

## LITERATURA E UTOPIA: DUAS NOÇÕES EM COTEJO

### *LITERATURE AND UTOPIA: TWO NOTIONS IN COMPARISON*

Helvio Moraes (UNEMAT) <sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente estudo tem por objetivo investigar a complexa e intrincada relação entre as noções de “Utopia” e “Literatura”. Discute o hibridismo característico da utopia como gênero literário, pelas apropriações de elementos que vão desde a sátira menipeia e do mito da Idade do Ouro, representado na Saturnália, até a ficção científica. Termina por chamar a atenção para os elementos que definem a literariedade do texto utópico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Utopia. Literatura. Gênero Literário. Sátira.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em História e Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. E-mail: helvio.moraes@unemat.br. Este texto apresenta resultados de pesquisa realizada com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

**ABSTRACT:** This study aims to investigate the complex and intricate relationship between the notions of “Utopia” and “Literature”. It discusses the characteristic hybridism of utopia as a literary genre, due to the appropriation of elements that range from the Menippean satire and the myth of the Golden Age, represented in Saturnalia, to science fiction. It ends by drawing attention to the elements that define the literacy of the utopian text.

**KEYWORDS:** Utopia. Literature. Literary Genre. Satire.

## 1. Considerações prévias sobre os termos “Literatura” e “Utopia”

“Literatura” e “utopia” são termos cuja amplitude semântica, ao longo dos séculos, se apresenta cada vez mais complexa e labiríntica. É preciso fazer, ainda que de forma sucinta, algumas considerações prévias sobre os sentidos de ambos nos limites deste estudo.

Literatura, numa acepção que a vincule ou aproxime da ideia de “texto ficcional” é uma noção muito restrita para englobar a gama de textos que geralmente são denominados utópicos. A noção de literatura como “ficção” ou “escrita imaginativa”, como se sabe, remonta a fins do século XVIII, e aqui serão abordados textos cujo surgimento se deu cerca de três séculos antes desta estreita associação. Até então, desde o Renascimento, o termo “literatura” ou “letras” referia-se à “antiga unidade das letras, [abrangendo] a imensa área a que se estendia o uso de retórica” (COSTA LIMA, 2006, p. 321)<sup>2</sup>. A utopia, como adiante se vê, caracteriza-se como um gênero híbrido, e sua componente ficcional divide espaço com o tratado político ou filosófico, com a análise econômica e social, com o gênero dos relatos de viagens, entre tantas outras formas textuais geralmente ditas “não-ficcionais”, às vezes emoldurando-as, às vezes formando grande parte da base que fundamentará o edifício utópico. Suas fronteiras são, portanto, muito fluidas, e se há

<sup>2</sup> A este respeito, ver também os itens 2 a 4 da “Apresentação” de Acízelo de Souza em *Uma ideia moderna de literatura* (2001, p. 13-16).

casos em que a presença do elemento ficcional é condição *sine qua non* para a compreensão da mensagem utópica, como em Thomas More e Francis Bacon, em outros (e não raros), ela é extremamente sutil, como n’A *Cidade Feliz*, de Francesco Patrizi da Cherso ou em *Uma Plataforma para a Lei da Liberdade*, de Gerrard Winstanley. Neste sentido, pensar a utopia como gênero literário não significa concebê-la necessariamente como ficção *tout court*. Darko Suvin (1979, p. 40-1), de fato, evita usar o termo “ficção”, empregando, em seu lugar, a expressão “construção verbal”:

o primeiro ponto e elemento fundamental de uma definição literária da utopia é que qualquer utopia é uma *construção verbal*. A utopia, como forma literária, deve manter o elemento crucial de uma *posição alternativa radicalmente diferente das condições sociopolíticas* do ambiente histórico do autor. Contudo, é necessário que este elemento seja valorizado no contexto de uma abordagem teórico-literária.

Em outra passagem do texto, o autor afirma que o termo “literatura” “sempre oscilou entre um extremo populista ou sociologicamente inclusivo (tudo o que é publicado em forma impressa) e um extremo elitista ou esteticamente exclusivo (apenas aquelas obras “belles”, dignas de pertencer a uma história normativa da “literatura”)” (SUVIN, 1979, p. 59). Assim, ao pensar na relação que o título deste capítulo propõe, acredito ser necessário alargar o campo do literário, concebendo-o como uma construção verbal em que o elemento ficcional pode tanto se apresentar de modo ostensivo quanto apenas como virtualidade, algo que se encontre latente na estrutura do texto.

A definição de “utopia” também está longe de ser unívoca. Discussões acirradas marcam os estudos utópicos ao longo do século XX, ganhando mais vigor a partir da década de 1970. Não é meu objetivo aqui recompor ou passar em resenha os principais autores e suas contribuições para uma compreensão do fenômeno utópico ou para a definição do termo em questão<sup>3</sup>. Quero apenas indicar

---

<sup>3</sup> Para uma exposição cronológica dos vários sentidos da palavra “utopia”, ver Trousson (1992, p. 13-28); Suvin (1979, p. 37-48).

certos pontos que, a meu ver, contribuem para que se mantenha sua imprecisão denotativa ou pluralidade semântica.

