

REVISTA RECORTE

Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura

ISSN 1807-8591

CONSTANTES PARADIGMÁTICAS DE UM SONHO POLÍTICO DO RENASCIMENTO

Ana Cláudia Romano Ribeiro
Universidade Vale do Rio Verde

RÉSUMÉ: Le paradigme littéraire de l'utopie a été établi par Thomas Morus dans son *Utopia, sive de optimo republicae statu* (“*Utopie, ou la meilleure forme de gouvernement*”), publiée en 1516. Des doses également importantes de fiction et de réalisme traversent cet oeuvre, raison par laquelle plusieurs critiques la considèrent énigmatique et difficile. Ayant pour but de comprendre, en nous servant d'une typologie, en quoi consiste l'objet littéraire utopique, nous chercherons à identifier, dans cet article, les constantes paradigmatiques de ce “rêve politique de la Renaissance”.

O paradigma literário da utopia foi estabelecido por Thomas Morus em sua *Utopia, sive de optimo republicae statu* (*Utopia, ou a melhor forma de governo*), publicada em 1516. Doses igualmente importantes de ficção e de realismo permeiam com igual peso essa obra, motivo pelo qual muitos críticos a consideram enigmática e de difícil compreensão.

São essencialmente de dois tipos as fontes desta reflexão sobre a melhor vida em sociedade. Primeiramente, a tradição literária: Morus leu escritores da Antiguidade grega e latina, da tradição bíblica, patrística, medieval, entre eles Santo Agostinho (*Cidade de Deus*), Plotino, Luciano de Samósata, Dionísio, o Aeropagita e Pico della Mirandola. Em segundo lugar, a experiência vivida. Já aos 12 anos, segundo um velho costume cavaleiresco, Morus foi enviado como pajem na casa do arcebispo e chanceler John Morton, de quem recebeu suas primeiras noções de política prática; os estudos de advocacia completariam sua formação, e seriam aplicados no exercício de sua profissão, que culminou com sua nomeação para chanceler do reino da Inglaterra. Acrescente-se a isso, a experiência monacal de quatro anos na cartuxa de Londres, decisiva, segundo Prévost, para a “elaboração subconsciente do ‘modelo’ utopiano” (PRÉVOST, 1978, 43).

Em sua *Utopia*, Morus atualiza uma constante antropológica humana: o sonho com um mundo aprazível, formalizado na literatura, na filosofia¹ e nas artes. Esse sonho se acompanha, ao mesmo tempo, de uma fina análise política, econômica e social, cujo valor está sobretudo no fato de ver “em profundidade, em perspectiva e em mútua relação os problemas que seus contemporâneos viam no plano e como uma série desarticulada” (HEXTER apud LOGAN e ADAMS, 1999, XXVI, grifos meus). A *Utopia* é, portanto, um construto literário que se presta à função de *novo instrumento crítico*, de ferramenta crítica, literária, que discute a organização política, econômica e social de sua época.

Desde seu nascimento, o aspecto literário da *Utopia* foi colocado em evidência por Erasmo, Gilles, Budé e pelo próprio Morus. Prévost (1978, 25) evidenciou o aspecto compósito da *Utopia*, que alia uma diversidade de formas literárias a uma diversidade de temas. Esta característica se encontrará nas utopias subsequentes, como observou Baczko ressaltando o caráter multiforme da utopia, que mantém “relações múltiplas e complexas com as ideias filosóficas, as letras, os movimentos sociais, as correntes ideológicas, o simbolismo e o imaginário coletivos” (BACZKO, 1985, 346). A *Utopia* mistura a uma doura retórica o relato de aventura, o diálogo filosófico, a dramaturgia, uma aura poética e profética, e trata de todos os temas que dizem respeito à vida social – história, economia, direito, política, pedagogia, medicina, ética –, sendo o livro como um todo unificado por um tom irônico, semelhante ao tom do *Elogio da Loucura*, luciânico.

A característica mais evidente deste “sonho político do Renascimento”² nascido da tradição livresca aliada à experiência prática é a mistura de realidade e ficção, de história e poesia, que salta aos olhos do início ao fim de sua leitura. O livro I mistura fatos vividos por Morus e por personagens reais a fatos e a personagens fictícios; o livro II é estruturado a partir de estratégias que tornam o texto verossímil; os *parerga*, ou seja, os materiais adicionados à primeira edição, são uma coleção de documentos verídicos e ficcionais: as cartas trocadas entre Morus e seus amigos humanistas Erasmo, Guillaume Budé, Peter Gilles, entre outros, que entram no jogo de considerar a Utopia como fisicamente existente, o alfabeto utopiano, de autoria de Peter Gilles, um mapa da ilha (que substituía o que havia sido publicado na primeira edição) e epigramas de

¹ Platão é um dos primeiros a dar transformar esse sonho em reflexão filosófica nas *Leis* e na *República*, principalmente.

² A expressão é de Goyard-Fabre (1987, 17).

autores supostamente reais (inclusive um em utopiano), publicados na terceira edição latina de 1518, impressa em Basileia.

Conforme escreveu Baczko (1985, 342-343) é preciso considerar que a história desta “verdadeira obra coletiva”, em que consiste a edição da *Utopia* de 1518, aponta para o círculo de humanistas do qual Morus fazia parte e para o qual a obra foi escrita. Eles partilhavam uma *convenção* que lhes permitia saborear todas as alusões eruditas e lúdicas à cultura europeia, grega, latina, à sociedade e à história, particularmente da Inglaterra de Henrique VII e VIII e da Europa do século das grandes navegações. Impossível não perceber o quanto os autores dos *parerga* deviam se divertir com a sutil passagem do real ao ficcional, como na carta que Morus endereça a Gilles preocupado por ter se esquecido de perguntar as coordenadas da ilha Utopia a Hitlodeu, que também não pensara em informá-las. Gilles contesta, dizendo que Hitlodeu tinha dado sim a localização precisa da ilha, mas justamente no momento preciso em que ele informava qual era, alguém tossiu, por isso essa preciosa informação se perdeu. Morus responde comentando o quanto tal lacuna é lastimável, já que ele conhece um teólogo disposto a partir para Utopia, tão disposto que teria solicitado ao Papa sua nomeação como bispo de Utopia, o que lhe permitiria converter e dar os sacramentos aos utopianos³.

