

Reconfigurações da Utopia na Ficção Pós-moderna



Lourdes Câncio Martins

(Universidade de Lisboa)

Citação: Lourdes Câncio Martins, "Reconfigurações da utopia na ficção pós-moderna", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1 (2004). ISSN 1645-958X
<<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuquesas/e-topia/revista.htm>>

Como modelo semântico, assim como formal, a utopia jamais poderá evitar as marcas do tempo: por um lado, as da realidade contemporânea, onde incide a sua visão crítica, por outro, as do discurso literário que define a sua construção textual. A utopia, lembrar-nos-á Laurent Gervereau, é, primeiramente, textual. É narrada e não vista: "Em parte alguma" (Gervereau 2000: 346).

À abordagem da sua problemática no âmbito da narrativa pós-moderna, colocar-se-ão, assim, as questões da referência e da representação. Embora o referente se encontre sempre inscrito nos discursos da cultura, como Linda Hutcheon sublinhou (cf. Hutcheon 1989), não poderemos, contudo, deixar de reconhecer que a ficção pós-moderna se afasta da actividade referencial, a fim de privilegiar a auto-referência que lhe permite afirmar a sua identidade em termos de construção e, desse modo, libertar-se das convenções narrativas. Isto é, da representação da realidade exterior, à qual prefere a evocação dos possíveis, ainda que para depois os anular, bem como da história, das noções estruturantes de lógica e de causalidade, ou ainda de qualquer busca empírica da verdade. Com efeito, a narrativa pós-moderna não pretende considerar os factos, mas os efeitos das suas interpretações que desdobram múltiplas perspectivas da verdade, sempre problematizada enquanto fragmentada. No entanto, de acordo com a sua visão paradoxal, fortemente implicada no que procura contestar, ela reinstala essas noções tradicionais para ulteriormente as subverter. Esta sua dinâmica irá destabilizar o processo de narrativização, tal como é entendido pela abordagem teórica recente, "uma forma nuclear da compreensão humana, da imposição do sentido e da coerência formal ao caos dos acontecimentos" (Hutcheon 1989: 69). Mas ao destabilizá-lo, abre, porém, outras possibilidades de produção de sentido.

É partindo desta reflexão, que nos propomos abordar a utopia no discurso ficcional pós-moderno, nomeadamente em *A jangada de pedra*, de José Saramago e *Baudolino*, de Umberto Eco, na tentativa de aí encontrarmos um novo espaço literário que torne possível o seu processo evolutivo. Por outras palavras, um espaço favorável às reconfigurações da utopia. Devendo esta confrontar-se com a diferença radical tanto do texto como do contexto da realidade contemporânea, correrá, porventura, o risco de já não se parecer com a dos modelos tradicionais e de, assim, se tornar problemática, ao problematizar também as perspectivas da sua renovação.

Quer Saramago, quer Eco se mostram sensíveis às grandes mudanças do seu tempo, apesar de seguirem por trajectos ficcionais bem distintos. Se o escritor português, inversamente ao italiano, parece nunca se ter interessado pela semiótica em termos de abordagem teórica, todavia, à semelhança dele, abrirá os seus textos à nova dinâmica interpretativa, de acordo com as posições teóricas da leitura como acto de colaboração. O que significa, do ponto de vista semiótico de Eco, "fazer-se conjecturas sobre os critérios económicos que orientam o mundo ficcional (...), sendo-se fiel às sugestões de uma voz que não dirá explicitamente o que sugere" (Eco 1996: 148). Tanto mais que se trata aqui de textos predominantemente retóricos, marcados pela ambiguidade pós-moderna, obrigando o leitor a

questionar e interpretar o que não dizem as alusões e as imagens e, assim, procurar aceder a um projecto utópico de contornos indefinidos.