Primeiramente, é preciso ressaltar seu caráter interdisciplinar. Manifestações utópicas são comumente observadas nos mais variados campos do saber e da cultura. Imagens e formulações utópicas são empregadas na sociologia, na economia, na literatura, na arquitetura, na ecologia, etc. Podem estar presentes num projeto de reforma social, num remodelamento urbano, num complexo arquitetônico, assim como em filmes, romances e pinturas. Neste sentido, parece não haver uma área do conhecimento e da produção cultural sequer que não seja afetada pela utopia. Contudo, aí reside o perigo. Como salienta Luigi Firpo (2005, p. 228), entre outros autores, o grande interesse despertado pelo fenômeno utópico pode nos levar a dilatar indistinta e excessivamente os limites da noção de utopia, transformando-a em “tudologia”. Em linhas gerais, pelo menos no que se refere a meu propósito imediato, seria preciso distinguir tais manifestações extensivas de uma vontade, individual ou coletiva, de se cogitar possibilidades de transformação de determinada realidade, da sua materialização literária. É algo semelhante ao que propõe Trousson (1992, p. 17-19), em sua distinção entre utopia (a materialização literária) e utopismo (categoria de pensamento) ou, de modo relativamente conforme, Romano Ribeiro (2010, p. 112-123), entre gênero utópico e modo utópico. Deste modo, Trousson começa considerando a noção de “método utópico”, postulada por Raymond Ruyer, que consiste na

faculdade de imaginar e, assim, modificar a realidade através da hipótese, de criar uma estrutura distinta do real, paralela à realidade factual. Com esta ação imaginária modificam-se as constantes axiológicas do real e se imagina aquilo que seria possível se as coisas fossem diferentes daquilo que são. Trata-se, portanto, de um *exercício mental sobre possíveis laterais* (TROUSSON, 1992, p. 17-18).

O utopismo, portanto, seria este processo mental que procura conceber alternativas para uma situação ou um complexo

de problemas inerentes a determinado estado de coisas. Para além disto, torna-se muito difícil identificar características comuns que se apresentem nos modos com que ele se manifesta nos mais diversos campos. Assim compreendido, o utopismo superaria a utopia<sup>4</sup>, assim como a categoria do trágico extrapola os limites da tragédia, quando se manifesta em tantos outros gêneros literários e formas de arte. Trousson, assim, conclui:

É, então, oportuno abandonar o método utópico em favor do gênero utópico, realizado quando a reflexão sobre os possíveis laterais culmina na representação de um mundo específico, organizado. O pensador utópico, ao criar uma utopia, faz com que suas hipóteses se tornem facilmente compreensíveis sob a forma de uma cidade onde elas se organizam e se estruturam. A vontade de *representar* um universo construído a partir da realidade e modificado pela especulação, mostra que a utopia requer uma forma literária, a única capaz de realizar a representação de um mundo em movimento, complexo como o mundo real e com uma vida verossímil (*idem*, p. 18).

Neste sentido restrito, a utopia é vista como um gênero literário. Deve recorrer necessariamente a um universo fabulado, à representação, à descrição literária de um mundo outro, modelo de vida associada emoldurado por uma narrativa. A meu ver, há um excessivo rigor na definição proposta pelo autor, uma vez que nem todos os textos utópicos são narrativos ou fazem aberto uso de recursos ficcionais, como acima mencionado.

Se, por um lado, a noção de utopismo pode levar a uma visão muito generalizada e indistinta do fenômeno utópico, por outro,

---

4 Suvín (1979, p. 38) acredita que se dê o inverso, ao afirmar que, embora considere a utopia um gênero literário, “este não é, sem dúvida, o primeiro ponto a se considerar sobre as utopias - que concerniria à psicologia coletiva: por que e como as utopias surgem?”. Romano Ribeiro (2010, p.115) segue uma direção semelhante: “[...] é preciso lembrar que o gênero utópico [utopia como gênero literário] nasce do modo utópico [mentalidade utópica], ele é uma espécie de cristalização literária do modo utópico”. Concordo com a autora, assim como com sua ideia de que é justamente por sua “cristalização literária” que a compreensão da utopia se faz mais precisa.

é preciso evitar os perigos de uma classificação muito restritiva. Neste texto, tomo em consideração os casos em que a mentalidade utópica se faz texto e, assim sendo, não creio ser possível ignorar a sua literariedade. Não necessária e ostensivamente uma narrativa romanesca (ainda que se perceba uma crescente relação entre utopia e romance ao longo dos séculos), a utopia, tal observada aqui, está mais fortemente associada à noção de “construção verbal” (SUVIN, 1979) de um mundo outro, em que as categorias de espaço e de tempo, conjuntamente ou não, encontram-se distantes do contexto imediato de seu(s) criador(es), mantendo com ele, no entanto, um nexu especular. Quanto maior o emprego de técnicas da narrativa e da descrição, mais plasticamente visível se revela, em todos os aspectos, a vida desta comunidade outra, efeito que se atenua gradativamente quanto mais o escrito utópico se aproxima do projeto político, do tratado filosófico ou de uma codificação jurídica. Passo, portanto, a considerações sobre a relação entre a utopia e outras formas textuais.

