

PAULO FERNANDO ZAGANIN ROSA

A VISÃO DISTÓPICA DE SEBASTIANO VASSALLI EM
3012 L'ANNO DEL PROFETA

ASSIS
2008

PAULO FERNANDO ZAGANIN ROSA

A VISÃO DISTÓPICA DE SEBASTIANO VASSALLI EM
3012 L'ANNO DEL PROFETA

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Letras.
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientadora: Dra. Ana Maria Carlos

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Rosa, Paulo Fernando Zaganin
R788v A visão distópica de Sebastiano Vassali em 3012 l'anno del
profeta / Paulo Fernando Zaganin Rosa. Assis, 2008
113 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Utopias na literatura. 2. Distopias na literatura. 3. Literatura italiana. I. Título.

CDD 853

AGRADECIMENTOS

Gostaria de demonstrar os meus mais sinceros agradecimentos a algumas pessoas, sem as quais não seria possível a concretização deste trabalho:

À CAPES, pela concessão de auxílio financeiro para o desenvolvimento deste trabalho;

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Ana Maria Carlos, pelo carinho, atenção, companheirismo e dedicação a mim e ao nosso projeto. Uma pessoa amável, com a qual tenho aprendido muito desde os tempos da Graduação;

Aos Professores, Dr. Antonio Roberto Esteves, Dr^a Cátia Inês Negrão Berliini de Andrade, leitores críticos deste trabalho e colaboradores fundamentais para o desenvolvimento do mesmo;

A todos do Programa de Pós-Graduação da FCL – Assis que, direta ou indiretamente, tiveram participação para que alcançássemos os resultados esperados em nosso projeto;

Aos meus familiares e aos meus amigos, que caminharam ao meu lado, fazendo-me acreditar que as adversidades não podem sufocar os sonhos;

A Nejme Maria Zakir e João Campeão Júnior, dois anjos que Deus permitiu que cruzassem o meu caminho.

ROSA, Paulo Fernando Zaganin. **A visão distópica de Sebastiano Vassalli em *3012 L'anno del Profeta***. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Uma das características do século XX foi a proliferação de obras distópicas que confrontam o idealismo utópico e outros precedentes históricos com uma visão pessimista da atual condição humana. No panorama da literatura italiana contemporânea, destaca-se como obra de caráter distópico *3012 L'anno del Profeta* (1995), de Sebastiano Vassalli, romance histórico de ficção científica e política, que se passa no futuro: no ano 5000, o autor descreve o ano 3012, bem como a sensação de desvario e desordem que teria submergido a humanidade nos próximos três milênios. Dessa forma, o presente trabalho pretende examinar a visão distópica de Sebastiano Vassalli no romance citado, visando apontar a relevância da obra dentro da literatura contemporânea em geral e, particularmente, da literatura italiana.

PALAVRAS – CHAVE: Sebastiano Vassalli, *3012 l'anno del Profeta*, utopia, distopia, literatura italiana contemporânea, romance histórico.

ROSA, Paulo Fernando Zaganin. **A visão distópica de Sebastiano Vassalli em *3012 L'anno del Profeta***. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RIASSUNTO

Una delle caratteristiche del ventesimo secolo è stata la proliferazione d'opere distopistiche che confrontano l'idealismo utopistico e altri precedenti storici con una visione pessimistica dell'attuale condizione umana. Nel panorama della letteratura italiana contemporanea, si distacca come opera di carattere distopistico *3012 L'anno del Profeta* (1995), di Sebastiano Vassalli, un romanzo storico di fantascienza politica, che si passa nel futuro: nel 5000, l'autore descrive l'anno 3012, così come la sensazione di divario e disordine che avrebbe sommerso l'umanità negli prossimi tre mileni. Comunque, il presente lavoro ha l'intenzione d'esaminare la visione distopistica di Sebastiano Vassalli nel romanzo sopracitato, cercando di stabilire l'importanza dell'opera all'interno della letteratura contemporanea in genere e, in particolare, della letteratura italiana.

PAROLE-CHIAVE: Sebastiano Vassalli, *3012 l'anno del Profeta*, utopia, distopia, letteratura italiana contemporanea, romanzo storico.

Nós não sabemos ainda nada do futuro, mas de uma coisa podemos estar certos, que trará consigo muito de nosso passado.

Sebastiano Vassalli

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	08
------------------------------	----

PARTE I

SEBASTIANO VASSALLI, O ARTESÃO DAS PALAVRAS

1. O contexto político e literário da Itália no imediato pós-guerra	12
2. As neovanguardas da década de 60 e o <i>Gruppo '63</i>	22
3. Vassalli experimentalista	29

PARTE II

SEBASTIANO VASSALLI, O CONTADOR DE HISTÓRIAS

1. A pós-modernidade na Itália	35
2. Ficção e História: utopias e distopias	42
3. Vassalli escritor de romances históricos	52

PARTE III

3012, UMA DISTOPIA VASSALIANA

1. A reescritura de uma história eterna	63
2. A construção da narrativa	73
3. A desconstrução do presente	93
Considerações Finais	106
Referências	110

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sebastiano Vassalli nasceu em 1941 em Gênova, na Itália. Depois de concluir o colégio, em Novara, cursou Letras na *Università Statale Milanese*, graduando-se com uma tese sobre a psicanálise e a arte contemporânea. Por quinze anos, de 1965 a 1979, dedicou-se à docência e, paralelamente, desenvolveu atividades artístico-literárias, pintando, escrevendo peças teatrais, fundando revistas, publicando alguns volumes de poesias, experimentando a linguagem em livros de prosa que fazem parte do contexto iniciado pela neovanguarda e pelo *Gruppo '63*, do qual Vassalli também participou. A partir da década de 80, passa para uma nova fase e começa a escrever romances de caráter histórico, como é o caso de nosso objeto de estudo, *3012 L'anno del profeta* (1995).

Para a composição desta obra, que apresenta uma visão pessimista da atual condição humana e nos mostra um futuro onde os ideais humanos surgem invertidos, Vassalli se valeu de diversas técnicas pós-modernas, tais como o uso da reescritura e da metalinguagem, de citações e de alusões, de discursos pseudo-históricos e de traduções, de colagens e de montagens, de imitações e de invenções, de paródias e de pastiches. Neste processo, mistura erudição e cultura popular, consciência da atualidade e memória do passado, ciência e doutrina, teoria e praxe, política e religião, que compartilham um mesmo cenário, dando vida a uma construção que, pela atualidade das técnicas usadas, pela novidade dos materiais empregados e pelo sucesso nos resultados obtidos, representam um importante produto da cultura pós-moderna na Itália.

A partir dessas considerações, o presente trabalho pretende examinar a visão distópica de Sebastiano Vassalli no romance citado, visando estabelecer a relevância da obra no contexto da literatura contemporânea em geral e, particularmente, da literatura italiana, uma vez que, no século XX, tivemos a escritura de um grande número de obras distópicas que

confrontam o idealismo utópico e outros precedentes históricos com uma visão pessimista da atual condição humana.

Nosso trabalho se divide em três partes. A primeira procura contextualizar a obra a partir dos acontecimentos políticos e literários da Itália no imediato pós-guerra, percorrendo alguns movimentos dos dois últimos séculos como o *Verismo* e o *Neo-realismo*, além de apresentar uma reflexão sobre a importância do surgimento das *Neovanguardas* e do *Gruppo '63*. Para tanto, nos baseamos em obras de alguns críticos que discutem os movimentos citados, como Giorgio Luti, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, Fabio Gambaro, Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani. Ainda nesta parte, discorreremos sobre as obras em verso e em prosa da fase experimentalista de Vassalli, utilizando como fonte os trabalhos da estudiosa italiana Cristina Nesi sobre Sebastiano Vassalli, bem como algumas entrevistas do próprio escritor.

A segunda parte apresenta um panorama sobre a pós-modernidade na Itália e discute o crescimento de obras ficcionais que usam como pano de fundo a história, tentando compreender porque muitas delas abordam o tema da utopia e de seu oposto, a distopia. Sobre o tema da pós-modernidade, procedemos a um estudo de alguns autores que se debruçaram sobre este assunto, como Linda Hutcheon, Franco Marchese, Margherita Ganeri e Terry Eagleton. Já para a nossa reflexão sobre utopia e distopia, foram lidos trabalhos sobre o assunto escritos por Arrigo Colombo, Laura Izarra, Sigrid Renaux, Teixeira Coelho e Jerzi Szacki. Encerramos esta parte com um capítulo que busca entender que histórias Vassalli passa a escrever após a frustração com o ideário proposto pelas correntes neovanguardistas. Valemos-nos para a composição deste capítulo novamente dos estudos sobre Vassalli de Cristina Nesi, de entrevistas do escritor e do ensaio intitulado *Un itinerario nella vita e nelle opere di Sebastiano Vassalli*, de autoria de Giovanni Tesio.

A última parte de nosso trabalho examina a estrutura narrativa do romance *3012*, com vistas a identificar os recursos utilizados pelo autor para a sua construção e estabelecer a

sua importância no contexto da literatura italiana contemporânea. No primeiro capítulo, intitulado “A reescrita de uma história eterna”, fazemos um levantamento das principais características do romance *3012* e de suas similitudes com outros romances de caráter distópico, como *1984* (1949), de George Orwell. No capítulo seguinte, procuramos discutir os elementos fundamentais que caracterizam a estrutura da narrativa. Em primeiro lugar, observamos a questão do gênero narrativo em que Vassalli constrói sua obra e, para tanto, apresentamos alguns estudos sobre o novo romance histórico de autores como Margherita Ganeri e Antonio Roberto Esteves. Em seguida, discutimos a questão do tempo circular e do eterno retorno, baseando-nos em Mircea Eliade, Friedrich Nietzsche, Vilém Flusser e Bernadette Abrão; finalizando, detivemo-nos na análise da questão do ponto-de-vista e do narrador, utilizando as considerações de Silviano Santiago sobre o narrador pós-moderno. A partir da leitura de autores como Julia Kristeva, Antoine Compagnon, Lígia Leite, Antonio Cândido e Umberto Eco, compomos o capítulo final de nosso trabalho, procurando observar quais foram os recursos utilizados por Vassalli na apresentação de sua visão desconstrutora do presente, que garante a originalidade e a relevância de sua obra dentro da literatura italiana contemporânea.

PARTE I

SEBASTIANO VASSALLI, O ARTESÃO DAS PALAVRAS

1. O CONTEXTO POLÍTICO E LITERÁRIO DA ITÁLIA NO IMEDIATO PÓS-GUERRA

No início do século XX, a Itália passava por uma grande crise que teve início com a tardia unificação de seu território, em 1861. As guerras tinham durado de 1859 a 1870, mas os problemas políticos e sociais ainda não haviam terminado, pois o papado romano não aceitava se submeter ao império italiano e as várias regiões, historicamente diferentes, se recusavam a falar a língua italiana e continuavam a usar os dialetos locais.

Além disso, por causa dos graves problemas econômicos, a industrialização e a modernização da economia aconteciam de forma lenta. As diferenças entre o Sul do país, agrícola e muito pobre, e o Norte industrial eram grandes, dificultando a integração econômica. O campo esvaziou-se em pouco tempo, pois a população migrou em busca de trabalho nas indústrias. Concomitantemente a este fato, o desemprego não parava de aumentar nas cidades industriais.

Os partidos de esquerda, comunistas e socialistas, bem como os anarquistas, ganhavam cada vez mais adeptos entre os italianos, o que causava preocupação à elite capitalista. Além do mais, a monarquia, herdada do período da Unificação, marcada por um profundo conservadorismo e com o apoio das elites industriais, pouco fazia para resolver os problemas sociais. Em nome do crescimento no cenário internacional e em busca de territórios para expandir sua economia, a Itália se declarou inimiga da Alemanha e entrou na 1ª Guerra Mundial em 1915.

Como recompensa por lutar ao lado dos países vitoriosos durante a guerra, a Itália pensava receber alguns territórios, mas teve suas ambições frustradas, o que causou grande descontentamento na população, que se sentiu traída pela Inglaterra e pela França. Para completar o quadro negativo, a crise sócio-econômica se aprofundou no primeiro pós-guerra e

em clima de total insatisfação, vários movimentos políticos se organizaram, com destaque para o movimento fascista, que teve como fundador o jornalista Benito Mussolini.

O fascismo se apropriou do símbolo de poder dos magistrados da Roma Antiga – o feixe de varas – que representava a união do povo em torno da justiça do Estado com o objetivo de retomar a história do povo italiano, sugerindo que a Itália poderia voltar a ser o Império Romano da Antiguidade. Este movimento, fundado em Milão em março de 1919, ainda não tinha o perfil político-ideológico que iria assumir anos depois. Ali se misturavam socialistas, sindicalistas, intelectuais ligados ao futurismo, militares e nacionalistas, entre outros, que tinham concepções políticas e opiniões diferentes sobre o futuro da Itália, mas que se uniram em função da grande crise do primeiro pós-guerra.

Benito Mussolini consolidou a unificação italiana com o “Concordato”, um acordo com a Igreja Católica, que abriu mão de grande parte de seu território, restringindo o Estado do Vaticano a uma pequena área na cidade de Roma. Mussolini estava determinado a criar um império italiano e invadiu, com sucesso, a Etiópia em 1935, ligando-a à Eritreia e à Somália Italiana para formar a África Oriental Italiana.

Em junho de 1940, sonhando com a união completa da Itália “irredentista”, Mussolini entrou na 2ª Guerra Mundial ao lado do Japão e da Alemanha de Hitler, com a qual tinha constituído o Eixo Roma-Berlim desde 1936. Porém, o insucesso das potências do Eixo, a perda de seu império no norte da África e o desembarque aliado na Sicília trouxeram a queda e a prisão de Mussolini por ordem do rei, em 1943. Um governo presidido pelo marechal Badoglio assinou o armistício e declarou guerra à Alemanha. O *Duce*, libertado pelos alemães, tentou reverter a situação constituindo um governo fascista no norte da Itália, a República Social Italiana, mas com o avanço aliado na península, ele foi detido e executado pelos patriotas antifascistas em abril de 1945.

Após o longo silêncio eleitoral dos anos da ditadura fascista e a renúncia do rei Umberto II em 2 de junho de 1946, a República Parlamentarista foi proclamada na Itália

depois de um plebiscito, que levou a população às urnas, para escolher a forma institucional, entre a Monarquia e a República, e eleger a Assembléia Constituinte que deveria redigir a Constituição. Nesta ocasião, pela primeira vez na história da Itália, as mulheres puderam exercer o direito ao voto. A Assembléia Constituinte redigiu a nova Constituição, que entrou em vigor em 1º de janeiro de 1948. A campanha eleitoral que se seguiu à aprovação da mesma coincidiu com uma intensificação da Guerra Fria e levou a Itália à beira da guerra civil. O primeiro presidente da República, o economista Luigi Einaudi, foi eleito em março de 1948.

O período imediatamente posterior à 2ª Guerra Mundial foi marcado por um crescimento econômico uniforme, mas também por uma instabilidade política, caracterizada por freqüentes mudanças de governo. A restauração política e econômica do país foi consolidada por Alcide De Gasperi, líder democrata-cristão, que ficou no poder de 1946 a 1953. Apesar da mutabilidade política e de numerosas dificuldades de ordem social, o país recuperou-se amplamente no plano econômico e acabou por se tornar, em 1957, membro fundador da CEE - Comunidade Econômica Européia, atual União Européia, e da OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte, fundada em 4 de abril de 1949. Em 14 de dezembro de 1955, a Itália tornou-se também membro da ONU - Organização das Nações Unidas. Em 1963, os integrantes da facção moderada do Partido Socialista Italiano (PSI), sob a direção de Pietro Nenni, concordaram em fazer parte de um governo de centro-esquerda, fato que não ocorria desde 1947. O democrata-cristão Aldo Moro formou então um governo de coligação com a participação de quatro partidos e ele mesmo assumiu o cargo de primeiro-ministro.

O Partido Comunista Italiano ajustou-se com sucesso à democracia, mas durante a década de 70, o terrorismo político, apoiado inclusive pela Máfia, organização criminosa de origem secular, passou a criar grande insegurança, realizando seqüestros e atentados políticos. O caso mais emblemático foi o seqüestro e assassinato do ex-primeiro ministro Aldo Moro

pelas Brigadas Vermelhas. Este fato provocou uma profunda reformulação política na Itália, na qual os governos da República, formados desde 1946 por coligações dominadas pelos democratas-cristãos, evidenciavam sua incompetência, sofrendo acusações de corrupção.

Em 1981, Giovanni Spadolini, líder do Partido Republicano, assumiu o cargo de primeiro ministro democrata-cristão depois da 2ª Guerra Mundial. As crises do governo de 1983 levaram à formação de um novo governo sob a direção de Bettino Craxi, o primeiro ministro socialista desde a guerra. Em 1984, sob sua direção, o governo firmou um acordo com o Vaticano, através do qual a religião católica deixou de ser a oficial do país.

Em 1985, com a vitória dos Democratas-Cristãos, Francesco Cossiga foi eleito Presidente, sucedendo ao socialista Sandro Pertini. Bettino Craxi manteve-se como primeiro-ministro e, em 1987, quando renunciou ao cargo, foi também sucedido pelos Democratas-Cristãos.

Durante seu governo, Cossiga convocou uma reforma contra a Máfia. Este processo que foi longo e penoso, condenou vários brigadistas à prisão no final da década de 80 e provocou o assassinato do juiz Giovanni Falcone, responsável pela prisão de vários mafiosos.

Em 1991, o Partido Comunista Italiano transformou-se em Partido Democrático de Esquerda, intensificando-se ainda mais a luta contra a Máfia. A partir de 1992, o país empreendeu com sucesso a “Operação Mãos Limpas”, expulsando da vida política e econômica do país personalidades envolvidas com a Máfia e a corrupção.

Nas eleições de 1994, uma coligação de partidos de direita, a Aliança Liberdade, saiu vitoriosa. Esta coligação é formada pela Liga Norte, pela Aliança Nacional e pelo Partido Força Itália, criado por Silvio Berlusconi, que ocupou o cargo de primeiro-ministro durante sete meses. Após sua renúncia, foi eleito para o cargo o economista Lamberto Dini que, por sua vez, foi sucedido por Antonio Maccanico em janeiro de 1996.

Nas eleições gerais celebradas no início de 1996 foi vencedora a coligação de centro-esquerda *L'Olivo*, que levou Romano Prodi à presidência do Conselho. Em 13 de maio de 1999, Carlo Azeglio Ciampi foi eleito o décimo presidente da República da Itália. Ciampi, considerado um político independente, contou nessas eleições presidenciais com o apoio da coligação de centro-esquerda e da oposição de centro-direita liderada por Silvio Berlusconi, elegendo-se por uma ampla margem de votos no primeiro turno, o que não é comum na Itália.

As mudanças ocorridas na política tiveram reflexo também na cultura em geral, que após 1940 passou por uma autêntica revolução na Itália. Com o governo fascista de Benito Mussolini, o país viveu uma cruel divisão entre os democratas-cristãos e os comunistas. Segundo Giorgio Luti, foi entre os comunistas que surgiu o melhor da literatura italiana nos anos 40 e 50:

Guerra, resistenza, ricostruzione di un tessuto civile e culturale, rappresentano la pesante eredità tematica e intellettuale con cui la letteratura italiana degli anni Cinquanta deve confrontarsi. Nei pochi anni che ci separano dalla fine del conflitto i letterati hanno compiuto un collettivo esame di coscienza rispetto al proprio ruolo, e adottato una ambigua quanto catartica nozione di impegno, contestando radicalmente, sebbene con importanti distinzioni e sfumature, quella separatezza del fatto letterario che ora diffusamente appare come un ingiustificato privilegio. (1995, p. 51)

Ainda de acordo com Luti, a realidade social da época e as guerras se transformaram em temas importantes dos textos literários daqueles anos. “È infatti nel racconto partigiano e nella memorialistica di guerra che va ricercata la genesi di questa rinata idea di un rispecchiamento della realtà, del valore esemplare della propria esperienza e della possibilità di comunicarla al lettore che ne condivide la storia” (1995, p. 51).

Como se sabe, o mundo, de modo geral, vinha passando por grandes mudanças a partir da segunda metade do século XIX. Surge na Itália, por volta de 1890, a corrente literária denominada *Verismo* (termo italiano correspondente ao Realismo), no qual se enfatiza o naturalismo literário, os cenários contemporâneos, os assuntos relacionados à classe baixa e às

ações violentas, rejeitando desta maneira os assuntos históricos, míticos e grandiosos do Romantismo. Este movimento, fundado a partir do *Manifesto Verista* de Giovanni Verga e Luigi Capuana, nasce sob a influência direta do clima do positivismo, de fé absoluta na razão e na ciência, no método experimental e nos instrumentos de pesquisa considerados infalíveis que se desenvolvem e prosperam de 1830 até o final do século XIX.

O Realismo não foi apenas uma mudança nas artes, mas uma atitude filosófica e uma resposta às mudanças sociais e científicas que precederam o século XIX, principalmente a Revolução Industrial e as descobertas científicas que influenciaram toda a sociedade. A teoria de que as classes mais baixas não eram tema importante para a arte foi contrariada pela Revolução Industrial, responsável por um rápido crescimento das cidades, colocando os artistas em contato com pessoas de todos os tipos, inclusive aquelas das classes menos favorecidas. Foi esta mesma revolução que garantiu a melhora do padrão de vida da sociedade da época, com o desenvolvimento de novas tecnologias que possibilitaram a criação do cinema, da lâmpada elétrica, da máquina de escrever e do telefone.

Neste mesmo período, o Determinismo, isto é, a idéia de que os indivíduos não têm o controle de seu destino, renasce como resultado dos desenvolvimentos na ciência, na filosofia e nas ciências sociais. As novas descobertas da ciência colocam em xeque os ideais religiosos e o idealismo em geral que, por sua vez, é substituído pelo Materialismo. Charles Darwin e Hebert Spencer formulam a Teoria da Evolução, segundo a qual a vida evoluiu a partir de causas estritamente materialistas, como a variação acidental das espécies e a seleção natural dos mais fortes. Na filosofia, os desenvolvimentos humanos foram atribuídos a causas materiais por Karl Marx e Friedrich Engels. Nas ciências sociais, o comportamento dos indivíduos e das sociedades foi explicado como sendo o resultado das influências materialistas concretas, ou seja, aquelas da hereditariedade e do ambiente.

As artes foram influenciadas pela Revolução Industrial e outros movimentos, refletindo as atitudes do Materialismo e do Determinismo. A literatura negou-se a apresentar

heróica ou dramaticamente os personagens e os enredos; em vez disso, contava histórias que apresentavam o material puro e sem ornamentos das vidas das pessoas comuns. Conseqüentemente, os personagens principais dos romances se tornaram menos heróicos e muito mais parecidos com as pessoas comuns.

Contudo, o Realismo foi um movimento relativamente curto, porque as artes em geral perceberam que os acontecimentos não poderiam ser representados apenas de modo realístico e objetivo. Na virada do século, as descobertas na física realizadas por Albert Einstein e outros estudiosos, contradisseram tal crença. As novas teorias argumentavam que o tempo e o espaço não eram fatos objetivos, mas uma questão de perspectiva relativa. Os artistas de todos os campos começaram a refletir esta destruição científica do Realismo com uma variedade de enfoques novos, não objetivos e não representacionais.

O movimento *verista* desenvolveu-se na Itália até a 1ª Guerra Mundial, apesar de ter sido renovado com romances como *Il Mulino del Po* (1938-1940), de Riccardo Bacchelli e *Le Sorelle Materassi* (1934), de Aldo Palazzeschi. Posteriormente, a tradição literária do período entre as duas guerras serviu de inspiração para o surgimento do Neo-realismo na década de 50.