Um projecto que, em ambos autores, se encontra estruturado pela tópica da viagem, na qual se baseou o inventor da utopia para dar uma forma matricial ao género. Uma viagem terrestre em *Baudolino*, uma dupla viagem, por terra e por mar, na *Jangada de pedra*. Em qualquer dos casos, uma viagem que parte do conhecido para o desconhecido, imaginado e desejado, como um lugar que se inscreve num processo de descobertas desenvolvido através destas narrativas e que se torna a sua questão fundamental.

Para Eco, em *A Ilha do dia anterior*, já se tratava de descobrir a maneira de superar o tempo e o espaço, um enigma que o cardeal Mazarin encarregara o herói de resolver e que só o conhecimento das longitudes poderia revelar. Decifrá-lo, é o projecto que o conduzirá ao longo do texto até à “ilha do dia anterior”, um lugar da felicidade, que o poderia libertar do sistema das suas coordenadas espacio-temporais. Não obstante, torna-se numa representação problemática da utopia, que talvez só se possa entender através da ruptura instaurada pelo discurso pós-moderno do romance. [1]

Para Baudolino, no romance epónimo, não se colocará a questão de alcançar uma ilha. No entanto, é uma das suas extensões metafóricas, sob a forma de um lugar longínquo, isolado na sua identidade singular e perfeita, tal como foi configurado pelas diferentes versões da tradição lendária, que o faz não só idealizar, mas também desejar e perseguir uma imagem da utopia: o reino do Preste João, supostamente localizado numa parte incerta da Índia, precisamente no final de um percurso de descobertas através de geografias imaginárias e de países fantásticos.

Saramago, por sua vez, situará o seu projecto utópico no quadro apocalíptico de uma narrativa, cujas fronteiras se aproximam da ficção científica, baseando-se numa viagem no interior de outra, através da figuração da Península Ibérica separada da Europa e, assim, transformada num lugar paradoxal, simultaneamente uma ilha e um barco. Uma jangada-ilha de pedra, “que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (Saramago 1994: 45), sobre a qual os habitantes se deslocam, a fim de procurarem aceder ao conhecimento relacionado com o(s) enigma(s) que ela propõe. Mantendo a ruptura fundadora do país da utopia, Saramago criará um mundo à parte, tanto mais fechado em si mesmo que a sua invenção geográfica quebra a solidez das fronteiras do real, ao desrealizar o seu espaço imaginário. Sendo este, porém, identificável na referência à Península Ibérica sob a forma de um lugar neutralizado, “um lugar outro, mas também o outro do lugar”, na perspectiva de Louis Marin (Marin 1973: 29), não colocará a questão de uma ilha desconhecida, segundo a norma das utopias, de localização incerta, mas não deixando de sugerir ao leitor um outro mundo possível, uma *Terra Australis Incognita*, tal como a descoberta do Novo Mundo a propôs à imaginação. Um Novo Mundo, para o qual, aliás, a figuração alegórica da Península tornada barco nos parece encaminhar, ao longo da sua viagem marítima em direcção ao sul, para a África longínqua, que, todavia, lhe é próxima, mas sem se afastar da América, mantendo-se a meia distância entre esses dois continentes. De tal modo que “a sua forma, inesperadamente para quem ainda tiver nos olhos e no mapa a antiga posição, parece gémea dos dois continentes que a ladeiam” (Saramago 1994: 323). Apagando-se o Outro pela absorção numa indiferença recíproca das duas imagens, permite-se ver o mesmo na sua diversidade e, assim, ao texto dizer, através da figura, o confronto de uma visão do mundo com o mundo que não existe.

Relacionando as duas viagens, o romance envolverá ambas num processo de descobertas com diferentes dimensões: descoberta do espaço exterior, mas também, e porventura mais relevante, descoberta do espaço interior da intimidade, dos afectos e emoções, das ilusões e dos sonhos, descoberta dos mistérios da vida e da morte, da complexidade dos tempos e da História, através da qual se confrontam mundos e ideologias. [2] Descobertas todas elas inerentes à procura da alteridade: de uma outra Génesis e de uma outra Utopia.

