

## **UTOPIA: A SÁTIRA DA CONCILIAÇÃO EM UM MUNDO PERVERSO**

### **UTOPIA: A SATIRE OF CONCILIATION IN A PERVERSE WORLD**

**Carlos Berriel<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este ensaio busca investigar a possibilidade da definição da utopia como um gênero literário. Certamente trata-se de questão relevante, que possui grande interesse filosófico, literário, estético e histórico. A indagação sobre a utopia de fato constituir – ou não – um gênero literário autônomo existe desde que a obra fundante de Thomas Morus foi publicada, há meio milênio. Será justamente sobre essa obra específica, por ser ela o início e, portanto, o melhor exemplo desse caso, que desenvolverei esta reflexão. Apesar do expressivo número disponível dos estudos sobre a natureza literária da utopia, algumas das respostas obtidas se limitam à composição de uma tipologia que, embora útil, dá às obras um aspecto estático, retirando delas a dialética viva que as compõe.

**Palavras-chave:** Utopia; gênero literário; sátira.

**Abstract:** This essay seeks to investigate the possibility of defining utopia as a literary genre. It is certainly a relevant question, which has great philosophical, literary, aesthetic, and historical interest. The inquiry as to whether utopia does indeed constitute – or not – an autonomous literary genre has existed since the founding work of Thomas More was published half a millennium ago. It is precisely about this specific work, as it is the beginning and therefore the best example of this case, that I will develop this reflection. Despite the significant number of studies available on the literary nature of utopia, some of the answers obtained are limited to the composition of a typology which, although useful, give the works a static aspect, removing from them the lively dialectic that composes them.

**Keywords:** Utopia; Literary Genre; Satire.

---

<sup>1</sup> Professor do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp: [berriel@iel.unicamp.br](mailto:berriel@iel.unicamp.br).

Este ensaio busca a possibilidade de uma definição da utopia como um gênero literário. Certamente trata-se de questão relevante, que possui grande interesse filosófico, literário, estético e histórico. A indagação sobre a utopia de fato constituir – ou não – um gênero literário autônomo existe desde que a obra fundante de Thomas Morus foi publicada, há meio milênio. Será justamente sobre essa obra específica, por ser ela o início e, portanto, o melhor exemplo desse caso, que desenvolverei esta reflexão. Apesar do expressivo número disponível dos estudos sobre a natureza literária da utopia, algumas das respostas obtidas se limitam à composição de uma tipologia que, embora útil, dá às obras um aspecto estático, retirando delas a dialética viva que as compõe.

Vários autores, partindo de sistemas de referência amplos e diferentes, chegaram a definições próprias do sentido da utopia e de sua natureza. É de Lamartine (1790-1869) a máxima de que as utopias são a verdade prematura. O poeta e naturalista inglês George Quabbe (1754-1832) julga que a utopia possui uma pretensão de eternidade, pois a sua realização implicaria o fim da História. Bloch (1885-1977) fala de espírito de utopia, entendendo com esse termo a característica, propriamente humana, do sentimento da ausência e do projetar-se em direção ao futuro. Já Karl Mannheim (1893-1947) fala da utopia como um ponto de vista de todos aqueles que são interessados em uma mudança radical, transcendente, com relação ao estado de coisas existente e à lógica da sua reprodução; para ele o termo utopia pode ser aplicado a qualquer processo do pensamento que receba o seu estímulo não da realidade, mas de conceitos, tais como símbolos, fantasias, sonhos, ideias etc., que no sentido mais amplo são inexistentes: correspondem a uma espiritualização da política. Para Ortega y Gasset (1883-1955), a realidade, como uma paisagem, possui infinitas perspectivas, todas igualmente verídicas e autênticas: a única perspectiva falsa é aquela que pretende ser a única. A utopia possuiria um duplo aspecto, para Max Horkheimer (1895-1973): é a crítica daquilo que é e a representação daquilo que deve ser. Para Norberto Bobbio (1909-2004), as épocas de maior efervescência do espírito utopístico – o tardo Renascimento e o tardo Iluminismo – são épocas de grave conturbação do pacto social constituído, no qual o natural desejo de reforma não é ainda sustentado por uma transformação social tão profunda que permita, ao teórico, a passagem da especulação abstrata de uma nova sociedade à concreta reforma social. Para Raymond Ruyer (1902-1987), um pioneiro dos estudos utópicos, o método da utopia é exercício e jogo sobre os

possíveis laterais da realidade – é uma possibilidade da realidade. Popper (1886-1994) define a utopia como uma engenharia global, isto é, um modo de pensar a mudança social a partir da ideia de um mundo alternativo desejável, e que se propõe conceber os meios e o percurso que permitem a sua construção. Esse modo de proceder se distingue da engenharia parcial ou gradualista, a qual intervém para mudar aspectos singulares do mundo existente, adotando medidas concretas e corrigindo passo a passo os seus modos de proceder sobre a base dos resultados e dos efeitos atingidos. Jean-Paul Sartre (1905-1980), na sua obra *O Existencialismo é um Humanismo*, retoma em termos modernos e de ceticismo religioso os pressupostos utópicos do humanismo de Pico della Mirandola, para quem o homem não é apenas tudo aquilo que é, que há, mas tudo aquilo que deseja ser e aquilo que deseja.