## **2. Hibridismo: apropriação de outros gêneros textuais**

Uma das dificuldades que se apresentam em cada tentativa de definição do termo “utopia” (pelo menos a utopia literária) deve-se a seu considerável hibridismo formal. De fato, trata-se de um gênero cujos limites são um tanto imprecisos. Sua filiação a este ou àquele gênero literário é tema de acirrados debates, sem que haja um consenso por parte dos especialistas. Como afirmo acima, é bastante forte a linha que vincula a utopia ao gênero romanesco, mas há quem privilegie sua relação com o mito em suas mais diversas expressões e, desde o texto seminal de Northrop Frye, a *Anatomia da Crítica*, um novo campo se abriu para o estudo de sua relação com o gênero satírico. Partindo da análise da sátira menipeia (também definida pelo autor como “ironia militante” ou “anatomia”), de cujos textos que a nós chegaram Luciano de Samosata é o principal representante, Frye indica dois elementos essenciais ao gênero, igualmente perceptíveis em vários escritos utópicos: a fantasia e a moralidade, ou melhor, um humor baseado

na fantasia e um elevado padrão moral que tende à invectiva e à crítica. Na combinação destes dois elementos se reflete “a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda” (FRYE, 1973, p. 219-221). Quando tende para a pura fantasia, o resultado é a história de aventuras e o conto de fadas, sendo que “o tipo estritamente moral é uma visão séria da sociedade como um padrão intelectual [único], noutras palavras uma Utopia” (Ibidem, p. 305). Alguns anos mais tarde, num texto dedicado aos diversos tipos de utopias literárias, o autor tornará mais clara a sua formulação:

A utopia, em sua forma típica, contrasta, de forma implícita ou explícita, a própria sociedade do escritor com a outra, mais desejável, que ele descreve. A sociedade desejável, ou a utopia propriamente dita, é essencialmente a própria sociedade do escritor com seus hábitos rituais inconscientes transpostos para seus equivalentes conscientes. O contraste de valor entre as duas sociedades implica uma sátira sobre a própria sociedade do escritor, e a base para a sátira é a inconsciência ou inconsistência no comportamento social que ele observa ao seu redor. [...] Assim, a utopia típica contém, ainda que apenas sugestivamente, uma sátira à anarquia inerente à sociedade do escritor; e a forma utópica floresce melhor quando a anarquia mais se assemelha a uma ameaça social (Frye, 1965, p. 325)<sup>5</sup>.

Na década de 1970, Robert C. Elliott também se dedicou ao exame da relação entre utopia e sátira. Seu estudo, *The Shape of Utopia*, teve ampla repercussão e ainda hoje é referência para os estudos utópicos. O autor busca nos mitos antigos e na ritualística

<sup>5</sup> Ainda sobre a relação entre utopia e sátira, dois textos dialogam com a elaboração de Frye: Suvin (1979, p. 49-50), seguindo os passos de Frye, acredita que a utopia pertence à forma narrativa da sátira, ao invés do romance. Para Romano Ribeiro, a utopia, “não desprovida de humor; [...] enfoca com tom mordaz sua atualidade ideológica, apresentando ao leitor uma sociedade com muitos de seus valores alterados, comumente invertidos ou distorcidos, se comparados à sua sociedade, segundo uma clara intenção crítica. Podemos dizer que a utopia segue o preceito horaciano de dizer a verdade rindo (ridentem dicere verum)” (Romano Ribeiro, 2009, p. 140).

dos festivais e celebrações os germes do que posteriormente viria adquirir sua conformação literária como sátira e utopia.

No mito da Idade do Ouro, em suas várias versões, assim como em mitos correlatos, como o do Paraíso Terrestre, das Ilhas Afortunadas e, cronologicamente posterior, o do País da Cocanha, o autor percebe uma espécie de pulsão utópica, que se traduz no anseio humano pelo bom viver. Na Idade do Ouro, tempo em que o mundo é governado por Cronos (Saturno para os romanos), o homem vive uma vida plena e feliz, desimpedido, livre de qualquer privação ou sofrimento. Não há fome, não há dor, não há guerra.

A Saturnália, festival que ocorria anualmente em Roma, era vista como uma representação da Idade do Ouro. No mundo agora governado por Zeus (ou Júpiter), o velho Saturno irrompe por alguns dias, e os homens podem reviver a época em que todos eram iguais e desfrutavam de todas as boas coisas em comum, “cada um fala o que quer, come e bebe o que mais lhe agrada (como se mais uma vez a Natureza prodigamente produzisse para todos), e desfruta de uma liberdade sexual impensável em qualquer outra época” (ELLIOTT, 1970, p. 11). O tema da Saturnália é a inversão: inversão dos valores, dos papéis e das normas sociais. Neste ato de “virar de ponta cabeça” determinada ordem social, por meio dos ritos que, por um momento, a ridicularizam, encontra-se o elemento satírico.