Para estruturarem as suas narrativas pós-modernas, ambos autores lhes fornecem os materiais de referência que elas terão de questionar ao longo do seu processo interpretativo, implicando a passagem da identidade à alteridade, a fim de se libertarem os sentidos e, finalmente, se alcançar a significação. Um procedimento que os levará a ancorá-las em contextos históricos bem diversificados, embora se relacionem sempre com o passado e, mais notório ainda, com o passado textualizado, como um modo de o reescrever num novo contexto, sustentado pela convicção pós-moderna que só se pode aceder ao conhecimento dessa

“realidade” por meio das suas representações culturais (cf. Hutcheon 1989). Talvez seja a razão pela qual nestes romances se vê o passado como figura do presente, cuja “correção utópica”, utilizando a expressão de Eco, parece orientar as personagens na busca do conhecimento que lhes permitiria resolver os diferentes enigmas.

Retomando o percurso dos Descobrimentos do Outro Mundo, “a jangada de pedra” retomará também o da utopia. Ou seja, no sentido que lhe atribuiu Carl Schmitt, o de um género literário (na sua forma mental, literária e retórica), como modo de apropriação do mundo longínquo, o próprio modo que orientou os Ocidentais no passado a efectuarem a sua conquista do mundo (*apud* Sloterdijk 2000: 54). Talvez, precisamente por isso, a viagem dessa jangada pareça interminável. O que ela implica é, na verdade, a conquista do mundo, mas em termos de conhecimento, cuja busca, sempre ilimitada, se traduz metaforicamente pelo caminho que lhe abre o acesso e não se encontra, como o vê Hegel, previamente traçado. De acordo com a sua configuração do progresso dialéctico que em Saramago se reflecte, esse caminho terá de ser continuamente procurado e prolongado através da experiência da aprendizagem, que faz aqui da viagem de descoberta um processo iniciático entre o Apocalipse e a Génesis, a prisão do mundo e o mundo da liberdade, o passado e o futuro. Percurso do qual a frase, “nós já não somos europeus”, se tornará a expressão tanto mais assumida que salta os muros e se difunde para além fronteiras, na sua viagem transformando-se numa outra, imagem em eco da sua formulação invertida: “Nós também somos ibéricos” (Saramago 1994: 165). Nela se inscreverá o sentido ideológico da ruptura dos Pirinéus, enquanto interrupção da História que abre a possibilidade de um outro futuro: o que se funda na descoberta de uma nova identidade ibérica e na sua abertura para a construção de uma nova universalidade. Michel Wieviorka, considerando hoje “a utopia como reencantamento da política”, observa que, se nos parece

termos entrado numa época incapaz de se pensar sobre o modo da utopia, não será pela definição do conteúdo do que poderiam ser as utopias. Talvez seja antes por já não queremos considerar que há necessariamente um hiato entre o mundo imaginado e o mundo real, por não queremos crer na ideia de ruptura que antecede a instauração de um mundo outro e melhor. (Wieviorka 2000: 61)

Sobre a projecção das referidas descobertas no espaço de um futuro alargado à dimensão do mundo, o discurso profético do narrador, reflectindo a voz de um Autor Modelo, parece ser bem elucidativo:

Amanhã, quer dizer, no futuro distante, os historiadores que se dedicarem ao estudo de acontecimentos que, em sentido não apenas alegórico, mas literal, mudaram a face do mundo, decidirão, esperamos que com a ponderação e a imparcialidade de quem desapaixonadamente observa os fenómenos do passado, se sim ou não deverá ser feito o desdobramento que alguns defendem já hoje. (Saramago 1994: 236)