Goyard-Fabre ressalta o caráter anacrônico de muitas interpretações da *Utopia*, como as que viram nela um “socialismo vivo” e consideraram Morus o defensor de uma sociedade sem classes baseada em uma economia comunista⁴. Tal interpretação revela uma leitura superficial da obra de Morus que, contendo uma concepção de natureza humana tradicional em 1516, não subentende uma doutrina sociopolítica, mas sim uma metapolítica. O único ponto em comum entre a *Utopia* e as teorias socialistas é uma aspiração ao melhor viver associado, o que não é suficiente para situar o *libellus aureus* numa cronologia de teorias socialistas.

Tão equivocada quanto esta é a leitura da *Utopia* como projeto, que desconsidera aspectos como a biografia de seu autor, a *convenção* acima citada (traduzida em aspectos literários como o método e o estilo de exposição das ideias nos dois livros da *Utopia*, nos quais tem papel decisivo o artifício estilístico da ironia) e o aspecto essencialmente paradigmático da utopia.

³ Reza a lenda que Rowland Phillips, cônego de Saint Paul, depois de ler o livro, teria tido a intenção de ir à Utopia para evangelizar os utopianos.

⁴ Ela refere-se a Bottigelli-Tisserand, M. (1966, 61).

Penso que a leitura dos interlocutores de Morus indica o modo mais acertado de se interpretar esta obra enigmática: “eles se renderam ao espírito de fantasia e comédia e tiraram de entre as linhas o que era para ser tomado a sério. Eles leram a *Utopia* como leram Luciano” (DORSCH, 1967, 350). Com efeito, por meio do recurso literário da ironia, que provoca a ilusão da convivência entre autor e ideias enunciadas, caro também a Erasmo, Morus discute melhor e mais problematicamente certos aspectos da sociedade. Assim, a mais livre fantasia é usada para a discussão de aspectos concretos da realidade cotidiana.

Para dar conta do caráter “ilimitadamente enigmático” (LOGAN e ADAMS, 1999, XV) e paradoxal da *Utopia*, Abensour (2000) propõe uma leitura em *via oblíqua*, única capaz de fazer com que o leitor leve em conta o contraste, o paradoxo e a ironia do texto de Morus e apreenda assim o sentido verdadeiro da *Utopia*: provocar a reflexão acerca da realidade política, econômica e social de sua época por meio de uma “escrita indireta”, um *ductus obliquus*, técnica estudada por Strauss em seu artigo de 1979 e que ele reconhece na *Utopia* – e que, acredito, pode ser aproximada da escrita dos autores libertinos da França do século XVII⁵.

A fonte do uso da ironia na *Utopia* deve ser buscada nos diálogos de Luciano de Samósata, que Morus leu e dos quais traduziu alguns, como veremos adiante. A relação entre este livro e os diálogos de Luciano é com frequência citada, mais por estudiosos deste filósofo do que por especialistas em utopia, porém, pouco desenvolvida. Poucos autores trabalharam a relação entre a ironia luciânica e o método de exposição das ideias na *Utopia*. Um deles, Dorsch, diz que, ainda que *A República* e outras obras platônicas tenham inspirado Morus, a *Utopia* deve mais a Luciano do que a Platão. Outro, Fox, diz que, para Morus, “o contato com Luciano foi absolutamente crucial para o desenvolvimento de sua visão madura e suas consequências literárias e filosóficas duraram por muito tempo” (apud BRANHAM, 1985, 23). Seguindo essa pista, reforçada pelos estudos de A. Prévost sobre o *libellus aureus*, concluímos que é preciso entender a *Utopia* à luz da ironia luciânica⁶.

⁵ Em seu artigo, Strauss estuda um modo de escrita que consiste em disfarçar ideias passíveis de serem censuradas por meio de obscuridades, falsas citações, pseudônimos, imprecisões, entre outros recursos, usado por filósofos judeo-árabes medievais, que dessa forma se protegiam de perseguições.

⁶ A relação profunda da *Utopia* com a obra de Luciano foi percebida por vários autores: C.S. Lewis, em seu livro *English literature in the Sixteenth Century* (1954), T.S. Dorsch, em um artigo de 1967, André Prévost, em sua magistral tradução e edição crítica da *Utopia* (1978), e Logan e Adams (1999) fornecem elementos para uma análise literária mais detalhada do recurso à ironia na *Utopia*. Estudiosos de Luciano como Michel Tichit (de quem citamos o roteiro de leitura da *História verdadeira* exemplarmente didático de 1995), Lacaze (2003), Ozanam (2009), Brandão (2007) também são unânimes em citar Luciano como

Morus é, portanto, por tudo isso (pelo uso consciente de recursos literários e filosóficos para refletir sobre sua sociedade), *um realista*. Mumford em seu livro pioneiro sobre a história das utopias já definira os utopistas como aqueles que, supervalorizando o poder do ideal, expresso metaforicamente, “estão claramente mais conscientes e mais em contato com as realidades humanas do que os ‘realistas’, cientistas e militares” (MUMFORD, 2007, 15). Talvez os utopistas sejam, conforme observou Racault, “mais irônicos do que militantes” (RACAULT, 2009, 5).

A *Utopia* e as utopias que se plasmaram conforme o modelo moreano possuem características recorrentes. Veremos, a seguir, quais são as constantes paradigmáticas do gênero utópico em três planos: no geral, no formal e no conteudístico.