Sendo assim,

a utopia é a secularização do mito da Idade de Ouro, um mito incorporado no festival da Saturnália. A sátira é a forma secular da zombaria, do escárnio e da invectiva rituais - gestos rituais que são parte integral do mesmo festival. Assim, a utopia e a sátira estão ancestralmente vinculadas na celebração de Saturno. [...] Os dois modos estão formalmente reunidos na obra epônima de More e, de fato, a própria noção de utopia necessariamente requer uma avaliação negativa das condições atuais. Com efeito, sátira e utopia não são dissociáveis, sendo uma a crítica do mundo real em nome de algo melhor, e a outra, uma construção esperançosa de um mundo que pode vir a ser. A esperança alimenta a crítica, a crítica, a esperança (ELLIOTT, 1970, p. 24).



O vínculo entre utopia e sátira reforça a noção do texto utópico como resultado de um procedimento crítico, que culmina na criação de um mundo em que, paradoxalmente, as imagens mais evidentemente marcadas pela fantasia sugerem uma possível superação ou emenda de efetivas práticas e instituições sociais às quais o utopista encontra-se sujeito e às quais se opõe. Como exemplo, basta pensar que, em contraste com uma sociedade cada vez mais estratificada e injusta, More nos apresenta, no segundo livro da *Utopia*, uma comunidade rigorosamente igualitária, por meio das célebres imagens dos banquetes comunais em amplos refeitórios, das casas absolutamente iguais, da escrupulosa uniformidade do vestuário dos habitantes, etc.

Não raro, esta noção de instrumento crítico é sobrepujada pela preocupação quanto à possibilidade de efetivação da configuração sociopolítica retratada na utopia, vista, neste caso, como um projeto político ou uma radical proposta de reforma. Ainda que o texto utópico assuma, em períodos subsequentes e em certos casos, um sentido mais pragmático como um programa passível de realização, creio que tal elemento não se aplica ao texto fundador de More e, conseqüentemente, àqueles que tomam mais de perto seus princípios formais como paradigma. O termo “desejável”, empregado por Frye, a meu ver, não faz referência a uma práxis utópica concreta, mas ao desejo de se colocar em discussão vias alternativas a determinado estado de coisas, visando a criação de uma ordem social mais perfeita, o que necessariamente leva à noção de “diálogo” como objeto de gozo intelectual, ao mesmo tempo que de caráter formador, uma espécie de doutrinação prazeroso marcado pela livre interlocução dos atores que dele participam, noção tão cara aos humanistas do Renascimento e a seus epígonos ao longo do tempo. De fato, a maioria dos primeiros escritos utópicos evidencia a preferência de seus autores pela forma dialógica em lugar da narrativa romanesca.

A estrutura polifônica do diálogo possibilita o emprego de pontos de vista divergentes que, no entanto, se “ajustam” esteticamente por meio de artifícios como o embate e o questionamento, seja no sentido de deixar um campo aberto para que o leitor ali projete seu próprio julgamento,

seja buscando produzir o efeito de superioridade de determinada posição teórica ou ideia sobre uma ou mais opiniões que lhe são contrárias. De todo modo, o dialogista sempre evita representar a cena do êxito argumentativo de forma hostil, tanto pela ambientação do debate em um cenário que pode ser visto como uma variação da imagem canônica do *locus amoenus*, como pelo desenrolar de uma conversação *inter-pares*.

O emprego de várias *personae* que sustentam pontos de vista diversos convida (ou instiga) o leitor, de forma implícita, a formar um juízo acerca do tema discutido. Este é um recurso ficcional que garante aquilo que alguns autores irão chamar de “investigação lateral” da questão que se coloca em debate (SNYDER, 1989, p. 8; PIGNATTI, 2001, p. 116), a qual se opõe à rigidez estrutural da demonstração científica, uma vez que não se orienta linearmente. O que determina o seu percurso são as dúvidas, a aprovação, as divergências e as posições sustentadas por aqueles que dela participam, e, sendo assim, não há um roteiro pré-estabelecido de proposição, análise e conclusão.

Essa espécie de trama construída por etapas, marcada pelo tom urbano e amistoso de seus interlocutores, e que também pode se servir do artifício da criação de um espaço cênico aprazível como moldura para a conversação, causa a impressão de inexistência de uma barreira entre texto e leitor. E o efeito não se dá somente no sentido de uma inserção deste leitor como mero espectador, mas é produzido de forma a incluí-lo como uma espécie de participante ativo da cena dialógica. É o caso de pensarmos, neste ponto, na ideia do diálogo como “obra aberta”, sobre a qual discorrem vários estudiosos<sup>6</sup>, a que o gênero utópico necessariamente deve recorrer e incorporar para veicular sua mensagem de modo persuasivo e eficaz.