Saramago afasta-se do modelo clássico da utopia, que propõe a reorganização do mundo numa via paralela à realidade, preferindo a variante prospectiva do paradigma, que o autoriza a idealizar a transformação do mundo no prolongamento do presente histórico. O mundo que inventa na *Jangada de pedra* não se funda apenas no imaginário geográfico, mas também numa história alternativa, através da qual procuraria responder às expectativas do leitor contemporâneo e, assim, ao seu desejo de saber. No quadro ficcional do percurso de aprendizagem, esse desejo, que, aliás já motivara navegadores e viajantes da utopia, nomeadamente Hitlodeu que, “desejoso de ver o mundo” (More 1987: 86), deixou Portugal para se associar à aventura de Américo Vespúcio, deve ser entendido como desejo do desconhecido e de fuga do real para esse desconhecido, um assimilando-se ao outro para formar uma única motivação do trajecto para um além (ver sobre esta questão Hugues 1999). Daí que as personagens tentem compreender a sua nova realidade, o “como” e o “porquê” da separação da península da Europa, um enigma ligado a outros, cujas causas também procuram ao longo da viagem que as reuniu. De acordo com o resumo que acompanha a obra,

uma mulher, Joana Carda, traça no solo uma linha que nunca mais se apagará, Joaquim Sassa lança uma pedra extremamente pesada a uma distância prodigiosa, José Anaiço, onde quer que vá, faz-se acompanhar por uma imensa nuvem de estorninhos, Pedro Orce, num recanto perdido de Espanha, sente a terra tremer e, das mãos de Maria Guavaira, solta-se um fio de lã que, infundavelmente, se irá desenrolar. [3]

Figuras com uma acentuada coesão onírica, que parecem ilustrar esses “homens imaginários” de uma ilha da utopia, à procura dos quais “esta outra ilha ibérica” se decidiu lançar ao mar, conforme a história sonhada por uma dessas personagens, reenviando para a interpretação simbólica da sua própria história. Um desdobramento tanto mais aberto às variantes das repetições, que o sonho se torna a ilustração em abismo de uma outra história: a de um nobre que partiu para o mar à procura de uma “ilha imaginária” que o rei lhe tinha oferecido.

Como Eco, Saramago voltará continuamente ao lugar do mesmo, um processo necessário à sua escrita labiríntica pós-moderna empenhada na demonstração e, por isso mesmo, sustentada pelo método experimental, que lhe permitiria confirmar as hipóteses. Na *Jangada de pedra*, as próprias hipóteses de uma utopia, cuja confirmação se procura através do discurso que se repete e não pode, por conseguinte, assegurar-la, a não ser que seja como um processo de descoberta, correspondendo à aprendizagem dos viajantes onde se inscreve a sua experiência de um Novo Mundo, que os leva a questionarem-se sem fim, sobre si mesmos, o outro, a alteridade, a diferença que descobrem. Pela visão problemática da utopia, Saramago afirma o seu olhar contemporâneo, indo ao encontro das observações de Michel Wieviorka:

Hoje, sabemos que o grande problema da modernidade não está em autorizar o triunfo da razão sobre as paixões e as tradições, como a maior parte dos utopistas clássicos o pretendeu, de acordo com o seu tempo, mas antes em aprender a conciliar os valores universais da razão e do direito com as paixões, as diferenças, as subjectividades colectivas que se desmultiplicam: a utopia (...) também aqui é possível, se tiver por objecto essa conciliação, se promover não só a razão, mas a sua associação com os sentimentos e as identidades.

Hoje, assistimos, em todos os domínios, ao regresso do sujeito (...). Aí se encontra igualmente um espaço aberto para as utopias que se esforçam em imaginar um mundo ainda mais centrado no sujeito, no seu reconhecimento, na importância da intersubjectividade. (Wieviorka 2000: 61)

Esse percurso dos saberes é longo, tão longo como o percurso da vida, da que põe aqui à prova as competências cognitivas das personagens, relacionadas com os valores da razão movida pela liberdade, aberta à fraternidade e às amizades, ou também ao amor. Percurso dos saberes igualmente longo de uma sociedade que constrói para si um modelo novo, da humanidade que pretende reconciliar-se consigo mesmo, de acordo com a instituição de uma ordem sem conflitos, de um país que sonha em ser utópico: “Um país não é mais do que uma grande família” (Saramago 1994: 224).