Maria Moneti (2001) usa o termo utopia em um significado restrito, como obras literárias que compartilham uma certa estrutura e determinadas características que o tornam um gênero típico e reconhecível – considera, portanto, a utopia como um gênero. Para ela essa escolha de campo retira do próprio horizonte aquele distinto modo de entender o termo utopia, que no século XX se tornou gradativamente dominante: como um conjunto de expectativas, imagens e esperanças elaboradas por grupos sociais voltados para a mudança radical do estado de coisas existente e, portanto, antagônico em relação a outros grupos adeptos da conservação.

## O QUE É A SÁTIRA

Proponho então que o ponto de partida desta análise seja a hipótese de a utopia constituir uma forma de sátira, ou ser ela mesma uma sátira.

Desde a publicação da obra de Thomas Morus é chamada de utopia toda descrição de uma sociedade supostamente perfeita em todos os sentidos. Essa obra vem a ser o protótipo de um gênero literário que não cessou, desde então, de evoluir e se desdobrar em numerosas vertentes, sempre correspondentes aos problemas da época do utopista.

Para Morus e seus contemporâneos, o termo utopia trazia em si as seguintes possibilidades semânticas: 1) não realidade; 2) projeto de estado ideal; 3) ideal de virtude; 4) não possibilidade de realização; 5) função de norma crítica.

Considerando esse movimento como a constituição essencial da *Weltanschauung* burguesa – que significou em seu primeiro século, a

restauração da cultura clássica, grega e latina, e em segundo momento a elaboração desse acervo em função das necessidades concretas da politeia quinhentista –, a série utópica sintetiza, ao seu modo, as tensões de uma época marcada por profundas alterações nos seus padrões de representação mental do mundo e de concreta organização e apropriação do mesmo – o complexo dinamismo entre tradição e reforma.

A construção de uma utopia, esforço intelectual sempre datado, parte de um ponto de vista subjetivo que se projeta sobre o social: em termos lógicos, como uma particularidade que projeta um universal a partir de si. É uma perspectiva que tem como ponto de partida uma subjetividade autossuficiente e operante, uma construção como a de Pico della Mirandola. A utopia não parte de um ponto cognitivo fora do sujeito histórico (Deus, por ex.), mas do sujeito conceituado por Pico e daquela disciplina intelectual que teve, já em Dante Alighieri, momento tão fundador. Essas hipóteses sustentam a ideia de que foi o individualismo humanista condição *sine qua non* para o surgimento das utopias, ao mesmo tempo em que descredencia o pensamento medieval como apto a produzir utopias.

Uma outra concepção estética, a de Georg Lukács (que tem traços hegelianos), considera que

A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o porquê e contra o que se combate, nem o próprio combate: é a própria forma de figuração que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um combate aberto (Lukács, 2011, p. 168).

Portanto, “não é possível abordar o problema da forma da sátira sem tomar posição, do ponto de vista da estética, sobre a forma do combate aberto” (Lukács; György 2011, p. 169). Ela vem a constituir, assim, um modo de representação literária daquilo que é odioso na sociedade.

Georg Lukács, embora rejeitasse a proposta utópica como via revolucionária aos moldes dos socialistas utópicos, elaborou, no interior de sua teoria estética, um conceito – o da “forma-utopia” – de intensa carga revolucionária. O conceito lukacsiano de forma-utopia busca a conciliação entre sujeito e objeto, ou seja, o ser e o dever-ser que devem, por meio da mediação da forma, se homogeneizar, tornar-se um só, de modo que a disjunção metafísica que construiu o abismo entre homem e mundo possa ser superada. Trata-se de um ideal a ser atingido num ponto de fuga da História, pois que tal conciliação é por si mesma irrealizável. Sendo assim, a utopia é um pressuposto da forma artística, visto que o

movimento contido em sua realização consiste, justamente, em uma oposição à realidade dada. Fica posto, porém, que a possibilidade de conciliação entre ser e dever-ser é condição fundamental para a realização da forma artística.

A arte, sendo forma-utopia, constitui-se como antecipação daquilo que ainda não existe, mas possui sua forma específica de existência enquanto antecipação. Idealmente, já é dado como alcançado na sua forma artística, como conciliação das contradições a ela intrínsecas, aparecendo como um ideal ainda não alcançado. O mundo é percebido assim como perfeito, livre de dores e sofrimentos, idealmente oriundo de uma dimensão livre da caducidade da realidade presente, uma realidade utópica de aparência eterna, que deve algo à lenda.<sup>2</sup> A fruição estética adquire um caráter igualmente utópico, pois se constitui em um momento de suspensão da vida cotidiana do receptor, dado que, no momento da fruição estética, sujeito e obra são retirados do fluxo histórico-temporal contínuo e disperso – a vida cotidiana –, de modo que ambos – homem e obra de arte – são levados a uma dimensão outra – utópica –, em que o sujeito incorpora em si a realidade utópica criada em cada obra de arte. Ao ser retirada do *continuum* histórico no momento da recepção estética, a obra de arte adquire um caráter de existência sempre nova, pois já é caduca ao nascer, está além do tempo histórico no qual nasceu, e a este retorna incessantemente.

