'offre donc d'abord comme un pur récit. Mais la solution littéraire n'est qu'une incitation à l'action car les livres ne font pas tout, ainsi que le suggère Lorenzo (94), et la littérature à elle seule est impuissante à transformer le monde, ce dont témoigne de manière tout à fait éclairante le parcours du Dr. Rossi. Ce dernier vit un rêve, il vit son roman: "- (...) Escrevi manifestos, romance de tese, agora quis viver dentro de um romance." (26); la frontière entre l'utopie et la littérature est par conséquent bien ténue. Si Rossi a fait tout ce qu'il a fait et s'il a écrit tout ce qu'il a écrit, c'est au moins pour continuer de croire (26). Rendre l'homme disponible à la contemplation de la poésie du monde, voilà ce que proposent la littérature et l'utopie comme horizon de l'existence humaine: "Quando nossa população crescer, *haverá ócio para as artes, para a leitura*, para o namoro ou apenas *para contemplar os entardeceres*, que não nos doerão tanto, pois a solidão estará afastada e o *pôr-do-sol* poderá ser apenas *poesia*" (49-50, c'est nous qui soulignons).

Conclusion

Miguel Sanches Neto signe ici un roman sociologique inspiré d'un fait réel, où il raconte la lutte de la classe ouvrière contre la bourgeoisie et la vie en communauté à la Cecília, colonie anarchisante, tout en recourant à un expédient romanesque somme toute classique: l'amour, matière à roman que lui fournit d'ailleurs le livre de Rossi, "a poesia deste caso de amor" (205) apportant une note lyrique au récit qui nous occupe. Le travail de documentation, et donc de mémoire, de Miguel Sanches Neto mérite par ailleurs d'être souligné; ce souci de véracité est du reste le meilleur moyen de rendre hommage à l'esprit de Rossi; l'esprit qui a régné à la Cecília permet à l'écrivain de créer véritablement une atmosphère. Sanches Neto a en effet reconstitué fidèlement le parcours et l'expérience anarchisante du Dr. Rossi, qui sont liés à la fois à l'histoire de l'anarchisme, lequel se répand en Europe (Pessin 1999: 213-214) et au Brésil (68-69), et à l'immigration massive au Brésil au XIX^e siècle. L'auteur rappelle les difficultés matérielles et institutionnelles auxquelles se sont heurtés les anarchistes à cette époque-là. N'oublions pas qu'au XIX^e siècle, dans la presse comme dans les romans, le mot "anarchie" était affecté d'une connotation péjorative. L'expérience de Rossi correspond d'ailleurs à un déferlement de violence car dans les années 1880 et 1890 l'anarchisme, qui se constitue alors en mouvement social autonome (*idem*: 55, 172, 214), s'engage dans la lutte sanglante encouragée par la presse anarchiste (*idem*: 136, 154, 173, 214), ce qui entraînera une vague de répression. L'utopie, quant à elle, a été stigmatisée par Marx qui voyait en elle une forme d'aliénation ou, en tout cas, d'immaturité,⁴¹ raison pour laquelle il a qualifié l'utopie et l'idéal de "réactionnaires" (Mucchielli 1960: 168); Engels a lui aussi critiqué les utopies socialistes, comme celle de Fourier.⁴² La campagne de dénigrement qu'ont subie les membres de la Cecília, dont Sanches Neto se fait l'écho, en est une illustration. *Um Amor Anarquista* peut se lire aussi comme l'épopée des immigrants partis à la conquête de la terre brésilienne, autrement dit comme l'épopée sublime, faite de sang et de rêve, d'un Brésil en construction, l'utopie jouant un rôle important, comme le suggère Fernando Ainsa (Ainsa 1982: 59), dans l'émigration vers le Brésil et les autres pays du Nouveau Monde ainsi que dans la formation de la nation brésilienne et des nations américaines d'une manière générale. En somme, *Um Amor Anarquista* nous offre une épopée du rêve.

Composé de deux plans, opposant en miroir la pratique anarchisante et le discours sur cette pratique de l'idéologue Giovanni Rossi, ce récit de Sanches Neto passe de la description, par un narrateur extérieur et omniscient le plus souvent, de la vie au quotidien dans la colonie à la propagande contenue généralement dans les lettres de Rossi, autrement dit des difficultés et des tensions à l'espoir, qui s'amenuise, de concrétiser cette utopie libertaire; le récit oscille par conséquent entre le rêve et le cauchemar, entre le paradis et l'enfer. Cette technique narrative invite habilement le lecteur à une distance critique vis-à-vis de l'(im)possible utopie et de tout discours purement idéologique; le monologisme politique patent dans les lettres de Rossi entre ainsi en conflit avec le discours polyphonique qui caractérise le reste du récit où les personnages expriment, parfois par la voix du narrateur hétérodiégétique, leurs opinions, souvent discordantes. Cette stratégie narrative permet donc de structurer une vision plurielle, contrastée de l'expérience libertaire menée par Rossi en terre brésilienne.

Cette expérience anarchisante a tourné à l'échec, comme toutes les utopies réalisées au XIX^e siècle (Cioranescu 1971: 108), et il ne reste aujourd'hui quasiment rien de la Cecília mais le rêve n'est pas mort, grâce à la littérature qui le ranime dans *Um Amor Anarquista*, par exemple. Sous l'évocation de l'échec de la célèbre colonie perce la discrète nostalgie d'un monde libre, parfait et heureux, toujours à reconstruire: "Triste anarquia. Triste Cecília. É duplamente triste que me encontro hoje, mas ainda forte e disposto para recomeçar.", soupire le fondateur de la Cecília (112). Comme le montre la trajectoire de Rossi, qui après la déception se raccroche à son rêve, l'utopie s'épuise dans sa propre réalisation, allant de frustration en frustration: c'est un éternel recommencement, une sorte de fuite en avant effrénée, un piège, comme le note Fernando Ainsa: "C'est là le 'revers de la médaille', la répétition du schéma fatal de l'utopie: 'Le bonheur persiste à être toujours plus loin, là où l'on n'est pas'" (Ainsa 1982: 66).

L'utopie serait en quelque sorte une maladie juvénile dont l'Homme ne guérirait jamais; pour reprendre l'image médicale utilisée par Muray, c'est une fièvre qui le reprend soudain (Muray 1999: 232). Par ailleurs, l'aventure utopique traduit toujours une exigence de bonheur:⁴³ "Rossi sentia-se contente (...), pensando na felicidade: ela só podia ser conquistada com o corpo, e se encontrava, para ele, no trabalho rural." (42); on retrouve ici le goût de Rossi pour le bonheur bucolique. Ainsi, l'utopiste attend inexorablement l'avènement du règne de la beauté et de l'éternelle jeunesse, beauté et jeunesse se confondant dans le récit de Sanches Neto (157). L'utopie, et tout particulièrement l'anarchisme, entendent œuvrer à la grande libération (Pessin 1999: 89) qui permettra à l'individu de contempler la poésie du monde (49-50); c'est le but visé aussi par la littérature. Etre disponible pour soi (Cioranescu 1971: 90), voilà l'enjeu de l'utopie, comme le note Lewis Mumford: "Para o utopiano, o prazer supremo está em cultivar o espírito; as horas livres do povo, tal como as dos intelectuais, são passadas na biblioteca e no

escritório" (Mumford 2007: 73). Selon Alain Pessin, l'anarchiste est "un éternel enfant à qui le monde s'ouvrira comme un merveilleux champ d'aventures et pour qui toute étape d'existence sera jeu nouveau, invention, création", "sa seule sanction étant le lieu heureux et enfin retrouvé de l'homme à lui-même et au monde par le détour de l'œuvre" (Pessin 1999: 104-105); et de conclure: "C'est alors, dit-on, que 'l'art contaminera la vie'" (*idem*: 105). Autrement dit, l'utopie, comme l'anarchisme qui fait la promotion de la "vie en jeu" (*idem*: 111), ne trouvera son aboutissement que lorsque l'art s'incarnera dans la vie même, l'art et la vie ne faisant qu'un.⁴⁴

Malgré le naufrage des utopies réalisées, le rêve utopique demeure vivant en l'homme: il s'agit là d'un rêve primordial, consubstantiel à notre humanité. Lorsque ce rêve se défait en se réalisant, il ne reste plus que la littérature, lieu privilégié de l'utopie et du rêve; ainsi la littérature et l'utopie, expression d'un amour universel, donnent de la poésie au monde. Par ailleurs, l'utopie et l'amour sont deux ressorts de la transformation de l'Homme et, par conséquent, du monde: voilà la lecture généreuse que l'on peut faire du roman de Sanches Neto, qui répond à sa manière à un besoin d'utopie dans un monde désenchanté où d'aucuns ont décrété la fin des idéologies et la mort de l'utopie, bref, la fin de l'histoire.⁴⁵

L'utopie cependant continue de faire palpiter les cœurs comme en témoignent la réédition⁴⁶ la même année au Brésil de *Um Amor Anarquista*, la publication de sa traduction en Argentine et le fait que l'expérience de la Cecília ait servi de matière à un film franco-italien de Jean-Louis Comolli en 1976, à un roman brésilien d'Afonso Schmidt paru en 1942 et réédité en 1980 et, enfin, à une pièce de théâtre brésilienne en 1987. Un tel engouement pour l'histoire de la Cecília traduit la fascination des Brésiliens pour l'utopie, signalée du reste par Eduardo Portella (Portella 1999: 35), et d'une manière générale celle de l'Homme d'aujourd'hui, en proie à l'angoisse de la fin des certitudes.⁴⁷

Malgré l'échec, Rossi et d'autres seront transformés par l'expérience vécue à la Cecília car l'individu est toujours transformé par ce qu'il aime, par ce en quoi il a foi, comme ces femmes qui, en pratiquant l'amour libre à la Cecília, se transforment aux yeux de leurs enfants et de leurs maris (217), d'où cette citation de l'anticonformiste Joseph Brodsky, placée en épigraphe du livre: "Somos sempre modificados pelo que amamos".