Se os heróis se elevam ao plano dos mitos, mantêm, no entanto, uma dimensão humana, assim como a sociedade representada, tornando possível a relação do texto ficcional com a actualidade do contexto empírico, segundo esse jogo de More que, para Roland Schaer, “consiste em mostrar que o outro mundo é deste mundo” (Schaer 2000: 16). Note-se, porém, que as novas perspectivas não apagam as antigas, as lições do passado, nomeadamente da Antiguidade, dos seus textos e das suas lendas, reflectidos nos ecos da intertextualidade pós-moderna. Por esta se entende uma manifestação formal do desejo de preencher, para o leitor, o vazio entre passado e presente, e de reescrever o passado num novo contexto (veja-se, sobre esta questão, Hutcheon 1989).

Por bem fazer, mal haver, diziam os antigos, e tinham razão, pelo menos aproveitaram o seu tempo para julgar os factos então novos à luz dos então factos velhos, o nosso erro contemporâneo é a persistência duma atitude céptica em relação às lições da antiguidade (Saramago 1994: 281).

Para Saramago, a memória da experiência do passado abre a experiência do espaço antropológico a um tempo para além da História, reenviando nessa sua dinâmica para “a nostalgia de uma totalidade perdida, de uma ordem existencial e histórica que, no dizer de António Guerreiro, está para cá da dilaceração, da fractura da descontinuidade”. Na sequência desta reflexão, observar-se-á ainda que “os romances de Saramago pressupõem, no entanto, e tematizam mesmo, esse saber crítico sobre a ausência de uma ordem superior e de valores fundadores centrais; todavia para os negar num outro plano mais imanente: esse onde a narrativa, enquanto máquina de demonstração e de especulação dialéctica, tende para o monologismo capaz de interromper e resolver as contradições do real” (Guerreiro 1997). É, aliás, o que parece aqui justificar os sentidos contraditórios das interpretações do narrador,

quando afirma: "...não há coisa má que não traga na barriga uma coisa boa", e, logo em seguida, que há uma "maneira particularmente otimista de imaginar a vida, mas que os factos da vida (...) as mais das vezes desmentem" (Saramago 1994: 226, 228). É também o que de modo figurativo, aproximando o ver do dizer, Saramago irá demonstrar na encenação da dialéctica da utopia e da anti-utopia, onde se encontram as duas faces de um mesmo género literário, ambas representações do homem e da sociedade elevadas à perfeição, consistindo a única diferença, sublinhada por Krishan Kumar, no signo positivo ou negativo que elas lhes associam (Kumar 2000: 256). Poderemos pensar nessa outra alegoria ficcional do "navegador solitário" que, na *Jangada de pedra*, produz um novo efeito de reflexão: salvo por "uma ilha inteira, a antiga península que navegara ao seu encontro" (Saramago 1994: 232), o navegador solitário prossegue o seu trajecto em busca de salvamento através de Lisboa, de acordo com a sua configuração utópica, "uma cidade (...) bela, harmoniosa, perfeita de proporções e felicidade" (*idem*, 227), onde, no entanto, ele encontrará a morte. Aliás, durante o seu trajecto, o navegador, "que conhece os Açores (...), lembrou-se então de que as ilhas se encontram numa rota de colisão, o que o salvou a ele destruí-las-á a elas, o que as irá destruir, destruí-lo-á também, se rapidamente não se afastar destes sítios" (*idem*, 232). "A utopia de um podendo ser o pesadelo do outro, este diálogo (poder-se-á) desenvolver no âmbito da tradição utópica" (Kumar 2000: 256). Saramago entra no jogo deste diálogo e participa no debate das possibilidades futuras que se abrem no limiar de um novo milénio, introduzindo na ficção a sua voz crítica trabalhada pelo sentido da ironia e o seu olhar hesitante relativo às novas esperanças. Não obstante, acredita no que o século das Luzes designou por "perfectibilidade humana", fundada na audácia e na coragem, essas (re)descobertas dos tempos modernos, que lhe permitem estabelecer uma ponte entre o que foi, o que é e o que será. No texto, parece afirmá-lo continuamente, através da viagem que passa pelo inferno para conduzir à renovação, do amor, mas também de um processo interpretativo, desdobrado por um discurso ficcional sem limites que assegura a aventura da escrita. No início do romance, "Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho". Quando termina, "a vara está verde", prometendo florescer de novo e, desse modo, recriar a viagem sem fim da *Jangada de pedra* no espaço circular que encerra o texto, reproduzindo a forma da sua ilha e, porventura, também da utopia.