O plano geral

O gênero utópico se caracteriza por apresentar ao leitor uma sociedade outra num lugar outro, ou seja, ele mostra as diversas instâncias sociais (governo, economia, religião, organização militar, educação, etc.) “articuladas em um movimento panorâmico” (SUVIN, 1985, 69). Conforme analisou Baczko, os narradores da *Utopia*, Morus e Hitlodeu, são filósofos que inventam e constroem representações por meio de seu trabalho intelectual. São semelhantes a Utopus, o legislador e arquiteto que construiu a ilha de Utopia cortando o istmo que antes a ligava ao continente, fazendo dela uma “obra puramente humana e racionalmente construída” (BACZKO, 1985, 344). A imaginação social expressa na *Utopia* se emancipa, portanto, em relação ao sagrado e ao mito, e a representação racionalmente construída dessa *alteridade social*, embora puramente fictícia, pelo simples fato de existir, apresenta-se como contraponto das sociedades reais.

Essa *alteridade social* opera referindo-se explícita ou implicitamente ao âmbito empírico do autor, contrapondo-se à impossibilidade, na vida real, e num sistema econômico baseado na desigualdade, de se chegar à justiça social. Certamente o problema não se esgota aí, pois a utopia, como vimos, se alimenta de uma tradição

fonte para Morus. C.S. Lewis (1954, p. 167) compila alguns julgamentos sobre a *Utopia* da época de Morus que a vinculam, ainda que indiretamente, à tradição luciânica: Erasmo a chamou de “livro cômico”; Tyndale a censurou por ser mera “poesia”; Haspsfield a julgou divertida, “a iollye inuention”; o próprio Morus disse que, juntamente com o *Elogio da Loucura*, a *Utopia* era um desses livros destinados a serem queimados mais do que traduzidos em uma época cheia de incompreensões; Thomas Wilson, cinquenta anos mais tarde, a louvou como sendo uma narrativa inventiva, cheia de engenho e fatos fictícios narrados como se fossem verdade.

filosófica e literária e, mais amplamente, cultural, antiga e medieval, porém é preciso enfatizar que *a maleabilidade formal e conteudística* da utopia é intrínseca ao gênero utópico, que pode ser entendido como a expressão literária da crítica de um sistema econômico baseado na concentração de riqueza nas mãos de poucos, visto como injusto e insustentável por natureza, e da crítica das questões políticas, sociais, culturais e éticas prementes de seu tempo, representado e problematizado na utopia.

Daí decorre a definição de utopia como espelho invertido da realidade, repetida em vários trabalhos. O não reconhecimento da maleabilidade formal da utopia levou estudiosos como W. Krauss a afirmarem que a utopia, desde o século XVI, “busca sua forma” (*apud* TROUSSON, 1981, XI). Ora, a maleabilidade formal é característica do gênero utópico, o que não impede que ele seja reconhecível literariamente por meio da presença de constantes, em sua forma e conteúdo, que, no entanto, sofrem variações a cada atualização do gênero desde 1516, já que está sujeito às mudanças históricas e às influências ideológicas, culturais, políticas e estilísticas de cada época. Assim, pertencem a um mesmo gênero utopias que se assemelham a tratados, utopias em que o elemento romanesco é mais desenvolvido e distopias (ou antiutopias), só para citar algumas variantes. Conforme observou Dubois,

à medida que os séculos se apresentam, a utopia se enriquece com seus aluviões, tomando uma forma cada vez mais complexa, querendo preservar, com os progressos do conhecimento científico, o direito do espírito não ser mais prisioneiro de suas criações e de sonhar com um mundo [sempre melhor e] sempre ausente (DUBOIS, 1968, 36).

Coloquei entre chaves a expressão “sempre melhor”, que não se aplica às distopias e que, assim como a noção de perfeição, é questionável, já que, como diz o ditado, o sonho de uns é o pesadelo de outros.

Apesar da utopia ser um gênero tão multiforme, é possível, no entanto, encontrar constantes que se encontram na *Utopia* de Morus, o paradigma originário, e que serão retomadas (se não todas, uma parte essencial delas), nas utopias posteriores. Essas constantes, que se referem a aspectos formais e ficcionais, a estratégias retóricas e a modalidades críticas de expressão são a especificidade do texto utópico em relação aos tratados políticos e legislativos ou aos projetos de reforma.

O plano formal

Na utopia, a ênfase narrativa recai na *descrição* sistematizada de um universo paralelo – é esta sua característica mais evidente. A utopia tem um aspecto essencialmente descritivo, conforme observou Cioranescu (1972, 22): “a utopia é a descrição literária individualizada de uma sociedade imaginária...” (grifo meu). O utopista descreve detalhada e sistematicamente uma sociedade alternativa à sociedade real, ou segundo Marin, projeta detalhadamente, por meio da linguagem, uma “presença total” de uma sociedade (MARIN, 1973). Suvin observa que a palavra “descrição” (ou um seu sinônimo) é uma presença constante em um grande número de utopias.

Fortunati (2003) notou que, nas utopias, a descrição supera a narração. A trama, a ação e as aventuras do herói são narradas antes e depois da visita à sociedade utópica, enquanto a descrição da utopia, caracterizada pela suspensão da ação e do tempo, ocupa a maior parte do livro. Oposta à falta de informações precisas sobre a localização histórica e geográfica da utopia está a descrição detalhada da utopia, que pretende apresentar-se o mais concretamente possível ao leitor: o utopista pretende que a sociedade ideal seja revelada ao leitor por meio da exposição exaustiva de todos os aspectos da vida comunitária, tornados transparentes.