Referências Bibliográficas

Ainsa, Fernando (1992), "La découverte de l'autre et l'invention de l'utopie", trad. Pierre de Place, *Europe* "L'invention de l'Amérique", n°756, avril, 46-56.

__ (1982) "Utopie, terre promise, émigration et exil", trad. Mónica Correa & Marcel Cohen, *Diogène*, n° 119, 52-68.

Cioranescu, Alexandre (1971), "Utopie: cocagne et âge d'or", *Diogène*, n°75, 86-123.

Crós, Claudi R. (1997), *La civilisation afro-brésilienne*, Paris, P.U.F. "Que sais-je?", n°3170".

Deleuze, Gilles (2002), "Causes et raisons des îles désertes", in *L'île déserte et autres textes – Textes et entretiens (1953-1974)*, Paris, Ed. de Minuit "Paradoxe".

Dubois, Claude-Gilbert (juil.-sept. 1974), "Une architecture fictionnelle", *Revue des Sciences Humaines* "L'utopie", tome XXXIX, n°155, 449-471.

Durand, Gilbert (1996), "Lointain Atlantique et prochain tellurique, imaginaire lusitanien et imaginaire brésilien", in *Champs de l'imaginaire*, éd. Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG "Ateliers de l'imaginaire".

Felici, Isabelle (2001), *La Cecilia – Histoire d'une communauté anarchiste et de son fondateur Giovanni Rossi*, Lyon, Atelier de Création Libertaire "Commune Mémoire".

Goyard-Fabre, Simone (1987), "Introduction", in *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Thomas More, présenté et annoté par Simone Goyard-Fabre et traduit par Marie Delcourt, Paris, Flammarion.

Jomini-Mazoni, Regina (1999), *Écoles anarchistes au Brésil (1889-1920)*, Lyon / Lausanne, Atelier de Création Libertaire "Commune Mémoire" / Ed. Noir.

- Labica, Georges (juin 1993), "Le marxisme entre science et utopie", *Mots – Le langage du politique* "Utopie... utopies", n°35, 19-37.
- Laranjeira, José Luís Pires (17-30 janv. 2007), "Miguel Sanches Neto – O italiano anarquista", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n°947, 17.
- Large, Alix (1999), *L'esprit libertaire du surréalisme*, Lyon, Atelier de Création Libertaire.
- Lefebvre, Henri (2006), *Le Marxisme*, 23^e éd., Paris, P.U.F. "Que sais-je?", n°300".
- Martins, José V. de Pina (1998), *Utopia III*, Lisbonne, Editorial Verbo.
- Montenot, Jean, "Une société sans pensée utopique est-elle concevable?", in http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_JMontenot_Une_societe_sans_utopie_est-elle_concevable.pdf, 1-43, page consultée le 27 juillet 2007.
- Mozzani, Éloïse (1999), *Le livre des superstitions – Mythes, croyances et légendes*, Paris, Club France Loisirs.
- Mucchielli, Roger (1960), *Le mythe de la cite idéale*, Paris, P.U.F. "Bibliothèque de Philosophie Contemporaine".
- Mumford, Lewis (2007), *História das Utopias*, trad. Isabel Donas Botto, Lisbonne, Antígona.
- Muray, Philippe (1999), *Le XIX^e siècle à travers les âges*, 2^e éd., Paris, Gallimard "Tel".
- Neto, José Teixeira Coelho (1985), *O que é utopia?*, São Paulo, Abril Cultural / Editora Brasiliense.
- Onfray, Michel (1997), *Politique du rebelle – Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Grasset & Fasquelle "Le Livre de Poche, Biblio / Essais, n°4 282".
- Pessin, Alain (1999), *La rêverie anarchiste (1848-1914)*, Lyon, Atelier de Création Libertaire.
- Piovezani Filho, Carlos Félix (janvier-juin 2006), "Velhas noções, em novos tempos: estratégias lingüísticas do discurso político", *Letras & Letras* [Université Fédérale d'Uberlândia], vol. 22, n° 1, in <http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/viewissue.php?id=10>, 83-100, page consultée le 27 juillet 2007.
- Portella, Eduardo (25 août-7 sept. 1999), "O testamento da utopia", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 754, 35.
- Ricœur, Paul (1997), "Fourier", in *L'idéologie et l'utopie*, trad. Myriam Revault d'Allonnes & Joël Roman, Paris, Seuil "La couleur des idées".
- __ (1986), *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil "Esprit".
- Ruyer, Raymond (1988), *L'Utopie et les Utopies*, Brionne, Gérard Monfort "Imago Mundi".
- Schnerb, Robert (1993), *Le XIX^e siècle – L'apogée de l'expansion européenne*, Paris, P.U.F. "Quadrige".

Notes

* Ce texte est la version largement augmentée d'une communication présentée au colloque international intitulé "Utopies, enchantements, hybridés dans la ville ibérique et latino-américaine", qui s'est tenu à l'Université Lumière – Lyon II du 28 février au 1^{er} mars 2008.

¹ Extrait d'un courriel de l'auteur que nous avons reçu le 22 mai 2007.

² Neto, Miguel Sanches (2005), *Um Amor Anarquista*, 2^e éd., Rio de Janeiro, Editora Record; toutes nos citations sont tirées de cette édition.

³ Miguel Sanches Neto, né en 1965, est originaire du Paraná (Laranjeira 2007: 17).

⁴ José V. de Pina Martins, dans son *Utopia III*, qui offre une mise en abyme ludique et pénétrante de la célèbre *Utopie*, récit considéré comme un paradigme du genre, met en scène D. Miguel das Utopias, descendant du portugais Raphaël Hythlodée, qui décrit la société utopienne imaginée par Thomas More; Miguel Hytlodeu relate lui aussi la vie en Nouvelle Utopie. Il précise que son exposé est un éloge d'une société idéale: "- Não sei se foi suficientemente arguto para notar – observou D. Miguel – que se trata de um esboço de algum modo apologético. Não se referem em esboços históricos desse tipo as experiências falidas, que não marcam construtivamente as pátrias" (Martins 1998: 316; voir aussi 319). Le récit utopique se présente donc comme un récit apologétique.

⁵ Pour parcourir les dix-huit kilomètres qui séparaient la colonie Cecília de la ville de Palmeira, il fallait quasiment quatre heures, comme le note le narrateur principal (42).

⁶ Des communautés anarchistes s'établirent en Argentine, au Pérou et en Uruguay (Ainsa 1982: 53).

⁷ Alain Pessin préfère parler de rêverie anarchiste car l'anarchisme ne saurait se réduire à une doctrine ou à un système: c'est, au contraire, une pensée mouvante, et surtout un sentiment diffus, assez romantique, un état d'âme en somme (Pessin 1999: 18, 20, 24, 49, 213, 214). L'anarchisme s'oppose donc à l'utopie, qui propose un avenir organisé, un système rigide, cohérent, normatif (*idem*: 24, 102, 103); si nous parlons d'utopie anarchiste, c'est parce que l'anarchisme, comme l'utopie, est profondément motivé par le rêve d'une vie nouvelle et heureuse, ainsi que le reconnaît Alain Pessin (*idem*: 24). Pour une définition synthétique de l'anarchisme et de ses trois variantes, communiste ou collectiviste, individualiste et anarcho-sindicaliste, voir, par exemple, Alix Large, *L'esprit libertaire du surréalisme*, Lyon, Atelier de Création Libertaire, 1999, 20-23.

⁸ Cf. Paul Ricœur: "L'utopie est l'image renversée de ce que nous voyons dans la 'civilisation', terme péjoratif qui désigne chez Fourier la société dans son ensemble" (Ricœur 1997: 396).

⁹ Cf. Fernando Ainsa: "L'utopie de l'espace est donc toujours attachée à un territoire idéalisé par la distance (...)" (Ainsa 1982: 57).

¹⁰ D'après Fernando Ainsa, ces noms utopiques "donnent une existence 'objective' à l'utopie" (Ainsa 1982: 63).

¹¹ Cf. Éloïse Mozzani: "Une tradition veut aussi que les mauvaises herbes viennent d'une malédiction de Dieu lorsque Adam lui désobéit: l'homme aura beau les arracher, il n'en sera jamais délivré" (Mozzani 1999: 1420).

¹² Cf. Jean Montenot: "(...) le recours aux catégories du 'féerique' et du 'merveilleux' n'est pas absolument exclu de certains récits utopiques. Mais, on peut dire que ces catégories ne sont pas consubstantielles à une définition un peu stricte du genre. Si féerie il y a, le plus souvent, c'est à cause de la sécurité qu'inspire cette société, contre-point [*sic*] de celle dans laquelle l'auteur du récit utopique vit et qu'il critique" (Montenot: 19).

¹³ S'agissant d'aventures individuelles, il faut cependant exclure les robinsonades du genre utopique, comme le fait observer Jean Montenot (Montenot: 19). Ces dernières, d'après Georges Labica, "ne sont rien d'autre qu'une anticipation [...] de la société bourgeoise et de son idéologie individualiste-libérale [...]" (Labica 1993: 20).

¹⁴ Les marxistes, eux, cherchent à vaincre la nature, si l'on en juge par ce qu'écrivit Henri Lefebvre, qui se réclame du marxisme: "L'homme lutte contre la nature; il ne doit pas rester passivement à son niveau, la contempler, ou s'immerger romantiquement en elle; il doit, au contraire, la vaincre, la dominer, par le travail, la technique, la connaissance scientifique, et c'est ainsi qu'il devient lui-même" (Lefebvre 2006: 11).

¹⁵ L'opinion de Lorenzo illustre les propos de Paul Ricœur sur l'idéologie: "Si l'idéologie est la fausse conscience de notre situation, nous pouvons imaginer une société sans idéologie. Mais nous ne pouvons pas imaginer une société sans utopie, car ce serait une société sans dessein." (Ricœur 1997: 372); Ce même chercheur écrit ailleurs: "Ainsi, nous nous contenterons volontiers de définir l'idéologie comme un processus de distorsions et de dissimulations par lesquelles nous nous cachons à nous-mêmes par exemple notre position de classe (...); l'idéologie est alors assimilée purement et simplement à un mensonge social ou, plus gravement, à une illusion protectrice de notre statut social, avec tous les privilèges et les injustices qu'il comporte" (Ricœur 1986: 379-380).