Vita Fortunati (1992, p. 23) destaca o papel de relevância do diálogo - “esse recurso literário iminentemente dialético, através do qual diferentes pontos de vista se misturam e se encontram frontalmente” -, ao analisar a figura do narrador-viajante em sua relação com o nativo-guia das utopias de tipo clássico, em que o primeiro desempenha a função de trazer para o texto o ponto de vista externo, do “estrangeiro”, em contraposição com os

---

6 Ver Snyder (1989, p. 7 e sgg.); Cox (2008, caps. 6 e 7); Benzoni (1991). Sobre a forma dialógica no Renascimento, ver também Moraes (2010). As considerações sobre a forma dialógica aqui apresentadas são uma síntese da última parte deste estudo.

valores da comunidade utópica descrita, dos quais o segundo se faz portavoz. Tampouco é mero acaso que a caracterização do narrador em primeira pessoa ou do interlocutor estrangeiro tenda a ser extremamente rudimentar e generalizada. Bacon, por exemplo, na *Nova Atlântida*, consegue produzir um efeito de afinidade, quase identidade, entre o leitor e seu narrador, cuja função dentro do grupo de tripulantes que aportam em Bensalém não é mencionada, e cuja impessoalidade se destaca pelo uso do pronome “nós”, no relato de suas experiências, como sendo também de todo o grupo. O relato utópico torna-se, assim, um instrumento no qual é fácil projetar expectativas individuais. Como Baldini (1996, p. 64) ressalta, o leitor não tem diante de si um narrador na primeira pessoa do singular, com um nome próprio e precisas indicações físicas, mas um narrador coletivo. Como ele (e com ele), o leitor vive a experiência de encontrar-se num mundo em que certas adversidades históricas são resolvidas. Em maior ou menor grau, este é o tipo de experiência que se vivencia durante a leitura de uma utopia.

Portanto, o método dialógico atua no interior do texto utópico, como elemento essencial de sua estrutura. Ao mesmo tempo, ele se externa na relação que estabelece com o leitor, que participa ativamente do jogo proposto pelo utopista. É a ideia de método que confere dinamicidade ao texto utópico. Segundo Suvin (1979, p. 52), filosoficamente, a utopia, mais do que um estado - profecia (algo realizável) ou escapismo (algo não realizável) - atua como hipótese, como um “as if” [“como se”], um experimento imaginativo. É algo a ser aplicado, portanto, um método:

tal aplicação [...] é tão importante quanto o que se tem falado sobre a exequibilidade da utopia: sem ela, o homem se vê verdadeiramente alienado ou unidimensional. Porém, aplicar um texto significa, antes de tudo, [...] lê-lo como um diálogo dramático com o leitor. Além de exigir que o leitor tenha a boa vontade de entrar no diálogo, a aplicação da utopia depende do rigor e da precisão de sua leitura.

A relação da utopia com o gênero romanesco remonta à obra de More, mas parece se fortalecer à medida que o romance vai se consolidando como uma forma literária predominante e eminentemente burguesa. De início, a utopia toma de empréstimo ao romance de aventuras alguns de seus recursos, como a narrativa

episódica, repleta de peripécias que se sucedem (muitas vezes sem um princípio de causalidade bem definido) ao longo de uma viagem, juntamente com a descrição de lugares e costumes exóticos. Na narrativa romanesca, os eventos tendem a se organizar em um enquadramento temporal e espacial mais preciso e, neste sentido, Prévost (2015, p. 442-3) lê a utopia de More como romance: a acontecimentos que se estendem por quase vinte anos em um espaço também extenso, até maior do que o mundo conhecido na época, “a arte do romancista” confere unidade: “toda a aventura “se jogue” [“se passa”, mas também “se brinca”] em um jardim de Antuérpia em menos de um dia”.

Prévost também nos chama a atenção para a caracterização do protagonista de More, em perfeita coerência com a unidade da obra e, principalmente, com seu conteúdo, em consonância com o decorum que se espera na construção de uma personagem romanesca. Hitlodeu é escrupulosamente construído, como um aventureiro de espírito temerário tanto em suas façanhas terrestres como nas intelectuais. Também é dotado de um caráter ilibado para lançar suas invectivas contra os poderosos e contra um estado de coisas do qual seus interlocutores imediatos se beneficiam.

Contudo, como visto acima, esta não é a regra. Frye, ao filiar a utopia à tradição da sátira menipeia (e não ao gênero romanesco), afirma que, quanto à caracterização das personagens, trata-se menos de pessoas como tais do que de atitudes espirituais. A sátira menipeia lida “com ideias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam” (FRYE, 1973, p. 304). De fato, os protagonistas de narrativas utópicas quase sempre nos dão a impressão de que carecem de densidade psicológica. São personagens planas, dotadas de força, virtude e boa disposição para compreender e aceitar uma realidade que se contrasta com os valores e costumes do mundo de onde vêm.