Fortunati discerne duas tendências descritivas: a primeira é *positiva* e tem seu paradigma na *Utopia* de Morus, que se caracteriza por um sentimento positivo e laico, pelo otimismo da crença segundo a qual uma sociedade justa pode mudar a natureza humana; a segunda é *negativa* e tem seu modelo no *Mundus Alter et Idem* de Joseph Hall (1607), que faz uma crítica negativa, irônica e destrutiva da sociedade partindo de uma vertente pessimista, que acredita serem os humanos essencialmente ruins. Fazem parte desta última tendência Jonathan Swift, Samuel Butler, Aldous Huxley e George Orwell. Ao atribuir essa dupla tendência ao gênero utópico Fortunati evidencia que os mundos antiutópicos estão representados desde os inícios do gênero e que as duas tendências estão em relação dialética, sendo a segunda a que prevaleceu nos séculos XX e XXI, chamada então de distopia.

Berriel (2006) também distingue duas tendências descritivas na utopia que partem de dois princípios geradores diferentes: a *experiência histórica* representada como metáfora (a *Utopia* de Morus é exemplar como metáfora da Inglaterra concreta); e uma *Ideia*, “uma construção abstrata que desce do Céu para a Terra (sendo a *Civitas Solis* o melhor exemplo, como formalização da racionalidade restritiva tridentina)”. A

distopia, segundo a hipótese de Berriel, é oriunda do segundo princípio, desligado do mundo empiricamente concreto.

A utopia, herdeira do diálogo filosófico, também se caracteriza pela *forma dialógica*, que, segundo Trousson, deriva diretamente do “diálogo socrático, abstrato e desencarnado, usado por Platão em *A República* ou *As Leis*” (1981, p. XI) ao qual Logan e Adams acrescentam os diálogos ciceronianos (LOGAN e ADAMS, 1999, XXIV)⁷. O confronto entre o mundo real e o utópico se dá mediante a forma literária do diálogo, um dos instrumentos mais adequados para ressaltar a contraposição dialética de dois pontos de vista, do real e do ideal.

Por sua natureza, o gênero literário do diálogo socrático se presta especialmente à comparação entre o mundo do escritor e o mundo outro. Bakhtin (1981, 94-96) define suas características, cuja relação com a utopia pensaremos aqui.

1) O diálogo socrático se baseia numa “concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento sobre ela”; a verdade nasce “*entre os homens* que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica”. Os autores de utopias servem-se com frequência do diálogo (em Morus, entre personagens históricos e inventados; em utopias posteriores, entre o viajante e o guia autóctone) para fazer emergir a verdade sobre suas sociedades mediante a comparação entre as sociedades imaginária e a real, que passa a ser vista com um estranhamento que põe às claras suas incongruências.

2) O diálogo socrático se caracteriza por dois momentos, a síncri-se, confrontação de diversos pontos de vistas sobre um objeto, e a anácrise, que designava os métodos usados para levar o interlocutor a expressar suas ideias. No Livro I da *Utopia*, temos um exemplo de síncri-se que se dá a partir do diálogo entre dois ou mais de personagens a respeito de problemas da sociedade inglesa; quanto à síncri-se, ela é exemplar na função do personagem viajante cuja função principal é a de fazer com que o guia autóctone descreva sua sociedade e, por sua vez, interroge o viajante sobre a sua, que passa a ser “descoberta”, vista com um olhar de estranhamento, como uma escolha humana entre outras.

3) Segundo Bakhtin, os protagonistas do diálogo socrático são *ideólogos*, voluntários ou involuntários; o acontecimento que se realiza no diálogo socrático é “genuinamente ideológico e procura a *experimentação* da verdade”. O diálogo socrático

⁷ Sobre a relação entre o diálogo moreano, o socrático, o ciceroniano e o luciânico, ver Branham, 1985, especialmente p. 37.

introduz na história da literatura europeia a figura do herói-ideólogo. Tal característica também se aplica ao texto utópico, cujos personagens são ideólogos, voluntários (no caso de Hítlodeu e de Morus-personagem) e involuntários (no caso de Sadeur e de seu guia autóctone), que colocam em questão as escolhas históricas, colocando-as como escolhas humanas.

4) A situação temática por vezes intensifica a anácrise. Muitas vezes, o viajante retorna à Europa prestes a morrer, mas antes disso relata o que lhe aconteceu (a abordagem no país utópico, sua descrição e seu retorno) a quem lhe socorre; esta situação extrema dá um tom memorialístico à utopia que apresenta esta particularidade e é um pretexto para a exposição do relato utópico.

5) No diálogo socrático “a ideia se combina organicamente com a imagem do homem, o seu agente”, “a experimentação dialógica da idéia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa”. Na *Utopia* de Morus, conforme vimos anteriormente, Hítlodeu idealista e Morus-personagem, mais pragmático, encarnam em sua biografia as ideias que exprimem. O primeiro, construído a partir de muitos detalhes ficcionais, e o segundo, que nos remete ao Morus-autor, formam um conjunto coerente de ações e ideias.

O plano conteudístico

Cabe a Raymond Ruyer (1950, 41-54) o mérito de ter sido o primeiro a individuar a utopia como modo e como gênero, bem como suas constantes semânticas, em uma tipologia até então inédita⁸. Depois dele, outros estudiosos nuançarão e completarão a reflexão sobre as características gerais do gênero utópico, mas sempre partindo de seu trabalho inaugural.

A primeira característica, e talvez a mais evidente, é o *insularismo*, condição geográfica necessária à exigência narrativa de apresentar um mundo fechado, um microcosmo que escapa à história europeia, ao “campo magnético do real” (DUBOIS, 1968, 25). O insularismo pode ser metafórico, exprimindo sobretudo “uma atitude mental”, que encontra na ilha uma representação figurada. Ele exprime a ideia segundo a qual “apenas uma comunidade protegida das influências dissolventes do exterior pode

⁸ Ruyer tem o defeito, porém, de ter uma visão preconceituosa em muitos aspectos de sua obra, de generalizar indevidamente, afirmando que todas as utopias se caracterizam pela monotonia bem como todos os utopistas por sua “fraqueza e má fé”, e de “psicologizar”, o que provoca uma leitura limitada das utopias (RUYER, 1950, 41).

atingir a perfeição de seu desenvolvimento” (TROUSSON, 1999, 17). Baczko (1985) caracteriza o tempo da utopia como “insular”, pois está fechado em si próprio, em um outro tempo que se sobrepõe ao nosso.