¹⁶ Cf. Paul Ricœur: "On a lu Fourier comme un prophète de l'amour libre, et telle était en fait sa revendication" (Ricœur 1997: 400).

¹⁷ Cf. Isabelle Felici: "A la Cecilia, l'amour libre est non seulement un moyen de propagande mais c'est aussi un remède à l'abstinence sexuelle à laquelle sont contraints ceux qui sont venus sans compagne" (Felici 2001: 59-60).

¹⁸ Cf. Paul Ricœur: "Le projet de Fourier consiste donc à révolutionner les passions. La vie civilisée les a réprimées et a réduit leur nombre. (...) L'idée est que la nature a été asservie, à la fois hors de nous et en nous: notre tâche et notre possibilité consistent donc à la sauver. (...) Dans le chapitre de l'ouvrage de Desroche consacré à Fourier, cette perspective est présentée comme le mythe du jardin d'Eden, le mythe édénique de l'harmonie conforme au principe de l'attraction. La présupposition commune à Fourier et à Rousseau est que les passions sont des vertus et que la civilisation en a fait des vices. Le problème est de libérer les passions des vices, d'affranchir ceux-ci de la condamnation morale (...) afin de reconquérir les passions sous-jacentes" (Ricœur 1997: 400).

¹⁹ D'après Fourier, la femme devait pouvoir choisir librement son compagnon (Mumford 2007: 105). Georges Labica rappelle que "le degré d'émancipation de la femme comme mesure de l'émancipation générale" était un principe cher à Fourier, qui insistait donc sur "la libération de la femme sans laquelle celle de l'homme n'est qu'un vain mot" (Labica 1993: 22, 27).

²⁰ Selon Alain Pessin, on peut définir "l'anarchisme d'abord comme une éthique" (Pessin 1999: 114; voir aussi 215).

²¹ Plusieurs pages du roman qui nous requiert sont consacrées à ce questionnaire (200-203).

²² Cf. Gilles Deleuze: "Tout ceci [l'idéal du recommencement] suppose évidemment que la formation du monde soit à deux temps, à deux étages, naissance et renaissance, que le second soit aussi nécessaire et essentiel que le premier, donc que le premier soit nécessairement compromis, né pour une reprise et déjà re-nié dans une catastrophe" (Deleuze 2002: 16). Voir aussi Ainsa 1992: 53.

²³ Cf. Alexandre Cioranescu: "Enfin, il faut aussi tenir compte du fait que l'utopie ne s'intéresse qu'au destin de l'homme ici-bas et à son bien-être matériel, sans se poser le problème de son salut, sans lui offrir l'espoir ou l'illusion d'une transcendance métaphysique (...)" (Cioranescu 1971: 95).

²⁴ *L'Avvenire* était un journal anarchiste fondé à São Paulo en 1883 (Jomini-Mazoni 1999: 16).

²⁵ Le roman de Miguel Sanches Neto fait écho à cette regrettable affaire (70).

²⁶ Cf. Alix Large: "(...) une des caractéristiques profondes de l'anarchisme est d'être traversé par cette incessante tension entre l'individu et le collectif" (Large 1999: 22).

²⁷ Le fouriérisme prônait une éducation communautaire, sans contraintes, sans distinction de classe ou de sexe, comme le montrent les textes, traduits en portugais, de Charles Fourier réunis sous le titre *A Infância Emancipada*, et publiés aux éditions Antígona en 2007.

²⁸ Cf. Regina Jomini-Mazoni: "Durant les vingt dernières années du régime impérial, les députés (...) discutent de la nécessité d'améliorer l'éducation au Brésil. Selon les principes libéraux chers à certains politiciens de l'époque, l'ouverture du champ éducationnel à de nouvelles tendances pédagogiques est la voie à suivre pour arriver à la prospérité américaine et européenne. (...) Il est possible d'affirmer que la création des écoles anarchistes s'inscrit dans le contexte de cette idée libéralisatrice des élites par rapport à l'éducation. La proclamation de la République vient donner encore plus de poids à ces positions car elles étaient défendues par les membres et sympathisants du Parti Républicain (...). Cependant, ces convictions libérales des gouvernants ne les ont pas empêchés de réprimer violemment le mouvement et les écoles anarchistes (...)" (Jomini-Mazoni 1999: 21; voir aussi page 17).

²⁹ Sur la presse anarchiste de cette époque, voir Regina Jomini-Mazoni 1999: 16.

³⁰ Cf. Alexandre Cioranescu: "(...) la suppression de la propriété (...) préoccupe (...) de façon presque constante les utopistes en général" (Cioranescu 1971: 92).

³¹ Cf. Regina Jomini-Mazoni: "D'autres sont déçus du mode de vie et d'organisation de la colonie. La mise en commun des ressources financières n'a pas plu à tout le monde. Les décisions, prises par consensus dans des [sic] nombreuses réunions, en lassent quelques-uns" (Jomini-Mazoni 1999: 15).

³² Claudi R. Crós se réfère à "l'irruption de l'immigration massive des Européens dès 1883 et surtout dès 1890" (Crós 1997: 99).

³³ Cf. Alexandre Cioranescu: "(...) l'utopie ne pense qu'au bonheur de l'Etat, celui des individus étant considéré comme un sous-produit: elle ne se résout d'ailleurs qu'à son corps défendant à admettre que les collectivités se composent d'individus et, même alors, elle ne saurait admettre que ces individus éprouvent parfois le besoin de se sentir disponibles [pour eux-mêmes]" (Cioranescu 1971: 91-92).

³⁴ Sur les dérives du collectivisme, voir Onfray 1997: 99-100.

³⁵ Sur cette polémique autour des colonies anarchistes expérimentales, voir Felici 2001: 20-21, 80.

³⁶ Voir aussi Cioranescu 1971: 95.

³⁷ Cf. Alain Pessin: "De manière générale, les anarchistes, qui sont des rêveurs, ont beaucoup lu. (...) Ils ont donc lu (...) toutes sortes de choses. Outre les textes spécifiquement anarchistes de Proudhon, Bakounine et Stirner (...), de Kropotkine, Grave ou Reclus (...), l'on peut trouver couramment dans la bibliothèque du militant anarchiste des œuvres de Rousseau, de Voltaire et de Diderot, de Büchner, Darwin, Tolstoï, Ibsen, G. Sand, une large place étant faite à Zola et à Hugo" (Pessin 1999: 51).

³⁸ Cf. *idem*: "Et ce souci permanent de culture donne parfois naissance dans les quartiers anarchistes à une figure nouvelle, une figure de sage. (...) il y aura désormais (...) des sages de quartier, hommes doux et rêveurs, prophètes de temps meilleurs (...)" (Pessin 1999: 51).

³⁹ Ce n'est pas un hasard si Michel Onfray présente Fourier comme un poète (Onfray 1997: 100).

⁴⁰ C'est ce qu'Alexandre Cioranescu appelle "la fiction d'un monde parallèle", qui fonctionne comme une revanche sur les difficultés et les frustrations de l'existence humaine (Cioranescu 1971: 94-95).

⁴¹ Selon Paul Ricœur, les "marxistes ont toujours affirmé que le capitalisme doit parvenir à un certain niveau pour que se développe une situation révolutionnaire: la promotion de l'utopie correspond au stade de l'immaturation"; en conséquence, l'utopie "est décrite négativement comme un défaut de maturité (...)". Ainsi, cette "pensée qui prétend se projeter en avant est en fait un retour en arrière à quelques grandes 'fantaisies' littéraires et sociales du passé [comme l'*Utopie* de More ou *La Cité du Soleil* de Campanella]. (...) Engels appelle 'poésie sociale' une forme au moins de cette pensée utopique. Engels voulait ainsi la caractériser de façon négative (...)". Et l'essayiste d'ajouter: "(...) l'utopie n'est pas seulement un rêve, mais un rêve qui veut se réaliser. Il se dirige vers la réalité et il la brise. L'intention utopique est sans aucun doute de changer les choses, et on ne peut donc pas dire comme Marx (...) qu'elle n'est qu'une façon d'interpréter le monde et non de le transformer. Au contraire, la pensée utopique veut changer la réalité" (Ricœur 1997: 377, 378; voir aussi Mumford 2007: 202).

⁴² Sur les connotations péjoratives du mot "utopie" et sur les critiques de Marx et Engels à l'égard des utopies sociales ou socialistes, voir Montenot 2007: 5-7, 24, 27.

⁴³ Souvenons-nous que Thomas More a donné aussi à son île le nom d'*Eu-topie* pour la présenter d'emblée comme l'île du bonheur. Voir à ce propos Goyard-Fabre 1987: 17, n. 1. Voir aussi Montenot 2007: 8.

⁴⁴ Cf. Alix Large: "La question des rapports art-vie est immanquablement associée à l'émergence des avant-gardes politiques au XIX^e siècle et à la volonté de leurs théoriciens de déterminer ce qui distingue les forces révolutionnaires, participant à l'avènement d'une société nouvelle, de celles qui ne le sont pas et qui servent les 'intérêts bourgeois'. Dès lors, tous condamnent l'artiste moderne, rejeton du capitalisme et de l'individualisme et rêvent d'un art social, fait pour et par le peuple" (Large 1999: 58; voir aussi 59 et suivantes).

⁴⁵ Voir à ce sujet Labica 1993: 34, et Ricœur 1997: 370. Sur le bilan mitigé de l'aventure utopique, voir Portella 1999: 35.

⁴⁶ Une troisième édition devrait paraître prochainement.

⁴⁷ D'après Georges Labica, le besoin d'utopie "pose l'homme comme être de projet, de tension vers le futur" (Labica 1993: 35); partant, ce besoin d'utopie est un besoin primordial chez l'Homme.