A cada nova obra criada, um novo mundo, em tudo diverso dos mundos já criados, também é idealmente criado. Apesar de esses novos mundos criados não serem semelhantes aos que os precederam ou aos mundos que ainda serão criados idealmente no futuro, todos eles carregam em si a possibilidade de se tornarem objetos da *Erleben* [realidade vivida], no sentido de que o sujeito receptor ora se recorde das imagens arquetípicas ocultas de todas as coisas existentes no mundo, ora relembre das lendas de criação do mundo e das maravilhas da criação. Essa é uma ideia central na teoria estética de Lukács: as obras de arte como memória da humanidade, memória esta a ser evocada pelo fruidor quando em contato com objeto artístico.

Postula-se que cada expressão artística possua sua própria peculiaridade no modo de refletir esteticamente a realidade. Sendo a realidade uma só, os modos de reflexão dela variam conforme os

---

<sup>2</sup> Conferir em: Perlini (1974).

gêneros artísticos. Cada expressão artística, de acordo com suas próprias peculiaridades, possui o seu próprio “material comum”, um “meio homogêneo” através do qual a arte será figurada. A sátira, entretanto, não possui seu próprio meio homogêneo: as obras satíricas se utilizam dos meios homogêneos de vários gêneros para se realizar, satirizando o romance, a poesia, o teatro, as artes plásticas etc.

A sátira, então, não constitui um gênero literário em si, mas aquilo que ele, Lukács, denomina de um método criativo. A sátira pode se realizar utilizando qualquer gênero literário ou artístico, dando a eles a característica satírica: “Seu domínio se estende da polêmica e do pequeno poema de agitação ao grande romance e à grande comédia” (Lukács, 2001, p. 171).

Portanto, a manifestação específica da sátira, aquilo que forma a base do seu método criador consiste na oposição imediata entre essência e fenômeno. Essa é a particularidade da sátira.

Mas o que significa a incidência sobre a palavra “imediata”?

No romance, a dialética de fenômeno e essência se impõe através de um sistema de mediações – que são sentimentos, experiências pessoais e coletivas, pensamentos que os homens acumulam durante a vida sobre a realidade social –, e é somente por meio dessas mediações que ela pode ser revivida pelo romance. Mas, ao contrário do romance, a sátira se afasta constantemente de tais mediações, das marcas da vida comum dos homens. Nada é comum na sátira: seu ambiente é um mundo absurdo, ilógico, um mundo de ponta-cabeça. Esse afastamento da realidade empírica é justamente o fundamento de seu método criador, que opera o afastamento consciente de qualquer mediação, de qualquer análise, de qualquer gênese, de qualquer explicação sensata ou dedução. Como resultado do método, a sátira cria uma imagem do mundo cuja evidência depende, do ponto de vista da forma, da força do impacto, da sensação que causa no leitor diante da insensatez representada, do contraste figurado; e, do ponto de vista do conteúdo, a sátira depende da exatidão da ligação entre as categorias: embora transfigurado e tresloucado, reconhecemos aquele mundo como sendo exatamente o nosso.

A sátira produz uma imagem específica da realidade, cujo efeito pouco depende da exatidão fotográfica do detalhe: sua liberdade para inventar é quase ilimitada. Pode inventar uma viagem ao reino da Lua, pode visitar povos com aparência de animais, pode ir ao país dos mortos etc. Pode deslizar para o grotesco e para o fantástico, pode conhecer ambientes completamente distantes do modo como percebemos a realidade empírica.

Lembremos, para ilustração, das Viagens de Gulliver: há países de gigantes e países de homens minúsculos, em outros os cavalos são humanos e os humanos, cavalgadas. A sátira conecta acaso, possibilidade e necessidade, fenômeno e essência, de modo contrário daquele que ocorre na própria realidade: nela são afastadas as mediações reais, e o absurdo é sua norma, sua expressão constante. Nela, o ato subjetivo (ideal) se separa do real. É, portanto, produto de um subjetivismo arbitrário.

E, por ser tão radicalmente crítica, na sátira o conteúdo de classe se expressa imediatamente, as contradições sociais são iluminadas e constituem o núcleo vital dessa ficção. Porém, não há na sátira a possibilidade de conciliação.

Fundamentalmente – e este é o ponto central – a sátira rejeita qualquer possibilidade de conciliação com as contradições sociais que lhe deram origem, alimentando-se perenemente da força da fratura social: há uma sociedade a ser combatida radicalmente, o que leva a sátira a um tempo puramente abstrato.