A utopia abraça, de fato, a forma romanesca e pouco dela se desvencilha a partir do século XIX e, ainda mais, com a publicação das primeiras utopias negativas, ou distopias.

O relato utópico carece de um enredo, no sentido aristotélico

do termo, como “reunião de ações” ou, mais especificamente, como lemos no capítulo VI da Poética, como modo de disposição das ações, conferindo-lhes unidade. Seu princípio estrutural é a “adição de elementos demonstrativos, o mosaico, não o encadeamento significativo” (TROUSSON, 2005, p. 133). Tampouco há um problema diante do qual deve se postar o herói. O relato utópico é marcado pela descrição. Não por acaso, os elementos romanescos geralmente se encontram na narração dos percalços da viagem até a chegada ao alhures utópico. Após isso, inicia-se o processo de descoberta, uma espécie de aprendizado, de percurso iniciático dos estrangeiros para sua transformação em “novos homens”, e o relato tende a tornar-se uma exposição um tanto didática, na maior parte descritiva, do mundo outro.

É a distopia que trará o elemento de crise para o gênero utópico. De acordo com Trousson (2005, p. 133), na distopia moderna, finalmente, será introduzida uma perspectiva “individualista e constestadora ausente na utopia clássica. Com a oposição fundamental entre o herói e o mundo se reconstituem enfim os componentes primeiros do romance: ação, intriga, peripécias, tensão, desenlace de uma história”.

Grande parte das distopias modernas contesta o que poderíamos chamar de utopia realizada. De fato, as distopias mais célebres podem ser vistas como um prolongamento das utopias construídas a partir de princípios absolutamente abstratos (BERRIEL, 2006), como seria a Cidade do Sol, de Campanella, e não de uma experiência histórica concreta, como se dá com a Utopia de More. Em 1984, por exemplo, o estado governado pelo Big Brother já realizou a utopia. Os habitantes de Oceania internalizaram plenamente os princípios e as regras ditados pelo estado totalitário. Este é um dos sonhos da utopia: a construção de um estado que almeja a perfeição e, à imagem deste estado, o cidadão ideal, aquele que incorpora os princípios e valores que ele promove. Como n’*A República* de Platão, considera-se, em primeiro lugar, a cidade, e somente depois se atenta ao indivíduo (PLATÃO, 2000, p. 176). Porém, o estado racional busca, a todo o custo, controlar ou até mesmo extirpar os anseios e as paixões individuais.

As inúmeras paixões humanas podem fazer eclodir personalidades muito heterogêneas, singulares, devendo, por isso, ser submetidas ao escrutínio de uma razão organizadora. Disso resulta uma sociedade uniforme, em que os anseios de cada cidadão se identificam com as aspirações coletivas, ditadas pelo estado. Por esse motivo, a utopia clássica adota a figura do grande legislador que, na distopia, revelará sua face perversa, na figura do poderoso antagonista do herói: o Benfeitor em *Nós*, de Zamiatin, o Big Brother em *1984*, de Orwell, a Máquina em “A Máquina Para”, de E. M. Forster; todos eles variações da face cruel de um Estado opressor.

Em meio à multidão complacente e submissa, vemos surgir o protagonista da distopia, que se liberta aos poucos das amarras do aparato ideológico estatal, passando a contestá-lo, ainda que de maneira solitária e silenciosa. Enquanto na utopia clássica a natureza humana encontra-se abaixo da sociedade ideal, na distopia moderna, “a utopia é denunciada como estando abaixo do homem”, segundo Baczko (1985, p. 363): tanto em *Admirável Mundo Novo* quanto em *1984*, “o que encontramos é o conflito entre a utopia realizada, que demonstra ser um pesadelo, e os valores irredutíveis do indivíduo”.

Enquanto na utopia o narrador é um estrangeiro que precisa de um guia que lhe apresente os costumes, as leis e as instituições sociopolíticas do mundo outro, na distopia o herói torna-se estrangeiro em seu próprio mundo e passa a percebê-lo de modo distanciado. Ainda de acordo com o filósofo polonês, isto explica

o olhar friamente realista, quase clínico, com que esse universo é observado; daí, igualmente, a oposição entre o herói, que entretanto se torna “problemático”, e o seu ambiente social, o que permite explorar todos os elementos do romanesco que deixam de ser exteriores à utopia, para passarem a constituir a sua própria essência (BACZKO, 1985, p. 362-3).