Márcia Lemos

(Assistente de Investigação do Projecto “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "A cidade, espaço de heterotopias: *Metropolis*, de Fritz Lang, um estudo de caso", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

'The city', like a proper name, (...) provides a way of conceiving and constructing space on the basis of a finite number of stable, isolatable, and interconnected properties.

Michel de Certeau, "Walking in the City"

*[F]aith in History's utopian telos was to be subject to repeated questioning, despite repeated attempts to force its realization in the city (...). The dystopian alter ego of modernity telos was a powerful nightmare, one that was arguably framed more forcefully in filmic representations of the city, from *Metropolis* to *Blade Runner*, than in any other form.*

David B. Clarke, *The Cinematic City*

Este ensaio pretende reflectir sobre a cidade enquanto representação espacial de uma sociedade, nas suas múltiplas componentes: política, social, cultural, etc.¹ Num primeiro momento, de cariz mais teórico e introdutório, procurarei investigar a acção exercida pela arquitectura e a organização do espaço nos encontros, movimentos e liberdades dos indivíduos, utilizando como ferramenta conceptual o célebre ensaio de Foucault intitulado "Of Other Spaces" (1967). Neste ensaio, interessar-me-á sobretudo o conceito de heterotopia, a sua definição e a sua concretização em diversos espaços descritos por Foucault: o jardim, o museu, o cemitério, para citar apenas alguns. Servir-me-ei, igualmente, da definição de heterotopia veiculada por Kevin Hetherington em *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*.

Num segundo momento, de cariz eminentemente mais prático, pretendo tomar o filme *Metropolis* (Alemanha, 1927), realizado por Fritz Lang, como um estudo de caso. A escolha de Lang e de *Metropolis* não é de todo aleatória. Como sublinha Barry Keith Grant, na introdução a uma colectânea de entrevistas totalmente dedicada ao realizador alemão, os filmes de Lang retratam um mundo claustrofóbico e determinista em que o indivíduo controlado por forças maiores, sejam elas sociais, metafísicas ou sobrenaturais, luta em vão contra o seu destino (Grant 2003: VIII-IX). Em *Metropolis*, cujo título é desde logo revelador, é a cidade que personifica essas forças que aprisionam e condenam uma parte muito significativa dos seres humanos que nela sobrevivem. Em *Metropolis* justapõem-se, até ao momento do seu colapso, heterotopias de controlo e de resistência que representam apenas diferentes olhares sobre um mesmo espaço.

A cidade: espaço de heterotopias

Em *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Shron Zukin atribui aos arquitectos e aos designers o papel mais significativo nos processos de mudança social e cultural:

We owe the clearest cultural map of structural change not to novelists or literary critics, but to architects and designers. Their products, their social roles as cultural producers, and the organisation of consumption in which they intervene create shifting landscapes in the most

material sense. As both objects of desire and structural forms, their work bridges space and time. (Zukin 1991: 39)

Como facilmente se depreende das suas palavras, Zukin vê na arquitectura e na organização do espaço os factores determinantes nas transformações culturais e os elementos essenciais na percepção da cidade: "The two cultural products that most directly map the landscape are architecture and urban form. Because they shape both the city and our perception of it, they are material as well as symbolic" (*idem*: 42). Ao sublinhar a importância da acção exercida pelos arquitectos e os urbanistas, Zukin desvaloriza mesmo a influência dos escritores e dos críticos literários em todo o processo.

Ora, embora reconhecendo a importância da arquitectura e dos seus agentes na percepção cultural do espaço citadino, vou procurar convocar alguns exemplos que demonstram que esta é apenas mais uma das dimensões a serem consideradas e não a sua dimensão essencial. Com efeito, não posso concordar que a nossa percepção da cidade de Dublin deva mais à especificidade das suas construções arquitectónicas do que à imagem recriada nos romances de James Joyce, por exemplo. As duas cidades, a Dublin 'real' e aquela que surge recriada nos textos do romancista irlandês, são indissociáveis. Do mesmo modo, a recriação dos espaços passa, indubitavelmente, pelo cinema, bem como por todas as manifestações artísticas em geral. Como sublinha David Clarke:

The urbanization that accompanied the expansion of industrial capitalism was both a direct manifestation of, and itself served to shape, the historical transition towards a specifically *modern* mode of social living. Whilst both documenting and providing commentary on these developments, cultural forms such as the cinema and its various precursors were themselves implicated in such changes. Thus, the spectacle of cinema both drew upon and contributed to the increase pace of modern city life (...). (Clarke 1997: 3)

O próprio Michel Foucault, pioneiro a reflectir sobre o espaço e sobre as relações de poder que através dele se estabelecem, explica que a organização do espaço e dos elementos arquitecturais que o compõem não determinam tudo. Em "Space, Power and Knowledge", quando lhe é pedido que identifique, no passado ou no presente, exemplos de projectos arquitectónicos que representem formas de libertação ou de resistência, Foucault responde:

I do not think that it is possible to say that one thing is of the order of 'liberation' and another is of the order of 'oppression'. [N]o matter how terrifying a given system may be, there always remains the possibilities of resistance, disobedience, and oppositional groupings. (...) Liberty is a *practice*. (...) The liberty of men is never assured by the institutions and laws that are intended to guarantee them. [I]t can never be inherent in the structure of things to guarantee the exercise of freedom. The guarantee of freedom is freedom. (Foucault 1995: 162)

Por conseguinte, a arquitectura constitui para Foucault mais um elemento de apoio à reflexão sobre a sociedade, o indivíduo e o espaço:

It is true that for me, architecture, in the very vague analyses of it that I have been able to conduct, is only taken as an element of support, to ensure a certain allocation of people in space, a *canalization* of their circulation, as well as coding of their reciprocal relations. So it is not only considered as an element in space, but is especially thought of as a plunge into a field of social relations in which it brings about some specific effects. (*idem*: 169)

Em *Of Other Spaces*, Foucault havia já anunciado o advento de "uma época do espaço" sucessora da "grande obsessão do século XIX com a História" e o tempo (Foucault 1967).² É neste ensaio que o autor identifica e descreve diferentes espaços heterotópicos, como o teatro, o museu, o cemitério, o jardim, que em comum têm o facto de representarem

real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (*idem*)

Estas heterotopias são, segundo Foucault, definíveis por uma série de princípios. Um princípio essencial é a sua capacidade de justapor espaços à partida incompatíveis. Foucault apresenta vários

exemplos, mas, no seu ponto de vista, o exemplo máximo desta capacidade de justaposição é o jardim, espaço que, de resto, revisitaremos quando passarmos à reflexão sobre *Metropolis*:

[P]erhaps the oldest example of these heterotopias that take the form of contradictory sites is the garden. We must not forget that in the Orient the garden, an astonishing creation that is now a thousand years old, had very deep and seemingly superimposed meanings. The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a space still more sacred than the others that were like an umbilicus, the navel of the world at its center (the basin and water fountain were there); and all the vegetation of the garden was supposed to come together in this space, in this sort of microcosm. (...) **The garden has been a sort of happy, universalizing heterotopia since the beginnings of antiquity** (our modern zoological gardens spring from that source). (*idem*, meu negrito)

Um outro princípio importante é o facto de todas as heterotopias terem uma função precisa e determinada (de evasão, de resistência, de desvio, de compensação, de acumulação do tempo, etc.) que, no entanto, varia conforme o momento histórico e a cultura em que se inserem. Um exemplo de espaço que ilustra plenamente este princípio é o cemitério. Nas sociedades ocidentais, o cemitério situava-se, até ao início do século XVIII, num ponto central da cidade. Até então, o cemitério era perspectivado como um espaço sagrado, de fronteira entre a vida terrena e a vida eterna. Todavia, como sublinha Foucault, a partir do século XIX, a noção de fronteira foi substituída pela noção de fim. Os cemitérios começaram a ser encarados como a última cidade alguma vez habitada pelos seres humanos, um espaço não de passagem à vida eterna, mas de descanso eterno. Sendo difícil conviver diariamente com a sua própria finitude, os ocidentais transferiram o espaço outrora central do cemitério para a periferia (*idem*).

Kevin Hetherington é um outro crítico que, no seguimento de Foucault, reflecte sobre as questões do espaço. Em *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*, descreve as heterotopias como espaços de ordem social alternativa, isto é, espaços cujo funcionamento difere claramente da ordem vigente (Hetherington 1997: 40). O autor acrescenta, todavia, e este é um aspecto fundamental, que as heterotopias não são, ou não têm necessariamente de ser, espaços de resistência, podendo, pelo contrário, constituir-se como espaços de controlo total:

In using the concept of heterotopia, it would be wrong to privilege either the idea of freedom or control. (...) It would also be wrong to associate heterotopia just with the marginal and powerless seeking to use Other places to articulate a voice that is usually denied them. An Other place can be constituted and used by those who benefit from the existing relations within a society (...). (Hetherington 1997: 52)

Este aspecto é particularmente visível em *Metropolis*. Para a sociedade governante, simbolizada no filme por Joh Fredersen, que usufruiu de todas as benesses oferecidas pela tecnologia e pelo trabalho altamente subvalorizado dos operários, a cidade representa um manancial inesgotável de prazer. A cidade é a sua heterotopia de controlo. Pelo contrário, para os operários, condenados a uma existência claustrofóbica dividida entre dez horas de trabalho diário e as suas casas subterrâneas, resta apenas resistir.

***Metropolis*: um estudo de caso**

A História do Cinema fez de *Metropolis* (Alemanha, 1927) um filme incontornável pela sua representação da cidade e das relações de poder que nela se estabelecem. O gigantismo das suas construções e das engrenagens mecânicas que as sustentam surge, em toda a sua imponência, desde a abertura do filme, remetendo-nos claramente para um futuro, ainda que indefinido.