## DIFERENÇAS ENTRE SÁTIRA E UTOPIA

A utopia de Morus, da qual Hegel aliás não fala, nasce igualmente de uma profunda fratura social, que corresponde à ruptura da ordem feudal na Inglaterra. É o período crucial da desagregação da comunidade medieval, a época dos cercamentos dos campos ingleses promovida pelo início da manufatura, que corresponde ao processo da acumulação primitiva do capital. Esse acontecimento é descrito com precisão cirúrgica no Livro I da Utopia.

A utopia procede da mesma forma que a sátira até um certo ponto, utilizando-se dos mais variados gêneros para se realizar: Morus, por assim dizer, satiriza o diálogo platônico, o relato de viagem, o tratado político, o sermão e a própria sátira menipeia. Vejam, Morus satiriza a própria sátira!

Apesar de ser dela tão próxima, a utopia diverge da sátira. Não obstante ela igualmente repousar sobre algo absurdo, essa absurdidade é limitada, pois a utopia possui um núcleo racional, e não pode derivar de um subjetivismo arbitrário, schilleriano, já que ela depende de uma verossimilhança sólida. Essa verossimilhança direta com o mundo real é o que lhe dá sua função, esta não pode ser perdida, já que a crítica social lhe é estrutural e indispensável. A utopia obrigatoriamente deve parecer viável e, ainda que distante, deve possuir credibilidade. As utopias descrevem uma sociedade crível, sensata, funcional, com os elementos da vida cotidiana

racionalmente dispostos: Estado, moradia, trabalho, família, economia, religião etc., tudo nela deve ser sensatamente estabelecido. Embora exista o absurdo, ele está submetido a uma expressão de racionalidade aceitável, ainda que se localize em um local que não é o nosso. E o fato de estar em lugar abstrato define muito do que vem a ser a utopia.

A utopia, lugar que não existe, um não-lugar, ou ainda o lugar onde se está bem, sempre é localizada em um ponto geográfico indistinto, cuja função principal é a de divorciar o país da circunscrição histórica da qual o utopista é originário. Para lá chegar é necessária a viagem. A viagem para esse lugar que não existe corresponde também a um tempo inexistente: Como poderia haver um tempo empiricamente concreto num país que não existe? É dito que apenas com a obra de Mercier (1771), *O ano 2440* o futuro é um lugar. Na utopia de Morus, igualmente, o tempo é uma construção subjetiva. O narrador entra e sai desse lugar como numa viagem no tempo. A geografia utópica é, fundamentalmente, uma metáfora temporal. A *u-cronia* é estrutural para a *u-topia*, desde sempre.

O resultado é a criação de um tempo histórico que não é o tempo do utopista, assim como também não é o nosso. O cidadão utopiano não vive nas circunstâncias da sociedade europeia, que nada possui em comum com as calamidades sociais das quais o narrador é vítima e testemunha. Ele vive numa comunidade de justiça, e as contradições sociais que levaram ao surgimento da utopia estão previamente resolvidas pelo bom governo desse outro lugar, que está em outro tempo, portanto. Pode-se viajar para esse lugar e para esse tempo.

Nessa comunidade utópica, a ausência de mediação está concentrada no tempo.

Enquanto a sátira rejeita radicalmente a conciliação em qualquer tempo ou lugar, a utopia a busca, mas em outro tempo, num não lugar, naquilo que dá nome à obra. Essencialmente, a utopia é a busca da conciliação dos opostos, da superação das contradições sociais, se não aqui e agora, num outro lugar e, portanto, noutra tempo.

A proximidade categorial da utopia com a sátira é evidente por si mesma: ambas nascem na fratura entre duas épocas históricas, no fim de um grande período da história e começo de outro. Segundo a afirmação seminal de Hegel (1993), na sua *Estética*, a sátira aparece com a desagregação do mundo clássico, tanto da decadência de Atenas quanto do Império Romano, e mais particularmente da arte desse período.



## ONDE ESTÁ O DESEJO DE CONCILIAÇÃO DE THOMAS MORUS

Antes do desenvolvimento da modernidade, do capitalismo, as sociedades eram orientadas na direção do passado, pois nele estava o conhecimento do futuro, cujo sentido estaria no apocalipse, no fim dos tempos. O passado simplesmente continuava no presente, como repetição, o que dava origem à força da religião.