O clima cultural do imediato pós-guerra exprimia o entusiasmo pela recuperação da liberdade de expressão após vinte anos de ditadura fascista e se propunha a contribuir para a criação de uma nova cultura. A revista *Il Politecnico* foi, talvez, o exemplo mais significativo desse clima de renovadas paixões culturais e literárias, conforme observa Luti:

È proprio il “Politecnico” in quelli anni a spingere verso un rinnovamento radicale della modalità di scrittura. Sono tempi in cui sembra che la spinta della volontà e dell’entusiasmo di cambiamento possa essere causa sufficiente di un profondo mutamento letterario. (1995, p. 53)

A sociedade do segundo pós-guerra sofreu muito com os problemas que a reconstrução impôs à classe política e, conseqüentemente, também àquela intelectual. Adotou-

se, então, naqueles anos, o termo “Neo-realismo” para representar as mudanças culturais e artísticas que estavam ocorrendo. Dentre os participantes daquela nova orientação, destacavam-se Elio Vittorini, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Italo Calvino, Beppe Fenoglio, Mario Soldati, Carlo Levi, Vasco Pratolini, Lucio Mastronardi e Fortunato Seminara.

Un’ipoteca contenutistica pesa dunque fin dall’origine su quella corrente letteraria che assunse il nome, tra mille precisazioni e differenziazioni, di neorealismo. Il termine, che circolava già durante il fascismo a proposito di opere come *Gli indifferenti* di Moravia, *Gente in Aspromonte* di Alvaro, *Tre operai* di Bernari, viene ripreso in campo cinematografico e applicato poi in maniera piuttosto indifferenziata ai testi letterari di questo periodo su cui si concentrerà il dibattito. (LUTI, 1995, p. 52)

Certo destaque merecem três autores, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, que com sua diversidade estilística, cronológica e literária, apresentaram soluções diferentes para o problema da linguagem. Cesare Pavese (1908-1950) é o escritor mais importante e representativo da literatura italiana dos anos 40. Iniciou sua carreira literária como poeta e, em 1952, teve a obra *Il mestiere di vivere*, um diário do autor, publicada postumamente. A obra é uma meditação sobre seu trabalho, as dificuldades do escritor contemporâneo e suas impressões sobre a solidão. No terreno narrativo, ele começou com uma série de relatos breves agrupados sob o título de *Feria d’agosto* (1946) e autobiográficos chamados *Prima che il gallo canti* (1949). Também em 1949 foi publicado o romance *La bella estate*, escrito dez anos antes e que, ao lado de *Dialoghi con Leucò* (1947) e *La luna e i falò* (1950), representam o melhor de sua produção narrativa.

Depois de Cesare Pavese, a narrativa italiana mais inovadora do pós-guerra foi a literatura realista e crítica de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que pertencia a uma geração mais jovem de escritores e que é mais conhecido por seu trabalho como diretor de cinema. Em seus livros, no chamado Neo-realismo, Pasolini mescla o realismo com uma fantasia bastante pessoal. Desde as suas primeiras tentativas, *Atti impuri* (1943), *Amado mio* (1947) e *Ragazzi*

di vita (1955), até seus últimos romances, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), Pasolini transita entre o sentimentalismo e a descrição crua da realidade. Como cineasta, obteve sucesso com *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) e *Decameron* (1970).

Para completar a tríade, temos Italo Calvino (1923-1985) que, no início de sua carreira, foi neorealista, demonstrando inclusive uma clara influência de Pavese. Exemplo disso é seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), em que narra as peripécias de um garoto imerso nas desoladas paisagens da guerra. Logo passou, porém, para uma narrativa mais fantasiosa e experimental, que culminou com a trilogia formada por *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Também mostrou sua capacidade como escritor realista e crítico com *La giornata di uno scrutatore* (1963), e como ensaísta, estudando os fatos literários em obras teóricas, comprovado com a publicação de seus livros *Sei proposte per il prossimo millennio* e *Una pietra sopra*, ambos de 1980. Além disso, a partir da década de 70, Calvino demonstra, por meio de sua teoria da análise combinatória, uma forte tendência pós-moderna, que resultou nas obras *Le città invisibili* (1972); *Il castello dei destini incrociati* (1973); *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e *Palomar* (1983).

Outro autor de destaque na literatura do imediato pós-guerra é Carlo Emilio Gadda (1893-1973), que iniciou a sua atividade literária em 1926, com *Il giornale di guerra e di prigionia*, ao qual se seguiram *La madonna dei filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934), *L'Adalgisa* (1944), *Novelle del ducato in fiamme* (1953), até ao sucesso com *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, editado em 1957, mas já anteriormente publicado em capítulos, em 1947, pela revista *Letteratura*.

Em suma, a literatura neo-realista buscou representar sem rodeios a realidade social e econômica de uma época. Um dos objetivos desta geração seria a maior aproximação daquilo que acreditavam fosse a realidade do povo, em contraposição a uma falsa imagem da

sociedade das obras literárias da época fascista. Os neo-realistas queriam “apresentá-la” e não mais “representá-la” como antes. Não interessava mais falar de tempos passados, a preocupação estava em registrar a vida das pessoas, no momento contemporâneo à produção. Um fato interessante é que o neo-realismo foi identificado no próprio momento de sua produção artística, e não posteriormente, como comumente acontece com os movimentos artísticos, o que demonstra que o país notou que, diante da necessidade, algo diferente estava sendo feito. No final da década de 50, o fenômeno neorealista esgota-se completamente por um processo interno de desgaste entre os seus participantes.

2. AS NEOVANGUARDAS DA DÉCADA DE 60 E O GRUPPO '63

No início da década de 60, quando o fenômeno neorealista parecia não encontrar mais espaço naquele contexto, o crescente experimentalismo formal italiano marcou o surgimento de uma nova vanguarda literária. Em contraposição aos ideias das vanguardas históricas, a neovanguarda italiana, que se manifestou tanto na prosa como na poesia, teve seu auge na primeira metade da década de 60, mas já vinha sendo delineada desde 1956, através dos artigos publicados pela revista *Il Verri*. Esta revista literária, de publicação trimestral, foi fundada em Milão, em 1956, por Luciano Anceschi, que passou a ser também o seu diretor. De acordo com Giorgio Luti,

Il “Verri” nasce dunque su una opzione teorica forte, e sull’ipotesi di una sua applicabilità alla situazione letteraria attuale. [...]

Si presenta come un oggetto del tutto nuovo nel panorama delle riviste militanti del dopoguerra, concentrato come’è in una riflessione sulla letteratura e sulla tradizione letteraria che non è veicolata da alcun proposito etico-ideologico [...]. (1995, p. 66-7)

O nome da revista era homônimo ao do *Caffè* de Milão, onde Anceschi costumava encontrar-se com alguns amigos literatos colaboradores da revista. As matérias publicadas em *Il Verri* procuravam refletir, com senso crítico, sobre todos os aspectos da realidade, explorando temas como a relação entre o homem e a evolução da ciência, que começava a se expandir cada vez mais no panorama da sociedade européia. Além do caráter experimental, voltado ao estudo da linguagem, a revista tinha como objetivo principal formar seu público leitor para os novos conceitos que começavam a circular na Europa, como a psicanálise, a fenomenologia e o estruturalismo. Os ensaios publicados pela revista caracterizavam-se pelas discussões sobre os novos rumos da pesquisa, não apenas na Itália, nos campos mais diversificados, tais como o da literatura, o da arte, o da filosofia e o da lingüística. Em seu *Discorso generale*, de 1956, Anceschi, falando sobre a proposta da nova revista, afirma que

Per natura niente affatto inclini ad assecondare velleità programmatiche e ideologiche non verificabile in oggetti e in istituti, cercheremo sempre di guardare a persone in se stesse concrete, a titoli validi, a date e dati significanti ed esatti. (apud LUTI, 1995, p. 67)

Entre os colaboradores de *Il Verri*, estão os cinco poetas que lançaram, em 1961, a antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, assim definida, por Luti:

Se vogliamo sintetizzare al massimo la poetica dei *Novissimi*, il fecondo paradosso su cui la neoavanguardia comincia qui a scommettere è quello di assumere l'extraletterario, e in primo luogo il linguaggio, ad un duplice livello, di accettazione e di contestazione, di voler conciliare 'apertura' e 'opposizione', oggettività del poeta e manipolazione soggettiva del linguaggio poetico. (1995, p. 73)

O grupo, composto por Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarini e Edoardo Sanguineti, formou-se a partir da publicação desta obra, que exhibe uma discussão que serviu de base para a neovanguarda e, mais tarde, para a formação do *Gruppo '63*. Segundo Luti, “l'importanza di questi testi è nel fatto che per la prima volta delle formulazioni teoriche hanno il compito più o meno esplicito di costituire una poetica di gruppo” (1995, p. 71).

Após a formação do *Gruppo '63*, parece ter surgido, então, oficialmente, a neovanguarda italiana, conforme também observa Luti,

[...] la sua storia è di fatto già iniziata da qualche anno, e le sue idee hanno già fortemente condizionato la nostra letteratura. All'interno del 'Verri' (1956) e poi attorno ai *Novissimi* (1961) si è di fatto anche già costituita una struttura di gruppo ed una pratica di scambi e di dibattito. (1995, p. 81)

Este grupo teve como modelo um movimento literário alemão, denominado *Grupo 47*, criado por Hans Werner Richter, que pretendia se reunir uma vez por ano, durante três dias, para que os participantes lessem e discutissem trechos de suas obras.

La codificazione di tutto questo in una sorta di rappresentanza ufficiale, che sul modello del tedesco ‘Gruppo 47’ prese il nome di ‘Gruppo 63’, avvenuta nel corso del primo convegno di Palermo nell’ottobre dello stesso anno, risponde perciò in gran parte ad una logica di offensiva organizzata nei confronti del contesto letterario. (LUTI, 1995, p. 81).

A iniciativa de organizar algo similar na Itália foi de Nanni Balestrini. A sede escolhida foi a cidade de Palermo, onde há muitos anos acontecia no mês de setembro a “Semana Internacional da Nova Música”, manifestação cultural que acolhia os músicos da vanguarda da época, atraindo um público fiel e a atenção da imprensa. A idéia de realizar a reunião em concomitância àquela manifestação musical oferecia evidentemente algumas vantagens, já que os jovens escritores poderiam se inserir num contexto já conhecido como de vanguarda; além disso, a presença de músicos e de outros artistas possibilitaria estreitar os vínculos entre as diferentes artes. Enfim, a atenção dedicada pela imprensa à manifestação musical palermitana facilitaria a divulgação do encontro e atrairia um público maior.

A primeira reunião do *Gruppo ‘63* aconteceu de 3 a 8 de outubro de 1963 no Hotel Zagarella, em Solanto, a poucos quilômetros de Palermo, com a presença de dezenas de críticos e escritores. A exemplo das atividades do *Grupo 47*, a programação do encontro palermitano também previa sessões de leitura e discussões sobre os textos apresentados, algumas abertas ao público, outras, porém, reservadas somente aos escritores e aos críticos.

Entre os expoentes do grupo estavam os neovanguardistas Sebastiano Vassalli, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Renato Barilli, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarini, Antonio Porta, Giorgio Manganelli, Luigi Malerba, Alberto Arbasino e Franco Fortini. Na primeira noite do encontro foi realizado um espetáculo teatral

intitulado “Teatro *Gruppo ‘63*”, que rompia com as convenções do teatro tradicional. O espetáculo impressionou positivamente a crítica e o público presentes.

Na manhã do terceiro dia, iniciaram-se as sessões de leituras públicas, seguidas por uma discussão coletiva. Esta era a verdadeira novidade do encontro, dado que nunca aqueles escritores haviam submetido seus trabalhos ao julgamento direto dos colegas, ouvindo-lhes os comentários e as críticas.

O debate geral dos dois primeiros dias teve a tarefa de abrir o encontro e delinear as principais características daquele que, a partir dali, seria o *Gruppo ‘63*. Tratava-se de algo delicado, pois estavam presentes no encontro escritores com personalidades diferentes, muitas vezes com interesses e objetivos bem distantes. Certo, porém, era que os componentes do grupo tinham uma característica em comum, ou seja, opunham-se radicalmente aos meios expressivos tradicionais e às convenções lingüísticas correntes:

il tipo di letteratura che chiamiamo d’avanguardia non accetta l’esistenza della lingua colta corrente come una garanzia e non considera le sue strutture come razionali, ma semplicemente come storiche. [...] Per dirle in una maniera molto sintetica, penso che la letteratura dell’avanguardia sia caratterizzata dall’esibire la propria struttura arbitraria e maniaca quale forma eteronoma rispetto alla percezione del mondo [...]. (GIULIANI, apud BALESTRINI, 2002, p. XVII)

Apesar das divergências, as discussões contribuíram para a publicação de algumas obras que exibiam diferentes graus de experimentalismo. Além disso, foi publicada em 1964 uma grande antologia de 462 páginas que oficializava editorialmente o nascimento do grupo, intitulada *Gruppo ‘63 La nuova letteratura*. O volume, organizado por Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, recolhia alguns dos textos que tinham sido apresentados em Palermo, conjuntamente a outros de autores afins às idéias do grupo.

Após a convenção de Palermo, surgiram acusações de todo o tipo contra a neovanguarda. Para alguns, os escritores do *Gruppo ‘63* eram considerados formalistas,

irracionais e decadentes. Para outros, porém, eram perigosos revolucionários. Contudo, os participantes do movimento mostravam-se satisfeitos diante das acusações, pois tais críticas eram a certificação de que haviam causado o estranhamento esperado.

Diferente das vanguardas do início do século XX, o *Gruppo '63* não havia elaborado e difundido algum manifesto no qual estivessem definidos os fundamentos do grupo e as estratégias compartilhadas pelos componentes do movimento. Portanto, cada um dos participantes conduzia seus trabalhos por conta própria, com escolhas e declarações autônomas, dado que uma das características do grupo era aquela de não possuir nenhuma estrutura representativa que pudesse falar em nome da neovanguarda italiana.

De 01 a 03 de novembro de 1964, aconteceu em Reggio Emilia a segunda convenção oficial. Naquela ocasião, os participantes lamentaram a qualidade escassa dos textos apresentados, colocando em discussão o método de escolha dos novos autores convidados a participar das atividades do grupo. As dúvidas internas do grupo, os diferentes julgamentos sobre a organização e os resultados alcançados reproduziram-se também no encontro seguinte, realizado novamente em Palermo, de 03 a 06 de setembro de 1965, dedicado inteiramente ao romance experimental.

As duas últimas reuniões do *Gruppo '63* aconteceram nos dois anos seguintes. Contudo, o grupo parecia ter abandonado a idéia de elaborar uma definição e uma estratégia unitária. Cada vez mais, seus expoentes ou aqueles que apenas participavam das reuniões anuais trabalhavam individualmente e segundo as inclinações mais diversas, ficando bastante difícil estabelecer o denominador comum entre textos tão diferentes.

Em suma, a neovanguarda estava correndo o risco de transformar-se num modismo, perdendo o seu caráter de ruptura e de inovação que a tinha caracterizado no início da década de 60. Desta forma, a fase de euforia esgotou-se rapidamente e, de fato, em pouco tempo ninguém mais acreditava no sucesso do *Gruppo' 63*.

A trajetória do *Gruppo '63* e o esgotamento da neovanguarda italiana foram retratados pela revista *Quindici*, publicada de junho de 1967 a agosto de 1969. Como os membros do grupo não encontraram nenhum editor disposto a financiar o projeto da revista, eles mesmos assumiram o encargo. Este foi o único caso no mercado editorial italiano em que os redatores eram também os proprietários.

Sapevamo o sentivamo che bisognava prepararsi uno 'spazio' diverso, un 'luogo' da gestire con le nostre forze: nacque il mensile 'Quindici', che raggiunse rapidamente una grande diffusione [...]. Ma la sempre crescente politicizzazione della rivista, travolta degli avvenimenti europei e nostrani, esasperò contraddizioni e spaccature tra i collaboratori; ciò determinerà la sua chiusura nell'autunno del 1969, data che può essere considerata quella della fine della neoavanguardia come fenomeno (si fà per dire) organizzato. (BALESTRINI, 2002, p. XX)

Desde o início, a revista prometeu ser imparcial e contraditória, difundir dúvidas e destruir algumas certezas; ser, enfim, um objeto de desordem. *Quindici* demonstrou em suas páginas que faltava uma reflexão profunda e articulada sobre a relação entre ideologia e linguagem, pois desde o nascimento do grupo percebeu-se a necessidade de uma mudança na linguagem e nas estruturas formais da literatura. No final de 1969, a revista deixou de ser editada, marcando a paralisia da neovanguarda e o seu término enquanto grupo.

Passados quase 30 anos da experiência do *Gruppo '63*, nasce o *Gruppo '93*, que recebe este nome ironicamente, pois sua formação acontece em 1989 e não em 1993. Além do mais, o grupo surge a partir da discussão sobre a continuidade ou descontinuidade com a neovanguarda dos anos 60. A esse respeito, foram organizados alguns encontros em Milão e em Gênova; foram envolvidas algumas Universidades como a de Siena, a de Gênova e a de Bolonha; surgiram discussões polêmicas em jornais e em revistas especializadas sobre o assunto como *Baldus* e *Altri luoghi*.

O *Gruppo '93* se interessava pela pesquisa literária e tinha como enfoque a reflexão sobre um fazer poético que soubesse ser crítico em relação à condição pós-moderna e

à poesia neo-romântica dos anos 80, para que se pudesse formular um projeto para uma escritura alternativa. Da neovanguarda foi herdada a característica do fazer em grupo e do reconhecer-se em revistas próprias, como as que foram acima citadas.

Entre os componentes do novo grupo estavam alguns críticos teóricos e poetas como Renato Barilli, Remo Ceserani, Francesco Leonetti, Mariano Bairo, Marco Berisso, Biagio Cepollaro, Marcello Frixione, Tommaso Ottonieri e Lello Voce.

Sem dúvida, o *Gruppo '93* não teve a mesma força daquele dos anos 60 e atingiu somente um número restrito de jovens autores, cultos e sofisticados, em sua maioria docentes e pesquisadores universitários. Da mesma forma como ocorrera com o grupo precedente, os membros do *Gruppo '93* tomaram rumos diferentes e acabaram se dispersando.

3. VASSALLI EXPERIMENTALISTA

Apesar da parcial desagregação do *Gruppo '63*, algumas das idéias de renovação elaboradas por seus membros penetraram e se difundiram no interior da sociedade, passando a fazer parte também das obras literárias correntes. A partir dessa época e até o final dos anos 70,

Vassalli infatti non disdegna, influenzato dalle scelte avanguardistiche del Gruppo 63, di sfruttare elenchi di parole, raccolte di nomi propri, citazioni latine o litanie per raffigurare una letteratura cadaverica e un mondo in decomposizione. (TANI, apud NESI, 2005, p. 24)

Sebastiano Vassalli publicou, durante esta fase, vários livros em versos: *Lui (egli)* (1965), *Disfaso* (1968), *Nel labirinto* (1968), *La poesia oggi* (1971), *Belle lettere* (1979), *Brindisi* (1979), *La distanza* (1979), *Ombre e destini. Poesie 1977-1981* (1983), *Vani e servizi* (1983), *Il Finito* (1984). Conforme observa Roberto Cicala, a linguagem utilizada por Vassalli nessas obras certifica sua insatisfação em relação às normas correntes, por isso existem em todas elas particularidades da escritura vassalliana:

In modi diversi e con diversa oltranza la neovanguardia esprime un'esigenza fortemente antinormativa e Vassalli vi riversa una personale misura di furore esistenziale: una sorta di scetticismo cosmico che un critico come Guido Davico Bonino, parlando propriamente della scrittura, ha catalogato una volta come "macaronico ingano, sontuosa, carnevalesca, dissimulazione di un'idea di morte, di cosmica vacuità". (2003, p. 18)

Desse mesmo período, merecem destaque quatro de seus romances experimentais: *Narcisso* (1968), *Tempo di mæssacro: romanzo di centramento & sterminio* (1970), *Il millennio che muore* (1972), *AA. Il libro dell'utopia ceramica* (1974).

No universo retórico de *Narcisso*, uma prosa marcada pelo paradoxo, pela exasperação e pelo oxímoro, a imagem de um poeta noturno, cercado por uma multidão de

doutores, se interroga por longo tempo sobre o destino da arte (NESI, 2005, p. 54), como pode-se notar pelo seguinte fragmento:

particolarmente notate tra le presenze quelle di adamo, abramo, abelardo etc., papini, parini etc., pasolini, pascoli etc., pavese, robbe-grillet, rabelais, aristotele, platone, plutarco etc., seurat, giorgione, botticelli etc., de marchi, sanguineti, guglielmi, etc., dio, l'ermafrodito, l'androgino, l'homunculo alchemico etc., la Madonna etc., omero dante virgilio etc., petronio, porta, leopardi, beckett etc. [...] (apud BALESTRINI, 2002, p. 217)

Como podemos notar, nesse trecho de *Narcisso*, Vassalli elenca uma grande quantidade de nomes próprios, iniciados por letras minúsculas, entre os quais mistura artistas, escritores, filósofos, políticos, figuras bíblicas, personagens históricos etc. Ele parece ao mesmo tempo brincar com as palavras e combinar os sons emitidos por elas ao serem pronunciadas em voz alta, criando uma espécie de trava-língua. Numa nota impressa na contracapa de *Narcisso*, Giorgio Manganelli observa que Vassalli joga a sua “euforica bisboccia verbale, sconessa e avvampante, una sorta di foribonda, drammatica, enigmatica festa” da palavra (apud CICALA, 2003, p. 18).

Para Cristina Nesi, a fragmentariedade dessa obra pode ser metaforizada pela confecção de uma colcha de retalhos:

L'esuberanza immaginativa, l'aggrovigliata proliferazione dei materiali linguistici e il periodare complesso, ma accidentato, frammentano a tal punto la narrazione che *Narcisso* ricorda, più che un romanzo, un *assemblage*. [...] In *Narcisso* il tema del corpo, molto radicato nel pensiero di quegli anni (come le ossessioni sulla presenza o meno di un Io narrante), si dispiega in un gioco insistito di rimandi fra corpo dell'autore e corpo del testo. (2005, p. 24)

Com a publicação de *Tempo di mässacro* (1970), Vassalli faz uma nova demonstração de como é possível manusear vocábulos da língua culta e ao mesmo tempo corrompê-los, deformá-los e depreciá-los em uma série de furiosas agressões estilísticas.

Usando uma linguagem ilustre e ao mesmo tempo perturbadora, a obra teoriza que a vida é violência, atropelo, extermínio, como nota também Nesi:

[...] un *pamphlet*, più che un romanzo, di forte impegno politico contro quel sistema di agonalità sociali che mina i fondamenti stessi della convivenza. Con una strutturazione rigorosa in capitoli, elenchi e appendici, mutuata dalla trattatistica seicentesca, e secondo un modello arborescente, che procede per biforcazioni (capitoli, sottocapitoli, paragrafi ecc.), il libro elenca le varie metodologie belliche, che partono dallo scontro “contra nèmico individuale” per farsi poi, seguendo la spirale dell’odio, “lotta di popoli contra altri popoli” e infine “màssacro” di tutta “l’hispecie humana”. (2005, p. 25)

O rompimento com a literatura tradicional, que parece ser um dos objetivos de Vassalli com a publicação de *Tempo di màssacro*, aparece também nos artigos que o escritor escreve para a revista *Pianura*, que ajudara a fundar na década de 60:

Si è visto come Sebastiano Vassalli fosse giunto, sulle pagine di *Pianura* alla conclusione che l’unica possibile via di resistenza contro la falsità sociali e letterarie era quella del riso e dello scandalo, e questa via egli ha fedelmente battuto a partire degli anni settanta, appena superata la fase più legata ad uno sperimentalismo vicino alle neoavanguardie. (MANACORDA, 2000, p. 798)

Na década de 70, o escritor passa a ser considerado por vários críticos como um visionário, pois dá preferência ao tratamento pejorativo da linguagem, rompendo com os procedimentos formais. Uma das propostas centrais da neovanguarda foi a redefinição da literatura por meio da linguagem. Como podemos observar no trecho seguinte de *Il millennio che muore*, publicado em 1972, Vassalli estilhaça os vocábulos, dispersa os fonemas e amontoa as letras, formando um emaranhado de pseudo-palavras, que comprovam a complexidade de se descrever o mundo por meio da profusão verbal: “sulle ginocchia, con l’orecchio accostato a terra... sul terriccio fradicio di consonanti e vocali qqhheeuipp / jtttjxxomppppppppppomppppppomp oohghghghghh / iuuuuuuuuu ghgh che mai più daranno

un raccolto” (VASSALLI, apud NESI, p. 27). Vassalli contempla a língua, acredita que ela seja o cerne do mundo, que este não poderia existir sem ela.