Foram muitos os críticos e estudiosos de cinema que, ao longo de décadas, procuraram localizar *Metropolis* no tempo. 2000, 2001, 2100, 3000, ..., o ano em que se desenrola a acção permanece em aberto, mas o importante é a atmosfera de futuro, algo distante, que as colossais torres, as plataformas suspensas e as naves que rasgam os céus de *Metropolis* nos transmitem. Mais do que a definição exacta de um tempo ou do que uma projecção realista do desenvolvimento urbano, "*Metropolis* ilustra fobias e ambiguidades muito *contemporâneas* em relação às cidades" (Neuman 1999: 112).³

Fonte de inspiração para muitos filmes de ficção científica que haveriam de se seguir⁴ – *Blade Runner*

(EUA, 1976), de Riddley Scott, é porventura o melhor exemplo –, *Metropolis* nasceu, também ele, de um momento de inspiração e, sobretudo, do espanto experimentado por Fritz Lang ao contemplar Nova Iorque pela primeira vez. Em 1965, numa entrevista concedida a Gretchen Berg, Fritz Lang descreve pormenorizadamente a forte impressão que lhe causou a cidade de Nova Iorque – os edifícios, as pessoas, as luzes e as sombras, as forças em conflito – e a forma como este espaço inspirou a criação da sua *Metropolis*:

Metropolis, you know, was born from my first sight of the skyscrapers of New York in October 1924. [W]hile visiting New York, I thought that it was the crossroads of multiple and confused human forces, blinded and knocking into one another, in an irresistible desire for exploitation, and living in perpetual anxiety. I spent an entire day walking the streets. The buildings seemed to be a vertical sail, scintillating and very light, a luxurious backdrop, suspended in the dark sky to dazzle, distract and hypnotize. At night, the city did not simply give the impression of living: it lived as illusions live. I knew I should make a film of all these impressions. (Berg 2003 [1965]: 68-69)

Já em Berlim, Fritz Lang dá conta das suas impressões a Thea Von Harbou que inicia a redacção do argumento que viria a dar origem a *Metropolis*.⁵

Se é verdade que nem todas as cidades são cinematográficas (cf. Bruno 1997: 46), não é menos verdade que Nova Iorque e a sua Manhattan têm vindo a encantar sucessivas gerações de realizadores. Seja pela sua natureza fotogénica, pelo gigantismo e geometria dos seus edifícios, ou pela globalidade do seu desenho arquitectural, o facto é que Nova Iorque rima com imagem em movimento, podendo por isso ser considerada uma “ciné-cidade”, para utilizar a terminologia de Giuliana Bruno (*ibidem*).⁶

À semelhança de Nova Iorque, cidade real e reinventada pelo cinema, *Metropolis*, cidade ficcionada, também tem continuado a cativar estudiosos, críticos e leigos, tal como cativou os seus espectadores contemporâneos, incluindo Adolf Hitler:

Adolfo Hitler também gostava de *Metropolis* e o seu visual agradou muito ao seu arquitecto Albert Speer. Em 1943, quando os prisioneiros do campo de concentração nazi de Matthausen foram obrigados pelos seus carcereiros a construir uma rampa gigantesca, compararam-na a *Metropolis*. (Cousins 2005: 100)

O encantamento de Adolf Hitler pela arquitectura de *Metropolis* não é, de todo, desprovido de sentido dado que a imagética do filme e a própria mensagem são algo ambivalentes. Como observa J. P. Telotte:

It [*Metropolis*] seems to speak with two distinct voices. On the one hand, it talks about the consequences of a society given over to the forces of technology and production; but on the other, it finds much of its attraction in the vision of those forces, that is, in its seductive images of a futuristic, highly technologized society. In fact, today, as in Lang's time, the film is often viewed and evokes comment as much for its surface features, for its spellbinding images of the future, as for its indictment of the cultural forces those images depict. Consequently, the film at times seems almost at odds with itself. (Telotte 1990: 49)

Por outras palavras, *Metropolis* não se limita a ser uma crítica clara ao capitalismo, à tecnologia e a todas as forças que, de algum modo, despojam o indivíduo da sua humanidade e da sua individualidade. Há um certo deslumbramento pelo poder, em todas as suas manifestações, que perpassa o filme e que Hitler terá certamente sentido. A sua heterotopia de controlo estava exposta em *Metropolis* e o convite formulado a Fritz Lang para produzir filmes para os nazis é consequência desse seu encantamento com a estética e a temática do filme.

Lang, que se considerava um liberal,⁷ recusou, ofendido, a proposta, mas Thea Von Harbou, de quem entretanto se divorciou, passou a ser uma colaboradora activa da Goebbels. Ao desconforto evidenciado por Fritz Lang, nas inúmeras entrevistas em que foi questionado sobre *Metropolis*, não será alheia esta admiração nazi pelo filme, embora o realizador centre as suas críticas na ingenuidade da mensagem final, isto é, na ideia de que entre a cabeça (classe governante) e as mãos (classe operária) é necessário que exista um intermediário, o coração. Como diria Lang, em entrevista a Henry Hart, “Where today do you see the heart mediating anything?” (Lang/Hart 2003 [1956]:14). Esta questão volta a ser abordada em entrevista a Jean Domarchi e Jacques Rivette, onde Lang clarifica a sua posição:

‘I am very severe about my work. One cannot say now that the heart is the mediator between the hand and the brain, because it is a question of economics. That’s why I don’t like

Metropolis. It's false, the conclusion is false, I don't accept that I made that film.' (Lang/Domarchi & Rivette 2003 [1959]:18)

No filme, o intermediário, anunciado pela personagem Maria, filha de operários e voz de uma resistência pacífica, é Freder, filho de Joh Fredersen, o protótipo do capitalista completo. Do alto da sua torre, Fredersen tem uma visão privilegiada da sua criação: Metropolis. A torre funciona como um *panopticon*⁸ que permite a Fredersen controlar todo o espaço da cidade à superfície. As câmaras de vigilância e os operários pagos para controlar os seus pares completam a heterotopia de controlo de Fredersen, concedendo-lhe uma visão privilegiada também do subterrâneo.

O primeiro encontro dos dois espaços ou, por outras palavras, de Freder e Maria dá-se, simbolicamente, no Jardim do Éden. Seguindo-se à mudança de turnos dos operários – profundamente marcante pelos movimentos mecânicos dos operários que mais do que trabalhadores se assemelham a prisioneiros de um campo de concentração nazi – e à descida à Cidade dos Operários – apresentada como uma verdadeira descida aos infernos –, a cena do jardim assume um efeito de contraste avassalador. O jardim, onde jovens rapazes perseguem jovens *ninfetas*, surge como um espaço de luz, de prazer, à semelhança, aliás, da descrição que é feita por Foucault em *Of Other Spaces*: “The garden has been a sort of happy, universalizing heterotopia since the beginnings of antiquity” (Foucault 1967).⁹ A chegada de Maria, rodeada por crianças, filhos dos operários, vem, por conseguinte, interromper e ensombrar a existência colorida e ociosa de Freder, contribuindo decisivamente para a destruição do seu espaço heterotópico.

Maria e as crianças são de imediato convidadas a abandonar aquele espaço de evasão e de prazer absoluto, mas a ruptura para Freder era já inevitável. Tal como Adão e Eva após terem provado a maçã, Freder passou a ter consciência de que havia algo mais para além das luzes e do brilho exibido por Metropolis à superfície. Esta ascensão ao conhecimento é acompanhada por uma descida ao espaço subterrâneo da cidade, onde Freder, movido pela vontade de reencontrar Maria, tem a oportunidade de contemplar, pela primeira vez, a vida de esforço e de sacrifício dos operários. Comovido, Freder resolve trocar de lugar com um deles, procurando sentir as mesmas emoções.

Tomado por um dos operários, Freder recebe um panfleto com um mapa que o conduz a um espaço ainda mais subterrâneo, um espaço de resistência. Neste local, reencontra Maria que, num tom profético, exorta os operários a aguardar por um intermediário que reconheça a igualdade entre todos os seres humanos e que seja por isso capaz de dialogar com a classe governante e, de algum modo, libertar os operários da sua existência miserável. A mensagem de Maria é de esperança e de paz. A sua heterotopia representa a resistência, mas trata-se de uma resistência pacífica, alicerçada na fé de que o intermediário não tardará a chegar.

As palavras de Maria constituem para Freder uma revelação. Sendo filho de Joh Fredersen, governante máximo da cidade, só ele poderia desempenhar este papel de mediação. Todavia, Freder e os operários não são os únicos a ouvir a mensagem de Maria. Joh Fredersen, que ignora a presença do filho naquela multidão, e Rotwang, o cientista, observam toda a cena por uma fissura que em tudo se assemelha a um olho, retomando-se assim a ideia do *panopticon* como símbolo de controlo. Embora inimigos por razões pessoais, os dois aliam-se para destruir a resistência dos operários. Pelo menos é nisto que Fredersen acredita. Na verdade, os planos de Rotwang são bem mais extensos: destruir Metropolis e Freder para com isso destruir Fredersen, destituindo-o de tudo o que lhe é mais querido.

Se a torre representa a heterotopia de controlo de Fredersen, o laboratório é o equivalente para Rotwang. Contrastando com o brilho e o gigantismo de toda a cidade de Metropolis, o laboratório é um espaço esquecido, decadente, escuro e sombrio como o seu único habitante. No entanto, este espaço, que se encontra à superfície, tem acesso ao interior, ao subterrâneo, contactando com os dois universos que se opõem em *Metropolis*. É através do laboratório que Fredersen e Rotwang conseguem alcançar o local onde se realizam as reuniões secretas de Maria e dos operários. É no laboratório que Rotwang cria um robot, igual a Maria, destinado, por vontade de Fredersen, a semear a discórdia e o caos entre os operários.

Porém, cumprindo-se os planos de Rotwang, não é só entre os operários que o robot Maria implanta a discórdia. Ao dançar de forma sedutora nas festas dos ricos, o robot desencadeia nos homens um desejo incontrolável de a possuir, conduzindo-os a duelos e a lutas que terminam, invariavelmente, com a morte de muitos seres humanos. A metáfora é por demais evidente, a máquina conduz à destruição do indivíduo. Antes mesmo da entrada em cena do robot Maria, Freder acusara o pai de transformar as máquinas em novos deuses.