Platão, lido por todos os humanistas, afirmava a concepção de que todo conhecimento, toda sapiência, é apenas reminiscência. Os sonhos dos escravos – como no caso clássico de Spartacus – se concentravam no desejo de retorno à sua pátria, sendo, portanto, orientados no sentido do passado. Mesmo Maquiavel, contemporâneo de Morus, estudava o passado romano para nele encontrar situações paralelas que abrissem o entendimento de sua própria época. Mas, apesar de siderada por Atenas, a *polis* dos humanistas e utopistas pertence a outra substância histórica, pois Florença é ontologicamente diversa da Atenas clássica, assim como a Roma do Renascimento é totalmente outra da Roma antiga. Na Grécia clássica, o indivíduo e a comunidade formam uma unidade indissolúvel, sendo um pressuposto a pertença à comunidade como condição anterior à posse dos meios de produção. O indivíduo possui os meios de produção porque é membro da comunidade, e não o contrário. Esse fato gera um fato contrário à lei econômica e uma petrificação do caráter social. Nessa formação, a subtração do indivíduo à comunidade significaria ao mesmo tempo a subtração de seus meios de subsistência e, portanto, praticamente a morte. A destruição da comunidade equivaleria a uma escatologia, algo semelhante ao próprio fim do mundo, já que naquela estrutura a comunidade consistia em uma forma total de existência – um mundo em si, portanto. Logo, indivíduo e gênero são inseparáveis, já que o gênero não é a humanidade, conceito ainda imaturo, mas a *polis*. Essa condição pressupõe um desenvolvimento limitado das forças produtivas, isto é, da técnica e da aplicação prática das ciências (ou do conhecimento da natureza). Afinal, o desenvolvimento econômico acabaria por subtrair o poder das mãos da aristocracia ateniense em benefício da classe dos comerciantes, a incipiente burguesia dos estrangeiros [xenoi], tão deplorada pela tragédia ática.

As gerações então aprendiam seu ofício com os ancestrais, pois os meios de produção apenas se reproduziam, não se modificando por muitos séculos. Assim, a ideia de futuro fora da religião é uma criação do período do Renascimento, que foi marcado pelo desenvolvimento da técnica e das

novas ciências. Não houve nesta época, porém, uma correlata ideia de um desenvolvimento social: quem imaginava a evolução da técnica não imaginava, necessariamente, uma evolução social da mesma proporção.

O historiador Frederic Chabod (1974) considerou, muito a propósito, que o humanismo da Renascença veio a ser uma forma de descoberta da História, justamente porque as formações históricas não podem ser reproduzidas, por elas ocorrerem uma única vez, por terem uma única manifestação concreta no mundo. O desejo de imitação dos antigos conhece sua limitação: o passado ateniense, apesar de desejado por Florença, não podia ser reproduzido nem imitado, assim como a Roma antiga não podia ser recriada pelos romanos da Renascença, apesar dos projetos imaginados pelo Papa Júlio II. O ideal humanista muitas vezes se localizava no passado, mas o presente se impunha como guia aos passos dos indivíduos. Portanto, a ideia de futuro social estava ainda em um processo contraditório de constituição no Renascimento, e a utopia ocupou posição crucial nesse processo cultural.

O Humanismo produziu uma das maiores experiências no campo da relatividade cultural, ao instituir Atenas e a Roma antiga como termo de comparação e fonte insuperável de inspiração cultural e política. Produziu-se nesse processo, estudado por Hans Baron (e por tantos outros), um paralelo entre duas formações históricas comparáveis, porém estruturalmente distintas, prevalecendo na circunstância humanista o polo das similitudes. Buscou-se na vida greco-romana a referência, o exemplo, a experiência já havidos para ser aplicada nas circunstâncias das cidades-estados italianas, notadamente Florença e Roma. A relatividade cultural, a sensação consciente dos humanistas de “viverem” simultaneamente em duas histórias, a contemporânea (o Humanismo) e a Antiguidade, permitiu a fundação da História como ciência, então não mais concebida como crônica. Como principal marca desse novo saber, o humanista descobriu-se como produto, não mais da natureza pré-existente a si mesmo, mas como autor de uma segunda natureza, a História, e, portanto, de si mesmo. Essa breve referência é suficiente para indicar a matriz do novo individualismo, entendido como aquela expressão ética própria do Humanismo, e não a manifestação de uma subjetividade que se crê afirmar na mesma proporção em que a sociedade se reduz em suas substâncias valorativas. Disso depende o surgimento da utopia.

Thomas Morus, observador atento de sua época, muito a propósito vê o presente pelo ponto de vista do passado. Sua crítica à situação

da Inglaterra, embora realista, possui um caráter regressivo por lamentar o fim da comunidade feudal. Há muita verdade na sua análise espantosamente acurada da devastação que os cercamentos provocaram na vida dos trabalhadores ingleses. Morus, aliás, havia percebido a contradição, e mesmo uma antítese, entre o desenvolvimento da técnica e o desenvolvimento social e moral.

O que ele percebeu foi que a comunidade natural possui uma dimensão sagrada. O capital quando emerge dilui essa sacralidade, dissolvendo essa expressão da religiosidade intrínseca à *ekklesia*, e Morus viu o desaparecimento desse mundo como a perda daquela forma de comunidade que constituía o fundamento terreno, secular, da Igreja católica, e a criação das condições de um Deus individual, aquele que seria em breve o de Lutero. Daí a sua identidade com o *ethos* medieval.

A sua defesa dos camponeses expulsos das terras e jogados na miséria das estradas, obrigados ao furto e ao roubo por não terem outra forma de saciar a fome, é inteiramente justa e verdadeira. O relato dos enforcamentos, aos milhares, dá um retrato de corpo inteiro do mundo transformado em mercadoria. Entretanto, isso não esgota a questão. O sistema de servidão anterior oferece uma pálida superioridade ética diante da crueldade do capitalismo nascente. Mas o ponto decisivo para Morus é o valor da comunidade como forma de vida associada, e a defesa da vida comunitária será sempre estrutural para as utopias, daí por diante. Ele aprovava, eticamente, os fundamentos primeiros daquela comunidade em vias de desaparecimento, encontrando nesse passado um ponto de partida moral da utopia. Critica o processo que destrói a comunidade feudal, e sua crítica atinge algo verdadeiro no plano ético. Isso é paradoxal.