A partir da publicação de *AA. Il libro dell'utopia ceramica* (1974), nasce o interesse do autor pela história que se faz mito para ser narrada e que se torna utopia a ser modificada. Vassalli passa, por assim dizer, a colecionar pequenos fatos, vestígios e indícios, a observar as pequenas histórias, para daí criar novas histórias, demonstrando sua eficiência de hábil artesão das palavras. De acordo com Nesi:

In *AA. Il libro dell'utopia ceramica* (1974), scritto fra il 1969 e il 1971, lo scrittore rivela con tracce più marcate la sua indole del collezionista e del compilatore, accanendosi sui propri materiali linguistici e chiamando in causa 'Io narrante inanonimo...non più protagonista', cui affida il ruolo di assistere e, forse, partecipare alla *piastrellizzazione* del mondo. (2005, p. 28)

Giovanni Tesio (2003, p. 17-26) observa que Sebastiano Vassalli passa por reposicionamentos ideológicos e literários a partir da publicação do romance *L'arrivo della lozione* (1976) e, sobretudo, com os dois romances seguintes, *Abitare il vento* (1980) e *Mareblù* (1982). O estudioso afirma também que entre o carnaval das palavras acumuladas, deformadas, amputadas, jogadas como confetes, começam a aparecer os primeiros sintomas de uma nova tensão. Vassalli começa a tomar gosto pela criação de histórias, e fazendo uso do paradoxo, da paródia e da parábola, dá vida a personagens que interpretam certa inquietação, que denunciam um mal estar, que escarnecem das palavras de ordem, das idéias e das ideologias correntes. O título *L'arrivo della lozione*, por exemplo, não passaria, segundo Tesio, de uma paráfrase da pronúncia do sintagma “La rivoluzione”, uma palavra-chave contra a qual Vassalli lança todo o seu sarcasmo, tirando-lhe a carga potencial, ou seja, ao ter seu sentido revirado, é transformada em consolo, em unguento propício a um salão de beleza.

No final dos anos 70, Vassalli põe de lado o experimentalismo ao qual esteve atrelado durante duas décadas e se volta para a escrita de uma narrativa mais aberta, conservando da experiência precedente apenas o interesse pelos processos de homologação da

linguagem. Sua nova escritura, dotada de uma forte carga provocatória de caráter ético-social, passa a tratar das relações entre as personagens e a coletividade.

PARTE II

SEBASTIANO VASSALLI, O CONTADOR DE HISTÓRIAS

1. A PÓS-MODERNIDADE NA ITÁLIA

Pode-se dizer que o termo pós-modernismo surgiu com a publicação de *A condição pós-moderna* (1979), do filósofo francês Jean-François Lyotard. Contudo, as idéias propostas por Lyotard já vinham circulando nos Estados Unidos e na Europa nas décadas anteriores. Este termo refere-se a uma corrente de pensamento que questiona as visões de mundo pré-estabelecidas, negando a existência de qualquer verdade absoluta. Atacando sobretudo o próprio conceito de verdade, está ligado à ideologia e à poética do período histórico denominado pós-moderno ou pós-modernidade. Segundo muitos teóricos, o movimento delinearía a passagem para uma fase completamente diferente, senão oposta e contraposta ao modernismo, em que o homem não reconhece nada em sentido acabado e compreende que sua experiência é finita e limitada.

Levando ao extremo a recusa pela narrativa linear, a mistura das formas, o uso da desordem temporal e da linguagem experimental inauguradas pelo Modernismo, o pós-modernismo, de acordo com Linda Hutcheon, não trata de uma ruptura radical com os valores da modernidade e sim de um processo de “reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (1991, p. 22). Desta forma, “o pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39). A teórica canadense observa que o pós-modernismo

ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado, nem apagado, [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. (1991, p. 45)

Os anos 60 na Itália, como vimos, foram marcados por uma notável vivacidade cultural, oriundas dos movimentos intelectuais e estudantis. Contudo, nos campos teórico e literário, a revolta contra as tradições lingüísticas não tinha assumido ainda formas pós-modernas. O *Gruppo '63*, por exemplo, constituiu-se a partir da idéia de uma nova vanguarda, ligados que estavam com as vanguardas do início do século. Para Franco Marchese, a posição mais difundida e mais aceita na Itália é aquela que defende que

ci sia stata una svolta (di cui bisogna discutere la profondità): è a partire da questa svolta che si può cominciare ad usare il termine postmoderno. Questa svolta sarebbe cominciata in America nel 1940-1950 e in Europa dieci-quindici anni dopo, fra gli anni Sessanta e i Settanta.

In questo caso il postmoderno sarebbe un'epoca recente, che nel nostro paese si svilupperebbe a partire dall'inizio degli anni Settanta, anche se con anticipazioni notevoli già negli anni Sessanta. (1997, p. 11-2)

Uma das obras literárias que marcariam o início do pós-modernismo na Itália seria *Il pensiero debole* (1983), de Gianni Vattimo e Aldo Rovatti, que teorizavam a exaltação de um pensamento sem fundamentos fixos, aberto à interpretação e livre dos condicionamentos do determinismo.

Margherita Ganeri também concorda com Marchesi quanto à definição de uma data exata para o início deste fenômeno, pois de acordo com a estudiosa,

La tesi largamente predominante colloca la svolta intorno alla metà degli anni Cinquanta nei paesi industrializzati, con il beneficio d'inventario di un quindicennio di ritardo per la penetrazione e l'assentamento nelle altre zone del mondo. [...] In Italia si parla di postmoderno a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. (1998, p. 7)

O pós-modernismo, como qualquer novo movimento cultural que determina um modo diferente de pensar o mundo, nega muitos dos preceitos antes defendidos pelos modernistas. A ordem é ser diferente e inovar, quebrando os velhos paradigmas. Tanto o modernismo quanto o pós-modernismo estão presentes na arquitetura, nas artes plásticas, na

música, na dança, no teatro e na literatura, causando um impacto cultural na sociedade e influenciando todos os setores da vida cultural. De acordo com Terry Eagleton:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (1998, p. 07)

É uma tarefa complexa definir ou descrever a pós-modernidade, pois, além de ainda estar em curso, trata-se de um conceito multifacetado que chama a atenção para o conjunto de mudanças sociais e culturais profundas que foram acontecendo nas últimas décadas do século XX e acontecem ainda no século XXI. De acordo com Gisèle Fernandes, o fato de estarmos vivendo na era pós-moderna seria uma dificuldade extra para o seu entendimento (2005, p. 367).

Como já dissemos acima, o pós-modernismo não é um fenômeno somente literário. Na literatura apresenta-se sob a forma de desestruturação e conseqüente hibridismo dos gêneros literários. A modernidade, que foi considerada a época das ideologias, caracterizou-se pela busca de uma ordem utópica estética, metafísica, religiosa ou política. Em contrapartida, a pós-modernidade põe em cena o esvaziamento global de todas as ideologias.

Na Itália, o termo pós-modernismo começou a circular primeiro entre os estudiosos de arquitetura, que procuraram lançar uma nova moda artística, com a famosa mostra da Bienal de 1980 organizada por Paolo Portoghesi. Além de arquitetos como Aldo Rossi, considerado um dos pioneiros do pós-modernismo na Itália, existem outros artistas, entre pintores, ilustradores, desenhistas etc., que inundaram o mundo com seus trabalhos,

como o pintor Carlo Maria Mariani, que teve seu quadro alegórico *La mano ubbidisce all'intelletto* (1983), estampado sobre a capa de um volume publicado por Charles Jencks sobre o pós-moderno, numa evidente referência a Verga e ao Verismo, que não aceitava a interferência da “mão” do autor nas obras, mas somente as vozes do povo.

De acordo com Ganeri (1998, p. 38) nenhum dos autores italianos considerados pela crítica como pós-modernos aderiu explicitamente ao pós-modernismo. Ainda assim, grande parte deles demonstrou em suas obras a elaboração de propostas originais, que os inseria, querendo eles ou não, dentro desta nova corrente. A autora destaca como principais protagonistas do pós-modernismo italiano os autores Italo Calvino, Umberto Eco, Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, Vincenzo Consolo, Paolo Volponi, Antonio Tabucchi, Aldo Busi e Pier Vittorio Tondelli.

Alguns aspectos da literatura pós-moderna que caracterizam as obras destes autores seriam a intertextualidade, a ironia, o jogo intelectual auto-reflexivo, as cristalizações alegóricas do sentido, o exagero nas citações, a focalização interna da narração, a fragmentação da individualidade numa multiplicidade de ícones e imagens. Uma das características do romance pós-moderno seria a representação de imagens velozes, brilhantes e eficientes que remetem à civilização industrial, como também observa Fernandes:

[...] a imagem assumiu um grande poder na sociedade pós-moderna e tudo passou a ser válido se estiver na mídia, notoriamente, na televisão. Vivemos na era da informação e nossas vidas são controladas pelas telas dos computadores e da televisão. [...] A cultura visual impera em nosso mundo e as imagens têm sido referência de “verdade” para a população. As imagens têm nos controlado em várias circunstâncias, tais como quando estamos numa loja, num hotel, num banco e somos filmados pelas câmeras internas de TV, revelando que estamos vivendo, de forma inexorável, como alvos na “sociedade da vigilância”. (2005, p. 373)

Embora grande parte da crítica pós-moderna esteja de acordo sobre a tese da “morte da história”, que teve o seu espaço reduzido a clichê e à citação, a narrativa histórica

assume um lugar relevante no pós-modernismo, porque corresponde à necessidade de restabelecer novos significados à relação entre passado, presente e futuro. Segundo Ganeri, a narrativa de caráter histórico, que conquistou um grande espaço no contexto literário nas últimas duas décadas do século XX, tem sido muito apreciada pelo público. Ela nota ainda que

*L'exploit commerciale del nuovo romanzo storico, che in Italia si data a partire degli anni Ottanta, apertisi con il clamoroso successo del *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, ha spinto da più parti a celebrare la rinascita del genere "misto di storia e d'invenzione", come attesta anche l'uscita di specifici manuali di istruzioni per la scrittura creativa. (1999, p. 101)*

A partir dos primeiros anos da década de 80, após a publicação de *O nome da rosa*, a produção de romances históricos se proliferou rapidamente na Itália e passou-se a falar de outras noções, como aquela teorizada por Umberto Eco, na obra *Lector in fabula* (1979), sobre a existência de um leitor-modelo. *O nome da rosa*, conforme o próprio Eco indicou em seu *Pós-escrito a O nome da rosa* (1983), foi criado para pôr em prática essa teoria: o trabalho de detetive exercido pelo personagem Guilherme de Baskerville no romance equivaleria ao trabalho do leitor na interpretação da obra. Dessa maneira, uma vez que o texto estrutura-se através de diversas camadas sobrepostas e interpostas, caberia ao leitor-modelo seguir as “pistas” deixadas pelo autor para a decodificação da obra. Observa ainda Ganeri que,

Con la rinascita del romanzo storico si identifica, infatti, almeno in Italia, la stagione di un generale ritorno all'ordine. La parabola di Umberto Eco, partito dall' "opera aperta" per approdare al romanzo tradizionale "ben fatto", testimonia paradigmaticamente un'esperienza generazionale. La vicenda culturale di Eco corrisponde a quella di altri ex sperimentalisti che hanno ripreso il romanzo storico nel quadro di un'operazione non banale di rifiuto della neoavanguardia. In realtà, dietro l'apparente restaurazione, resta in molti casi ben presente la lezione dello sperimentalismo. L'originario rifiuto si trasforma infatti in recupero parodistico e straniato di molteplici paradigmi di genere, intenzionalmente snaturati. (1999, p. 102)

Além do reaparecimento do romance histórico, a pós-modernidade veio acompanhada por um aumento significativo na produção de livros e filmes de ficção científica, que retratam um futuro catastrófico e caótico. Uma vez que cálculos, hipóteses e previsões não podem jamais contar com o inesperado, dado sua imprevisibilidade, passa-se a acreditar que somente ele, o inesperado, seria capaz de transformar a nossa forma atual de espera.

De acordo com Nelson Peixoto, trata-se do “paradoxo de uma época sem futuro fazendo ficção científica” (1988, p. 83). O autor observa que o que interessa à contemporaneidade não é a construção de um retrato do futuro, mas a explanação da visão de um futuro que não se realizou, que se possa tomar como passado, pois de acordo com ele

A ficção científica é, ainda que pareça paradoxal, um viés privilegiado para retratar a pós-modernidade. Como uma época marcada pelo fim das grandes empresas e utopias pode pensar o futuro? Em primeiro lugar, como catástrofe, um mundo em ruínas, saturado de lixo, onde a mais sofisticada tecnologia convive com a decadência urbana absoluta. Mas também o futuro pode aparecer, na medida em que não há nada à frente, como passado. Futuro, reciclado pelo olhar nostálgico do contemporâneo, não como possibilidade efetiva de porvir, mas como *imagerie* e simulação. (1988, p. 75)

Assim, a pós-modernidade parece ter trazido consigo obras cinematográficas e literárias que apontam ao futuro. Porém, na maioria das vezes, estas obras são marcadas pela distopia, caracterizam-se pela configuração de uma tipologia invertida ou desviada, projetada para o futuro, mas de alguma maneira identificada com o presente: “Aquilo que nasceu como projeção do novo se tornou logo obsoleto. Estas imagens agora remetem ao passado, a uma utopia que virou nostalgia, carregada do lirismo de um futuro jamais realizado” (PEIXOTO, 1988, p. 81).

No caso de *3012*, as referências a fatos históricos, sejam eles reais ou fictícios, acontecidos no passado ou no futuro, são meros pretextos para a reflexão sobre o presente político obscuro e corrompido, de acordo com o ponto de vista de seu autor. Vassalli procura construir em volta de seus personagens uma representação realista de certa sociedade futura, para usá-la como base no confronto com a sociedade de seu tempo.

2. FICÇÃO E HISTÓRIA: UTOPIAS E DISTOPIAS

A utopia é um tema bastante recorrente na literatura universal. O termo foi criado em 1516 pelo escritor inglês Thomas More (1478-1535), a partir da junção do advérbio de negação grego *ou* com o substantivo *topos*, formando, literalmente, o neologismo “lugar nenhum”. A *Utopia*, de Thomas More, ambientava-se em uma ilha afastada do continente europeu, que abarcava a sociedade ideal: um governo organizado de forma a proporcionar as melhores condições de vida a um povo para que se tornasse equilibrado e feliz.

Porém, a idéia utópica parece ter uma origem tão remota quanto a própria literatura, pois já estava presente em uma das obras mais representativas da história das idéias no Ocidente: *A República* de Platão (séc. IV a.C.), da qual Thomas More tirou inspiração para escrever sua obra-prima. Contudo, a obra de More é a primeira manifestação propriamente literária do pensamento utópico, fazendo com que o termo, mais tarde, se tornasse sinônimo de algo ideal, inatingível, de projeto irrealizável.

Desta forma, o tema da utopia e o de seu oposto, distopia (também denominado por alguns autores como não-utopia, contra-utopia, anti-utopia, utopia negativa, pseudo-utopia), vem sendo estudado ao longo dos anos por diversos críticos e teóricos que, mais do que definir esse conceito, procuram entender sua representativa proliferação em obras do século XX.

De acordo com Teixeira Coelho, por exemplo,

Em utopia, não é o modelo que interessa, pois o utopista não se impede de abandonar seu programa se um outro se revela melhor; o que importa é a vontade de evitar o velho, a repetição, o beco sem saída. Para conseguir isto, para evitar que o futuro despenque sobre o homem com a força da fatalidade, resvalando ambos para a fossa comum, não é necessário mais que a coragem e o saber. O saber, a história fornece. E a coragem pode ser buscada na imaginação exigente. (1980, p. 131)

Tanto a utopia quanto a distopia se assemelham no modo de ver o mundo, pois ambas se opõem à realidade. Segundo Sigrid Renaux (2001, p. 271-74), os dois conceitos oferecem a promessa de uma melhoria da condição humana e antecipam algumas das mudanças sociais e políticas mais importantes dos tempos modernos; em ambos os casos, o objeto de descrição é uma totalidade homogênea: totalmente boa ou totalmente má. A autora afirma ainda que uma característica constante das utopias é conter um ideal em oposição à realidade. Já a distopia não é apenas uma inversão da oposição do ideal à realidade, mas sim uma maneira de mostrar o ser humano entregue a desígnios de um destino que não pode controlar, rebatendo o idealismo das utopias que descrevem lugares e situações ideais, onde vigoram normas e instituições políticas altamente aperfeiçoadas. Entretanto, esta destrutividade tão bem expressa nas distopias é, em última análise, construtiva, pois a utopia negativa é uma diagnose e, ao destruir a satisfação com o que é, faz o mesmo trabalho dos antigos projetos de sociedades ideais, mostrando o mundo sempre dividido por conflitos e escolhas fundamentais. Seriam, enfim, praticamente duas caras de uma mesma moeda.

De acordo com Jerzi Szacki, considerado por alguns críticos como o autor da idéia de imortalidade do utopismo, o utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia: ela nasce, segundo o autor, quando na consciência surge uma ruptura entre o que é e o que deveria ser; entre o mundo que é e o mundo que pode ser pensado. Porém, Szacki nos alerta para o fato de que “a utopia pode transformar-se em contra-utopia caso a abordemos com um outro sistema de valores, aspirações, interesses, necessidades e gostos” (1972, p. 115).

Outros autores, como Arrigo Colombo (1993, p. 11-8), consideram os dois conceitos completamente contrários. Para este autor, a utopia diverge completamente da distopia: a utopia é o projeto histórico da sociedade justa e fraterna; a distopia é um modelo de sociedade perversa. O filósofo ressalta que, sobre a relação utopia/distopia, poderiam ser

desenvolvidas muitas outras considerações, mas basicamente o que permanece é essa distinção e contraposição fundamental entre sociedade justa e sociedade pervertida, entre justiça e injustiça, entre virtude e imperfeição, entre bem e mal para o homem e, conseqüentemente, entre felicidade e infelicidade. Maria Clara Bonetti Paro (2001) atribui às características positivas do pensamento utópico a denominação de utopia-sonho que, quando negativa, pode ser um pesadelo ou uma distopia, que se manifesta como crítica à realidade social do momento.

A sensação de desvario e desordem que submergiu o homem no século XX propiciou a criação tanto de obras utópicas como distópicas, algumas destas consideradas obras-primas da literatura contemporânea, como *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

De acordo com Renaux (2001), uma das características do século XX foi a proliferação de obras distópicas, que confrontam o idealismo e outros precedentes históricos com uma visão pessimista da atual condição humana, obras motivadas pela iminência cada vez maior da possibilidade de uma sociedade planejada se tornar realidade.

No panorama da literatura italiana, a produção de romances distópicos, misto de ficção científica e política, nunca foi muito fértil, ao contrário, trata-se de um campo praticamente estéril. Entre os clássicos da literatura italiana, duas obras de caráter distópico que merecem destaque são *Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967), de Italo Calvino. Estes livros de contos apresentam grandes símbolos da ficção científica, como astronaves, máquinas do futuro e viagens interestelares, que são abordados de forma irônica e inteligente pelo autor.

O romance *3012 L'anno del Profeta* (1995), de Sebastiano Vassalli é sem dúvida uma obra importante sobre o tema da utopia/distopia, pois já desde o título, que na verdade traz uma indicação temporal, podemos observar que a história narrada discorrerá num futuro distante, que está um milênio à frente do tempo da escritura. Porém, como poderemos notar também, esta data não passa de uma ironia, pois, além de fazer referência ao título do

romance *1984*, de Orwel, a maior parte dos fatos que são descritos na obra já ocorreu ou ocorre cotidianamente, estando o romance, desta maneira, completamente impregnado do presente.

A sociedade futura descrita em *3012*, que após um longo e intenso período de conflitos iniciados após a 3ª Guerra Mundial no século XXI, decide criar um governo unitário, se assemelha em sua essência aos ideais defendidos pelo Comunismo, doutrina na qual o sistema econômico-social é baseado na propriedade coletiva dos meios de produção, tendo como ideal a primazia do interesse comum da sociedade sobre o de indivíduos isolados.

Esta noção surge já na Antiguidade, conforme mencionamos anteriormente, pois em *A República*, o filósofo grego Platão defende a propriedade comum dos bens para anular o conflito entre o interesse privado e o do Estado. Porém, é no pensamento cristão que se consolidam os primeiros ideais comunitários, os quais acompanharam a civilização cristã na Idade Média e no Renascimento. Grandes utopias do comunismo surgem nos séculos XVI e XVII. Na obra sobre a melhor forma de Estado e sobre a nova ilha Utopia, escrita em 1516 pelo pensador inglês Thomas More, não há menção à propriedade comum, porém, a estrutura social proposta por ele é, sem dúvida, um comunismo embrionário.

No romance *3012*, há a implantação de uma sociedade ideal, com um governo organizado de forma a proporcionar melhores condições de vida a uma nação, conforme descrito tanto na obra de More, *Utopia*, como em outras obras de caráter utópico. No século XXVI, quando todas as ideologias entram em decadência pela conscientização da inutilidade das guerras, surge na humanidade o desejo de paz absoluta. Decidem, então, colocar um fim aos conflitos, procurando assim realizar o sonho de paz de todas as épocas, no qual se verificaria, num ambiente fraterno e democrático, uma única sociedade, que abrigaria todas as nações, denominada Sociedade Mundial da Paz.

[...] l'utopia della pace tornava ad affacciarsi tra i pensieri degli uomini all'indomani di ogni conflitto, e già prima della terza guerra mondiale aveva

prodotto un'organizzazione di Stati, la cosiddetta Società delle Nazioni, per risolvere in modo pacifico le liti dei paesi membri; ma non era mai riuscita ad imporsi, fino a diventare realtà. (VASSALLI, 1995, p. 11-2)

O Comunismo moderno, como é sabido, teve por objetivo a criação de uma sociedade sem classes, baseada na propriedade comum dos meios de produção, com a conseqüente abolição da propriedade privada. No seu uso mais comum, o termo Comunismo refere-se à obra e às idéias de Karl Marx (1818-1883), que propõe a inexistência das classes sociais e ao atendimento das necessidades de todas as pessoas. Em suma, o Comunismo acredita que a classe trabalhadora, ou proletariado, deva substituir a burguesia a fim de estabelecer uma sociedade pacífica, livre, sem classes ou governo.

Karl Marx desejava melhorar as condições da classe trabalhadora, acreditava numa sociedade planejada e defendia que os meios de produção pertenciam a toda população. Porém, ao contrário de muitos socialistas de seu tempo, que acreditavam utopicamente que os muitos que executariam o trabalho viveriam com conforto e luxo graças à propriedade dos meios de produção, seu interesse estava na sociedade do passado, sua evolução, seu desenvolvimento e sua decadência antes de se tornar uma sociedade do presente. Ele acreditava que na sociedade contemporânea a ele, poder-se-ia descobrir os mecanismos para se modificar a sociedade do futuro. Para tanto, passou a maior parte de seu tempo pesquisando as instituições econômicas de sua época para compreender a sociedade capitalista em que vivia.

Através de seus estudos sobre o capitalismo, pode-se concluir que, mais cedo ou mais tarde, o socialismo viria como resultado das forças definidas que operavam na sociedade, mas que, para isso, seria necessário a ação de uma classe trabalhadora revolucionária, totalmente organizada, para provocá-lo.