Todavia, se é verdade que Fredersen não hesita em sacrificar vidas humanas, colocando-as ao serviço das máquinas que alimentam a sua utopia, a monumental cidade de Metropolis, Rotwang, ele próprio semi-máquina já que substituiu a mão perdida numa das suas experiências por uma mão mecânica, procura, obsessivamente, recriar Hel, a mulher da sua vida, que o trocara por Fredersen e que

morrera ao dar à luz Freder. A ideia de substituir, no plano dos afectos, um ser humano por uma máquina é por si só absurda e demonstra bem o estado de demência em que se encontra Rotwang.

Apesar da imagem profundamente negativa das máquinas que percorre todo o filme, é importante não esquecer que estas não são mais do que criações humanas, cujas acções por vezes espelham, e que a verdadeira ameaça para o ser humano é, tal como sublinha Leo Brandy e reconhece Fritz Lang, em entrevista a Axel Madsen, o próprio ser humano e a sociedade em que vive:

Machines are outside class, purifiers of movement. The real threat to individual energy and exuberance is not the machine, but the forces of society (...). (Brandy 2004: 672)

'All right, so man has to live with the machine,' he says with an annoyed gesture of helplessness. 'Is that a message today? He still has to live with himself first.' (Lang/Madsen 2003 [1967]: 90)

Se entre os ricos o robot Maria suscita um sentimento de luxúria e desejo que conduz a comportamentos humanos auto-destrutivos, entre os operários o robot apela, ironicamente, à morte das máquinas. Privados das palavras apaziguadoras de Maria e incitados pelo ódio instilado pelo robot, os operários dão azo a toda a uma série de actos violentos, destruindo as máquinas que alimentam e sustentam toda a Metropolis, incluindo a Cidade dos Operários que fica totalmente inundada. Cegos pelo desejo de vingança e destruição, os operários negligenciam mesmo os seus filhos que, esquecidos pelos pais na Cidade dos Operários, poderiam ter sucumbido à força das águas não fora a intervenção da verdadeira Maria e de Freder. As acções do robot são, por conseguinte, determinantes e reveladoras: ao despoletar o que de pior existe em todos os seres humanos, mostram ricos e pobres à mesma luz, com as mesmas falhas e as mesmas virtudes.

No final, com a Cidade dos Operários destruída, todos ascendem ao Clube dos Filhos, o mesmo é dizer à cidade dos ricos, mas as luzes de Metropolis haviam sido apagadas e o reacender da cidade encontra-se dependente da mediação de Freder e de um coração que pulsa entre a cabeça e as mãos. A mensagem pode parecer ingénua e simples, mas a simplicidade não deixa de conter verdade e a verdade é que todos os projectos autoritários e repressivos, que negligenciam o ser humano e procuram a prosperidade de alguns à custa de muitos, acabam, invariavelmente, por conduzir à sua própria ruína. Fritz Lang terá, porventura, sido demasiado radical ao rejeitar a sua obra e o idealismo da sua mensagem que, sendo simples, não é, de modo algum, simplista, continuando, aliás, muitíssimo actual.

Em suma, a partir de *Metropolis*, ficção cinematográfica que versa sobre a importância da cidade enquanto reprodução espacial de múltiplas interacções sociais, é possível identificar e reflectir sobre diferentes espaços heterotópicos, sempre associados a um ou mais indivíduos, como a torre de Fredersen, o laboratório de Rotwang, o jardim de Freder ou os espaços subterrâneos de Maria e dos operários. Vimos como cada uma destas heterotopias tinha uma função definida, fosse ela de controlo, resistência, evasão ou alheamento, e testemunhamos, no final, a ruína de todas as heterotopias, restando apenas a cidade de Metropolis enquanto promessa por cumprir.

Referências Bibliográficas

Berg, Gretchen (2003) [1965], "The Viennese Night: A Fritz Lang Confession, Parts One and Two", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Brandy, Leo (2004), "From the World in a Frame – Genre: The conventions of connection", in *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Brandy & Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 6th edition, 663-679.

Bruno, Giuliana (1997), "City views: the voyage of film images", in *The Cinematic City*, ed. David B. Clarke, New York, Routledge, 46-58.

Certeau, Michel de (1995), "Walking in the city", in *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During, London and New York, Routledge, 151-160.

Clarke, David B. (Ed.) (1997), *The Cinematic City*, New York, Routledge.

Cousins, Mark (2005), *Biografia do Filme*, trad. Artur Ramos e Cláudia Ramos, Lisboa, Plátano Editora.

Domarchi, Jean & Jacques Rivette (2003) [1959], "Jean Domarchi and Jacques Rivette 1959", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Foucault, Michel (1995), "Space, power and knowledge", in *The Cultural Studies Reader*, Simon During (ed.), London and New York, Routledge, 161-169.

__ (1967), "Of Other Spaces", in <http://www.foucault.info>, página acedida a 21 de Janeiro de 2009.

Giordani, Pier Luigi (2000), "Urban Planning" in *Dictionary of Literary Utopias*, eds. Vita Fortunati and Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Gittleman, Sol (1979), "Fritz Lang's "Metropolis" and Georg Kaiser's "Gas I": Film, Literature, and the Crisis of Technology" in *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1979), 27-30, <http://www.jstor.org/stable/3528967> (acedido a 21 de Dezembro de 2008).

Grant, Barry Keith (2003), *Fritz Lang: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.

Hart, Henry (2003) [1956], "Henri Hart 1956", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Hetherington, Kevin (1997), *The Badlands of Modernity, Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge.

Madsen, Axel (2003) [1967], "Axel Madsen 1967", in *Fritz Lang: Interviews*, ed. Barry Keith Grant, Jackson, University Press of Mississippi.

Neuman, Dietrich (1999) "Antes e depois de *Metropolis*: o Cinema e a Arquitectura em busca da Cidade Moderna", in *Cinema e Arquitectura*, AAVV, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 108-115.

Telotte, J. P. (1990), "The Seductive Text of *Metropolis*", in *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 4 (Nov., 1990), 49-60, <http://www.jstor.org/stable/3200445> (acedido a 21 de Dezembro de 2008).

Zukin, Shron (1991), *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Filmografia

Metropolis, real. Fritz Lang, Alemanha, 1927 (Filmes Costa do Castelo, 2006).

Notas

¹ Cf. Giordani 2000: 623.

² Foucault, Michel (1967), "Of Other Spaces", in <http://www.foucault.info>, página acedida a 21 de Janeiro de 2009. Este documento não apresenta paginação na sua versão on-line.

³ Nos anos vinte, os arranha-céus eram fonte de múltiplas discussões entre arquitectos, urbanistas e políticos, servindo mesmo de mote para diferentes produções cinematográficas (cf. Neuman 1999: 108-115).

⁴ Sobre este assunto cf. Cousins 2005: 100.

⁵ "When I returned to Berlin, in the middle of a crisis, Thea von Harbou began to write the script. We imagined, she and I, an idle class, living in a large city thanks to the subterranean work of thousands of

men on the point of revolting, lead by the daughter of the people. To put down this rebellion, the head of the city demanded that its experts create a robot in the image of the daughter in question. But the robot Maria turned on her people and caused the workers to destroy the “machine” which was the heart of the city, which controlled it and gave it life.” (Berg 2003 [1965]: 69)

⁶ Em “City views: the voyage of film images,” Giuliana Bruno define Nápoles e Nova Iorque como “ciné-cidades”: “Naples and New York are intrinsically filmic. (...) They have housed the cinema from its very first steps, and have a shared history as cine-cities. (...) Naples and New York lend themselves to moving portraits of dark beauty. Inclined to the *noir*, they portrait the metropolis of the near future. Like the filmic metropolis of *Blade Runner*, they are dystopian cities. (...) Cities in ruins, they exhibit the social contradictions, and show the high and the low, side by side, in the architectural texture, making a spectacle of the everyday. Cities of display, they suit the cinema – the spectacle of the motion pictures” (Bruno 1997: 46).

⁷ Cf. Gittleman 1979: 27.

⁸ O *panopticon* é uma criação do filósofo Inglês e fundador do Utilitarismo, Jeremy Bentham. Em 1785, Bentham iniciou trabalhos no sentido de criar uma prisão que fosse inovadora. A originalidade desta prisão, baptizada de *panopticon* – “visão total” –, prende-se com o facto de um simples guarda, estrategicamente colocado, poder controlar todo o espaço do presídio e todos os seus reclusos. Esta prisão nunca chegou a ser construída por Bentham, mas o seu conceito inspirou desde sempre debate e controvérsia. Michel Foucault, por exemplo, recuperou o conceito para discutir as questões do poder e do espaço. Sobre este assunto cf. Foucault em *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975).

⁹ Cf. Nota 2.

Francisco Martins

(Professor do Quadro da Escola Secundária de Oliveira do Douro)

Citação: Martins, Francisco, "Donas Boto: um ignorado europeísta utópico", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Toda a busca autêntica de sentido nasce de uma experiência e começa a consolidar-se pelo desejo. E se esse sentido configurar uma realidade, um mundo a formar-se longinquamente, ele só sobreviverá, por certo, pelo amor, pela paixão, que se constituem como a substância do sonho. De resto, como pensar utopicamente sem o calor da generosidade?

Foi assim que Donas Boto analisou e viveu os principais acontecimentos europeus do seu tempo, e foi, sobretudo, deste modo que idealizou uma Europa a formar-se politicamente como entidade supranacional. Com efeito, o nosso autor (1810, Ervedosa do Douro - 1890, Estremoz) teve, como nenhum outro português de então, o mais completo conhecimento experimental e intelectual da Europa. Foi exilado liberal em 1829, quando era já um brilhante aluno de Direito em Coimbra; conseguiu formar-se em Medicina por Lovaina; começou a compor no exílio a sua maior e mais significativa obra poética; e só regressou a Portugal no final da década de 40. Porque amava a sua "flor do Mundo" (Boto 1854: 336) – a Europa, a ponto de esta palavra ocorrer mil e uma vezes tanto na sua poesia como na sua abundante prosa de análise e de reflexão políticas –, ocupou o tempo livre a conhecer os grandes clássicos e os autores românticos europeus, sobretudo os das áreas da Poesia e da Filosofia Política.