Esse microcosmo é caracteriza-se por sua independência econômica, vive numa *autarquia* que não depende do sistema monetário, gerador de desigualdade e injustiça, o que leva ao desprezo dos metais preciosos e do luxo. O comércio é visto como imoral e antissocial, por isso é excluído. A matriz ética da utopia é o trabalho agrícola.

Nas utopias vive-se em um *eterno presente*: “a utopia é, em um presente definitivo que ignora o passado e mesmo o futuro, já que, sendo perfeita, ela não mudará mais” (TROUSSON, 1999, 16). Ainda que a Utopia tenha um passado escrito em anais, ela atingiu um nível de perfeição exemplar que a coloca numa existência atemporal. O visitante europeu, Hitlodeu, conhece a Utopia quando ela já se tornara um modelo, e é esse modelo que ele perpetuará com seu relato.

Na utopia há a ideia de que *leis justas*, baseadas na sabedoria e na razão, geram um povo justo, de que a correção dos costumes depende da correção das instituições e de que as leis são um instrumento do Estado para evitar desordens. “O modelo de um mundo paradigmático exemplar é o modelo de instituições exemplares e paradigmáticas” (HELLER, 1999, 78).

O *Legislador*, este “sábio mais que humano” (TROUSSON, 1999, 17) é uma figura constante nas utopias. Ele é o rei-filósofo fundador de uma república ideal, que fará leis perfeitas, capazes de tornar o povo perfeito.

As leis utópicas têm como principal consequência a *uniformidade social*. Na utopia não há dissidência ou oposição de nenhum tipo. Conforme Trousson, “o funcionamento interno do universo utópico deve ser tão impecável quanto o de um mecanismo de relojoaria, deixando o menor espaço possível à fantasia e à exceção” (TROUSSON, 1999, 16). Todos os cidadãos são parte de um todo coeso e homogêneo, a vontade de um coincide com a de todos e com a do Estado, considerado *a priori* como justo. Isso se deve à prática de um contrato social, reforçado pela educação. Com efeito, conforme observa Frye (1967, 38), toda utopia implica um mito do contrato.

Tal coesão e unanimidade entre indivíduo e sociedade só poderiam ser conseguidas mediante a implantação, por parte do Estado, de uma *pedagogia* eficaz, método fundamental de ação sobre o material humano. Com efeito, a educação tem uma parte importante nas utopias, pois é por meio dela que se uniformizarão as consciências. Ruyer chega a dizer que “a educação é um fetiche”, pois há inúmeras utopias especialmente pedagógicas (RUYER, 1950, 44). O Estado transformará a natureza “primitiva, humana e portanto individualista e anárquica” da criança, em uma natureza condicionada e adequada às necessidades da coletividade utópica (TROUSSON, 1999, 19), ou seja, introjetará o Estado nas consciências individuais, desde a mais tenra infância.

A consequência da uniformidade utópica é a *regularidade*, que se exprime no *geometrismo* e na *simetria* das cidades utópicas e dos cidadãos utopianos por meio de uma uniformidade externa (roupas, físico, instituições, classes, profissões, casas...) e interna (modo de pensar, necessidades...), representação de um amor pela ordem. A estrutura geométrica, conforme Berriel, indica a presença de um temor pelos imprevistos da história e pelo desenvolvimento natural das pessoas e das cidades. Os números também são importantes elementos organizadores e uniformizadores: “quando a simetria não é geométrica, ela é aritmética” (RUYER, 1950, 42).

A uniformidade se consegue a partir de um *dirigismo absoluto*, um intervencionismo radical e a negação de qualquer sinal de individualismo “A utopia é por natureza coercitiva” (TROUSSON, 1999, 18), nenhum aspecto da vida individual e coletiva é deixado ao acaso, tudo é regulamentado nos menores detalhes. A felicidade coletiva depende desse dirigismo. Conforme notou Trousson, “todos serão felizes, mas desde que sejam felizes com os outros, como os outros e sobretudo aos olhos dos outros” (grifos meus). O mito da transparência absoluta cumpre aqui um papel fundamental. Berriel observou o aspecto paradoxal dessa característica, já que, se a utopia nasce quando o indivíduo surge na história, e os utopistas são grandes indivíduos, o resultado do dirigismo utópico é, contraditoriamente, a anulação do indivíduo.

Em consequência do dirigismo, os utopianos vivem num *coletivismo* absoluto, justificado pela ausência de propriedade, causadora de conflitos, de parasitismo social e de desigualdade. Segundo Berriel, trata-se de uma característica mais ética do que

econômica, vinculada ao fato de que as obrigações são partilhadas pelos cidadãos: todos trabalham o mesmo número de horas, têm o mesmo tempo de lazer, alimentam-se juntos, servem-se do que precisam (não mais do que o necessário) nos depósitos comuns, coletivamente são educadas as crianças, etc. Disso decorre a ausência de conflitos (inveja, ciúmes), pois não há ricos nem pobres, todos têm tudo e na mesma quantidade. “A renúncia contínua, na utopia, é um princípio ético” (BERRIEL, 2005). Morus viu no individualismo um perigo para o bom governo da cidade: “a vida comunitária de sua *Utopia* é uma declaração de guerra ao princípio individualista que começa a despontar na política moderna” (GOYARD-FABRE, 1987, 42).