Mas existe um outro passado que, simultaneamente, fundamenta a utopia. O humanismo de Morus criou um tempo fictício, um passado alternativo, que atua como uma potência crítica para o tempo presente da injustiça dos cercamentos ingleses.

## **PLUTARCO: O PASSADO INCORPORADO À UTOPIA**

Morus descreve minuciosamente a situação geográfica do país Utopia: é uma ilha com formato de lua minguante, com a sugestão de semelhança com o perfil cartográfico da Inglaterra. Entretanto, a vacuidade dessa semelhança nos conduz a uma prudente hesitação: não haveria, por acréscimo, ainda a proximidade com uma outra formação geográfica que,

mesmo não rejeitando a semelhança com o mapa da Inglaterra, iria lhe acrescentar um outro problema histórico? Tão relevante quanto?

Sobre a origem histórica da ilha, Rafael Hitlodeu – o narrador – conta que 1760 anos antes (de 1516) o país se chamava Abraxa e era uma península anexada, evidentemente, ao continente. O rei Utopos – personagem sem referência aparente e sem uma origem revelada – conquistou esse território e, para separá-lo do continente, fez escavar um canal, criando assim uma atmosfera de isolamento geográfico e de uma existência à parte da corrente histórica europeia. Se partirmos dessa data e subtrairmos 1760 (tempo da conquista de Abraxa pelo rei Utopos) do ano de 1516, data de publicação da Utopia, chegaremos a 244 a.C. Este ano da transformação da península na ilha da Utopia nos remete à obra de Plutarco, as Vidas Paralelas, que narra o acontecimento extraordinário daquele ano: a coroação do rei Agis IV, de Esparta.

Mas quem foi Agis IV, cujo nome sequer aparece no texto de Morus, mas que vem a ser determinante para o sentido mais profundo da Utopia? Seria o próprio rei Utopos? Resumidamente, sabemos que esse governante, cujo reinado dentro da diarquia espartana durou de 245 a 241 a.C, foi um reformador dos costumes morais e políticos de sua cidade. Antes conhecida pela rigidez e pelo ascetismo dos hábitos, após a vitória sobre Atenas na Guerra do Peloponeso, Esparta havia decaído, devastada pela corrupção e pela injustiça dos ricos contra os pobres. Estava então à beira da ruína, embora paradoxalmente convivesse com a ostentação de uma ultrajante riqueza. Irreconhecível, Esparta se arruinava na riqueza monetária e na concentração da terra, que, de patrimônio familiar tornara-se uma vil mercadoria. Segundo Plutarco, a partir do momento em que entrou na república a estima pelo ouro e pela prata, e sobre a propriedade da terra, avançaram a inveja e a avariza, e o uso e o benefício da terra foi substituído pelo luxo e pela delicadeza. Assim Esparta decaiu de seu brilho e poder, e vagou numa obscuridade que em nada correspondia aos seus princípios.

É aqui evidente a semelhança desses acontecimentos com aqueles denunciados no Livro I da Utopia.

Como resultado da desigualdade da distribuição da riqueza, houve a diminuição do número de cidadãos de pleno direito, reduzidos a apenas 700, dos quais cerca de 100 possuíam o monopólio da terra. Agis começou a lutar pelo retorno das “antigas leis e usos pátrios”, conformes às instituições tradicionais de Licurgo. Promoveu corajosamente a

incineração pública dos títulos de débitos, mas a redistribuição das terras enfrentou resistência dos setores privilegiados.

Nesse momento – justamente quando no tempo imaginário de Morus o rei Utopos ordenou a escavação do canal que fundou o país da Utopia –, Agis foi enviado à frente de um exército para repelir um ataque dos inimigos externos. O plano era justamente esse: escavar o canal que separa o Peloponeso do continente.

Na sua ausência explode a rebelião dos revoltados com as medidas restauradoras, e Agis, no seu retorno a Esparta, é feito prisioneiro e executado. Sua morte lembra a de Sócrates, o também restaurador da pólis.

Seria então esse o canal que o rei Utopos havia mandado escavar? A ilha da Utopia seria a Inglaterra ou o Peloponeso? Mas talvez ambas as hipóteses revelem o significado social mais profundo da obra de Morus. A escavação do canal imaginário torna Utopia uma ilha, tal como a Inglaterra; ficam paralelas e somadas, portanto, as imagens da península do Peloponeso e a ilha inglesa. A Inglaterra virtualmente perfeita torna-se associada à Esparta virtuosa, livre do dinheiro corruptor e restauradora das antigas tradições aristocráticas ligadas à terra. A Esparta desejada por Agis IV é o programa de Morus para a Inglaterra real.