Salientemos que o ideário político e social de Donas Boto integrava não apenas aquilo que no seu entender constituía o melhor dos principais pensadores políticos e utópicos, desde Platão a Kant, como também todos os textos da ética cristã, nomeadamente as exortações de Cristo relacionadas com o amor ao próximo e com as bem-aventuranças. De resto, como se depreenderá, a radicalidade da proposta evangélica teve um claro correlato ético-político no pensamento europeísta de Donas Boto.

Era de tal ordem a sua paixão pelas questões da Europa que, depois de acabar Direito em Coimbra, e vivendo retirado na sua aldeia altoduriense, acompanhava vivamente pela imprensa os maiores incidentes da vida social e política dos países hegemónicos do continente europeu. Conservava bem vivos na sua memória afectiva de exilado acontecimentos como a revolução monárquica de 1830 em França, o processo de independência da Bélgica e da Grécia, os motins dos operários em Paris e Lyon (1832) e, principalmente, a breve revolução de 1848 que "foi como um sonho que sonhou a Europa" (*idem*: 310).

Assim se explica que tenha pensado e sofrido, como nenhum outro autor português coevo, com os enormes danos morais, sociais, económicos, etc., provocados pela devastadora guerra da Crimeia que opôs a França, a Inglaterra, a Turquia e o reino da Sardenha-Piemonte à Rússia, entre Outubro de 1853 e Fevereiro de 1856. Donas Boto estava consciente das consequências negativas resultantes da permanência de uma nociva instabilidade político-militar e, consequentemente, social na velha e orgulhosa Europa. Não podia suportar que a sua *flor do Mundo* continuasse a ser, como tinha sido nos últimos tempos, um grande jardim em chamas. O continente que se vangloriava de ter criado a mais forte tradição humanista; de ser a vanguarda mundial da ciência, da técnica e da cultura; de ser o centro de irradiação do Cristianismo e de ter desenvolvido experiências democratizantes tinha, afinal, os seus principais países envolvidos na mais sangrenta das guerras, contando mortos por centenas de milhares.

Como é que um apaixonado poeta europeísta poderia ficar indiferente perante o terrível paradoxo de assistir ao monstro da barbárie a crescer no seio da Civilização?

Enquanto escritor, Donas Boto reage servindo-se dos seus dois domínios de eleição: a poesia e a teorização política. No primeiro domínio, inaugura em Portugal, em 1854, o conceito de poesia comprometida, ao afirmar lapidarmente: "A poesia é uma arma (...) é o meio mais poderoso da civilização" (*idem*: 10).

Todavia, o que mais ainda o distingue dos outros autores (nacionais e estrangeiros) é a sua vertente de analista político e pensador europeísta, propondo inclusive uma solução que inviabilizava futuros conflitos militares dentro do espaço europeu. De facto, ao dar-se conta de que o *Tratado de Paris*, de 1856 (ano em que acabara a guerra da Crimeia), era insuficiente para garantir um futuro de paz e cooperação entre os europeus, Donas Boto propõe, em 1857, a criação de uma **Federação dos Povos e dos Estados da Europa** que, à data, constituía, nas próprias palavras do autor, "a utopia mais nobre,

mais generosa e mais brilhante a que ela [a Europa] poderia aspirar no estado actual da sua civilização” (1857: 475).

Donas Boto defendia que apenas esta solução política evitaria a decadência do continente europeu. Só como federação (ou confederação, o autor oscila entre os dois termos) é que a Europa reuniria condições para continuar a ser o pólo mundial da força civilizadora, até porque, ao diminuir os gastos exorbitantes com os exércitos – “o cancro da Europa” (*idem*: 477) – diminuiria a pobreza entre os seus cidadãos, podendo assim apostar numa melhoria significativa da sua qualidade de vida.

O arrojo visionário de Donas Boto apresenta ainda dois outros aspectos originais. O primeiro prende-se com o seu conceito de Europa que englobava países geograficamente exteriores ao espaço europeu, desde que estes fossem monarquias representativas ou repúblicas. O segundo prende-se com a defesa de uma Europa fraternal e unida, capaz de integrar todos os indivíduos para, deste modo, fertilizar “todo o campo social” (*idem*: 478). E como hoje bem sabemos, não haverá nunca uma autêntica união político-económica da Europa sem a participação e o empenho de todos os seus cidadãos!

Fica aqui desenhada, em traços muito gerais, a proposta¹ de Donas Boto, uma solução verdadeiramente pioneira para a grave crise político-militar que a Europa vivia em meados da década de 50 de oitocentos.

Quase um século depois, o conjunto dos notáveis políticos de grande visão estratégica que fundou formalmente o grupo germinal da futura União Europeia acabou por confirmar (sem o saber) que a visão utópica de Donas Boto para a Europa fazia todo o sentido.

Termino, parafraseando-o: o mundo não o conheceu, mas ele cumpriu o seu dever!

Referências Bibliográficas

Donas Boto, Luís Maria de Carvalho Saavedra (1854), *A Lira do Douro*, Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira.

Donas Boto, Luís Maria de Carvalho Saavedra (1857),² *A Lira do Douro*, Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira.

Notas

¹ Para obter mais informações sobre a proposta de Donas Boto para a Europa cf. Martins, Francisco (2008), “Donas Boto: no coração do tempo, à margem da cidade”, in *Donas Boto – Português Poeta Primeiro Ideólogo Moderno da União Europeia*, Chaves, Ed. Tartaruga.

² Este livro chegou até nós com duas datas, cada uma correspondendo a uma página de rosto diferente. Aos exemplares sobranes da primeira edição era, à época, frequente certas tipografias anexarem no final novas páginas acrescentadas pelos autores. Completavam o trabalho compondo uma página de rosto e uma capa originais.

Márcia Lemos

(Assistente de Investigação do Projecto “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "A **EUROTOPIA** vai à Escola", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Na presente edição da revista *E-topia* convidámos as instituições de ensino e os professores que se encontram a coordenar trabalhos no âmbito do projecto **EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva**¹ a partilhar connosco as suas opiniões sobre o projecto e a descrever a forma como este foi recebido pela comunidade escolar.

Olga Almeida é professora do Ensino Secundário desde 1982 e professora do Quadro com Nomeação Definitiva (PQND) na Escola Secundária de Valongo desde 1990. Lecciona as disciplinas de Inglês e Alemão. Tem colaborado com a Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), como orientadora de estágio das disciplinas de Alemão e Inglês, desde 2001. Vê o processo de ensino-aprendizagem como algo de dinâmico e, por isso, tem vindo a envolver-se em alguns projectos, de natureza muito diversa, que em comum têm o facto de cativar os alunos, contribuindo assim para o seu crescimento enquanto cidadãos mais activos e criativos. Esteve ligada aos projectos Comenius, Parlamento Europeu dos Jovens e Teatro Nacional S. João. Actualmente, dinamiza, na Escola Secundária de Valongo, um clube de Alemão e o projecto **EUROTOPIA 2100**, do qual nos fala em seguida:

“A **EUROTOPIA 2100** foi bem recebida pelos cerca de cem alunos que assistiram à sessão de esclarecimento orientada por Fátima Vieira, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Coordenadora do Projecto. De um modo geral, estes mostraram-se motivados, curiosos e muito interessados em saber mais sobre as Utopias.

Os professores que se mostraram disponíveis para este trabalho também receberam o projecto com interesse, tendo considerado que este poderia ser uma excelente forma de trabalhar competências, desenvolvendo assim a autonomia e a criatividade dos alunos. O facto de nem todos os professores da escola se terem envolvido no projecto prende-se, sobretudo, com dificuldades de implementação ao nível dos conselhos de turma. Acredito que este projecto terá ainda maior participação no próximo ano lectivo. Devo, no entanto, referir que estas “pequenas utopias” são já comentadas pelos alunos de outras turmas e que o trabalho está a ser verdadeiramente sério e a ultrapassar todas as expectativas.

A Escola Secundária de Valongo adoptou este projecto, a nível institucional, pelo facto de este se enquadrar no seu Projecto Educativo. Considerou-se que promoveria o desenvolvimento de competências, o trabalho colaborativo, a interdisciplinaridade, o cruzamento de saberes e, sobretudo, que seria possível adequá-lo às diversas áreas de estudo e interesses dos alunos. Também se considerou importante a dinâmica e a inovação que traria à Área de Projecto já um pouco gasta com temas muito trabalhados e, por isso, por vezes pouco sedutores tanto para alunos como para professores. Foi igualmente relevante o facto de ser um projecto aberto que proporciona o envolvimento de várias instituições.”

Eduardo Pinheiro é professor do 3.º Ciclo do Ensino Básico e do Ensino Secundário desde 1987 e professor do Quadro com Nomeação Definitiva, na Escola Secundária de Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim, desde 2000, onde lecciona as disciplinas de Biologia e Geologia. Tem coordenado projectos no âmbito do ensino experimental das ciências, tendo já colaborado com as Universidades do Minho e do Porto na orientação de estágios pedagógicos. Teve conhecimento do projecto **EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva** através de um contacto informal com a professora Graça Macieira, Coordenadora da

Área de Projecto da escola. A designação do projecto suscitou-lhe, desde logo, uma grande curiosidade por envolver o conceito de utopia. Foi essa curiosidade que o levou a consultar o sítio do projecto e a concluir que este seria motivante para os alunos, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento da sua criatividade e autonomia. No seu depoimento, fala-nos sobre a Área de Projecto e sobre o desafio de participar na **EUROTOPIA 2100**:

“Considero importante diversificar a tipologia de projectos a concretizar no âmbito da Área de Projecto – área curricular não disciplinar –, para, deste modo, motivar os alunos para a concretização de trabalhos inovadores, que apurem a sua criatividade e o seu espírito crítico, contrariando assim uma certa tendência para o facilitismo e para a replicação dos mesmos projectos ano após ano. A atitude prospectiva a que um projecto como a **EUROTOPIA 2100** obriga, exigindo, por um lado, um conhecimento aprofundado da sociedade contemporânea e, por outro lado, a criação de um ideal utópico, permite que os jovens que frequentam esta disciplina perspectivem melhor a sua própria intervenção enquanto futuros cidadãos europeus e agentes privilegiados de mudança.