A natureza híbrida do texto utópico absorve uma série

de gêneros menores<sup>7</sup>. Em muitos textos renascentistas, é fácil constatar a influência das narrativas de viagens. O utopista às vezes recorre a este tipo de narrativa, tomando-a como base para a estrutura de seu texto, na tentativa de dar legitimidade, um aspecto de veracidade, à singularidade da mensagem que deseja veicular. Além das narrativas de viagem, tomadas como modelo, o utopista frequentemente antepõe ao relato utópico uma série de paratextos, como cartas e testemunhos, escritos por supostas autoridades ou pessoas, fictícias ou não, ligadas ao comércio, aos assuntos militares, entre outras atividades, de forma a atestar a autenticidade do relato apresentado a seguir. Outra função que cumpre o emprego

---

7 Não disponho de espaço para abordar todas as formas textuais cujas características podem ser encontradas no plano formal das utopias. Optei por discutir aquelas cuja influência me pareceu mais acentuada. Contudo, vale mencionar que a utopia literária também se vale de gêneros como o tratado filosófico, principalmente aquela cuja cidade descrita não parece “se materializar”, é absoluta abstração, pautada geralmente num conceito filosófico, como A Cidade Feliz, de Francesco Patrizi da Cherso, que tem como uma de suas bases um texto utópico semelhante, A República, de Platão. O mundo às avessas também se assemelha com a estrutura do texto utópico. Nele, certos aspectos da realidade são invertidos, mas de modo grotesco. O elemento carnavalesco é fundamental neste tipo de texto. Segundo Trousson (1992, p. 25), “diferentemente da utopia, o mundo às avessas não busca fazer-se levar a sério, não respeita as regras de um realismo narrativo, confessa imediatamente sua inverossimilhança e sobretudo não pretende oferecer, de fato, um universo alternativo. A utopia é construída, enquanto o mundo às avessas destrói e, ademais, possui uma função estranhamente conservadora, por apresentar como bastante improvável a subversão da hierarquia social. É o reflexo de um mundo fechado à mudança, ao qual ele oferece uma evasão, uma efêmera consolação como a Festa dos Loucos ou o Carnaval”. Um célebre exemplo seria Alice no País das Maravilhas. As semelhanças entre a utopia e a robinsonada são claras: o recurso à viagem, as peripécias pelo caminho, o naufrágio, a chegada a um lugar isolado e o relato das experiências ali vividas. No entanto, não se trata da descrição de uma sociedade mais justa e perfeita. Como no romance que dá nome a este subgênero, Robinson Crusoe, o que se lê é o relato de um homem que, sozinho, (re)constrói seu mundo no lugar a que chega. Se o herói de Defoe dá nome a este tipo de texto, Clayes (2013, p. 87) nos fala da gulliveriana, textos que imitam o estilo satírico de As viagens de Gulliver, de Swift. A estrutura dos códigos de leis se faz perceber nos textos em que uma parte é dedicada à exposição das regras que orientam a vida da comunidade utópica. A última parte de Uma Plataforma para a Lei da Liberdade, de Winstanley, é um bom exemplo. A descrição de objetos e edificações extraordinários (como se dá na última parte da Nova Atlântica, de Francis Bacon) ou dos elementos mais exóticos da terra utópica revelam a influência da literatura fantástica, ainda mais evidente naqueles textos de ficção científica que pertencem, também, ao gênero da utopia, como A Máquina do Tempo, de H. G. Wells, e o conto “A Máquina Para”, de E. M. Forster.

do modelo dos relatos de viagens é marcar, de fato, a separação geográfica e cultural do mundo outro em relação ao mundo conhecido pelo utopista e seus possíveis leitores. Por fim, Dubois (2009, p. 48) nos lembra que “os relatos de Gomara, de Maffei - depois dos de Marco Polo - permitem a combinação de mitos da idade do ouro e do país dourado na pessoa do “bom selvagem”.” O habitante da utopia sempre excede em virtude e conhecimento o homem europeu. Nele sempre encontramos traços de uma pureza edênica que se harmoniza com sua incólume civilidade, graças à sua proximidade da natureza e, ao mesmo tempo, por não ter sido corrompido por instituições sociopolíticas degradadas (que na utopia inexistem), diferentemente do que acontece com aquele que habita o velho continente.

A relação da utopia com o mito, mencionada anteriormente, já foi estudada em várias perspectivas. É também bastante complexa e, neste estudo, posso apenas fazer algumas considerações que acredito serem fundamentais. Obviamente, a noção de mito antecede e ultrapassa sua configuração literária, do mesmo modo como acontece com o conceito de utopia. Aqui, levo em consideração o mito em sua elaboração textual.

A maioria dos mitos com os quais a utopia dialoga, situa a vida humana, em condição de bem-aventurança, na natureza. O mundo natural é visto como uma espécie de paraíso perdido, nas origens da história humana. A natureza oferece com abundância tudo de que o homem precisa, no interior da vida extremamente simples de uma comunidade primitiva, absolutamente ignara e carente de qualquer traço de sociedades mais complexas. No imenso corpo de textos que retomam e reelaboram estes mitos, pode-se perceber, obviamente, uma insatisfação com as dificuldades do presente, juntamente com um sentimento de nostalgia, um olhar que se volta para o passado, no anseio de reviver ou recuperar este modo de existência que se perdeu.