Se em *Baudolino* a questão da utopia não implica uma ficcionalização do mundo presente, ao longo do romance se revisitará, no entanto, o passado longínquo que permite a Eco ir ao encontro da nossa época como uma Nova Idade Média: uma época de transição permanente, durante a qual, como ele a vê, "nasce uma cultura da readaptação contínua, alimentada de utopia" (Eco 1985: 82).

Em *La guerre du faux*, o autor virá mesmo dizer que pretende "construir uma imagem histórica, (para) através dela ponderar as tendências e situações da nossa época (como) um jogo de laboratório" (*idem*, 66). Na verdade, o que o seu romance parece praticar, ao abrir-se também a um outro da interacção da escrita e da leitura. De acordo com o jogo de um caleidoscópio, que multiplica as imagens e as suas combinações ao projectá-las no espelho de um texto palimpsesto, Eco cruza os fios da estrutura rizomática da sua narrativa, tornando-a num labirinto para a busca dos reflexos pós-modernos onde se inscrevem as ilusões da utopia, e, assim também, num laboratório para o exercício semiótico da interpretação. Nesse sentido se reformulam e reciclam os materiais do passado através de uma operação discursiva que associa os reflexos das suas imagens, hesitando entre nostalgia, esperança e desespero.

A história que se conta, com o seu início espacial e temporalmente localizado, em Bizâncio no ano de 1204, acompanha o relato que faz Baudolino das suas supostas viagens e da sua vida, a partir do que registara numa *Chronica*, um texto que perdera, mas que procura reescrever, de acordo com o gesto (pós-moderno) da citação que, todavia, a memória altera e confunde com outra *Chronica*, no espaço rasurado da qual esse texto se irá integrar, ao repetir-se a dinâmica subjacente à *Gesta Friderici* no da própria *Gesta* do herói que enforma o romance. Associando as alusões à História e aos lugares míticos às ilusões ficcionais, a narrativa inscreve no passado questões da actualidade contemporânea, nas quais incide a sua visão crítica: as diferenças entre o Eu e o Outro, o civilizado e o bárbaro ("balbuciente", que não fala a sua língua), as que se colocam aos racismos, fundados não só nas aparências físicas, mas também nas ideias e religiões. Tudo isso que Baudolino viria a compreender ao longo da sua viagem, passando por terras onde contactou com monstros saídos dos bestiários medievais.

Ao sentido, que a "falácia do referente" impõe como modo de (a)apresentação, Eco parece sempre preferir o que se propõe à descoberta interpretativa através da mediação da

sua linguagem, que exprime, segundo Le Goff, a ambiguidade entre espelho e ser (Le Goff 2000: 240). Baudolino adapta-se a esta perspectiva como mentiroso que inventa a história e as múltiplas alternativas ao seu paradigma, figurando o romancista, ou o poeta, a quem Platão recusou o acesso à sua cidade ideal, ou porventura ainda o semiótico que, no dizer de Eco, “estuda tudo o que pode ser utilizado para mentir”. No entanto, como o autor também observa, a sua personagem “só mente sobre o futuro. E o mentiroso sobre o futuro é um utopista que até se pode convencer das suas próprias mentiras, uma vez que os factos não o poderão ainda contradizer” (*apud* Gambaro 2002: 29). Assim se compreenderá que Baudolino, à semelhança das personagens do romance de Saramago, procure ir sempre mais longe na viagem que empreende em busca do Oriente e da luz do conhecimento, tentando encontrar confirmações para as suas suposições ou imaginações, através de um diálogo interpretativo que infundavelmente se abre ao leitor e impede a fixação da história da utopia no interior da história que se conta.