Os comunistas não desejam esconder suas opiniões e objetivos. Declaram abertamente que seus objetivos só podem ser atingidos com a derrubada pela

força de todas as condições sociais existentes. Que a classe dominante trema com a revolução comunista. Os proletários nada têm a perder, senão suas cadeias. Tem o mundo a ganhar.

Trabalhadores de todos os países, uni-vos. (MARX, apud HUBERMAN, 1982, p. 242).

Marx indicava que a base do capitalismo era a exploração do trabalho, portanto, na sociedade capitalista, o trabalhador continuava a fazer um mau negócio, continuava a ser explorado como fora na sociedade escravocrata e na feudal. Para ele, o valor de uma mercadoria deveria ser determinado pelo tempo de trabalho social para produzi-la. Por isso, era contrário aos mecanismos capitalistas em que um trabalhador vende ao capitalista a única mercadoria que possui, ou seja, a sua força de trabalho.

Os socialistas utópicos, cujas idéias foram bastante divulgadas no século XIX, desejavam melhorar a condição de todos os integrantes da sociedade, inclusive dos que já eram favorecidos, apelando para uma sociedade em conjunto, sem distinção de classes. Desta maneira, rejeitavam toda e qualquer ação política, principalmente aquela revolucionária.

Em clara contraposição às idéias dos socialistas utópicos, Marx escreveu em parceria com Friedrich Engels, em 1848, o *Manifesto Comunista*, no qual estava contida a idéia de que a transformação numa nova sociedade devia ser provocada não pelos esforços da classe dominante, mas pela ação revolucionária da classe trabalhadora.

Engels assim explica os fundamentos da filosofia marxista:

Nesse sistema – e aí está o seu grande mérito – pela primeira vez todo o mundo, natural, histórico e intelectual, é representado como um processo, isto é, como um movimento constante, uma modificação, transformação, movimento. É a tentativa de estabelecer a ligação interna que dá continuidade a todo esse movimento e evolução. Desse ponto de vista, a história da humanidade deixa de parecer um rodopio louco de idéias sem sentido [...] mas sim um processo de evolução do próprio homem. (apud HUBERMAN, 1982, p. 236)

Esta nova filosofia acreditava que os acontecimentos não são independentes uns dos outros, mas interdependentes. Para Marx, a história parece ser apenas uma seqüência de atos, e as modificações ocorridas na sociedade seriam, desta forma, uma consequência de suas próprias forças econômicas. Assim, esta modificação só poderia ser efetuada pela ação do proletariado, que era quem mais sofria as contradições do capitalismo.

Marx e Engels esperavam uma época em que as forças sociais de produção já não poderiam ser contidas pelas limitações impostas pela propriedade privada e pela apropriação individual. Previam que o conflito resultante levaria ao estabelecimento de uma nova e harmoniosa sociedade, na qual a propriedade e controle dos meios de produção seriam transferidos das mãos de uns poucos capitalistas apropriadores para os muitos produtores proletários. (HUBERMAN, 1982, p. 240)

Devido às previsões como esta, foi atribuída diversas vezes a Marx a denominação de “Profeta”, ainda que muitas de suas previsões, feitas na metade do século XIX a partir da análise da sociedade de seu tempo, não tenham se cumprido. Sua intenção, na verdade, era a de preparar a classe trabalhadora para os acontecimentos do futuro, conscientizá-los sobre a importância de se organizarem e, principalmente, levá-los a compreender seu papel na evolução histórica.

Essa sociedade pacífica, livre, sem classes, proposta por Karl Marx, ao ser parodiada na sociedade futurística de *3012* como utopia da paz, na ação do romance dura pouquíssimo tempo para, em seguida, tomar uma nova forma, totalmente contrária aos ideais do Comunismo e à “Carta Universal da Paz”, que segundo o narrador de *3012* fora assinada em comum acordo por todos os Estados do mundo, durante a histórica reunião acontecida em Vancouver, no dia 1º de maio de 2510, ocasião na qual são destruídas todas as armas químicas e nucleares do planeta (VASSALLI, 1995, p. 11-3).

A cidade escolhida por Vassalli para sediar a reunião na qual se cria a Sociedade Mundial da Paz é a mesma em que a UNESCO promoveu, de 10 a 15 de setembro de 1989,

um colóquio, com o tema “A ciência e a cultura para o século XXI: um programa de sobrevivência”. Em Vancouver debateu-se a necessidade de se ultrapassar a fragmentação corpo-alma-espírito e a necessidade de mudança radical dos modelos de desenvolvimento. Dessa discussão nasceu a “Declaração de Vancouver sobre Sobrevivência no Século XXI”, que apontava como principal objetivo a preocupação central e imediata com a sobrevivência do planeta. De acordo com o que foi discutido, a situação atual exigia medidas urgentes em todos os setores: científico-cultural, econômico e político, e uma maior sensibilização de toda a humanidade, que devia abraçar a causa comum com todos os povos da Terra contra um mesmo inimigo, que seria qualquer ação que ameaçasse o equilíbrio do nosso ambiente ou reduzisse a herança para gerações futuras.

O narrador do romance vassalliano observa que o principal inimigo que representava ameaça para a sociedade dos tempos do Profeta, impregnada pelo frenesi da paz, era o próprio homem:

La pace, invece, stava creando un nuovo uomo e in parte sconosciuto: un uomo che commetteva delitti senza che ce ne fosse una ragione o una necessità, così per passare il tempo, e che, non avendo più nemici da distruggere, si era messo in testa di dover distruggere chiunque, per qualsiasi motivo, lo infastidisse con la sua sola presenza, e chiunque non gli piacesse... (VASSALLI, 1995, p. 18)

No romance vassaliano, a Sociedade Mundial da Paz assume, a partir desse momento, um caráter completamente distópico, regido pela “paz imposta”. A democracia e a liberdade tornam-se ilusórias, pois os chamados Pacificadores, integrantes do único exército dessa nova sociedade, passam a monitorar e a controlar todos os cidadãos daquele tempo sob o comando de uma ferrenha ditadura, como aconteceu, por exemplo, na Rússia comunista. Nesta sociedade, deixam de existir sentimentos como a confiança, o amor e a lealdade, e o ódio passa a ser uma poderosa e ilimitada fonte de energia, que no romance é denominada *jella*.

A obra *3012* é um exemplo de que o projeto utópico, por ironia, pode fazer surgir a sua contraparte, a distopia, confirmando a observação de Jerzi Szacki de que “a utopia pode transformar-se em contra-utopia caso a abordemos com um outro sistema de valores, aspirações, interesses, necessidades e gostos” (1972, p. 115).

A breve trajetória do Profeta, descrita um milênio à frente de nossa época, marca a desrealização, a desestruturação e a decomposição dos ideais de paz tão sonhados pelo homem e fortalece a tese de que a eterna tentativa humana de se viver em uma sociedade idealizada acaba sempre falindo. A esse respeito, nos remetemos ao texto de Antonio Roberto Esteves, no qual, baseando-se nas teorias de Tomás Eloy Martínez, afirma que ficção e história são ambas apostas sobre o futuro:

Se bem que escrever a história como romance e romances com os fatos da história já não signifique apenas a correção da versão oficial da história, nem tampouco um ato de oposição ao discurso do poder constituído, não deixa de continuar sendo ambas as coisas. As ficções sobre a história reconstroem versões, se opõem ao poder e, ao mesmo tempo, apontam para frente. Entretanto, o que significa apontar para o futuro? Não significa certamente a intenção de se criar uma nova sociedade através do poder transformador da palavra escrita. Significa muito mais se escrever para forjar o leito de um rio por onde deverá navegar o futuro, no lugar dos desejos humanos. (1998, p. 128)

Desde os tempos antigos, a ficção e a história parecem caminhar lado a lado, porém, cada uma com funções e características próprias. Na ficção tem-se a expectativa do uso da imaginação, enquanto da história espera-se o compromisso com a realidade. Mas, enquanto atividades discursivas, ambas apresentam-se como interpretações parciais da realidade. E sobre o que vem a ser a vida real na Itália atual, poderíamos levantar várias suposições, porém, preferimos usar aqui, palavras do próprio romance *3012*,

Del resto – si chiedevano i frequentatori abituali dei *centrivita* – che significa l’espressione ‘vita reale’? La vita è reale comunque la si viva, e

l'unica cosa importante è trascorrerla divertendosi, in un luogo attrezzato come il Rosamunda e con un buon programma! (VASSALLI, 1995, p. 29)

Nesse trecho o narrador faz uma referência irônica à situação da sociedade italiana, indicando o *menefreghismo* na qual está imersa, termo que revela a indiferença, a negligência e a má vontade das pessoas em suas relações com o outro e com seus próprios deveres. O *menefreghista* está sempre alienado, sua insolência e sua insensibilidade fazem com que nunca se envolva em coisa alguma, com exceção daquilo que lhe proporcione prazer e bem-estar.

Pode-se dizer que, mais do que uma narrativa sobre o futuro, *3012* é um assustador espelho do nosso presente. Numa visão cética, a obra pode ser lida como a certificação de que nenhuma utopia pode livrar o homem do sofrimento, nem mesmo aquela realizada na ficção, na qual a cirurgia plástica retarda o envelhecimento e a substituição de partes anatômicas do corpo humano demonstra ser capaz de prolongar inacreditavelmente a vida. Se por um lado há a descrição de uma realidade contemporânea aparentemente benéfica, a escolha de uma ambientação no futuro permitiu a Sebastiano Vassalli narrar a única coisa que no passado nunca existiu: um período de paz bastante duradouro.

3. VASSALLI ESCRITOR DE ROMANCES HISTÓRICOS

Em entrevista a Maurizio Zuccari (2004), Sebastiano Vassalli afirma, ao responder se é ou não um autor de romances históricos, que seu terreno são as histórias, mais que a própria História. Ele diz que simplesmente conta acontecimentos que podem ou não ser frutos de uma invenção. Segundo ele, existem histórias belíssimas que ninguém jamais contou. Para que venham à tona basta surgir a idéia de contar uma história, pois ela é uma idéia que não existe.

Vassalli atenta também para o fato de que a palavra história tem muitos significados, podendo ter uma acepção de ideologia que nasce no século XVIII, estreitamente ligada à idéia de progresso, tornando-se praticamente uma religião no século seguinte, com seu mito do progresso, mito que tem suas bases abaladas dolorosamente em nossa época, definida como pós-moderna. O autor acredita que esta idéia de história como ciência, como progresso e como ideologia, própria do século XIX, acabou completamente.

Possivelmente, o sentimento de desilusão com o frustrado ideário das neovanguardas da década de 60 com o qual compactuava foi um dos fatores que levou Vassalli a decidir viver, em 1982, em Pignone, na Província de Novara, numa antiga casa paroquial desativada, ao lado de uma velha igreja, localizada num campo onde antigamente se plantava arroz. Na mesma entrevista, o escritor afirma não possuir computador, nem celular. Na sala de sua casa não há nem ao menos um televisor e suas cartas e seus textos são datilografados e enviados por fax à redação dos jornais com os quais colabora. Durante a entrevista, demonstra sua insatisfação com o mundo tecnológico atual,

Oggi ho un rapporto di collaborazione fissa con un quotidiano e in omaggio alla mia età mi permettono di non usare queste tecnologie, faccio il mio pezzetto con la macchina di scrivere, poi lo mando per fax che è il massimo di tecnologia. Ma se fossi più giovane mi spiegherebbero quali sono le tecniche che usano nei giornali. Questi ferri vecchi resteranno in vigore

finché non si estingueranno quelli della mia generazione. (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004)

Como o próprio Vassalli afirmou, apenas a partir da década de 80, ele se sente verdadeiramente escritor, parecendo arrependê-se de algumas coisas feitas no passado: “io sono diventato scrittore dopo i quarant’anni. Non rifarei nulla di quello che ho fatto, sono due autori completamente diversi” (VASSALLI, apud NESI, 2005, p. 14). Possivelmente, estes também seriam sintomas da frustração com os ideais defendidos pelas correntes neovanguardistas das décadas anteriores que se perverteram.

Vassalli declara, na entrevista a Zuccari, que apesar de sua admiração pelo mestre Manzoni, acredita que o romance histórico ficou preso ao século XIX e o que se teria hoje seria uma nova forma de escrever “de todas as partes, para todas as direções”, pois grande parte das obras ficcionais se tornaram atemporais, como ele mesmo comprova com a composição do romance *3012*.

La faccenda del romanzo storico non esiste più, questo è figlio di un’epoca, l’800, che della storia ha fatto una religione, una fede ormai finita. Oggi si possono scrivere storie in tutte le direzioni, da tutte le parti: nel passato, nel futuro. Ho una grande ammirazione per Manzoni, ma la sua idea si è rivelata completamente sbagliata. Lui diceva che il romanzo storico è un componimento misto di storia e d’invenzione che sarebbe presto scomparso perché la storia, scienza del passato, con la sua luce avrebbe pian piano illuminato tutto e non ci sarebbe più stato nessuno spazio per l’invenzione”. (apud ZUCCARI, 2004)

Alessandro Manzoni acreditava que a arte e o romance desapareceriam porque a ciência histórica teria iluminado todo o conhecimento humano com sua própria luz. Porém, Vassalli julga que aconteceu exatamente o inverso, pois para ele a história acabou se transformando em um elemento ineficaz, enquanto o romance se tornou um princípio descritivo mais forte. Em outras palavras, o autor não acredita na história enquanto narração de uma realidade objetiva, mas apenas como uma disciplina científica que teve início no

século XVIII. Ele parece acreditar que as ações humanas podem ser descritas apenas na forma de um percurso, onde a história serviria simplesmente como um instrumento cronológico, que pode ser útil didaticamente, mas nem por isso seria relevante ou necessário.

Em 1982, quando Vassalli transferiu sua residência para Pisenigo, parece ter deixado para trás também todos os sonhos e todas as ilusões que acalentou durante as duas décadas anteriores. Como ele afirma, na mesma entrevista citada acima, os homens vivem dos mitos, que depois mais banalmente se traduzem em sonhos e ilusões. E uma das grandes ilusões da sua geração e, também do mundo moderno, foi aquela de acreditar que poderiam mudar o mundo (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004). O autor parece se dar conta de que a tentativa de sua geração de mudar o mundo não encontrava mais espaço naquele ambiente literário da década de 80 e passa então, definitivamente, para uma nova fase, que se contrapõe na estrutura e no conteúdo, aos escritos anteriores: “Dallo stesso ’68 sono venuti um mucchio di novità positive, soprattutto in termini di libertà d’opinione. Ma mi creda: non siamo noi a cambiare il mondo. Il mondo si cambia da sé” (VASSALLI, apud CATALDO, 2001).

Nessa nova fase, agora com a ajuda do amigo Giulio Bollati, ele publica suas novas composições, *La notte della cometa* (1984), chamado “o romance de Dino Campana”; *Sangue e suolo* (1985) e *L’alcova elettrica* (1986).

Sangue e suolo é um livro de caráter jornalístico, nascido de um trabalho para a revista *Panorama Mese* sobre o bilingüismo e sobre a diminuição da população italiana no Alto Adige. O título da obra, de acordo com Nesi (2005, p.33), é a sarcástica tradução de um slogan dos anos 30, *Blut un boden*, muito apreciado pelo nazista Alfred Rosenberg, como apoio à política racial, que favorecia a posse, por agricultores alemães, de lotes de terras pertencentes a judeus e a eslavos.

L’alcova elettrica reconstitui o ambiente futurista de Marinetti, começando pelo título, que ainda segundo Nesi (2005, p. 34), surgiu a partir daquele que Marinetti julgava o seu “romance vivido”, denominado *L’alcova d’acciaio*. Esta obra de Vassalli examina as

fases de um processo movido contra os futuristas, por obscenidade, à obra *Elogio della prostituzione*, publicado pela revista *Lacerba*.

La notte della cometa é fruto de quatorze anos de pesquisa sobre a vida do poeta Dino Campana. Porém, como também observa Nesi, o poeta já havia sido retratado em obras anteriores de Vassalli:

La predilezione per Dino Campana deve aver accompagnato Vassalli per anni, se già affiora in *Narcisso* l'immagine di un 'poeta notturno' che, circondato da un nugolo di dottori, s'interroga a lungo sul destino dell'arte e se due versi dei *Canti orfici* occhieggiano dalle prime pagine di *AA. Il libro dell'utopia ceramica*. (2005, p. 54)

A admiração de Vassalli por Campana fica clara em uma passagem do romance *La notte della cometa*: “se anche Dino non fosse esistito, io ugualmente avrei scritto questa storia e avrei inventato quest'uomo meraviglioso e 'mostruoso', ne sono assolutamente certo. L'avrei inventato così” (VASSALLI, 1990, p. 239).

Em 1998, Vassalli escreve um livro dedicado a Giulio Bollati, a quem atribui os adjetivos de “mestre e amigo” (VASSALLI, 1998, p. 7), intitulado *Gli italiani sono gli altri*, com um subtítulo bastante sugestivo e descritivo: *Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*. De acordo com Giovanni Tesio, esta obra, dividida em onze partes, trata

di un ciclo narrativo che si lega alla riflessione storica sul “carattere” degli italiani e che si articola in un continuo e inquieto ventaglio di soluzioni, di contaminazioni, di incroci secondo una notevole varietà di scenari disposti tra un passato più o meno lontano e un futuro più o meno visionário. (2003, p. 23)

Na última parte da obra, no texto intitulado *Il messia*, Vassalli discorre a respeito da eterna e utópica espera dos italianos por alguém que possa governá-los com democracia:

Gli italiani, aspettano da sempre, il messia. O, meglio, aspettano l'Uomo con l'iniziale maiuscola, che li faccia riconciliare con sé stessi e gli tolga la necessità di cercare degli alibi al proprio essere italiani. Uno che abbia i loro stessi difetti e le loro stesse virtù, in maniera esagerata e sfrontata, e che gli tolga il fastidio di governarsi (male e sfinendosi di chiacchiere) con la cosiddetta democrazia. L'Uomo del Destino e della Provvidenza. L'Uomo. Da quanto tempo lo aspettano? Da quanto tempo lo cercano? Ora, è quasi certo che non è Berlusconi. Non è (forse) Di Pietro. Sarà... (1998, p. 123)

As reticências podem levar o leitor a imaginar vários nomes e diferentes hipóteses.

Uma das alternativas poderia ser aquela apresentada em *3012*, na qual aos italianos só será enviado um “messias” num futuro bem distante, que nem por isso deixa de estar completamente identificado e impregnado pelo tempo presente, quem sabe no terceiro milênio, após uma 3ª Guerra Mundial que quase destruirá o planeta e levará o homem a compreender que é a pior entre as criaturas viventes, porque a sua maldade e os seus instintos serão justificados pelo uso da razão.

Em entrevista a Annamaria Guadagni (1994), Vassalli já havia afirmado que um dado do caráter nacional italiano é a falta de memória histórica, pois os italianos repetem, até com entusiasmo, sempre os mesmos erros. Para Vassalli, a eliminação da memória sobre o fascismo e sobre a guerra ocasionou a remoção do caráter nacional dos italianos. Porém, a guerra foi um acontecimento de tal forma catastrófica que levou o país ao ponto de perder a própria identidade. Vassalli afirma ainda que o caráter nacional reaparece no final do século XX, o mesmo caráter que sustentou, com o maior consenso popular já visto, um regime que durou vinte anos e foi selado como feroz ditadura, fazendo que a Itália aguarde novamente pelo Homem, com H maiúsculo. Para Vassalli, na operação tentada por Berlusconi havia qualquer coisa de genial; de resto, as circunstâncias levariam, se não ele, algum outro a tentar a mesma empreitada, pois o fato de Berlusconi, mais tarde, não ter conseguido resolver os problemas, não significa que nenhum outro não tentará novamente, quem sabe com sucesso.

O autor de *3012* conclui a entrevista afirmando que ter errado de Messias aguça, ainda mais, a espera em um país frustrado.

A frustração com a situação sócio-política da Itália na fase em que todas as ideologias parecem ter se esgotado talvez tenha levado Vassalli a escrever tantos romances de caráter histórico, que buscam no passado uma forma de compreender os acontecimentos presentes. Partindo dessa premissa, de que só investigando o passado é possível explicar os acontecimentos do presente, sem que isso signifique ter o poder de resolvê-los, a escritura vassalliana procurou ao longo dos anos analisar a condição italiana, sua evolução e seus medos, sua busca incansável por uma identidade.

[...] per decenni, dal dopoguerra, il primo connotato del carattere nazionale degli italiani è stata la convinzione di non avere un carattere nazionale. Invece ce l'avevamo e ce l'hanno, eccome, e forse è più forte di quello dei tedeschi o degli inglesi, però sono convinti di non averlo. (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004)

Desta forma, Vassalli passa a escrever obras de reflexão sobre fatos que caracterizariam a identidade da nação italiana, como *Il Cigno* (1993), que aborda a questão da máfia, e também escreve romances que utilizam como pano de fundo o passado histórico, a fim de discutir a questão das poucas certezas humanas:

la storia della *Chimera*, ambientata nel Seicento, ci insegna che gli uomini hanno pochissime certezze nella loro vita: sano che nascono, che dovranno morire e che passeranno la maggior parte del tempo che intercorre fra queste due date a infastidirsi fra di loro. (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004)

De acordo com Cristina Nesi:

Ogni storia che Vassalli sceglie di raccontare non è mai campione rappresentativo di una Storia più grande; anzi, in virtù della sua devianza dalle tante storie conformi, e quindi grazie a una sua valenza contrastiva, è capace di raccontare soquadri telurici, avvertiti dai matti con notevole

anticipo rispetto ai sani, e di far luce su quelle poche orme significative, che guidano alla nostra contemporaneità, dandole un senso. (2005, p. 18)

Sendo assim, o autor utiliza, muitas vezes, figuras meramente representativas, como a de uma casa, para resgatar valores como a instituição familiar e a busca da identidade de um povo. Para tanto, o romance *Cuore di Pietra* (1996) terá como protagonistas uma grande casa e aqueles que a habitaram. As pessoas que passaram por ela representariam toda a nação italiana: suas contradições, seus defeitos e suas virtudes. Esta casa, assim, simboliza a própria Itália, que passa pela Unificação, em 1861, pela 1ª e pela 2ª Guerra Mundial, pelo Fascismo, chegando até os dias atuais, mostrando as transformações ocorridas nas últimas décadas do século XX. Outra obra, *Archeologia del presente* (2001), retrata uma geração que sonhava mudar o mundo. Este romance faz um apanhado de alguns dos temas mais relevantes das três últimas décadas do século XX, tais como o feminismo, o pacifismo, os movimentos ecológicos e o uso da medicina alternativa, mas procura delinear, principalmente, a obstinação de uma geração que continuou com a ilusão de poder transformar o mundo, mesmo diante da repressão política e social. Tem como protagonistas Leo e Michela Ferrari, um casal de revolucionários que está junto há trinta anos e que passa pela experiência das revoluções estudantis de 1968 na Itália.