A religião utópica é a única que escapa às regras estritas do dirigismo absoluto. Ela se reduz quase sempre a um *deísmo* mínimo, que aceita um Criador revelado pela natureza, uma Providência que dirige o universo e a existência da alma imortal. Esse deísmo está a um passo do cristianismo, falta-lhe apenas receber a Revelação. Não há Igreja institucionalizada que concorra com o poder do Estado, como acontece no mundo efetivo. Apesar de haver geralmente uma relativa tolerância religiosa nas utopias, o Estado proíbe qualquer oposição entre grupos por motivo religioso, proselitismo, na *Utopia* os ateus não podem exercer cargos públicos, assim como está proibida a formação de grupos de cidadãos (fora dos grupos prescritos pelo Estado). Sob a máscara da tolerância religiosa, o Estado exerce, portanto, um rigoroso controle da expressão religiosa. Isso leva Ruyer a afirmar com pertinência que “todo utopista faz, portanto, especulativamente, uma Revogação do Edito de Nantes” (RUYER, 1950, 44).

O *ascetismo* expresso na forma da condenação do desperdício e do luxo é uma característica presente sobretudo nas utopias anteriores ao século XIX. Na utopia a produção não deve ultrapassar o necessário, e caso haja algum excesso, está previsto o seu escoamento para fora do país ou em um depósito público. O utopista “é um homem de um sistema onde nada é inútil” (RUYER, 1950, 51). Se há alguma marca de luxo, ela é reservada aos prédios e às cerimônias públicas.

Ao lado do ascetismo, está o *eudemonismo* utópico. A finalidade da vida é a felicidade, concebida no sentido epicurista: o prazer é regulado pela prudência, pela força e pela temperança, ele vem da ausência de sofrimento e da satisfação das necessidades físicas.

A utopia é *antinaturalista*: “o utopista, totalitário, quer substituir a natureza inteira pelo artifício racional” (RUYER, 1950, 46). O utopiano domina a natureza, aplaina montanhas (na *Terra Austral Conhecida* de Foigny), muda o curso dos rios e transporta florestas a locais mais adequados (na *Utopia* de Morus), faz pão sem trigo (na *Nova Atlântida*, de Bacon), cria línguas artificiais e rígidas, “racionais”, tidas por expressarem sem ambiguidade o que representam. O domínio sobre a natureza expresso na *Utopia*, como vimos, está intrinsecamente relacionado à sua dessacralização, operada pelo conhecimento da natureza como fenômeno e não como obra divina, e é característica do capitalismo da era moderna.

A utopia é, segundo Trousson, *totalitária* (não no sentido político atual) e *humanista* ao mesmo tempo: ela é uma totalidade sintética e harmônica, implica “um ato de fé no homem, e não em uma graça transcendente” (RUYER, 1950, 52) e, ao mesmo tempo, uma criação humana essencialmente imanente.

Para Ruyer, há nas utopias um *proselitismo* disfarçado, marcado pela vontade de “despertar no leitor um senso de obrigação, um senso de ‘dever ser’, ou pelo menos um sentimento de valores desejáveis” (RUYER, 1950, 52). O utopista se abriga por trás de uma ficção por sua “timidez de especulativo”, ele emprega um método de persuasão indireto. Essa característica está relacionada ao uso da ironia, da *reduction ad absurdum*, da via oblíqua (para Abensour) e do paradoxo.

A utopia pode ter uma *pretensão profética* (RUYER, 1950, 53), sobretudo quando ela se apresenta sob a forma dos “romances de antecipação”, normalmente distópicos. Nesse sentido Firpo afirma que ela é uma “mensagem na garrafa”, “prematura”, lançada ao futuro (FIRPO, 2005). Porém, conforme nuança Ruyer, a maioria das utopias “têm seu valor como sintomas das ideias e ilusões da época em que foram escritas, elas não têm valor de profecias”, afinal muitas delas apresentam concepções retrógradas. E eu acrescentaria a esse raciocínio o fato de que o objetivo da utopia é essencialmente discutir questões de seu tempo em forma ficcional. É preciso desconsiderar a especificidade literária das utopias para considerá-las como premonitórias (nenhuma utopia está “à frente de seu tempo”).

A utopia apresenta ainda outras características. De seu aspecto descritivo decorre seu *aspecto comparativo*. A utopia não apenas é consequência de uma comparação da realidade efetiva com uma alteridade por parte do utopista – ideal ou simplesmente melhorada ou piorada, ou ainda que mostra certos de seus componentes modificados, corrigidos, deformados ou levados às últimas consequências (como na *reduction ad absurdum*, que vimos anteriormente) – mas ela também leva o leitor da utopia a desenvolver um olhar comparativo e a cotejar o mundo utópico com sua realidade vivida. A utopia põe realidade e ficção face a face, esta espelhando aquela, em cujo reflexo aparecem correções, modificações e, especialmente, inversões. A categoria paradigmática da inversão é aqui fundamental (cf. MINERVA, 1995).

As utopias têm na *viagem*, composta de ida, permanência na terra ideal e retorno, um elemento constitutivo. Ela é uma das instâncias mediadoras do discurso utópico que liga o mundo descrito na utopia ao mundo do leitor. Com efeito, a utopia literária concebida como deslocamento no espaço implica em uma viagem, por meio da qual será possível que a utopia seja conhecida pelo viajante, se torne relato e por ele se faça conhecer pelo leitor. O referente da utopia como *ou-topia* é portanto um alhures existente, ainda que sob o modo da ficção, separado do mundo do leitor por longas distâncias, onde o viajante consegue chegar após um périplo aventuroso e de onde ele consegue voltar, exercendo o papel de testemunha-ocular.

Ou-topia e viagem são dois conceitos inseparáveis, a alteridade geográfica contendo em si a alteridade utópica. Seguindo o raciocínio de Racault (2003, p. 16), a viagem dá à utopia:

- 1) sua fabulação romanesca: uma ilha descoberta por acaso após um acidente ou uma expedição;
- 2) sua estrutura narrativa, que vem de um roteiro circular praticamente invariante: partida, travessia, chegada numa ilha, exploração, descrição, retorno e transmissão do relato;
- 3) seus tópicos, feitos de situações estereotipadas e cenas recorrentes: embarque, escalas, tempestades, naufrágios e num outro plano itinerários, encontros, diálogos, descrições, comparações e comentários.