Nicetas, reenviando para a figuração em abismo do ouvinte-leitor (das narrativas de utopia), associado a um narrador-autor, depois de ter contado ao homem “sábio” o que lhe relatou Baudolino, pergunta-lhe onde deverá situar essa história no projecto da sua própria História, ele também reflectido na meta-ficção historiográfica do romance que se lê. A resposta é: “em parte alguma”. Tratar-se-ia do lugar da utopia num texto concebido em termos de construção, não para ser actualizado, mas interpretado? De qualquer forma, deveríamos considerar a referência de Eco ao seu discurso ficcional pós-moderno de *A ilha do dia anterior* e que parece aplicar-se também ao de *Baudolino*, como ao da *Jangada (ilha) de pedra*:

talvez existisse uma secreta ordem que presidisse à mudança de ordens e de perspectivas, mas nós estávamos destinados a jamais a descobrir, e antes seguir o jogo flutuante dessas aparências de ordem que se reordenavam a cada nova experiência (Eco 1996: 459).

Notas

[1] Poder-se-á ver, sobre esta questão, Câncio Martins 2002.

[2] Ver, sobre esta questão: Luís de Sousa Rebelo, “*A Jangada de pedra* ou os possíveis da história”, in Saramago 1994.

[3] Referimo-nos à versão francesa : José Saramago (1990), *Le Radeau de pierre*, traduit du portugais par Claude Fages, Paris , Ed.du Seuil.

Obras Citadas

Câncio Martins, Lourdes (2002), “Mélancolies de l’utopie: Umberto Eco et la quête des illusions postmodernes”, in Lourdes Câncio Martins (ed.), *Utopia e melancolia*, Lisboa, Edições Colibri.

Eco, Umberto (1985), *La guerre du faux*, traduit de l’italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris, Grasset.

Eco, Umberto (1996), *L’île du jour d’avant*, traduit de l’italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset.

Eco, Umberto (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d’ailleurs*, traduit de l’italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed.Grasset.

Eco, Umberto (2000), *Baudolino*, Paris, Grasset.

Gambaro, Fabio (2002), “Umberto Eco : éloge de l’utopie”, in *Magazine Littéraire*, nº 407.

Gervereau, Laurent (2000), "Une faillite symbolique. L'utopie face à ses représentations", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer (eds.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BnF/Fayard.

Guerreiro, António (1997), " Por cada nome, o infinito", in *Expresso*, 25 de Outubro.

Hugues, Micheline (1999), *L'Utopie*, Paris, Ed. Nathan/HER.

Hutcheon, Linda (1989), "The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction", in Marjorie Perloff (ed.), *Postmodern Genres*, Norman and London: University of Oklahoma Press.

Kumar Krishan (2000), "Utopie et anti-utopie au XXème siècle", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer (eds.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BnF/Fayard.

Le Goff, J. (2000), "Umberto Eco et le Moyen Age", in Jean Petitot et Paolo Fabri (eds.), *Au nom du sens*, Paris, Grasset

Marin, Louis (1973), *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Ed.de Minuit.

More, Thomas (1986), *L'Utopie*, traduction de Marie Delcourt, Paris, Ed. Flammarion.

Saramago, José (1990), *Le Radeau de pierre*, traduit du portugais par Claude Fages, Paris, Ed. du Seuil.

Saramago, José (1994), *A jangada de pedra*, Lisboa, Caminho.

Schaer, Roland (2000), "L'Utopie. L'espace, le temps, l'histoire", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer

Sloterdijk, Peter (2000), "L'Utopie a perdu son innocence", in *Magazine Littéraire*, n° 387.

Wieviorka, Michel (2000), "L'Utopie comme réenchantement de la politique", in *Revue des deux mondes, Utopies*.