É importante ressaltar que as personagens de Vassalli possuem uma identidade própria, mesmo quando são identificadas a um personagem histórico. O que Vassalli faz, como todo escritor de romance histórico contemporâneo, é dar uma nova visão dos fatos, na maioria das vezes divergente daquela estabelecida pela história “oficial”. Identidade adquirida, como o autor faz questão de enfatizar, algumas vezes com a atribuição de um nome e um sobrenome, como é o caso do casal Ferrari, citado acima, e também do protagonista de um romance de 1992, *Marco e Mattio*: “L’evangelista Marco era il profeta dei mutamenti e delle tribolazioni in atto allora nel mondo e Mattio Lovat, com’era partecipe del nome, così

anche se sentiva, un poco partecipe della missione dell’apostolo” (VASSALLI, 1994, p. 171-72). De acordo com Nesi, o mesmo ocorre em outros romances do autor:

Quando ad essere utilizzate sono delle figure storiche, presenti inevitabilmente con il proprio nome, lo sguardo dello scrittore offre, rispetto all’immagine consolidata, un’angolazione visiva inusuale, che impone ai lettori di non confidare troppo nella logica della coerenza, aspettandosi da Giuda il tradimento di Gesù o da Casanova un comportamento da libertino: proprio dal dodicesimo apostolo può venire ne *La notte del luppo* la fedeltà all’originario messaggio di Yoshua e dal veneziano (in *Dux*) il tormento conseguente a una squallida rissa fra condomini. (2005, p. 21)

Os últimos anos de vida do escritor e aventureiro italiano Giacomo Casanova, que viveu no século XVIII em Dux, na Boémia, onde foi nomeado bibliotecário do conde Waldstein-Wartenberg, foram retratados no romance *Dux* (2002). Considerado tradicionalmente um libertino, Casanova leva uma vida acidentada, conquistando e colecionando mulheres, e causando confusões pelas várias localidades europeias em que passou. Contudo, ao contrário do que a tradição histórica registra, dando ênfase apenas ao caráter de ferrenho conquistador de Giacomo Casanova, o romance *Dux* é uma comprovação de que Vassalli teve a intenção de desmistificar seus personagens históricos, isto é, de demonstrar que estes também levavam uma vida cercada de situações corriqueiras, que fazem parte do cotidiano de todos os homens. Em *La notte del luppo* (1998), por exemplo, que traz a figura Judas como o centro da narrativa, o personagem Yoshua, forma hebraica do nome Jesus, aparece despojado de todos os aspectos divinos e sobrenaturais.

Occuparsi di storie individuali significa quindi occuparsi non di intimità circoscritte in monadi, ma di destini, che hanno a che fare con la vita degli altri, con la nostra stessa vita e quindi con la complessità del reale. Dunque, anche con l’identità di tutto un popolo, purtroppo poco noto a se stesso. (NESI, 2005, p. 17)

É desta maneira que vão sendo criados os romances de Vassalli, buscando resgatar uma identidade individual dos seres humanos, para chegar-se a uma identidade maior e unitária, que englobe toda uma geração ou todo um povo. Para a construção de *Un infinito numero* (1999), que trata também das relações da vida cotidiana, das regras sociais, das tradições e dos costumes que distanciam e dividem dois povos com a mesma origem, é usado como narrador um personagem do mundo clássico, Timodemo, que no romance vem representado como um jovem escravo grego, educado para se tornar um gramático, mas que foi levado para a Itália por seu dono e vendido ao poeta Virgílio. Esta obra procura refletir sobre os contrastes entre duas civilizações, a Etrusca e a Romana, a fim de colocar em cena uma discussão maior sobre a própria literatura, pois enquanto os etruscos rejeitam a palavra escrita, por considerá-la portadora da morte, os romanos a exaltam e a consideram como única forma de perpetuar-se no tempo, mesmo após a morte.

Em *Amore lontano, il romanzo della parola nei secoli* (2005), Vassalli discute sobre os mistérios da poesia, retratando a figura de sete poetas famosos do passado. A obra demonstra que o fato desses poetas terem deixado de existir, não impede que suas palavras fiquem perpetuadas, ao longo do tempo, por meio da poesia.

A obra mais recente de Vassalli, *La morte di Marx e altri racconti* (2006), trata de um confronto direto com o presente. Tudo no mundo passou por uma transformação, inclusive a literatura, que na contemporaneidade não pode mais ser escrita ou lida como há poucos anos atrás. Para muitos críticos, esta obra seria uma despedida dos ideais de liberdade, de fraternidade e de igualdade da Revolução Francesa, bem como dos ideais marxistas.

Como o próprio Vassalli observou, em sua entrevista a Zuccari (2004), todos os seus personagens foram escolhidos e trabalhados individualmente. Cada um deles foi criado já com uma intenção predeterminada pelo autor que, em muitos casos, acabou se surpreendendo com sua própria criação. Vassalli esclarece que sempre escolheu seus personagens porque estes lhe contam alguma coisa do presente e não apenas do passado. O autor afirma que

muitas vezes suas histórias se desenvolvem no passado, próximo ou longínquo, ou quem sabe no futuro, mas o que realmente interessa a uma pessoa que vive e trabalha hoje é o tempo de sua vida, portanto, de acordo com o autor, foi com essa medida que criou suas histórias e todas elas lhe ensinaram alguma coisa sobre o seu presente.

Esta declaração de Vassalli demonstra que o que realmente importa a uma pessoa, mais do que as lições do passado e as projeções para o futuro, é o tempo presente, “il tempo della sua vita”. Apesar de escrever romances ambientados em épocas distantes, quase sempre no passado, Vassalli acaba ensinando por meio de seus romances “históricos” que nada pode falar mais ao homem do que seu próprio presente, mas que, para conhecê-lo profundamente, devemos buscar suas bases no passado.

PARTE III

3012, UMA DISTOPIA VASSALIANA

1. A REESCRITURA DE UMA HISTÓRIA ETERNA

O romance *3012 L'anno del Profeta*, de Sebastiano Vassalli, apresenta-nos um futuro tão inquietante como aquele descrito por outros autores contemporâneos que também trataram de distopias futuristas, como George Orwell em seu romance *1984*, uma vez que se referem aos terríveis acontecimentos que vivenciamos não em um futuro distante, mas na atualidade.

No prefácio do romance *3012*, o narrador afirma que a maior parte das histórias contadas no livro são verdadeiras e que existiu, há quase dois mil anos, um homem que foi assassinado por seus vizinhos porque não causava aborrecimento a ninguém (VASSALLI, 1995, p. 3).

Ainda de acordo com o narrador, a história que será contada não é de sua invenção, mas faz parte de um manuscrito milenar, detentor de um estranho e novo evangelho, que teria sido escrito há quase dois mil anos por um “Anônimo italiano”, a partir da biografia de um Profeta. Desta forma, o narrador, que se encontra aproximadamente no ano 5000, passa a reorganizar e a apresentar o conteúdo do manuscrito pretensamente encontrado por ele (VASSALLI, 1995, p. 4).

Segundo esse narrador, nos dois primeiros séculos que se seguiram à morte do Profeta, foram escritos centenas de livros a seu respeito. Mais tarde, essas obras foram divididas em dois grandes grupos: os “Livros da Necessidade”, que eram teológicos, e os “Livros da Urgência”, de cunho literário e histórico-documental. *3012* seria o mais sugestivo dos “Livros da Urgência” e, sem dúvida, um dos mais misteriosos (VASSALLI, 1995, p. 4).

O grupo no qual o narrador afirma que está inserida a obra *3012*, recebe este nome possivelmente porque contém uma história não apenas de caráter histórico-documental, mas um texto rico em testemunhos, que precisava ser escrito com rapidez para que os registros sobre a biografia do Profeta não se perdessem, no tempo e no espaço e pudessem

ficar inscritos com precisão para as gerações vindouras. O outro grupo, que conservava as obras de caráter teológico, não poderia ter um nome mais sugestivo que este, pois desde os tempos mais remotos o homem sente a necessidade de textos que procuram explicar a sua origem e as suas crenças para preencher o eterno sentimento de obter aquilo que não possui e que lhe parece indispensável para alcançar a felicidade.

O romance está dividido em setenta e seis capítulos breves, nos quais são narradas as etapas fundamentais da vida do Profeta e os aspectos da sociedade de seu tempo. Essa divisão em capítulos curtos, por outro lado, nos remete à estrutura de grande parte dos textos religiosos. As quatro etapas fundamentais atribuídas ao Profeta pelos escritores do seu tempo são o nascimento, a chegada na cidade capital do mundo, a pregação e a morte.

O narrador relata também que muitos críticos da época do Profeta acreditavam que ele cumpriu essas quatro etapas mecanicamente, como um sonâmbulo, sem participação emotiva. Porém, o narrador acredita que, na verdade, o Profeta tinha pensamentos, inclinações e até mesmo paixões, como deve acontecer com os personagens da literatura para que pareçam verossímeis. Temos neste ponto uma ironia em relação ao uso de personagens históricos em obras literárias, pois, mesmo que um personagem de um romance tenha verdadeiramente existido, o fato de estar inserido na ficção torna-o um ser fictício.

Um dos aspectos mais originais e mais interessantes da obra são as notas de rodapé que o narrador insere no texto para explicar ironicamente, com um pretense olhar de dois mil anos de distância, os aspectos da nossa história atual, acompanhando a trajetória percorrida pela humanidade nos últimos milênios: “Brevi note spiegheranno quelle parole del testo e quei riferimenti, che per varie ragioni non risultano piú comprensibili al lettore di oggi”. (VASSALLI, 1995, p. 5)

Essas notas, como se pode ver na citação, deveriam facilitar ao leitor a compreensão dos acontecimentos citados no livro. Porém, elas são elementos de extrema

ironia do autor, que procura fazer com que o leitor reflita sobre situações corriqueiras na Itália de hoje.

Embora os atos de violência fossem comuns no terceiro milênio, o assassinato do Profeta foi um marco para aquele período histórico. 3012 é o último ano da Era Antiga e o primeiro de uma Nova Era, o ano em que todos os véus da hipocrisia são rasgados e o homem finalmente compreende a sua natureza pérfida, a sua índole e os seus instintos perversos, dando-se conta de que é a pior entre as criaturas viventes, porque a sua maldade e os seus instintos são justificados pelo uso da razão. O homem descobre que o mundo nasceu pela guerra dos elementos, sendo, portanto, inalienável de sua vida. Perpassa o romance a idéia de que a raça humana demonstraria seu aspecto de bondade apenas quando existisse um amigo específico para odiar, que a guerra faria parte de sua natureza, de sua evolução e também de seu progresso.

Vassalli demonstra por meio da oposição “bondade-ódio”, que o homem é incapaz de controlar as transformações sofridas ao longo do tempo pelo mundo, pois em sua essência a raça humana já é contraditória. A humanidade sofre se não tem aquilo que deseja e, mesmo se consegue o objeto de seu desejo, continua sofrendo, pois logo passa a desejar outra coisa.

O protagonista do romance é um italiano chamado Antalo: “Il nome Antalo – con l’accento posto, tassativamente sulla lettera iniziale – è uno dei sette nomi che la tradizione attribuisce al Profeta, cioè all’uomo assassinato nell’ultimo anno dell’Evo antico, perché ‘non dava fastidio’” (VASSALLI, 1995, p. 4). Antalo nasceu em outubro de 2988 da Era Antiga, num subúrbio da cidade denominada Fellinia, localizada às margens do Mar Adriático. Na época do nascimento do Profeta, Fellinia contava com dois milhões de habitantes e era a metrópole mundial da diversão, com grandes hotéis, restaurantes, parques e praias. Diz o narrador, sarcasticamente, que o mundo em que Antalo nasceu era muito diferente daquele em que sua história foi escrita, dois séculos após sua morte. Os anos eram calculados a partir do nascimento de Jesus Cristo e os homens eram extremamente infelizes. A raça humana havia

passado por duas experiências opostas, mas quase igualmente catastróficas: a da guerra e a da paz. Sua atividade de profeta aconteceu somente nos últimos dias de sua vida breve, antes de ser assassinado.

Il bambino era sano e molto vivace, e crescendo, incominciò per tempo a mostrare di essere fornito di intelligenza, di curiosità e di prestanta fisica: di tutte quelle doti, insomma, che fanno presagire per chi le possiede un brillante futuro.(VASSALLI, 1995, p. 7)

As poucas informações fornecidas sobre a infância de Antalo são muito semelhantes às que vêm citadas sobre o menino Jesus, pelo evangelista Lucas, de que “o menino ia crescendo e se fortificava: estava cheio de sabedoria, e a graça de Deus repousava nele” (Lc 2, 40).

Já desde o primeiro capítulo, podemos observar que o percurso vivido pela personagem Antalo se assemelha ao da figura histórica de Jesus Cristo. Cabe ressaltarmos, desde já, que essa relação se dá apenas no plano formal, pois, como notaremos mais adiante, os ensinamentos dos dois profetas se opõem em seu conteúdo. Antalo, que após sua morte passa a ser conhecido como Profeta, prega a guerra em oposição à uma sociedade que oprime a natureza humana com uma falsa idéia de paz, ao contrário de Jesus Cristo, que se intitula o “Bom Pastor” (Jo 10,11) e prega as “Bem-aventuranças” (Lc 6, 20-49), como forma de redenção para a humanidade, que estava corrompida pelo pecado.

Nos capítulos iniciais do romance, temos a informação de que essa sociedade foi concebida como uma utopia da paz, nascida como reação à 3ª Guerra Mundial, longa e desastrosa, ocorrida no século XXI, quando Norte e Sul, nações industrializadas e nações pobres, cristianismo e islamismo, se confrontaram pela posse do petróleo. Os efeitos da radiação causados por essa guerra, que utilizou armamentos nucleares, são evidentes: a temperatura do globo terrestre se eleva e as geleiras dos continentes polares derretem, causando maremotos, inundações e o desaparecimento de grandes cidades milenares, como

Moscou, a antiga capital da Rússia e Teheran, a antiga capital do Irã. Muitas zonas se tornam desertas e uma cortina de fumaça radioativa envolve o planeta. Nasce uma nova espécie mutante de homens com pavorosas aberrações físicas, denominados Ci-Acca (*Changing Humanity*), sem orelhas ou sem nariz, com três ou seis dedos em cada mão ou com a pele coberta por escamas. Alguns deles tinham duas cabeças e um só corpo, ou dois corpos e apenas um coração, ou somente um cérebro. Outros ainda possuíam cabeças enormes sobre um tronco pequeno, ou, ao contrário, corpos perfeitos governados por cérebros menores que os de um coelho ou de uma galinha. Muitos dos *C-H* eram isolados e impedidos de se reproduzirem. Alguns eram assassinados em câmaras de gás e seus corpos eram transformados em fertilizantes.

Após a 3ª Guerra Mundial, a humanidade regrediu à condição de barbárie pós-tecnológica, imersa em uma assustadora miséria, constantemente dizimada por epidemias terríveis nos três séculos que se seguiram. A crescente falta de matéria prima e o grande poderio econômico da China, que não tomara parte na 3ª Guerra, causaram o último grande conflito da Era Antiga, a “Guerra do Dragão e das Sete Serpentes”. Esta guerra, combatida em diversas partes do planeta, vitimou dois bilhões de pessoas e utilizou o gás como principal arma, conseguindo exterminar em poucos dias, cidades populosas, como Calcutá e Xangai (VASSALLI, 1995, p. 11).

Diante das conseqüências da guerra, surgiu cada vez mais forte na humanidade o desejo da paz. Com todas as ideologias em decadência e com o nacionalismo em crise, as religiões começavam a se questionar sobre as próprias “Verdades” das quais haviam nascido.

Todos os Estados, reduzidos e destruídos pela guerra nuclear, devastados pelas catástrofes naturais, queimados e infectados, sem comida suficiente para saciar a fome dos que nasciam, decidem colocar um fim às guerras autodestrutivas e tentam realizar o sonho de paz de todas as épocas: unem-se, num clima de perfeita fraternidade e democracia, em uma única sociedade, denominada “Sociedade Mundial da Paz”. A histórica reunião em que todos

os Estados do mundo, em comum acordo, assinam a “Carta Universal da Paz”, acontece em Vancouver, no dia 1º de maio de 2510, ocasião na qual são destruídas todas as armas químicas e nucleares do planeta:

L’umanità allora fu presa da un’autentica frenesia della pace, e la religione della pace diventò una sorta di religione delle religioni, su cui tutti i governanti di tutti gli Stati e tutti i capi spirituali di tutte le fedi dicevano di trovarsi d’accordo. [...] Quando anche quella guerra finì, nel 2510, tutti gli Stati del mondo di comune accordo sottoscrissero la Carta universale della Pace, e tutti i popoli festeggiarono, nel piú solene e gioioso dei modi, l’inizio di una nuova epoca, di progresso e di benessere e di felicità. (VASSALLI, 1995, p. 12-3)

Porém, a utopia da paz é logo transformada em distopia: o governo torna-se uma ditadura militar em que a Sociedade da Paz possui o único exército, denominado ironicamente como “os Pacificadores”, de imenso poder, que controla todos os aspectos dessa sociedade sob as diretrizes de uma ditadura oligárquica. A democracia torna-se uma ilusão, o governo é corrupto e a maioria dos crimes ficam impunes.

Pode-se estabelecer uma conexão direta com o romance *1984*, publicado em 1949 por George Orwell, onde o Estado também tentava controlar o pensamento de seus cidadãos, como por exemplo, através da manipulação da língua. Os integrantes do chamado Ministério da Verdade, criaram uma “Novalíngua” com o objetivo de impedir a expressão de qualquer opinião contrária àquele regime. Neste novo idioma existiam palavras, tal como “duplipensar”, que obrigavam um indivíduo a conviver, ao mesmo tempo, com duas crenças opostas e aceitar a ambas.

Em *3012*, também a liberdade se torna ilusória, pois todos os cidadãos da Paz possuem sob a pele um *microchip* com seus dados, possibilitando aos Pacificadores saber a todo o momento onde e com quem uma pessoa está e o que está fazendo. Quem não tem o *microchip* é considerado uma pessoa morta, pois sem ele não se tem acesso a nada.

Há outras similaridades com *1984*, como a referência ao personagem “Grande Irmão” (*Big Brother*), que recebe na trama o título de ditador da Oceania. Na sociedade descrita por George Orwell, as pessoas também eram monitoradas todo o tempo, não por meio de um *microchip*, como em *3012*, mas pelas chamadas “teletelas”, um dispositivo em forma de televisor que possibilitava tanto ver quanto ser visto, permitindo ao Estado vigiar cada cidadão. O slogan utilizado sobre as “teletelas” para fazer a população atentar ao fato de que estava sob espreita era “o Grande Irmão está te observando”.

O governo, em *1984*, era totalitário, tendo forças suficientes para modificar a história e a língua de uma nação, bem como oprimi-la e torturá-la, numa luta incessante, que tinha a finalidade de manter inabaladas as estruturas do Estado. Isto também ocorre em *3012*, como na maioria dos romances distópicos contemporâneos.

A Sociedade da Paz, porém, apresenta, além de seu caráter ditatorial, uma outra característica ainda mais terrível, a “paz imposta”, com uma duração de quase 500 anos. Nessa sociedade ninguém confia mais em ninguém. O amor, a lealdade e a amizade deixam de existir, dando lugar ao ódio, que como já salientamos anteriormente, passa a ser uma poderosa e ilimitada fonte de energia. Aqueles que possuem mais dinheiro isolam-se em centros onde se pode viver uma existência virtual para fugir da realidade cruel.

O paradoxo criado através da expressão “paz imposta” demonstra que, a constituição de uma sociedade justa e fraterna não é possível. A imposição da paz não poderia jamais surtir os resultados esperados, pois se trata, na verdade, de uma falsa idéia de paz, que serve apenas para mascarar um governo autoritário, cujos protagonistas repetem sempre os mesmos erros do passado. Não por acaso, o nome escolhido para o exército desta sociedade é “Pacificadores”, um novo paradoxo que tem o propósito de escarnecer das doutrinas totalitárias, como, por exemplo, o Fascismo.

Nesse cenário, o protagonista é um desajustado, um jovem que, apesar de respeitar as pessoas e as leis, é oprimido por um sistema corrupto. Tais características vão ao encontro

da observação de Mikhail Bakhtin de que “um dos principais temas do [gênero] romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (1988, p.425). Antalo apaixonou-se por uma garota que o convence de que a única maneira para sair desta paz estagnante é a guerra justa e santíssima. Ele, por fim, torna-se o profeta de uma nova religião, após encontrar sua amada assassinada e, até sua morte, quando foi assassinado por seus vizinhos, passa a fazer suas pregações.

Como sabemos, as chamadas “guerras santas” acontecem quando se luta pretensamente em nome da fé. Um exemplo clássico seriam as Cruzadas, que ocorreram porque a Igreja Católica queria retomar a Terra Santa, então em mãos dos muçulmanos. Apesar de algumas vezes darem como motivação questões religiosas, as guerras se instauram sempre como lutas pelo poder. Sendo assim, as guerras jamais podem ser santas. Essa é uma idéia completamente contraditória, retomada em *3012* para discutir sobre a eterna disputa do homem por seus interesses próprios, quer pela posse de terras, quer pelo controle do poder. No caso do romance em questão, a disputa pela posse do petróleo – numa referência do autor à época atual – foi o motivo que levou todas as nações do planeta e todas as religiões da época a se confrontarem e darem início a 3ª Guerra Mundial.

A guerra passa a ser vista pelo Profeta, paradoxalmente, como a única maneira de fazer vir à tona a parte boa dos seres humanos. Ele acredita que com a guerra existirão inimigos a quem odiar, sobre quem verter os instintos violentos e os homens redescobrirão, assim, sentimentos nobres, como a lealdade, o amor e a honra.

O romance de Orwell também parece apresentar uma nova teoria sobre a guerra, acreditando que seu objetivo não é vencer o inimigo nem lutar por uma causa, mas manter o poder das classes altas, limitando às classes desfavorecidas o acesso à educação, à cultura e aos bens materiais. A função da guerra, na sociedade descrita em *1984*, seria a de destruir todos os bens materiais produzidos pela classe dominada, para impedi-la de acumular cultura e riqueza, tornando-se uma ameaça à classe dominante.

A nota conclusiva de *3012* revela que, da mesma forma que as revoluções passadas, a pregação do Profeta levou a uma grande mudança, a uma guerra sangrenta e de extrema violência, que conduziu o mundo a um outro contexto social e estatal. Porém, como podemos perceber, novamente Vassalli utiliza a ironia, uma vez que este “outro contexto” pouco difere dos contextos bélicos anteriores, indicando que andamos sempre em círculos.

De acordo com o narrador, podemos observar que os ensinamentos do Profeta são ainda válidos, seja no momento atual como no quinto milênio em que se passa o romance, pois, segundo ele, o ser humano seria uma doença, a vida seria uma doença da matéria que de outra forma seria inerte. O doente quer curar-se, porém, a humanidade não quer que a ferida se feche, para que a inércia não tenha razão sobre o movimento e, portanto, são necessárias sempre novas guerras, novos inimigos e amigos para que não se sucumba numa carnificina geral, como aconteceu nos tempos da Sociedade da Paz (VASSALLI, 1995, p. 232-33). O narrador cita ainda, nas duas últimas linhas do romance, palavras ditas pelo Profeta durante sua pregação, afirmando que a guerra é a razão profunda da nossa vida, da mesma forma que a paz é a razão profunda da nossa morte.

Reportamos-nos aqui a uma entrevista de Vassalli a Pino Loperfido (2007). Ao ser interrogado pelo jornalista sobre uma afirmação que fez na primeira página do romance *La Chimera* (1990) a respeito de um presente que por si próprio não pode explicar quase nada, pois já está reduzido a puro rumor, Vassalli explica a qual o tipo de rumor se referiu:

Questi miliardi di esseri che gridano tutti insieme la parola “io”. Non è importante il rumore vero e proprio, quello per intenderci si misura con i decibel, ma tutto questo accavallarsi infinito delle nostre vite verso un’auto affermazione. Però colgo l’occasione della sua domanda per dire che rispetto a quanto scrissi allora ho cambiato un po’ le mie idee. *Quando dicevo che il presente non è raccontabile, avrei dovuto dire che non è raccontabile nel presente; lo diventerà quando non sarà più presente.* (VASSALLI, apud LOPERFIDO, 2007 – grifo nosso)

Todas as ações humanas, mesmo as que se passaram há pouco tempo, acabam ficando presas no passado. O “rumor” do qual nos fala Vassalli não passa da eterna tentativa do homem de superar aqueles que o antecederam. Como podemos observar na citação acima, são bilhões de seres gritando ao mesmo tempo a palavra “eu”, na busca incessante por uma identidade que justifique sua existência no universo. Todos os seres humanos já nascem impregnados por um egocentrismo, que tende a desenvolver-se cada vez mais diante da evolução do mundo. As guerras jamais deixarão de existir e, como o próprio Vassalli afirmou em várias entrevistas, o ódio será sempre a energia motriz da humanidade. Nesta fonte o homem procuraria encontrar motivos para continuar vivendo, segundo o escritor. As guerras e as disputas pelo poder permitem que ele demonstre sua força e sua capacidade de dominar o mundo, a fim de sentir-se realizado com seu auterego.

2. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

A mistura de gêneros textuais tem sido um recurso bastante utilizado em obras da contemporaneidade. Porém, esta prática vem sendo usada desde os tempos mais remotos: “A literatura, arte da linguagem, desde sempre tem experimentado a necessidade de agrupar diversas formas de discurso a partir de estruturas tipológicas” (STALLONI, 2001, p. 7).

No romance em estudo existe já nas primeiras linhas, na *Introduzione del curatore*, uma pretensa preocupação em classificar o texto que será apresentado, cuja autoria fora atribuída a um *Anonimo Italiano*: “3012 non è il testo sacro di una nuova religione, e non è nemmeno un romanzo fantastico. 3012 è una favola: la favola della circolarità del tempo” (VASSALLI, 1995, p. 3).

Observamos nesta citação que o narrador afirma tratar-se de uma fábula, porém, não de uma fábula qualquer, mas da “favola della circolarità del tempo”. Este termo, que deriva etimologicamente do latim *fabula*, significa narrativa ou relato.

Durante a Idade Média, a palavra francesa *fable* (fábula) tende a confundir-se com o vocábulo *fabliau* e aplica-se igualmente aos relatos mitológicos.

A partir de modelos emprestados à Antiguidade (Esopo, Fedro), a fábula especializa-se para passar a designar exclusivamente, por volta da época clássica, um relato imaginário destinado a ilustrar uma moral. [...] No uso corrente, fora da acepção técnica, uma “fábula” é um relato fictício e até mesmo mentiroso. (STALLONI, 2001, p. 125-26)

A obra se aproxima ao gênero fábula, conforme a classifica o narrador em sua introdução, pelo seu caráter moralizante, que tenta dar conta de pelo menos duas fortes provocações: a primeira, ideológica, enquanto exalta os maus sentimentos ligados ao proceder humano e teoriza o ódio como energia vital; a segunda profético-descritiva, porque traça um quadro sombrio do futuro que já pode ser reconhecido e identificado com o mundo atual. Todavia, como grande parte das obras literárias na pós-modernidade, este

romance vassalliano é plurigenérico, já que apresenta características, além daquele histórico, também de ficção científica e de denúncia política. Segundo a estudiosa italiana Margherita Ganeri, em seu livro *Il romanzo storico in Italia*,

I romanzi neostorici presentano infatti una caratteristica “plurigenericità”, una commistione di più modelli letterari all’interno di un medesimo testo. Soprattutto quelli in cui è più alto il grado di consapevolezza culturale e letteraria, di solito non possono essere definiti solo e semplicemente storici. Le proposte più interessanti riguardano anzi le opere che rientrano in una pluralità di tipologie e che condensano connotazioni e caratteristiche di generi diversi. Il rimescolamento finisce per indebolire le cifre stilistiche e le marche distintive di ciascuno dei modelli adottati, con il conseguente effetto disorientante che fa apparire “deboli” e scarsamente coese le compagini narrative, percepite come aperte, sfuggenti e disancorate rispetto alle coordinate tradizionali della letteratura. (1999, p. 102-3)

Um outro elemento que nos permite afirmar que estamos diante de um romance de caráter histórico é o fato de o narrador atribuir a autoria do que está sendo narrado a uma outra pessoa, no caso a um *Anonimo Italiano*, como geralmente acontece nas obras que pertencem a esse gênero, que no intento de causar um efeito de veracidade e, paradoxalmente, indicar que tudo não passa de ficção, atribuem a história narrada a um antigo manuscrito reencontrado. Vassalli joga o tempo todo com seus leitores, usando também em outras obras, como *La Chimera* (1990) e *Stella avvelenata* (2003), prefácios em que o narrador declara ter escrito aquela história a partir de um outro livro, que por sua vez fora escrito por meio de testemunho oral ou que teve como fonte algum pretense manuscrito, que se perdera ao longo do tempo. Cabe, desta maneira, unicamente ao leitor a tarefa de questionar a autenticidade daqueles textos.

Outras marcas dessa nova modalidade de narrativa histórica seriam a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros, associada à utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação. A intertextualidade também opera nos mais

variados níveis, principalmente vinculada aos fenômenos estudados por Mikhail Bakhtin (1895-1975), como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia. (ESTEVEES, 2007, p. 18)

Para a composição da obra em análise, o autor utiliza também uma forma muito semelhante àquela de textos religiosos da Idade Média, com capítulos fragmentados, muito breves e iniciados por um recurso paratextual, muito comum em textos medievais, denominado *incipit*. O recurso ao processo intertextual parece ser o alicerce sobre o qual o romance está construído, que tem como bases de apoio a recorrência à paródia e à alegoria. Segundo Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da paródia* (1985), o processo paródico não é apenas uma imitação ridicularizadora, mas sim um modo de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. De acordo com a autora, a paródia marca, muitas vezes, a diferença em vez da semelhança, ela se manifesta em um contexto invertido ao original, pois a inversão irônica é uma característica de toda a paródia.

Parodiando os ensinamentos cristãos e os ideais marxistas, a missão profética de Antalo limita-se a recordar ao homem que, mais cedo ou mais tarde, cada um de nós é obrigado a deixar transparecer seu lado ruim que, freqüentemente, está coberto pelos véus da hipocrisia, a permitir que caiam as máscaras e a reconhecer que todos possuem dentro de si ao menos um pouco de sentimentos e instintos maus, que geram a intolerância contra o outro.

Na constituição da personagem Antalo, Vassalli utiliza uma ferrenha e calculada paródia recriada a partir da tradição cristã, como podemos observar no elenco final dos *Detti memorabili* do Profeta (VASSALLI, 1995, p. 212-17), que distorcem, contradizem e reviram o significado dos ensinamentos de Jesus Cristo, que pregou nos Evangelhos a caridade e o amor ao próximo como dons supremos. Do capítulo septuagésimo primeiro ao septuagésimo terceiro do romance, são apresentados alguns dos *Detti memorabili* de Antalo que, segundo o narrador, fazem parte do único e verdadeiro texto sagrado da nova religião, intitulado *Testimoniario*. Os ditos do Profeta foram recolhidos num livro porque, ao contrário de Jesus

Cristo, Antalo não possuiu discípulos, não teve junto dele ninguém que continuasse sua missão e levasse seus ensinamentos a outras partes do mundo. Em um trecho do livro, o narrador insere as seguintes palavras, atribuídas ao próprio Profeta: “ascoltate mi e ricordate le mie parole. Io non sono nessuno, ma Qualcuno parla attraverso di me e vi dice le cose che io vi sto dicendo. Forse ora voi non riuscite a capirle, ma un giorno capirete” (VASSALLI, 1995, p. 217).

No capítulo septuagésimo primeiro encontramos treze trechos que fazem parte do elenco *La pace e la guerra* do *Testimoniaro*, tais como “Dio e guerra sono due parole che, in pratica, hanno lo stesso significato” (VASSALLI, 1995, p. 213). No capítulo seguinte há uma passagem em que o Profeta afirma que existe uma voz que fala dentro dele e que, provavelmente, esta seja a voz do anjo Gabriel, o mesmo que anunciou à Virgem Maria que ela seria a mãe do Salvador.

Como mencionamos anteriormente, Vassalli recorre também ao uso da alegoria durante todo o romance. Do grego *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar em público”, a alegoria é uma representação figurativa que transmite um outro significado, diferente daquele literal. Uma alegoria pode ser aquilo que representa uma coisa para dar a idéia de outra através de uma lição moral, portanto, a fábula e a parábola também são, em sua essência, alegorias curtas, com uma moral definida. Sua decifração depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral.

Para a constituição de *3012*, Vassalli joga com sentidos duplos e figurados, como por exemplo, o trecho em que discute sobre a sexualidade do Profeta:

Molte testimonianze sulla vita di Antalo, e molto attendibili, dicono infatti che lui fu un Di-Effe (Due Funzioni): cioè uno di quegli uomini immuni da pregiudizi che si accorgono per tempo di avere una sensibilità femminile, e che ritengono di dover trarre piacere da entrambe. (VASSALLI, 1995, p. 29)

Por meio da trajetória de Antalo, o autor procura construir uma alegoria da eternidade da guerra, como se estivesse dizendo que o ser humano não consegue viver sem ela. O Profeta é perseguido durante toda a trama por “alguém” que tenta matá-lo de todas as formas. Somente depois que é assassinado, suas idéias e suas profecias dão vida a uma nova religião e a uma nova era. Essa filosofia da guerra descrita por Vassalli parece levar o leitor a interrogar-se sobre si mesmo, sobre a trajetória do mundo até o momento presente e sobre o futuro da humanidade.

No final da *Introduzione del curatore* (VASSALLI, 1995, p. 3-5), após as iniciais “S.V.”, presumivelmente identificadas com as iniciais do autor Sebastiano Vassalli, vem a seguinte indicação “Aranceti della Valle del Po, 25 ottobre 1994”, causando uma confusão entre o passado, o presente e o futuro. Porém, ao que tudo indica, o futuro e o passado estão inteiramente identificados com o presente.

Ao parodiar a trajetória de Jesus Cristo, do nascimento à paixão, uma vez que Antalo também nasce no seio de uma família humilde numa cidade simples da Itália e morre assassinado por seus vizinhos, assim como Jesus, que morreu pelas mãos de seus conterrâneos, Vassalli discute a questão da circularidade do tempo. Em uma entrevista de 1999, a estudantes do *Liceo Classico Socrate* de Roma, Vassalli afirmava:

Allora, facendo un passo indietro nel passato storico, si può arrivare a scoprire dei percorsi esistenziali e individuare dei meccanismi, che, in realtà, sono gli stessi meccanismi causali e storici del nostro presente, scoprendo qualcosa in più "su ciò che siamo, da dove veniamo e dove andiamo", per usare una celebre espressione. (VASSALLI, 1999)

Esta afirmação parece indicar que uma das funções do romance histórico seria justamente aquela de retornar ao passado, a fim de individualizar os mecanismos causais e históricos, que são os mesmos de nosso tempo atual. A preocupação não seria tanto de

resgatar o passado enquanto história, mas sim como uma resposta para os anseios humanos, de compreender suas origens e poder traçar uma projeção de seu advir.

O filósofo tcheco Vilém Flusser usa como exemplificação do tempo circular as práticas agrárias que, segundo ele, seguem um modelo circular:

Na sociedade agrária o tempo é ciclo: o eterno retorno de semeadura-colheita-semeadura, dia-noite-dia. Nascimento-morte-renascimento. O tempo circula no espaço e ordena as coisas. Repõe ele as coisas no seu lugar justo, do qual se afastaram. Afastar-se é injustiça, “*adikia*”. O homem, ao viver, desloca as coisas. Comete injustiças. O tempo circular, o destino, recoloca tudo na ordem preestabelecida. Recrimina. Castiga. Se o homem quiser escapar ao castigo merecido, deve sacrificar, pagar multas. Vive magicamente. O tempo circular não dá lugar à causalidade. O dia é causa da noite e efeito da noite. Tanto vale dizer que o sol desperta o galo, quanto dizer que o galo desperta o sol: o modelo circular do tempo é mítico. (FLUSSER, 1983)

O tempo circular seria, desta forma, aquele dos fenômenos cósmicos e da natureza, com seus ritmos, ciclos e repetições. Parece corresponder, segundo Flusser, a eventos mágicos, ao encontro de dois planos, temporal e atemporal, transcendente e imanente, sagrado e profano. A *adikia* é uma característica própria do homem, que está sempre propenso a praticá-la, a qualquer tempo. Este termo grego, utilizado pelo filósofo, significa coisa contrária à lei, que pode ser injustiça, iniquidade, maldade. As injustiças cometidas pelo homem só podem ser apagadas pelo tempo circular, pois é neste tempo que o ser humano encontra a possibilidade de um novo início, um re-começo, uma nova oportunidade para corrigir os erros cometidos no passado.

Esta idéia de tempo circular está ligada à teoria do eterno retorno que, por sua vez, diz respeito aos ciclos repetitivos da vida. Estamos sempre presos a um número limitado de acontecimentos, acontecimentos estes que se repetiram no passado, ocorrem no presente, e se repetirão no futuro, como por exemplo, as guerras e a disputa pelo poder.

A lei do eterno retorno foi teorizada por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), em sua obra *A gaia da ciência* (1882):

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!”. Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e cancela? (1981, p. 223-24)

Essa teoria não quer dizer que os mesmos acontecimentos voltem no tempo ou que fiquem se repetindo uma infinidade de vezes. Como o momento presente contém os acontecimentos passados, nada mais comum que tais eventos anteriores venham à tona no presente de forma cíclica na vida da sociedade. Certamente, não se tratam dos mesmos acontecimentos, mas de fatos que se repetem de modo semelhante, o que não quer dizer que sejam idênticos.

O estudo mais importante sobre esse assunto é o do romeno Mircea Eliade, que estabelece na obra *O mito do eterno retorno* (1954) uma distinção entre a humanidade religiosa e a não-religiosa com base na percepção do tempo como heterogêneo e homogêneo respectivamente. O estudioso defende que a percepção do tempo como homogêneo, linear e irrepitível é uma forma moderna de não-religião da humanidade.

Em comparação, o homem arcaico, ou pertencente a humanidade religiosa, percebe o tempo como heterogêneo, ou seja, divide-o em tempo profano (linear) e tempo sagrado (cíclico e re-atualizável). Por meio de mitos e rituais que permitem o acesso a este tempo sagrado, a humanidade religiosa protege-se contra o terror da história. Como nota Eliade “[...] para o homem religioso das culturas arcaicas o Mundo renova-se anualmente, por outras palavras reencontra em cada novo ano a santidade original, tal qual ele a tinha quando saiu das mãos do Criador” (s/d, p. 87).

Será através dos ritos que o homem atualizará o tempo mítico primordial: “Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘no começo’” (ELIADE, s/d, p. 81). Ao participarmos de festas como o Natal e o Ano Novo, deixamos o tempo ordinário e nos integramos ao tempo mítico que é re-atualizado pela própria festa. De acordo com Eliade, esse tempo sagrado é indefinidamente recuperável, repetível. O homem reintegra esse tempo circular, periodicamente, pela linguagem ritual.

O tempo sagrado se opõe ao tempo profano, que é vivido continuamente e sem volta. Eliade observa que é sobretudo em relação ao tempo vivido pelo homem religioso que podemos entender melhor a dicotomia entre o sagrado e o profano, uma vez que nesta relação encontra-se presente, através de ritos, uma delimitação entre eles:

O homem religioso vive em duas espécies de tempo, a mais importante das quais, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. (ELIADE, s/d, p. 82)

A busca do tempo original é, para o homem religioso, a repetição do ato criador dos deuses. Esse encontro se faz através de múltiplas cerimônias, das festas periódicas, nas quais, pelo comportamento diferenciado daquele dos dias comuns, o homem busca a re-

atualização com o sagrado, consciente de que em seus mínimos detalhes está executando os atos exemplares do criador.

Reintegrar o tempo sagrado de origem, equivale a tornarmo-nos contemporâneos dos Deuses, portanto a viver na presença deles [...]. A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em vias de criar o Mundo, ou de o organizar, ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. (ELIADE, s/d, p. 104)

Eliade atenta para o fato de que esse tempo de origem “não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da ‘origem’, do que se passou ‘no começo’, *in principium*” (s/d, p. 104). Desta forma, o homem religioso torna-se contemporâneo dos deuses, saindo do seu tempo histórico, constituído pela soma dos eventos profanos e pessoais, para participar de um tempo eterno, mítico, o tempo da origem, aquele que não decorre porque não está integrado à duração temporal da existência do cotidiano.

Desejar reintegrar o *tempo da origem* é desejar não só reencontrar a *presença dos Deuses* mas também recuperar o *Mundo forte, recente e puro*, tal qual ele era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo sede do *sagrado* e nostalgia do *Ser*. No plano existencial, esta experiência traduziu-se pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de “sorte”. (ELIADE, s/d, p.107)

Não nos é permitido mudar os acontecimentos do passado, nem mesmo impedir que eles retornem e afetem nosso presente. Porém, como o presente abarca o passado, ao mudarmos o presente, acrescentamos algo novo àquilo que já passou e, conseqüentemente, transformamos nossas ações passadas em novas ações. Finalmente, a inserção de novos acontecimentos ao nosso presente, acaba por mudar também o nosso futuro, que nada mais é

do que o eterno retorno das ações que produzimos no passado, dando origem a um ciclo vicioso, como observa Bernadette Abrão:

O eterno retorno é uma doutrina cosmológica, que tem um significado existencial. E sua formulação estará condicionada pela idéia de um universo desdivinizado. Ela será a consequência de dois princípios cuja negação implicaria, para Nietzsche, a aceitação tácita da hipótese de Deus. São os princípios que afirmam: a) o tempo é infinito; b) as forças são finitas. Desses princípios decorrerá que tudo já retornou, pois as configurações das forças, sendo finitas, já se repetiram. E como o mundo não caminha para um estado final (que, se existisse, já teria ocorrido), então tudo retorna eternamente. (1999, p. 418)

No romance *3012*, a sede por uma identidade própria leva o protagonista Antalo a deixar sua cidade natal, Fellinia, e partir para a capital do mundo, Energia, em busca de aventura, glória e amor. A megalópole Energia, construída no final do século XXVI, estava localizada à margem do mar sagrado Bajkal, na Sibéria Oriental. Na época em que Antalo resolve partir para a sede do governo mundial, a Itália era, de acordo com o sarcasmo de Vassalli, um dos países mais agradáveis do mundo, onde se vivia melhor e se trabalhava menos, apesar das mudanças climáticas e das catástrofes causadas pela 3ª Guerra Mundial. Os capítulos iniciais do romance fazem uma triste representação do que pode acontecer de verdade numa Itália acometida por cataclismas: bombas atômicas que mataram milhões de pessoas e elevaram o número dos *C-H*; inundações fizeram desaparecer cidades inteiras como a lendária Veneza; uma erupção do Vesúvio, que em 2304, arrasou tudo o que estava a sua volta e sucessivos terremotos que destruíram completamente alguns povos.

Antes, porém, de partir definitivamente para Energia, Antalo resolve fazer uma viagem pela “necrópole” chamada Europa, pela qual passeia durante vinte dias num VCM (veículo de condução manual), um meio de transporte que, apesar de antiquado, era o mais indicado na época, porque as rodovias encontravam-se em péssimo estado de conservação.

Mesmo naquele tempo, a Europa vivia uma grande decadência, iniciada no século XXI, por dois motivos principais: a unificação econômica e a guerra.

A partida de Antalo de Fellinia para Energia, em 3009, exatamente três anos antes de seu assassinato, trouxe-lhe inúmeras conseqüências. O Profeta acaba indo parar na chamada Clínica do *Santo Naso*, onde partes do corpo humano eram retiradas de pessoas que haviam sido feitas prisioneiras para, mais tarde, serem enxertadas através de cirurgias plásticas em pacientes com alto poder aquisitivo, conseguindo uma prolongação inacreditável de suas vidas. Para não ter partes de seu corpo retiradas, Antalo vê-se obrigado a fugir e a se esconder no subsolo da capital do mundo, na chamada *zona oscura* e, ali, assumir uma nova identidade antes de retornar novamente à superfície da *Città della Pace*. O Profeta passa a viver no bairro mais antigo e pitoresco da capital do mundo, chamado Irkutsk, onde funciona o mercado dos animais exóticos, no qual vivem espécies animais e vegetais criadas por meio de experiências científicas, como o “topocane” uma mistura de rato e cachorro, e a “tartàgora” uma mistura de tartaruga com uma orquídea tropical.

Nos anos que se seguem, Antalo passa ainda por muitas outras experiências, como a de publicar um livro de poesias intitulado *Notizie dalla necropoli*, a de trabalhar no Antiquário Gubarev e depois como gigolô no Supermercado do Prazer *La Bamba*, e a de transferir-se para uma outra localidade denominada 12ª Cidade Satélite.

Finalmente, no ano 3012, após tantas aventuras, o Profeta ouve uma voz que fala dentro dele e lhe ordena: “vai e anuncia al mondo che la maledetta età della pace si è conclusa, e che il Dio degli eserciti sta per tornare sulla Terra, a guidare i suoi seguaci verso nuove vittorie.” (VASSALLI, 1995, p. 202). Em sua atividade de profeta, que acontecerá somente nos últimos dias de sua vida, Antalo prega uma guerra justa, santa, boa e necessária, em contraposição a uma sociedade que oprime a natureza humana com uma falsa paz. As ações de Antalo, ao longo da trama, refletem sobre a ciclicidade da vida, fazendo-nos recordar

que se deve aprender com as lições do passado para que se alcance, no presente e no futuro, resultados positivos e favoráveis para se viver num mundo melhor.

Os recursos utilizados por Vassalli, como por exemplo a recorrência à intertextualidade, reforçam a tese sobre a qual seu romance é construído, de que tudo retorna para que a inércia não tenha razão sobre o movimento e a matéria não prevaleça com o seu êxtase sobre a vitalidade dos homens, animais e plantas. Definitivamente, o tempo e o espaço existem porque existem os seres vivos. O homem contra o êxtase da matéria desenvolveu uma forma particular de defesa chamada intelecto, que permite aos seres humanos sobreviverem e perpetuar-se nesse mesmo tempo e espaço.

A prática medieval de escrever um texto sobre outro, normalmente textos cristãos sobre textos pagãos, escritos em papiro ou pergaminho, fez com que o couro de animais utilizado para a escrita fosse, muitas vezes, reaproveitado, apagando-se a escrita anterior, para, sobre ela, colocar-se uma nova escritura. Esse procedimento, empregado sobretudo entre os séculos VIII e IX devido à escassez de material para se escrever, era denominado palimpsesto: nele a nova escritura, recobrando a escritura anterior, deixava entrever os traços da primeira.

Esta noção arcaica de palimpsesto foi reaproveitada por Gérard Genette, na obra *Palimpsestes* (1982), para identificar o procedimento da intertextualidade, considerada pelo teórico como a presença efetiva de um texto em outro texto, isto é, a co-presença entre dois ou vários textos. Esta relação dialógica entre textos pode ocorrer nas diversas áreas do conhecimento, não se restringindo única e exclusivamente aos textos literários. As duas noções, a de palimpsesto e a de intertextualidade, são muito semelhantes porque ambas deixam pressentir vestígios de textos anteriormente presentes.

Genette distingue cinco tipos de relações transtextuais e, entre elas, o conceito de paratexto, que para ele, seria o conjunto dos textos e indicações que acompanham um texto, como por exemplo, no caso de um livro, o título, o subtítulo, o prefácio, o posfácio, as notas

marginais, as epígrafes, as ilustrações etc. Este campo de relações é muito vasto e inclui também as notas de rodapé, as notas finais, advertências, dedicatórias, capas, contracapas, sobrecapas, autógrafos e tantos outros sinais que cercam o texto, como a própria formação etimológica deste conceito já indica. A paratextualidade seria, desta forma, o conjunto de elementos que constituem a fronteira do texto, aqueles que o cercam, com a finalidade de trazer informações, intenções e interpretações a seu respeito.

O romance *3012* se inicia pela *Introduzione del curatore* e se encerra pela *Nota conclusiva del curatore*. Podemos perceber nestes dois paratextos a presença de um pretense autor do texto que nos será apresentado, que está muito identificado ao que Silviano Santiago denomina “narrador pós-moderno”.

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (1989, p. 39)

O narrador nos informa, no romance de Vassalli, já na nota inicial, que o texto que será apresentado foi retirado de um outro livro, que por sua vez, foi escrito a partir de relatos orais, transmitidos pelos conterrâneos de Antalo, o Profeta que foi assassinado no início do terceiro milênio: “Fu scritto verso la fine del secondo secolo della nuova era, da un Autore rimasto senza nome ma non senza nazionalità. Molti commentatori, anche antichi, in molti testi, lo chiamano infatti l’ ‘Anonimo italiano’ ” (VASSALLI, 1995, p. 4).