Fortunati tem ressaltado em seus escritos sobre o gênero literário utópico a importância do expediente narrativo da viagem (que pode ocorrer no tempo, no espaço, por meio de naves, de pássaros ou de um sonho), característica que traduz a

tensão/aspiração da utopia em direção ao ideal. Prefiro dizer que essa tensão/aspiração se dá em direção a uma *alteridade*, que inclui tanto a utopia quanto a distopia, já que a palavra *ideal* tem uma conotação exclusivamente positiva e logo, redutora. Utopia é paradigma, e paradigma não equivale, necessariamente, a ideal.

A viagem, para Fortunati, é ao mesmo tempo mais do que um simples expediente narrativo que permite o desligamento com o velho mundo e a chegada no mundo utópico. O recurso à viagem como princípio é uma das constantes do texto utópico. Com suas etapas, seus riscos e obstáculos, presentes em seu percurso de ida e de volta, ela tem um significado mítico, simbólico e metafórico capaz de estender-se a toda a estrutura do paradigma utópico. A utopia é alcançada progressivamente, está no termo de um percurso que se apresenta ao viajante-narrador como iniciático. Uma vez desembarcado na utopia, o viajante também terá um percurso a percorrer para conhecer a nova terra, seja ele uma viagem propriamente dita, muitas vezes guiada pelo diálogo dialético com um guia nativo, ou apenas o diálogo, sendo o percurso meramente mental.

É certo que a literatura utópica teve grande impulso com as descobertas geográficas, tanto no plano das reflexões político-morais quanto no plano das estratégias narrativas. Na *Utopia* de Morus há referências explícitas às viagens de Vespucci e o próprio personagem Rafael Hitlodeu é um experiente navegador. O utopista, no entanto, conforme mostrou Fortunati, tem um comportamento antinômico em relação à viagem: Morus e Bacon atribuem a ela um valor heurístico, porém não sem advertir quanto aos perigos do contato com o estrangeiro, elemento que pode vir a perturbar uma ordem já consolidada. Daí o cuidado em se regulamentar detalhadamente tudo o que diz respeito ao contato com tudo o que é externo à utopia. Há, portanto, uma tensão permanente entre abertura e movimento representados pela viagem, e fechamento e imobilidade característicos da “perfeição utópica” (2003, 52).

As utopias se caracterizam pela presença de um *protagonista-viajante-narrador* que dá a conhecer a sociedade outra por meio de um relato testemunhal. Conforme Firpo,

o ter estado em carne e osso nesse lugar inexistente, ou melhor, o contar ter estado, fornece a resposta factual, concreta, a qualquer objeção possível. Se apresento um projeto audacioso, perturbador, de nova sociedade, sou exposto a todas as críticas daqueles que podem me dizer: - Não pode funcionar, é impossível, você disse um absurdo, os homens não aceitarão nunca um regime deste gênero - ; se, ao invés, relato que estive lá, que vivi por meses ou anos, e que tudo

funcionava à perfeição, terei superado *a priori* todas as possíveis objeções de não factibilidade através do testemunho (naturalmente imaginário, mas isto não conta) de uma atuação efetiva, de uma concreta realidade da qual eu experimentei a eficácia e a funcionalidade dia após dia. (FIRPO, 2005, 232).

O protagonista-viajante-narrador tem uma função de mediador entre dois mundos (cf. MINERVA, 1995) e, conforme Lévy-Strauss (1983), se caracteriza por um duplo movimento de *dépaysement* e assimilação no contato com a alteridade. Para Fortunati, o viajante é um indivíduo em fuga da sociedade à qual pertence e sua tarefa é colocar em comunicação a realidade histórica com a realidade utópica. Conforme mostram Imbroscio (1986) e Benrekassa (1980), há algo de paradoxal no fato de que a utopia deva ser confrontada com as imperfeições da realidade histórica para ser perfeita.

Os *personagens* da utopia são *planos*, pouco interessando a descrição de sua psicologia. Os mais importantes são três: o protagonista-viajante-narrador, o guia nativo e o editor, personagem periférico mas não menos importante. O editor, frequentemente narrador do prefácio, é geralmente negligenciado nas análises das utopias, por isso dedicamos um capítulo deste trabalho ao problema do editor da *Terra Austral conhecida*. A partir do século XVIII os personagens tenderão a tornarem-se mais complexos.

O narrador (tanto o editor quanto o protagonista da aventura utópica) coloca o problema da identificação entre suas ideias e as ideias do autor, criando efeitos de ambiguidade e de ironia. Analisando a *Utopia* de Morus vimos como esses efeitos tendem a levar o leitor a interpretar como sendo de Morus o elogio da tolerância religiosa ou da propriedade privada, sem pensar que houvesse neles uma ironia e um desejo de problematizar essas questões, criticando a realidade. O uso da primeira pessoa (tanto no caso do editor quanto do protagonista-viajante) é fundamental como instrumento de persuasão do qual o utopista lança mão para convencer o leitor da realidade dos fatos e do mundo descrito, do qual o narrador é testemunha ocular. Na *Utopia*, o próprio Morus se coloca como personagem, artifício estilístico que contribui para tornar o texto verossímil.

Outra característica da utopia é sua prolífica *inventividade verbal* que, conforme notou Fortunati, se manifesta nos neologismos no que concerne aos nomes próprios, significativos e por vezes ambíguos: Utopia, Oceania, Cristianópolis, Jansenia, Gerania,

Lewistania, Icaria. Os nomes próprios da *Utopia* de Morus são particularmente ricos em trocadilhos, como vimos. A inventividade verbal se estende também à língua utópica, pura e perfeita, um correspondente da perfeição dos outros aspectos da cidade ideal.