Na sessão de apresentação do projecto **EUROTOPIA 2100**, orientada pela Dr.^a Lurdes Gonçalves – Assistente de Investigação do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, FLUP –, os alunos mostraram-se muito motivados para participar no projecto, tendo iniciado, de imediato, pesquisas no sentido de conferirem a maior consistência possível às suas *eurotopias*. Neste momento, existem dois grupos de trabalho a desenvolver actividades no âmbito do projecto **EUROTOPIA 2100**.”

Neusa Duarte é professora de Matemática do 3º ciclo do Ensino Básico e do Ensino Secundário, no Colégio de São Gonçalo, em Amarante. No corrente ano lectivo, entre outras actividades, acumula as funções de Directora de Turma e de Responsável pela Área de Projecto de uma turma do 12.º ano que optou por fazer do projecto **EUROTOPIA 2100** o seu tema de trabalho. No seu testemunho, dá-nos conta das motivações que estiveram na base da adopção do projecto:

“Quando o projecto **EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva** foi apresentado às três professoras responsáveis pela Área de projecto do Colégio de São Gonçalo achei-o, desde logo, muito interessante e apresentei-o à minha turma. Houve um grupo de alunos que, de imediato, se mostrou interessado em abraçar o tema. Os restantes alunos optaram por prosseguir os trabalhos que tinham já planeado e iniciado. O grupo que está a desenvolver este projecto é constituído por cinco alunas. Todas o receberam com muito entusiasmo, mas também com algum receio devido à complexidade e à abrangência do mesmo.

Enquanto professora da Área de Projecto e representante do Colégio de São Gonçalo considero que a participação neste projecto é uma mais-valia para os alunos, que têm assim uma oportunidade única de desenvolver o seu espírito criativo, reflectindo, simultaneamente, sobre um tema tão pertinente e actual como é a Europa.”

Nota

¹ Para mais informações sobre o projecto **EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva** cf. a Nota Explicativa presente nesta edição da *E-topia* (Lemos, Márcia, "Nota Explicativa a **EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva**", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008), <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>).

Márcia Lemos

(Assistente de Investigação do Projecto “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "Nota Explicativa a *EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva*", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática “Ano 2100” (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing.

Oscar Wilde

Num mundo em que a palavra crise parece dominar todos os discursos, numa Europa que enfrenta diariamente desafios decisivos para o futuro dos seus cidadãos, impõe-se cada vez mais repensar a força da Utopia enquanto energia transformadora. De resto, se a Utopia pode ser definida como um “princípio de progresso” (Trousson 2000: 634),¹ as próprias noções de “progresso” e de “desenvolvimento” necessitam de ser repensadas. A sociedade tecno-científica contemporânea, longe de constituir a panaceia para todos os problemas do indivíduo, tem vindo claramente a complexificar as vivências e as aspirações humanas. De tal modo que, como sublinha Lyotard:

Our demands for security, identity and happiness, coming from our condition as living beings and even social beings appear today irrelevant in the face of this sort of obligation to complexify, mediate, memorize, and synthesize every object, and to change its scale. **We are in this techno-scientific world like Gulliver: sometimes too big, sometimes too small, never at the right scale.** (Lyotard 1995: 173, meu negrito)

Com efeito, os conceitos de progresso e desenvolvimento não podem, no século XXI, ser entendidos como o produto de um acumular de bens materiais e de engenhos tecnológicos que muitas vezes não constituem mais do que falsas necessidades. Deverão, em vez disso, estar associados a um equilíbrio e aperfeiçoamento de todas as vertentes que fazem do ser humano um ser completo e plenamente realizado: a sua história, o local onde vive, a qualidade do meio ambiente em que se insere, a sua rotina diária, a cultura a que tem acesso, a educação, a economia, etc. Na epígrafe que serve de mote a esta Nota Explicativa, Oscar Wilde sublinha a importância da Utopia como ponto de chegada, com o projecto ***EUROTOPIA 2100: Uma Utopia Interactiva*** o que se pretende é tomar também a Utopia como ponto de partida para a reflexão sobre o futuro da Europa e dos europeus.

A ***EUROTOPIA 2100*** insere-se nas actividades do projecto de investigação “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente III”, coordenado por Fátima Vieira, sediado no **Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto** e financiado pela **Fundação para a Ciência e a Tecnologia** (PTDC/ELT/67788/2006), contando também com o apoio da ***Utopian Studies Society/Europe***, da **Reitoria da Universidade do Porto** e do ***British Council***, entre outras parcerias.

O projecto conta com um sítio na Internet, disponível em seis línguas (português, inglês, francês, espanhol, italiano e alemão) que pode ser visitado em <http://web2.letras.up.pt/eurotopia/>. Fazendo uso das novas tecnologias da informação, o projecto abre uma janela sobre o longínquo ano 2100 e convida os europeus a reinventar a Europa através das suas *hiperutopias*.² Individualmente ou em grupo, todos são chamados a reflectir sobre temas tão diversos como a Geografia, o Ambiente, a História, o Governo, a Economia, a Religião, a Educação, a Cultura, as Artes e as Humanidades, a Ciência e a Tecnologia, os Habitantes, ou o Quotidiano, apelando-se, deste modo, a uma transversalidade de saberes. Os textos e as imagens criados no âmbito deste projecto serão publicados na secção **Utopias**, no caso de apresentarem uma projecção global para a Europa no ano 2100, ou na secção **Visões do Futuro**, na eventualidade de se concentrarem apenas num dos temas supra-mencionados.

Juntamente com o **Regulamento** do projecto, o sítio da ***EUROTOPIA 2100*** conta ainda com um

Roteiro de Sugestões – onde se apresentam algumas questões essenciais que, embora não esgotem os respectivos temas, poderão servir de guia ao trabalho criativo de cada europeu –, bem como um **Baú de Utopias**, aberto aos contributos de todos aqueles que no seu percurso se deparem com verdadeiros tesouros utópicos sob a forma de texto.

O projecto **EUROTOPIA 2100** tem sido divulgado em toda a Europa, sobretudo no meio académico. A coordenadora do projecto teve a oportunidade de o apresentar publicamente no Reino Unido, na Irlanda, na Suécia e na Polónia, estando igualmente prevista uma apresentação pública a decorrer no Chipre, em Fevereiro de 2009. O projecto está já a ser desenvolvido, na Universidade do Porto, por estudantes dos 1.º, 2.º e 3.º ciclos das diferentes faculdades e também pelos estudantes do *Programa de Estudos Universitários para Seniores*.

Embora esteja aberto a todos os europeus, a **EUROTOPIA 2100** é um projecto especialmente relevante para os mais jovens, proporcionando aos futuros cidadãos europeus um espaço de debate e de expressão da consciência das suas responsabilidades cívica e política. Nesse sentido, em Portugal, o projecto tem vindo a ser divulgado junto do público pré-universitário, estando correntemente a ser desenvolvido, no âmbito da unidade curricular Área de Projecto dos 8.º, 9.º e 12.º anos de escolaridade, nas seguintes instituições de ensino:

Colégio D. Duarte (Porto)
Colégio de São Gonçalo (Amarante)
Escola Secundária da Rocha Peixoto (Póvoa de Varzim)
Escola Básica 2/3 Julio-Saúl Dias (Vila do Conde)
Escola Secundária de Valongo

Representantes de todas as instituições envolvidas no projecto **EUROTOPIA 2100** serão convidados a apresentar publicamente as suas projecções utópicas para a Europa em dois momentos: em Maio de 2009, num encontro que reunirá os participantes das diferentes escolas, dando-lhes a oportunidade de discutir diferentes visões num fórum criado para o efeito; e no dia 1 de Julho de 2009, numa cerimónia, a realizar na Reitoria da Universidade do Porto, no âmbito do 10.º Congresso da *Utopian Studies Society / Europe*. Nesta ocasião, as visões utópicas desenvolvidas no âmbito do projecto **EUROTOPIA 2100** serão apresentadas perante cerca de duzentos investigadores da área de Estudos sobre a Utopia oriundos de universidades de todo o mundo. Os trabalhos serão apresentados em língua inglesa, devendo ser filmados e difundidos em tempo real, via Internet, para todo o mundo.

Em suma, o projecto **EUROTOPIA 2100** reafirma o lugar da utopia no século XXI, ao conceber um espaço de criação de utopias para o século XXII. E porque só a *utopia é capaz de mudar o mundo pela mudança diária dos nossos mundos pessoais* (Vieira & Freitas 2005: 9), sigamos o sábio conselho que a Rainha Branca deu a Alice³ e continuemos a acreditar e a sonhar impossíveis para com eles recriarmos diariamente a nossa realidade.

Referências Bibliográficas

Carroll, Lewis (1993), *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, Wordsworth Classics.

Fortunati, Vita & Trousson, Raymond (Eds.) (2000), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Lyotard, Jean-François (1995), “Defining the post-modern” in *The Cultural Studies Reader*, Ed. Simon During, London and New York, Routledge, 170-173.

Vieira, Fátima & Marinela Freitas (Eds.) (2005), *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts*, Porto, Editora da Universidade do Porto.

Notas

¹ “Utopia proposes a transformation, the principle of progress, and the invention of what reality could become” (Trousson 2000: 634).

² *Hiperutopias* são utopias que se encontram publicadas em sítios da Internet e que operam através de *links*. A título de exemplo, poderão consultar o sítio da Internet da *Bergonia* (www.bergonia.org).

³ Alice laughed. ‘There’s no use trying,’ she said: ‘one can’t believe impossible things.’
‘I dare say you haven’t had much practice,’ said the Queen. ‘When I was your age, I always did it for half an hour a day. Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast.’ (*Through the Looking Glass*, 1993: 192-3)