É importante notar que o narrador esclarece que foram escritos centenas de livros sobre o Profeta após sua morte. Porém, ele parece escolher, não por acaso, aquele livro que, segundo uma pretensa tradição literária da época – é o narrador que nos informa desta “tradição” – pertencia a um autor desconhecido.

Podemos fazer aqui duas considerações. Primeiro, a de que estamos diante de um narrador pós-moderno, que se auto-denomina “*curatore*” e se isenta totalmente da

responsabilidade da narrativa que vem a seguir. Usando as palavras de Santiago, “ele não narra enquanto atuante”, mas sua atitude é a de um mero espectador, cuja tarefa seria apenas a de transpor uma história que já existe e que já foi escrita. A segunda consideração, diz respeito à noção de autoria individual, que na pós-modernidade parece ter se perdido. Na contemporaneidade, não importa mais a idéia “original”, e sim a capacidade que ela teria de gerar outras, opostas ou complementares. Este tema também é abordado pelo narrador na introdução, quando ele põe em dúvida a autoria das poesias escritas por Antalo, observando que muitos históricos da época acreditavam que podia se tratar de plágio.

Le poesie del Profeta sono una novità assoluta rispetto a tutti gli altri testi della Gnosi, e la loro origine è incerta: furono scritte veramente dall'uomo che sarebbe poi stato fatto a pezzi dai suoi vicini di casa, o sono invece opera dell'Anonimo, o addirittura furono 'rubate' a un antico e sconosciuto poeta italiano, anzi toscano, come sostengono alcuni storici? Il mistero persiste. (VASSALLI, 1995, p. 5)

Temos aqui um segundo indício da presença de um narrador pós-moderno, já que ele mesmo se coloca apenas como intermediário entre as ‘histórias’ que serão por ele apresentadas e os fatores que as circundam. Ele simplesmente observa de fora uma ou mais histórias que não lhe pertencem e tenta dar um caráter de veracidade a elas:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

O narrador tenta situar o leitor com relação à trama, concedendo-lhe informações a respeito da origem e do tipo de texto que será passado às suas mãos e fazendo um panorama

geral do contexto em que se desenvolve aquela história. Usamos aqui a expressão “panorama geral” porque, ao que tudo indica o narrador não tem a pretensão de delongar-se por meio de explicações ou informações que possam atribuir um juízo sobre a trama. Ao contrário, ele deixa unicamente para o leitor o papel de julgar os eventos narrados, tornando-se também ele um mero espectador. Conforme diz Santiago:

O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (1989, p. 44)

Desta forma, a importância dos acontecimentos narrados recai sobre os personagens que deram vida a ação e estes, por si só, deverão ser capazes de movimentar tudo o que está a sua volta.

[...] a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra - por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador. Este observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente auto-suficiente. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar. (SANTIAGO, 1989, p. 46)

Na *Nota conclusiva del curatore*, temos a apresentação de um “novo panorama geral”, uma espécie de posfácio ao livro, cuja autoria foi atribuída a um “Anônimo Italiano”. Esta nota tem a finalidade de apresentar e de refletir sobre a situação em que se encontrava o mundo após os eventos que foram narrados, quais teriam sido as conseqüências acarretadas

pelas guerras e quais foram os efeitos causados pelas pregações do Profeta. Ainda segundo Santiago:

A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. (1989, p. 46-7)

Percebemos que, diferentemente dos romances tradicionais, a *Nota conclusiva del curatore* nada mais é do que a abertura para novos julgamentos e diferentes conclusões sobre a narrativa. Podemos dizer que não se trata de uma narrativa acabada, mas, muito pelo contrário, uma história que pode ser continuada, recomeçada e vista por outros ângulos e com outras perspectivas.

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de "ação" o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento - transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (SANTIAGO, 1989, p. 51)

Uma nova consideração pode ser aqui tecida. No romance em estudo, o narrador nos leva a ver com seus olhos possivelmente para que ele possa nos “enganar”, nos fazer acreditar na veracidade dos fatos e na sua não intervenção ao texto que é apresentado. Prova disso é que além de uma introdução e uma nota conclusiva, o narrador informa-nos que não interfere diretamente no texto, limitando-se apenas a nos fornecer algumas notas explicativas.

Antoine Compagnon (1996, p. 81-2) afirma que “um texto é cercado por todos os lados”. Segundo este teórico, as notas de rodapé a todo instante trazem à lembrança aquilo sobre o que o texto se apóia, elas têm um papel estético: livram o texto de suas sobrecargas. A

evocação da nota de rodapé basta para estabelecer vários níveis de linguagem, ou melhor, constata a necessária hierarquia entre os sujeitos da enunciação, tornando-a manifesta, tangível, material: o texto excede suas notas e, em relação a estas, é uma metalinguagem.

No romance em estudo, as notas de rodapé são utilizadas, na maioria das vezes, para criticar ou ironizar fatos da época atual. No quinto capítulo, por exemplo, o narrador utiliza uma nota para explicar as origens da greve que, no ano 5000, é definida como uma grande festividade própria dos italianos, comparada ao carnaval.

Un'antica interpretazione degli *scioperi* voleva che fossero una forma estrema di protesta dei cosiddetti "proletari" (lavoratori) contro i loro padroni "capitalisti", per danneggiarli e mandarli in rovina. Studi recenti sull'economia del mondo antico hanno potuto dimostrare, però, che nessun capitalista andò mai in rovina a causa degli *scioperi*, e hanno permesso di ricondurre quell'usanza nel suo contesto più appropriato, che è quello del folklore. (VASSALLI, 1995, p. 21)

Outra nota esclarece sobre as origens de uma atividade chamada "caça ao homem", surgida no século XXVII em substituição à "caça esportiva" que se fazia aos animais antes da 3ª Guerra Mundial.

[...] Pare, infatti, che la *caccia all'uomo* sia la diretta continuazione della cosiddetta *caccia sportiva*, che prima delle grandi guerre e della catastrofe nucleare si faceva contro gli animali, ammazzandoli "per sport". Ma gli animali sono una selvaggina povera, che non sa difendersi in modo efficace e che non può soddisfare l'istinto di un vero cacciatore. (VASSALLI, 1995, p. 131)

Interessante também é a nota em que o narrador explica como acontecia o processo de votação no chamado "mundo antiqüíssimo", isto é, no século XX, o qual ele classifica como um ritual da democracia "caro e cansativo".

Il rituale della democrazia, nel mondo antichissimo, si compiva inducendo milioni di persone a spostarsi tutte insieme in un determinato giorno, per andare in certi luoghi detti *saggi elettorali* dove ognuno che ne avesse diritto

votava per il proprio partito o per il proprio candidato, scegliendoli tra altri partiti e altri candidati. Quel rituale, inutilmente faticoso e costoso, entro in crisi già prima delle grandi guerre. (VASSALLI, 1995, p. 85)

Além do caráter irônico, as notas utilizadas em *3012* têm a função de levar o leitor a ver de uma outra maneira fatos que foram corrompidos pelo homem, como as greves e os processos eleitorais, atribuindo a eles não uma nova característica, mas toda uma carga de sarcasmo que leva o leitor a questionar-se sobre suas próprias verdades.

O que seria então a verdade no mundo pós-moderno, cercado pelos meios de comunicação de massa, pela informática, pelas práticas cibernéticas, por símbolos e por imagens que passaram a dominar a sociedade que está a nossa volta? Pode existir uma única “Verdade”, com a inicial maiúscula, em tempos que romperam com a causalidade linear dos fatos e deram lugar à idéia de circularidade temporal, em que um acontecimento do presente age sobre um segundo do passado que em retorno age sobre o presente?

No mundo contemporâneo, a humanidade está passando para uma nova fase de busca da identidade, o homem tem a necessidade de sentir-se novamente um indivíduo, pois quase tudo se tornou coletivo e parece não existir mais uma forma para se destacar, se sobressair, se diferenciar em meio a tanta confusão.

Como podemos observar, o romance também traz um alerta sobre o futuro da literatura, uma vez que os seres humanos parecem estar deixando de lado o gosto pela leitura e pela escrita. No terrível futuro/presente descrito por Vassalli, os livros impressos servirão apenas para enfeitar as prateleiras, pois “la gente aveva ben altro a cui pensare, in quell’ultimo scorcio di Evo antico, che non la poesia!” (VASSALLI, 1995, p. 104). Esta questão, já abordada em outras obras futurísticas, como em *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, em que os livros e toda forma de escrita são proibidos por regimes totalitários, com a alegação de que torna as pessoas improdutivas e infelizes, é também explorada em *3012*. De acordo com o narrador, os livros não são mais impressos em folhas de papel, passando a ser publicados em

“*pillole*”, “cioè in speciali microcircuiti che ognuno può inserire nel proprio terminale videofonico per poi leggere le parole sullo schermo di casa, o per ascoltarle pronunciate dalla sua stessa voce” (VASSALLI, 1995, p. 103).

As “*pillole-libro*”, publicadas em milhões de cópias, custavam barato e resistiam ao fogo e à umidade. Além disso, ocupavam pouco espaço, permitindo que as bibliotecas do futuro dispusessem de mais espaço para seus leitores, ao contrário das bibliotecas antigas, que eram imensos depósitos de material inflamável. Apenas alguns livros de nossa época atual serão, segundo o narrador, reeditados em “*pillole-libro*” no futuro, como a *Bíblia*, a *Odisséia* e o *Alcorão*.

Contudo, podemos observar que os livros editados em pílulas, que são descritos em *3012*, praticamente já fazem parte da nossa realidade e do nosso cotidiano. Basta ver a crescente proliferação do chamado *e-book*, que nada mais é do que um livro eletrônico ou uma “*pillola-libro*”, pois ambos se encontram no formato digital. O *e-book* pode ser lido na tela de um computador, de um *notebook*, ou em aparelhos chamados *e-book reader*. Sua principal vantagem seria a portabilidade, pois como se encontra no formato digital, pode ser transmitido rapidamente por meio da internet, além de seu preço poder chegar à metade daquele de um livro impresso.

Um outro recurso paratextual utilizado por Vassalli são os *incipits*. Trata-se das primeiras palavras de uma obra em prosa ou do primeiro verso de um poema. No caso dos poemas sem título, o *incipit* é utilizado muitas vezes para identificar a composição. O termo surgiu na Idade Média e servia precisamente para identificar os muitos textos que não apresentavam título. Além disso, o *incipit* constituía também um pretexto para adornar o texto inicial com grandes ornamentos caligráficos, em particular nas primeiras letras da primeira frase, e era comum que fosse escrito com um tipo de letra diferente daquela do conteúdo do livro.

Vassalli faz uso deste recurso nos setenta e seis capítulos de *3012*, antecipando, de forma estratégica, indícios de sentido e de organização textual, ou seja, fazendo um apanhado geral do assunto que será abordado no capítulo que se segue àquele determinado *incipit*. No romance, eles aparecem um pouco antes da narração dos capítulos, separados por um espaço em branco e grafados em itálico. Sua utilização possibilita ao leitor uma breve compreensão a respeito daquilo que será narrado em seguida.

Uma última observação a respeito dos recursos paratextuais usados por Vassalli trata de uma possível leitura da imagem do cão que está estampado na capa do romance. A figura do cão carrega uma simbologia bastante complexa em sua tradição mitológica. Está com frequência associado à idéia de morte, à imagem dos infernos, do mundo subterrâneo. Não obstante, tem sido também o companheiro fiel do homem, podendo simbolizar a amizade, a lealdade e a vigilância, normalmente atuando como seu guardião e seu protetor. Contudo, pode comportar-se com rudeza, e até mesmo como um inimigo feroz, se não soubermos tratá-lo ou se o privarmos de sua liberdade. Na antiguidade, o cão era tido como o guardião da vida eterna, tanto que nos túmulos romanos era comum encontrar-se a sua imagem.

O cão que aparece desenhado sobre o fundo branco da capa do romance *3012*, cor que representa por excelência a paz, contempla um ponto vermelho que está sobre o chão. Entre as tantas referências atribuídas à cor vermelha, nos remetemos aqui àquela de sua associação ao comunismo e aos seus ideais. Desta forma, parece-nos que a acepção mais plausível para esta imagem seria a do cão como um guardião de uma ideologia que não pertence mais à contemporaneidade, que não lhe cabe e não encontra mais espaço. Talvez, a figura deste cão que parece tão inofensivo, esconda na verdade uma ferocidade semelhante a de Cerbero, o famoso cão de Hades, o deus do submundo *post mortem*.

3. A DESCONSTRUÇÃO DO PRESENTE

A utilização do processo interdiscursivo constitui uma das principais chaves para a construção de *3012*. Do início ao fim da obra, Vassalli faz uso das diversas modalidades em que se apresenta o procedimento intertextual em literatura. O romance dialoga o tempo todo com outras obras e outros autores, confirmando a observação de Antoine Compagnon de que

escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação lingüística. (1996, p. 31)

Além da referência a autores, poetas e figuras históricas, como Dante Alighieri, Attilio Lolini e Bertran de Born, Vassalli cria na obra pseudos-personagens históricos, como Andrey Gubarev, Hanz Palmer e Père Xavier, além de dar vida à metrópole da diversão Fellinia.

Para a semióloga Julia Kristeva, o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos. De acordo com a estudiosa, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo de toda a história literária, porém, nos textos contemporâneos essa prática passa a ser uma constante (1989, p. 176).

Ao que tudo indica, o romance *3012* está alicerçado sobre várias camadas intertextuais, sobrepostas e interpostas, que dialogam entre si. Vassalli recorre em sua obra à utilização desse procedimento como forma de organização do conhecimento, usando e abusando de chaves e registros variados.

Um elemento bastante explorado na pós-modernidade, a questão do dialogismo, também é usado por Vassalli no romance analisado. A essa dimensão dialógica está compreendida certa concepção textual que entende todo e qualquer texto como se tratando de um intrincado jogo entre os variados planos ficcionais. Remetendo-se ao processo de produção da tessitura ficcional, Kristeva observa que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (1989, p. 46).

Em *3012*, essa noção parece estar presente já na estrutura da obra, que apresenta uma divisão em capítulos curtos, semelhante àquela dos textos bíblicos. Na contemporaneidade, as obras passam a ser fragmentárias porque o homem pós-moderno também é fragmentário, não existe mais lugar para a individualidade, o ser humano é multifacetado numa explosão de vários “eus”. A esse respeito observa a autora Lígia Leite:

no nosso século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico.

Se a pintura no século XX deixa de ser mimética [...] o romance também sofre, neste século, alterações análogas: abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremece os planos da consciência e o onírico invade a realidade. (2002, p. 71-2)

Como podemos notar, Antalo também passa por essa experiência da fragmentação, pois, para escapar da perseguição e da morte, assume uma nova identidade e passa a se chamar Toto Esposito. Este novo nome atribuído a Antalo faz referência a um dos personagens interpretados pelo comediante italiano Antonio De Curtis (1898-1967), cujo nome artístico era Totò. Denominado por muitos críticos como “il principe della risata”, Totò foi assim descrito pelo repórter Paolo Mereghetti, no jornal *Corriere della Sera*, do dia 23/10/2003:

In una parola, Totò era l' Italia sconfitta eppur vitale che cercava di uscire dal Fascismo e dimenticare la guerra sognando di un irraggiungibile Boom.

Totò era la nostra Storia, il nostro specchio dei desideri... Per questo qualcuno finì per non capire i suoi film. Perché guardava alla trama (risibile) e non alla maschera (grandissima), perché privilegiava l' ideologia e non l' arte.

A literatura contemporânea parece criar, então, um contexto paralelo, que tem a tarefa de se distanciar da versão oficial da história, como se esta última tivesse sido duplicada ou, em muitos casos, multiplicada pela variedade de novas perspectivas que apresenta. Desta forma, a narrativa vassalliana, ao que nos parece, atuaria no sentido de abrir a “realidade” a diferentes pontos de vista, às vezes até contraditórios entre si.

Um exemplo muito claro disso pode ser encontrado no capítulo vigésimo nono do romance, na passagem em que o narrador explica que por ocasião das festividades do *Giorno della Pace*, uma vez ao ano, no dia 1º de maio, os grandes líderes do mundo todo apareciam em público sobre um gigantesco palco instalado na Praça das Nações, na cidade de Energia. Porém, o narrador atenta para o fato de que não eram seus “originais”, mas sim seus sócias quem compareciam, pois cada um dos poderosos do planeta tinha ao menos uma meia dúzia de sócias absolutamente idênticos a eles, produzidos pelo processo de clonagem em clínicas e laboratórios da época, que os substituíam em ocasiões como esta. Os originais jamais corriam o risco de se mostrar pessoalmente e, quando morriam, seus sócias deveriam ser assassinados imediatamente.

Ao abordar a temática do duplo, Vassalli discute também sobre a questão da originalidade, sobre o que pode ainda ser considerado original e inovador num tempo em que tudo parece já ter sido dito, escrito ou feito, numa época em que até mesmo a realidade passa a ter um ar artificial. Como observou Hutcheon: “a noção de exclusividade, fechamento e autoridade, que antes se exigia da teoria (e também da arte), dá lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual” (1991, p. 80). Mais do que construir uma versão sobre a trajetória de Antalo e, conseqüentemente, da humanidade, o *Anonimo Italiano* tem o objetivo

de demonstrar que toda versão pode se tornar verdadeira, desde que seja bem tecida e, principalmente, bem alicerçada.

Vassalli procura comprovar que por meio da literatura é possível construir e desconstruir o percurso da humanidade. Ele experimenta novas versões para a história, simula aquilo que é tido como real e acabado, desconstruindo também as fronteiras entre o real e o fictício, entre o original e a falsificação.

Antes de exercer a função de profeta, Antalo passa pela experiência de escrever poesias, mas é acusado por um dos personagens, o professor Bianco Forte, de ter plagiado o livro *Notizie dalla necropoli*, publicado no século XX pelo poeta toscano Attilio Lolini. Esta é a segunda vez em que este poeta torna-se personagem de uma obra vassalliana. A primeira vez foi em *L'oro del mondo* (1987), onde Lolini, designado apenas pela inicial A., é um dos participantes dos congressos literários que acontecem na trama.

A poesia de Lolini é caracterizada pelo pessimismo, reflete e medita sobre a vida cotidiana e sobre a existência individual. Sua coletânea de poesias, que vai de 1974 a 2003, intitulada *Notizie dalla necropoli*, publicada pela editora Einaudi, em 2004, não por acaso teve o pós-facio escrito por Vassalli.

Fazendo uso da discussão entre os personagens Bianco Forte e Antalo sobre a publicação de *Notizie dalla necropoli*, no capítulo quadragésimo terceiro, o narrador, citando autores canônicos como Dante Alighieri, atenta para o fato de que os grandes valores do passado, como aqueles em que Dante baseou sua obra, estão mortos. (VASSALLI, 1995, p. 122).

Uma vez que a pós-modernidade acredita que já se tenha escrito tudo, a tarefa da narrativa contemporânea passa a ser a de chamar o leitor às infinitas formas em que tudo pode ser dito novamente. O diálogo com outros textos e outros personagens, muito presentes na narrativa vassalliana, é um convite ao leitor para que compartilhe suas próprias experiências e participe desta forma da construção da história.

O autor utiliza um jogo de símbolos, como por exemplo, a imagem dos *Centrivita*, para demonstrar ao homem que em seu cotidiano ele experimenta, muitas vezes, falsas situações, quase que ficcionais, que podem lhe dar a sensação de prazer e de bem-estar, afastando-o da realidade, cada vez mais inapreensível.

A cidade criada por Vassalli para dar vida ao personagem Antalo abriga a maior ilusão da Idade Antiga, denominada *Centrovita*, que de acordo com o narrador de *3012* era onde qualquer um podia encontrar, mediante pagamento, tudo aquilo que desejasse, inclusive a felicidade :

La maggiore industria italiana – come tutti sanno – è l’industria delle vacanze e dei divertimenti; e la capitale di quell’industria è la città in cui nacque Antalo, la favolosa Fellinia: così chiamata in onore di uno dei più grandi autore di cinema dell’Evo antico, Federico Fellini. (VASSALLI, 1995, p. 23)

Como nos informa também o narrador, Fellinia dos tempos de Antalo era uma cidade um pouco menos alegre daquela do ano 5000:

Era la capitale mondiale dei *centrivita*: che nell’Evo antico costituivano la sua maggiore attrazione e che si servivano degli schermi tridimensionali e dei “programmi” elaborati da un cervello elettronico per far vivere ai clienti le avventure che loro desideravano, e che la realtà non li avrebbe mai dato. (VASSALLI, 1995, p. 24)

Em suma, os *Centrivita* eram centros onde se podia viver uma vida virtual para fugir da realidade cruel da Sociedade da Paz. No maior *Centrovita* de Fellinia, o *Rosamunda*, Antalo começa a trabalhar pela primeira vez, aos dezoito anos, depois de terminar a escola pública. O *Centrovita Rosamunda* era uma torre-robô com noventa e oito andares e seis mil programas de todos os gêneros e das mais diversas durações, que podiam se estender desde poucas horas até a existência inteira de um cliente.

Vassalli faz aqui uma referência à canção de Gabriela Ferri que tem o mesmo nome deste centro virtual. A canção *Rosamunda*, que de acordo com sua letra foi criada quase

que por um processo mágico, por uma “fata delicada”, tem tanto o poder de persuadir: “Rosamunda se me guardi tu / Rosamunda, non resisto più”, quanto a capacidade de dar prazer: “Rosamunda, tu mi fai gioir / Rosamunda tu mi fai stordir”. Esta mesma Rosamunda, símbolo da alienação italiana, em que “mille luci, mille voci / mille cuori strafelici / sono tutti in allegria” é capaz até mesmo de dominar por completo a vida de uma pessoa, como acontecia nos *Centrivita* criados por Vassalli. Isto fica bem claro neste trecho da canção de Ferri: “Rosamunda, / tu sei la vita per me. / Rosamunda / tutto il mio cuore per te. / Nei tuoi baci / c’è tanta felicità, / più ti guardo e più mi piaci / Rosamu...un...da”.

A descrição dada pelo narrador sobre os *Centrivita* remete ironicamente aos filmes do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), marcados pelo sonho, pela fantasia e pelo grotesco. Não há aqui nenhuma crítica de Vassalli ao grande cineasta, apenas à alienação que parece tomar conta da população italiana na contemporaneidade.

As personagens de *3012* são exatamente assim: seres ficcionais, irreais, quase virtuais, que se isolam nos *Centrivita*, a fim de parecerem o que não são e de sentirem-se o que não parecem ou não podem ser. Tomados por um notável sentimento de fuga e alienação, os usuários dos *Centrivita* desfrutam de programas de todos os tipos e de todas as durações. As aventuras mais requisitadas são as eróticas, bem como aquelas em que o protagonista torna-se rico, ou então vive como um artista, ou seja, vive vidas que não são suas. Contudo, há quem se dirija aos *Centrivita* buscando situações que deveriam ser normais ou até mesmo banais, mas que na época da Sociedade da Paz eram impossíveis, como uma noite tranqüila com os familiares, um domingo com os amigos ou um encontro agradável com alguém. Essas pessoas pagam para ter, ao menos virtualmente, a vida que desejam, mas não podem desfrutar em seu ambiente cotidiano.

Vassalli, ao criar uma pretensa 3ª Guerra Mundial, que por sua vez deu origem a nova espécie de mutantes, os *Changing Humanity*, conhecidos pela sigla *C-H*, faz referências diretas a todas as guerras e catástrofes do século XX. Esses novos seres, nascidos através das

modificações genéticas resultantes desta guerra que utilizou armamentos nucleares nos fazem lembrar os “bebês da talidomida” ou a “geração talidomida”, resultantes de um dos piores acidentes médicos da história. A talidomida, substância utilizada como sedativo, anti-inflamatório e hipnótico, chegou ao mercado em 1957, época em que os procedimentos de testes de drogas eram muito menos rígidos. Acreditando-se que o medicamento fosse seguro e pudesse combater enjoos matinais, foi prescrito rapidamente a milhares de mulheres grávidas em 46 países do mundo. Contudo, ao contrário do que se imaginava, o uso do medicamento durante a gravidez causou o surgimento de milhares de casos de malformações congênitas em que as crianças nasciam com focomielia, isto é, com aproximação ou encurtamento dos membros junto ao tronco, fazendo com que se tornem semelhantes aos de uma foca. Assim que estes defeitos congênitos foram associados ao medicamento, ele foi removido da lista de medicamentos indicados a mulheres grávidas.