Sócrates e Agis IV defenderam, em um mundo em dissolução, o retorno à *polis* das mesmas virtudes cívicas que encontramos na Utopia: a supressão da propriedade privada e do dinheiro, a defesa da propriedade coletiva da terra, e do predomínio dos interesses da *polis* sobre os interesses privados; encontramos o Estado como o grande educador, a subordinação da família ao Estado, a justiça e a disciplina que enfim regeneram a tudo e a todos.

Morus precisou de pouco esforço para criar a sua comunidade imaginária: essa é em grande parte, uma inventiva leitura, de modo humanista, do relato de Plutarco – aliás, o autor mais lido na ilha da Utopia. A origem da Utopia está no programa de reforma moral e política de Esparta, que, embora historicamente existente, assumiu a forma de uma continuidade fictícia. Agis IV entra na “utopia” de Morus saindo da obra de Plutarco. Um episódio da Antiguidade passa a fundamentar a crítica dos concretos problemas sociais contemporâneos à época de Morus na Inglaterra, fazendo com que o passado efetivamente existente se torne o passado imaginário da utopia. As duas obras se fundem, a *Utopia* se torna continuação das *Vidas paralelas*, e assim um outro passado e um outro presente são constituídos. Descobrimos que Agis IV é o fundador da

Utopia, ele é o Rei Utopos. A literatura que trata dele, assim como o diálogo platônico que trata de Sócrates, está incorporada no texto da *Utopia*. Sócrates, Agis IV e Thomas Morus, esses três grandes reformadores de seu tempo, foram todos executados por suas ideias.

São altamente reveladoras do sentido da obra esta passagem, de poucas linhas, que conta como um passado foi incorporado à fictícia comunidade utópica. Ela mostra que a matéria do tempo pode estar à disposição do utopista, constituindo o centro de seu significado e vindo a definir o seu modo de representação. Na utopia, portanto, a oposição imediata entre fenômeno e essência estaria na figuração do tempo.

É fundante da modalidade utópica o tempo alternativo ao real, ou um futuro indefinido e ontologicamente inalcançável. A ausência daquela mediação, sua forma anômala de representação da realidade, está sintetizada no modo como o tempo histórico é formalizado na obra. Este pode vir do passado de forma diversa, como o episódio de Agis IV, ou pode se projetar num tempo paralelo e alternativo: o fundamental é que jamais ocorra no presente, seja este presente temporal ou geográfico. De modo completamente definidor, a utopia é refratária à sua própria concretização, pois isso seria uma reconciliação com as contradições odiosas do presente, já que o presente é o tempo da conciliação. Uma utopia que viesse a se realizar se destruiria enquanto tal, porque as contradições sociais que a criaram se dissolveriam. O tempo alternativo, ou um futuro indefinido e ontologicamente alcançável, é o elemento fundante da modalidade de representação utópica.

Uma utopia é composta pela negação das formas de sociabilidade da época de sua composição, pois ela não busca a domesticação da sociedade presente, mas a sua reversão social a partir de uma projeção *u-crônica*. A sua conciliação só pode ocorrer na única dimensão possível, em um não lugar, ou na *u-cronia*, seu equivalente não tempo.

Assim como se dá na tragédia grega.

A tragédia ática também tem na inconciliabilidade dos opostos a sua determinação de gênero. Entretanto, ela não busca um tempo outro, nem busca um *locus* imaginário onde a conciliação possa se dar: simplesmente implanta a realidade incontornável, trágica, da não conciliação, conforme ela é posta pela realidade da desagregação do mundo grego. Ao não haver a conciliação, seu final assume a forma da catástrofe, que lhe é logicamente necessária. Uma falsa dissolução dos

opostos dissolveria a tragédia – a representação da ação dos homens elevados – e em seu lugar construiria a farsa.

A utopia se distingue e se emancipa da sátira pelo seu elemento mais definidor, que é a possibilidade de conciliação das contradições sociais: a sátira não a busca, enquanto a utopia existe exatamente por esta procura. A utopia seria, por aproximação, o paradoxo de ser uma sátira conciliadora. A utopia foge do presente para negar-se à conciliação, mas busca um tempo fictício em que a conciliação seja possível. É isso que a define. A conciliação buscada não se daria no tempo presente do autor, na época de seu mundo, mas num tempo outro, num não lugar. Essa necessidade é o que distingue a utopia da sátira, e de um modo profundo.

Podemos resumir a oposição entre sátira e utopia nesta fórmula: nenhuma conciliação, ou conciliação em lugar nenhum.

A utopia, portanto, não seria um gênero literário autônomo, embora compartilhe com a sátira a condição de ser igualmente um modo de representação. Ela é a busca de um tempo fictício para realizar a reconciliação das contradições, mediante a proposta de um Estado supra-histórico que tenha suprimido os conflitos previamente, antes mesmo que eles acontecessem. Para tal, a utopia exige um uso arbitrário do tempo, incorporando um passado e projetando um tempo que pode ser um futuro, mas jamais o presente tal como o realmente existente – porém um presente paralelo.