Por fim, é preciso citar o *aparato iconográfico* inventado para tornar a utopia verossímil: desenhos, mapas, plantas de cidades ideais, glossários, alfabetos e outros.

Deste rico conjunto de constantes paradigmáticas, percebemos que a utopia é um gênero complexo, que reúne em si elementos por vezes contraditórios e paradoxais. Uma leitura atenta da *Utopia* de Morus revela a especificidade da utopia literária: essencialmente não pragmática, ela revela o que só pode ser imaginado, é o constructo literário de um *paradigma*, não necessariamente de uma terra feliz, mas, sobretudo, de uma terra *outra*, situada em um lugar *outro*. Há nela uma tensão permanente entre a sociedade real, recusada, e a sociedade ideal, imaginada. A utopia (principalmente a dos séculos XVI e XVII) não é escrita com o objetivo de ser colocada em prática (ela não é projeto), ela é, mais precisamente, um *instrumento de reflexão* que, porque capaz de levar à uma maior consciência acerca da história, pode, eventualmente, motivar a ação política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, M. *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris: Sens & Tonka, 2000.

BACZKO, Bronislaw. “Utopia”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. “Particularidades do gênero e temático composicionais das obras de Dostoiévski”. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENREKASSA, G. *Le concentrique et l'excentrique. Marges des Lumières*. Paris: Payot, 1980.

BERRIEL, Carlos E. O. “O Elogio dos Garamantes de Mambrino Roseo (1543)”. In: *Morus – Utopia e Renascimento*, 2, 2005.

BERRIEL, Carlos E. O. “Utopie, distopie et histoire”. In: *Morus – Utopia e Renascimento*, 3, 2006.

- BOTTIGELLI-TISSERAND, M. "Introduction". In: MORE, T. *L'Utopie*. Paris: Ed. Sociales, 1966.
- BRANDÃO, J. L. Posfácio: "Cyrano de Bergerac e a tradição luciânica". In: BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.
- BRANHAM, R. Bracht. "Utopian Laughter: Lucian and Thomas More". In: *Moreana*, 86, jul. 1985, p. 23-43.
- CIORANESCU, A. *L'avenir du passé: utopie et littérature*. Paris: Gallimard, 1972.
- DORSCH, T. S. "Sir Tomas More and Lucian: an interpretation of *Utopia*". In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CCIII, 1967, p. 349-363.
- DUBOIS, C.-G. *Problèmes de l'utopie*. Archives des Lettres Modernes, IV, n. 85, 1968.
- FIRPO, Luigi. "Para uma definição de utopia". In: *Morus – Utopia e Renascimento*, 2, 2005, p. 227-237.
- FORTUNATI, Vita. "L'utopia come genere letterario". In: *Dall'utopia al'utopismo. Percorsi tematici*. A cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson, Adriana Corrado. Napoli: CUEN, 2003.
- FRYE, Northrop. "Varieties of Literary Utopias". In: *Utopias and utopian thought*. Boston: Beacon Press, 1967.
- GOYARD-FABRE, Simone. Présentation et notes. In: MORE, T. *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Traduction avec notes de Marie Delcourt. Paris: Flammarion, 1987.
- HELLER, Agnes. "Utopía; pasado, futuro y presente". In: *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- IMBROSCIO, C. (org.). *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Pise: Editrice Libreria Goliardica, 1986.
- LÉVY-STRAUSS, C. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983.
- LEWIS, C.S. *English literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Clarendon, 1954.
- LOGAN, G. M. e ADAMS, R. M. Introdução. In: MORE, Thomas. *Utopia*. Organização G. M. Logan e R. M. Adams. Tradução Jefferson L. Camargo e Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LUCIEN. *Histoires vraies et autres oeuvres*. Préface de Paul Demont. Introduction, traduction nouvelle et notes de Guy Lacaze. Paris: Le Livre de Poche, 2003.
- LUCIEN. *Voyages extraordinaires*. Introduction générale et notes de Anne-Marie Ozanam. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

- MARIN, Louis. *Utopiques: jeux d'espace*. Paris: Minuit, 1973.
- MINERVA, Nadia. "Viaggi in utopia. Note su alcuni romanzi dei secoli XVII e XVIII". In: *Utopia e... amici e nemici del genere utopico nella letteratura francese*. Ravenna: Longo, 1995.
- MORE, Thomas. *Utopia*. In: *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 4. Edited by E. Surtz and J.H. Hexter. New Haven: Yale University, 1965.
- MUMFORD, L. *História das utopias*. Trad. de Isabel D. Botto. Lisboa: Antígona, 2007.
- PRÉVOST, André. Présentation, texte original, apparat critique, exegèse traduction et notes. In: MORE, T. *L'Utopie*. Paris: Mame, 1978.
- RACAULT, Jean-Michel. *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- RACAULT, Jean-Michel. Entrevista. In: *Jornal da Unicamp*, Campinas, 1º a 14 de junho de 2009. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. "Longe da quimera, perto do real", p. 5 a 7.
- RUYER, Raymond. *L'Utopie et les utopies*. Paris: PUF, 1950.
- STRAUSS, Léo. "La persécution et l'art d'écrire; Un art d'écrire oublié". In: *Poétique*, n. 38, avril 1979.
- SUVIN, Darko. "Per una definizione del genere letterario dell'utopia: un pò di semantica storica, un pò di genologia, una proposta e un'argomentazione a difesa". In: *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*. Trad. di Lia Guerra. Bologna: Il Mulino, 1985.
- TICHIT, Michel. Traduction et commentaire. In: LUCIEN. *Histoire véritable*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.
- TROUSSON, Raymond. "Préface". In: FOIGNY, Gabriel de. *La Terre Australe Connue*. Genève: Slatkine, 1981.
- TROUSSON, Raymond. *Voyages au Pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1999.