As pessoas nascidas no mundo todo sob o efeito da talidomida sofreram e sofrem ainda hoje, além das dificuldades causadas pela má-formação, o preconceito de outras pessoas que as consideram como aberrações. A situação narrada no romance vassalliano é idêntica, pois os *C-H* eram conhecidos também como “monstros” e sofriam literalmente na pele a discriminação de toda a população. Mas não só isso. Ao falar deste tipo específico de discriminação, o autor lança luz a todos os outros tipos de segregação. Como já esclarecemos em capítulos anteriores, muitos deles eram isolados, incinerados em câmaras de gás ou assassinados assim que nasciam. Temos aqui uma nova referência, dessa vez ao Holocausto. Com a subida de Hitler ao poder em 1933 se instaura na Alemanha uma ditadura absoluta, que era alimentada pela ideologia nazi racista de que só existia uma raça superior, a ariana. As demais, de acordo com a ditadura de Hitler, não passariam de um fator de perturbação da sociedade e, portanto, deveriam ser destruídas ou teriam que servir a raça superior. Desta forma, inicia-se uma intensa trajetória de perseguição e destruição aos judeus, que tiveram suas sinagogas destruídas, seus negócios fechados e deixaram de ser considerados cidadãos

alemães. Muitos judeus do sexo masculino eram capturados e enviados para campos de concentração, outros eram isolados nos chamados *ghetos* onde morriam de fome e doenças, outros assassinados em câmaras de gás e outros ainda eram usados em experiências médicas.

Este tema foi retratado por Vassalli para demonstrar a intolerância do homem diante das diferenças. Desde os primeiros relatos sobre a origem humana podemos observar vários casos de atitudes intransigentes com aquilo que é diferente, quando um homem se julga superior ao outro, baseado no fato de não reconhecer em seu semelhante características tidas pela sociedade como “comuns” a todos aqueles da mesma espécie. Em outras palavras, desde sempre existem na raça humana pessoas ou sociedades que se acham no direito de dominar, escravizar ou até mesmo de tomar conta por completo da vida de outros seres humanos.

Essa nova espécie humana “con la pelle a macchie brune o a macchie violacee o coperte de squame” (VASSALLI, 1995, p. 9) faz menção às guerras bacteriológicas, como a gripe das aves e o hantavírus, uma classe relativamente nova de vírus descoberta na década de 50, que tem o nome derivado do rio Hantan, onde foi isolado pela primeira vez e cujas infecções são transmitidas por roedores. Mas, sem dúvida, a imagem desta nova raça de homens com a pele coberta de escamas remete principalmente à utilização do Napalm durante a Guerra do Vietnam. Trata-se de um gel solvente e altamente inflamável, que seca rapidamente. Durante esta guerra, o Napalm era misturado com látex e tudo o que era tocado por essa nova mistura, não apenas incendiava, como era consumido, deteriorado, desfigurado. A substância grudava e impregnava na pele das pessoas e nem mesmo mergulhando-se em água a corrosão era interrompida ou aliviada.

A crueldade humana é retratada de várias maneiras no romance de Vassalli, que se vale de personagens históricos, deuses mitológicos e outras simbologias para representá-la. Antes de assumir sua nova identidade de Toto Esposito, Antalo passa um período no subsolo de Energia, onde é acolhido por Attilio Regolo, que leva o nome de um antigo cônsul romano do séc. III a.C., porque é o general dos chamados *Figli delle Tenebre*, uma seita formada por

homens e mulheres que adoravam o deus Ares e que depois de ter combatido contra os Pacificadores durante uma longa e sangrenta guerrilha à luz do sol, retiraram-se para o subsolo da capital do mundo. O nome escolhido por Vassalli para denominar esta seita é também homônimo ao de uma canção do grupo *Hotel Saint George*, cuja letra afirma que “Siamo tutti schiavi / Figli delle tenebre / Condonnati al mondo delle favole / Tutti schiavi uniti dalle tenebre / Condonnati a vivere le favole”. Esta música, que tem como tema a alienação humana, foi composta em 1984. Ao contrário do deus Ares, que na mitologia era tomado por um descontrolado e irracional frenesi que o levava a lutar e matar, o ser humano possui a capacidade de escolher entre fazer o bem e fazer o mal, entre procurar a luz e ser feliz ou preferir o caminho escuro, das trevas e viver de modo infeliz, incompleto.

O deus Ares era conhecido pelos romanos como o deus da guerra. Ele é o arquétipo das reações intensas, apaixonadas, incontidas, instintivas, que fogem de qualquer controle e podem, portanto, causar danos irreversíveis. Certamente este deus foi escolhido por Vassalli como metáfora do ódio, tema central de seu romance. Contudo, é justamente o “Grande Ares” que ordena ao chefe dos *Figli delle Tenebre* que salve e acolha Antalo no mundo subterrâneo, pois o Profeta e sua pregação do retorno às guerras levarão o mundo a uma grande mudança. Existe uma lenda que afirma que, quando Attilio Regolo esteve prisioneiro dos cartagineses durante a guerra entre Roma e Cartago, foi enviado aos romanos para tentar uma reconciliação entre os dois territórios para que se retornasse à paz. Caso ele não conseguisse cumprir a missão, retornaria à prisão e seria condenado à morte. Observamos que novamente a escolha desta personagem não foi casual, mas dotada de uma carga intencional de Vassalli, que confia a Antalo a tarefa de comprovar sua teoria sobre a força do ódio.

Além de Regolo, Vassalli utiliza também a figura de um outro personagem histórico, o trovador provençal, Bertran de Born (1140-1210), poeta inglês, que foi acusado de ter semeado a discórdia entre o rei Henrique II da Inglaterra e o seu filho. Born, chamado por

Dante de “poeta das armas”, na *Divina Comédia* é lançado à 9ª cova do oitavo círculo do Inferno por ser considerado um semeador de discórdias e de separação, tendo como punição a cabeça decepada, separada do corpo. Born torna-se, em 3012, a primeira “iluminação” de Antalo, que passa a ver a guerra como uma maneira de fazer vir à tona a parte boa dos seres humanos. O contato de Antalo com alguns versos de Born sobre a guerra levou-o a enxergá-la como um acontecimento possível e real, ou até mesmo como uma festa, após quase cinco séculos de paz:

Da quando aveva avuto la capacità di intendere, tutti gli avevano detto e ripetuto fino alla nausea che la guerra era la cosa peggiore che esistesse, la causa prima di ogni male; e ora invece si rendeva conto che soltanto la forza di quell’evento, se fosse tornata a manifestarsi nel mondo, avrebbe potuto trasformare la città dei morti, la “necropoli”, in una città di uomini vivi e felici di esserlo... (VASSALLI, 1995, p. 174)

A imagem da necrópole, ou “cidade dos mortos”, usada por Vassalli, que no romance representa toda a humanidade: “La necropoli è il mondo; siamo noi...” (1995, p. 121) é, de acordo com o narrador, o epitáfio de uma época – a época da paz – que transformou toda a Europa e o mundo numa megalópole de mortos-vivos, de pessoas dominadas pela paz imposta e pela opressão dos mais poderosos. Vassalli, a partir da simbologia da necrópole, reflete sobre a fragilidade do homem, sobre sua precariedade e vulnerabilidade diante do próprio tempo. Como já esclarecemos anteriormente, a narrativa vassalliana trata de um tempo cíclico, em que o homem é incapaz de dominar suas próprias ações, estando propenso a cometer, de tempos em tempos, os mesmos erros e a viver as mesmas situações de seus predecessores.

O autor faz uma referência também no capítulo septuagésimo ao acontecimento que marcou a Checoslováquia em 1968, a chamada “Primavera de Praga”, um experimento de “socialismo com face humana”, comandado pelo líder do Partido Comunista Alexander Dubcek, que consistia em reformar a estrutura política do país. Entre as mudanças estavam a

liberdade de imprensa, a livre organização partidária, o Poder Judiciário independente e a tolerância religiosa. Porém, como todas as utopias, o sonho durou pouco tempo: numa operação surpresa, as tropas do Pacto de Varsóvia invadiram Praga no dia 20 de agosto de 1968 e destruíram naquele momento qualquer possibilidade de o socialismo poder conviver com um regime de liberdade. Dubcek foi destituído e as reformas foram todas canceladas.

É na primavera do ano 3012 que o Profeta se dá conta que deve morrer em pouco tempo e lamenta-se por não ter ao seu lado ninguém que continue sua missão ou que leve sua palavra para outras partes do mundo, ele percebe que não possui verdadeiros discípulos. Assim como as esperanças da população checa acabaram frustradas durante a Primavera de Praga, a imagem do Profeta durante a primavera de 3012, que foi o último período de sua vida, se mostra muito diferente daquela do jovem musculoso que entretia os clientes do *Centrovita Rosamunda* em Fellinia e do supermercado *La Bamba* em Irkutsk. De acordo com o narrador, o rosto de Antalo estava magro e fantasmagórico, ele usava óculos para corrigir uma leve miopia e estava completamente calvo (1995, p. 210). O Profeta já não podia mais ser considerado um *vitellone*, como foi no passado, antes de partir para Energia: “altri comentatori, invece, asseriscono che Antalo, indipendentemente dalle sue personale inclinazioni, era un *vitellone*, cioè un seduttore professionista di sole donne” (VASSALLI, 1995, p. 29).

A figura dos *vitelloni* é uma outra referência de Vassalli ao cineasta italiano Fellini, cujo primeiro grande filme tinha *I Vitelloni* (Os Boas-Vidas) como título e retratava a história de cinco rapazes, já não tão jovens, que sonham com a utopia da cidade grande, enquanto passeiam pelas ruas e pelos bares de Rimini, sem muito o que fazer. Eles se divertem um pouco, mas sofrem com a falta de perspectivas e, principalmente, com o fato de que o tempo está passando muito rápido e eles certamente não terão como escapar da prisão provinciana. Em *3012*, o narrador afirma que os *vitelloni* eram, na época do Profeta, uma confraria que havia sido fundada por Federico Fellini (1995, p. 29). Em outro trecho do

romance, quando Antalo decide partir para Energia, seu primo Efrem o alerta sobre os riscos da partida e lhe conta a aventura de cinco *vittelsoni* que se afastaram de Fellinia e foram em busca da capital do mundo e nunca mais se soube do paradeiro deles. O filme de Fellini, tido pela crítica como autobiográfico, traduz a memória e as ações de uma geração inteira. Trata de uma história sobre redenção, trata da maturidade, da falta da identidade, sobre as origens e o corte com elas.

Vassalli tece sua narrativa recontando a história não como foi, pois essa não pode ser verificada a não ser por outros textos/discursos, mas da forma como poderia ter sido. Valendo-se de um jogo discursivo que cria uma narrativa aparentemente caótica e fragmentada, o autor desconstrói a história no que diz respeito aos seus pretensos valores eternos e imutáveis. Sua narrativa irônica procura discutir a pretensa verdade dos fatos históricos. Ele subverte a narrativa histórica, permitindo que outras realidades venham à tona. A esse respeito, Umberto Eco observa que a falta ou perda da ingenuidade nos textos pós-modernos não passaria de uma resposta à modernidade: “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente” (1985, p. 56-7).

O jogo textual vassalliano pressupõe a participação efetiva do leitor na decifração dos signos. Como os demais autores contemporâneos, Vassalli não nega nem se contrapõe ao passado, mas dialoga, ainda que ironicamente com ele, identificando-o ou aproximando-o do presente.

A ironia vassalliana vai muito além do simples fato de inverter ou simular outras representações dos fatos históricos. O autor conduz seus leitores por um caminho sobre o qual vai construindo *pari passu* sua teoria sobre o ódio, sobre o sentimento que ele acredita que movimenta os acontecimentos, que gera a vida, que dá sentido a existência humana e que pode até mesmo transformar a humanidade, levá-la a compreender que o grande sentido da vida está em seu percurso e não no lugar onde se pretende chegar. Vassalli leva seu leitor a

refletir sobre a brevidade da vida, desperta nele o desejo de vivê-la com intensidade, de sugar sua essência, de destruir o que não serve e de observar que é permitido ao homem criar suas próprias verdades, seus próprios conceitos, suas próprias versões sobre a história, bastando para isso, acreditar que tais realidades possam vir a existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de sua narrativa futurística, que tem como uma das finalidades a desconstrução do presente, na qual imperam vários tipos de guerra, Vassalli procura mostrar que o ódio parece ser a razão da existência da raça humana. O autor descreve uma “nova sociedade”, que não por acaso está inteiramente identificada com todas as sociedades de todos os tempos, cuja força motora seria a repugnância, a aversão e a antipatia pelo outro. Essa é uma idéia que continua presente em Vassalli quase dez anos após a escritura de *3012*, como podemos notar na seguinte entrevista:

Nell'orizzonte dei sentimenti umani ce ne sono anche di belli, di molto nobili, però il sentimento più forte, più durevole è l'odio e in questa parola se ne riassumono tante altre. Perché l'odio non è che una somma di altri sentimenti minori: l'invidia, la gelosia. Alcuni anche positivi, perché se non ci fossero questi sentimenti non belli, non lodevoli che spingono gli uomini a competere fra di loro, a contrastarsi in forme anche sgradevoli, pesanti, probabilmente non ci sarebbe stato neppure nessun progresso. (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004).

O ódio, que de acordo com Vassalli não é um sentimento nem pequeno nem simples, mas sim uma soma de tantíssimas coisas e de vários sentimentos menores como o rancor, o ciúme, a ira e tantos outros, seria justamente a motriz das nossas realizações. O autor constata, por meio de sua visão distópica, que sem o ódio não existiriam mais histórias, a vida não teria mais sentido e o homem não encontraria verdadeiros motivos para continuar lutando por sua sobrevivência: “ora noi sappiamo chi siamo, e sappiamo anche che la nostra energia mentale, detta *Eum*, è la nostra stessa ragione di vivere” (VASSALLI, 1995, p. 233).

A sigla *Eum* usada para representar a potência cujo produto refinado seria o ódio, que em *3012* torna-se uma intensa fonte de “energia pulita e a buon mercato, destinada a sostituire in tempi brevissimi il famigerato (e ormai introvabile) petrolio” (VASSALLI, 1995, p.14), representa também todo o trabalho de reflexão utilizado por Vassalli, que se vale de

discussões como a circularidade do tempo e a paz imposta, para alicerçar sua teoria do ódio como energia vital que rege a humanidade. Na mesma entrevista, Vassalli expõe explicitamente essa teoria que ele mesmo colocara em prática dez anos antes quando escreveu o romance *3012*:

Questo sentimento è in pratica il motore di tutte le vicende umane. Gli uomini si odiano, in ciò c'è la radice di tutto ciò che li riguarda, il bello e il brutto. Però quest'odio man mano che l'incivilimento opera una certa trasformazione nei costumi assume forme più controllate.

Nel mondo di oggi gli uomini non si vogliono bene esattamente come non se ne volevano nel Seicento, ma la diversità in quanto tale non porta più a forme estreme come i roghi. (VASSALLI, apud ZUCCARI, 2004)

Em outras palavras, Vassalli parece acreditar que embora o tempo e a história sejam circulares, o homem é capaz de evoluir, ainda que de forma lenta, e de criar novos mecanismos para que se possa viver na sociedade presente. A visão distópica de Vassalli corrobora o fato de que todas as utopias sonhadas pelo homem, da *República* de Platão às idéias revolucionárias de Karl Marx, surgiram em oposição a uma sociedade corrupta (no caso da obra de Platão) ou ao capitalismo ferrenho que dominava toda uma sociedade dos tempos de Marx:

[...] não é a utopia que está morrendo nem a imaginação utópica. Quem começa a resvalar para um segundo plano é a utopia exclusivamente política. A imaginação utópica, porém, não se limita a esta sua manifestação mais popular. O que está havendo é, na verdade, o deslocamento do eixo central das questões colocadas pelos utopistas, uma alteração de perspectiva, uma inversão de posições quanto ao que deveria ser o objetivo final da utopia. (COELHO, 1980, p. 126)

Esta reflexão feita por Teixeira Coelho sobre a possível morte das utopias no final do “século breve”, se aplica também à narrativa vassalliana, quando demonstra que toda e qualquer ideologia ou utopia política já não pode mais encontrar espaço numa sociedade em que todos os ideais humanos parecem ter sido postos em xeque, em que o caos, a confusão e a

desordem assumem o papel de deslocar e de realocar tudo ao seu devido lugar, assim como observa Italo Calvino ao afirmar que o ser humano é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras e de imaginações. Cada vida seria, segundo este autor, “uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (1990, p. 138).

A perspectiva distópica de Vassalli atenta para o fato de que nos dias atuais a grande utopia é ter alguma utopia. Sua visão pessimista de que o homem não é feito para a utopia, ou vice-versa está representada na criação da Sociedade Mundial da Paz, na qual as promessas de instauração de uma sociedade justa e fraterna, quando postas em prática, longe de se cumprirem, se transformam em ameaças de destruição dos valores essenciais da humanidade, como o próprio direito à liberdade.

Assim como em *1984*, de George Orwell, as palavras de ordem insistentemente repetidas pelo partido totalitário do Grande Irmão eram “a guerra é a paz; a liberdade é a escravidão; a ignorância é a força”, em *3012*, as profecias atribuídas ao Profeta anunciam que “tutto è nato dalla guerra e tutto dovrà bruciarsi nel fuoco della guerra” (VASSALLI, 1995, p. 212).

A decepção com o presente leva a antever um futuro ainda mais sombrio, justificando o caráter distópico de tantas obras do século XX que, a exemplo de *3012*, transportam o leitor a um mundo imaginário, em que a visão pessimista das conquistas no campo da ciência, da tecnologia e da política se opõe à perspectiva dos autores de obras utópicas do passado, que depositavam suas maiores esperanças numa sociedade idealizada, na qual se cumpriria a promessa messiânica da paz.

A antevisão vassalliana de um futuro ameaçador em que o homem finalmente descobre que a guerra e tudo aquilo que leva a ela, ou até mesmo tudo aquilo que é gerado por ela, é inalienável da vida humana, garante à obra um caráter pessimista, que leva o leitor a

repensar sobre as verdades impostas pela versão oficial da história e da própria religião, que sempre enfatizou a bondade humana.

Nisto consistiria, em nossa opinião, a ironia vassalliana, que busca evidenciar que a distinção entre passado, presente e futuro é um sistema falho, que a história não é linear, mas circular e, principalmente, que assim como o homem tem a capacidade de experimentar e, quem sabe, dominar o sentimento denominado ódio, ele também deve tomar suas próprias decisões, acreditando em suas próprias verdades, entendendo que nada neste mundo permanece imutável.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Bernadette S. (org.). *História da filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 4 ed. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo: Edunesp, 1988.
- BALESTRINI, Nanni; GIULIANI, Alfredo. (cur.). *Grupo 63: L'Antologia*. Torino: Testo & Immagine, 2002.
- BARILLI, Renato; GUGLIELMI, Angelo. (cur.). *Gruppo 63: Critica e Teoria*. Torino: Testo & Immagine, 2003.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 10 ed. São Paulo: Ave-Maria, 1997.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Globo, 2003.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CATALDO, Giancarlo De. La mia generazione ha perso. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 24/10/2001.
- CICALA, Roberto; TESIO, Giovanni (cur.). *La chimera: storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*. Novara: Interlinea, 2003.
- COELHO, Teixeira. Utopia. In: *O que é revolução, utopia, anarquismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- COLOMBO, Arrigo. Su questi saggi e la loro genesi. Sull'utopia e sulla distopia. In: *Utopia e distopia*. Bari: Dedalo, 1993, p. 11-18.
- COLOMBO, Arrigo. *Utopia e distopia*. Bari: Dedalo, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

ESTEVEES, Antônio R.; MILTON, Heloisa C. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, Ana M.; ESTEVEES, Antônio R. (org.) *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. Assis: FCL – Assis / UNESP, 2007, p. 9-28.

ESTEVEES, Antônio R. O novo romance histórico Brasileiro. In: ZINI, L. (org.) *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: FCL/UNESP, 1998, p.123-158.

FELLINI, Federico. *A voz da lua*. Trad. Susie Fercick Staudt. Porto Alegre: L&PM, 1990.

FERNANDES, Giséle M. Pós-Moderno. In: FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, Niterói: EDUFF, 2005, p. 367-391.

FLUSSER, Vilém. *Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

GAMBARO, Fabio. *Invito a conoscere la neovanguardia*. 4 ed. Milano: Mursia, 1996.

GANERI, Margherita. *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al post-moderno*. Lecce: Piero Manni, 1999.

GANERI, Margherita. *Postmodernismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1998.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GUADAGNI, Annamaria. Carissimi italiani. “Non vi salverà un Messia”. In: VASSALLI, S. *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all’interno del carattere nazionale italiano*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998, p. 124-9.

HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. 18 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2000.

IZARRA, Laura P. Zuntini de (Org.). *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LEITE, Lígia C. Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.

LOPERFIDO, Pino. Entrevista a Sebastiano Vassalli. 23.02.2007. Disponível em: <<http://www.pinoloperfido.it/appunti/files/5b0103e45ec23ec6c5affeb139840738-90.php>>. Acesso em: 20.03.2008.

LUTI, Giorgio. VERBARO, Caterina. *Dal Neorealismo alla Neovanguardia (1945-1969)*. Firenze: Le Lettere, 1995.

- MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma: Editori Riuniti, 2000.
- MARCHESE, Franco (org.). *Lezioni sul Postmoderno*, architettura, pittura, letteratura, Malerba, Consolo, Eco, Vassalli, Volponi, Cepollaro, Voce, Atti del Seminario di Studi Diretto da Romano Luperini, Palermo: G. B. Palumbo, 1997.
- Memoria e scrittura* [conversazione con gli studenti del Liceo Classico Socrate di Roma]. Disponível em: <<http://www.italianisticaonline.it/discipline/let-it/9000.htm>>. Acesso em: 20.03.2008.
- NESI, Cristina. *Sebastiano Vassalli*. Firenze: Cadmo, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. São Paulo: Hemus, 1981.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. 23ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1996.
- PARO, Maria Clara Boretti. Manifestações do pensamento utópico na obra de poetas norte-americanos. In: IZARRA, Laura P.Z. de (org.) *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001, p. 215-236.
- PEIXOTO, Nelson B. OLALQUIAGA, Maria C. O futuro do passado. In: *Pós-modernidade*. 3 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988, p. 73-88.
- RENAUX, Sigrid. Margaret Atwood: A “República de Gilead” revisitada. In: IZARRA, Laura P.Z. de (org.) *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001, p. 271-292.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- SZACKI, Jerzi. *As utopias ou a felicidade imaginada*, trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TESIO, Giovanni. Un itinerario nella vita e nelle opere di Sebastiano Vassalli. In: CICALA, Roberto; TESIO, Giovanni (cur.). *La chimera: storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*. Novara: Interlinea, 2003, p. 17-26.
- VACCAI, L. Un sano odiatore. *L'Informazione*, 25/03/1995.
- VASSALLI, Sebastiano. *La notte della cometa: il romanzo di Dino Campana*. Torino: Einaudi, 1990.
- VASSALLI, Sebastiano. *Marco e Mattio*. Torino: Einaudi, 1994.
- VASSALLI, Sebastiano. *3012 L'anno del Profeta*. Torino: Einaudi, 1995.
- VASSALLI, Sebastiano. *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998.

ZUCCARI, Maurizio. Il mestiere di scrivere: intervista con Sebastiano Vassalli. (2004). *Mediazione di Comunicazione e Media*. Disponível em: <<http://www.mediazone.info/site/it-IT/PERSONAGGI/Personaggi/vassalli.html>>. Acesso em: 08.10.2007