Esses são os elementos que podem definir a utopia como um modo de representação: a prévia percepção de contradições reais, causadas pela morte da comunidade humana; a projeção de um tempo paralelo, não necessariamente futuro, em que seja possível a supressão das contradições pela restauração de uma comunidade humana, pacífica, ordeira, igualitária, justa, abundante, fraterna, governada pela virtude teologal da caridade e tendo um governo de filósofos, por uma sofocracia platônica. Ela não é sátira, embora seja do material homogêneo de qualquer gênero literário.

Finalmente, a utopia não constitui um gênero literário em si mesmo, mas é uma forma autônoma de representação da realidade que soma em si todos os campos das humanidades, centradas na ética de seu tempo.

---

## REFERÊNCIAS

BACZKO, Bronislaw. Utopia. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

- BACZKO, Bronislaw. *Nell'anno 2000 – Dall'utopia all'ucronia*. Ed. Leo S. Olschki. Firenze, MMI, 2000.
- BERRIEL, Carlos. *A cidade do sol*. Trad., estudo e notas Tommaso Campanella. São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- CACCIATORE, Giuseppe. *Figure dell'utopia. Saggi su Ernst Bloch*. Napoli: Redi, 1989.
- CASSIRER, Ernest. *Individuo e Cosmo nella Filosofia del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia Ed., 1977.
- CHABOD, Federico. *Scritti sul Rinascimento*. Milano: Einaudi, 1974.
- CIORANESCU, Alexandre. *L'Avenir du passé: utopie et littérature*. Paris: Gallimard, 1972.
- CURCIO, Carlo. Formação e caráter da utopia italiana no Renascimento. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*, n. 1, 2004, pp. 25-34.
- DAGRON, Gilbert ; MARIN, Louis. Discours utopique et récit des origines. In: *Annales ESC*, v. 26, n. 2, 1971, pp. 306-327.
- FIRPO, Luigi (a cura di). *L'utopia nell'età della Controriforma*. Torino: [s.n.], 1977.
- FORTUNATI, Vita (org.). *Vite di Utopia*. Ravenna: Longo Editore, 1997.
- FORTUNATI, Vita. *Dall'utopia al'utopismo. Percorsi tematici*. Napoli: CUEN, 2003.
- GARIN, Eugenio. *Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Firenze: Le Lettere, 1993.
- HAZARD, Paul. *La Crise de la conscience européenne*. Paris: Fayard, 1961.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.
- HUDEDE, Hinrich; KUON, Peter. (org.). *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions*. Actes du Colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986. Tübingen: Gunter Narr, 1988.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro. O desejo chamado utopia e outras ficções científicas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2021.
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível. Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.
- KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.



- LUKÁCS, Georg. *Estética. La peculiaridad de lo estético* (1. Cuestiones preliminares y de principio). Barcelona: Grijalbo, 1966.
- LUKÁCS, György. *A questão da sátira. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*.
- Org. Carlos Nelson Coutinho; José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, pp. 163-191.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MATTEUCCI, Nicola (org.). *L'utopia e le sue forme*. Bologna: Il Mulino, 1982.
- MINERVA, Nadia (org.). *Per una definizione dell'Utopia. Metodologie e discipline a confronto*. Ravenna: Longo, 1992.
- MONETI, Maria. Considerazioni sull'utopia. In: *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*. Firenze: La Nuova Italia, 1992a, pp. 93-110.
- MONETI CODIGNOLA, Maria. Critica della ragione utopica: l'idea di felicità e i suoi paradossi. In: *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*. Firenze: La Nuova Italia, 1992b, pp. 111-123.
- MONETI, Maria. *Utopia*. Firenze: La Nuova Italia, 1997.
- MONETI, Maria. *Utopia e scienza, in Nell' anno 2000 – Dall'utopia all'ucronia*. A cura di Bruno Bongiovanni e Gian Maria Bravo. Firenze: Leo S. Olschki editore, MMI, 2001.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla e Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 1992.
- PERLINI, Tito. *Utopia e prospettiva in György Lukács*. Bari: Edizioni Dedalo, 1968.
- PERLINI, Tito. Nota introduttiva a Lukács. In: LUKÁCS, Georg. *Estetica di Heidelberg (1912-1918)*. Milano: Sugare Editore & C., 1974.
- PERLINI, Tito. Introdução a Lukács, G. In: LUKÁCS, Georg. *Estetica*. Barcelona: Grijalbo, 1982, p. 8.
- SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1978[1946]. (Coleção Os Pensadores)
- SÉGUY, Jean. Des Sociétés imaginées. In: *Annales ESC*, v. 26, n. 2, 1971, pp. 328-354.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1967.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- TENENTI, Alberto. L'utopia nel Rinascimento (1450-1550). *Studi Storici*, VII, 1966, pp. 52-64.

TROUSSON, Raymond. *Voyages au pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1999.

WIDMAR, Bruno (org.). *Scrittori politici del '500 e '600*. Milano: Rizzoli, 1964.

Recebido: 12/4/2024

Aceito: 7/6/2024

Publicado: 30/7/2024