Não há dúvida de que a utopia compartilha com o mito o desejo por uma vida melhor. Além disso, na descrição de muitas comunidades utópicas, não importa o quão tecnologicamente avançadas possam ser, não se percebe uma divisão acentuada entre o campo e a cidade. O trabalho no campo é valorizado, incentivado



e, em certos textos, obrigatório. É possível dizer que a utopia clássica antecipa vários princípios que serão postulados pelos fisiocratas. Não se deve esquecer também que “ler o livro da natureza” é um dos motes dos humanistas do Renascimento, não estranho a muitos autores de utopias ao longo dos séculos. A cidade utópica busca espelhar a ordem do universo, os princípios que mantêm em equilíbrio e pujança a natureza.

Este anseio por retomar o fio que mantinha unidos homem e natureza é evidente. Frye afirma que, já no Renascimento, numa sociedade marcadamente urbana, centrada na capital e em sua corte, a Arcádia, representação literária ou pictórica do mundo pastoril, surge como um ideal alternativo: “as características deste ideal eram a simplicidade e a igualdade: era uma sociedade de pastores, sem distinção de classes, engajada em uma vida que permitia o máximo de paz e ócio” (FRYE, 1965, p. 339). O autor menciona também um mito que surge durante a Idade Média: Cocanha, a terra da plenitude, o país encantado, que desconhece a propriedade privada e a lei, e onde todos os desejos humanos são imediatamente satisfeitos. É um mito anárquico-pastoril, que trás para o utopismo de inícios da era moderna o elemento carnavalesco (POHL, 2010, p. 56). Dito isto, as semelhanças entre mito e utopia cessam por aqui.

Todos estes mitos, em suas mais variadas versões e reelaborações, devem ser vistos como projeções de anseios, de angústias e de medos que evidenciam o sonho de auto-satisfação do homem. Não são, portanto, o resultado da observação crítica que o autor faz da sociedade em que vive. Concordamos com Suvin, quando afirma que, mais importante do que mostrar a ligação da utopia com estruturas mitológicas ou religiosas, é enfatizar que uma de suas diferenças genéricas é seu aspecto humanista, “this-worldly”, historicamente alternativo. Trata-se de uma construção racional, humana, e o que “ainda é mais importante, tal construção se situa neste mundo. A utopia é um Mundo Outro imanente ao mundo da possibilidade hipotética, do domínio e do empenho humanos - e não um mundo transcendental, em um sentido religioso” (SUVIN, 1979, p. 42).

### 3. A literariedade do texto utópico

Concluo este estudo com algumas considerações sobre a literariedade do texto utópico. Efeito imediato e duradouro da leitura de uma utopia é a sensação de estranhamento diante do mundo outro que se descortina. Obviamente, em contraste com o automatismo da linguagem cotidiana, é da natureza da grande obra literária fazer com que seu leitor se sinta “desfamiliarizado” em relação às imagens suscitadas por aquilo que lê, como demonstrado por Chklovski. No caso da utopia, é possível empregar o conceito de “estranhamento cognitivo”, formulado por Suvin, ainda que o autor o estabeleça para um campo específico do gênero utópico, o da ficção científica<sup>8</sup>. Em maior ou menor grau, todo texto de teor utópico traz latente esta faculdade de impactar e esclarecer.

Suvin inicia sua reflexão reconhecendo seu débito para com os formalistas russos e Brecht, para quem a atitude de estranhamento encontra-se na “representação que nos permite, antes de tudo, reconhecer o objeto, mas ao mesmo tempo o faz parecer estranho” (SUVIN, 1979, p. 6). O estranho faz surgir uma “curiosidade pelo desconhecido”, esteja este “desconhecido” espacialmente determinado ou projetado noutra dimensão temporal, e nesta curiosidade “se fundem a emoção do saber e a agitação da aventura” (Ibidem, 1979, p. 5). Em seu comentário sobre este conceito, Csicsery-Ronay Jr afirma que o texto deve

apresentar aspectos da realidade empírica do leitor, mas que se “tornam estranhos” por meio de uma nova perspectiva que “implica um novo conjunto de normas”. Esta remodelagem do familiar tem uma finalidade “cognitiva”, ou seja, o reconhecimento da realidade que ela evoca no

---

8 Um ponto deve ser salientado: No texto de 1979, o autor defende a ideia de que a utopia seja um subgênero sociopolítico da Ficção Científica, sendo esta mais ampla e, no mínimo, uma descendente colateral da utopia, uma “sobrinha” que frequentemente se envergonha de sua herança genética (Suvin, 1979, p. 44). Pontanto, é uma ideia contrária ao que afirmo acima: que a utopia engloba a FC. Em um texto mais recente, o enunciado torna-se mais claro: “a ficção utópica é, hoje e retrospectivamente, tanto uma tia independente quanto uma filha dependente da FC” (Suvin, 2015, p. 469). Ainda assim, minha opinião é a de que o gênero utópico seja mais abrangente.

leitor é um ganho na compreensão racional das condições sociais de existência (2005, p. 118).

Esta “nova perspectiva”, este “novo conjunto de normas” só é possível pela introdução, no texto, de um *novum*. Isto fica mais evidente em várias distopias (principalmente as distopias tecnológicas) e, obviamente, nos textos de ficção científica de teor utópico.

O *novum* narrativo é o “elemento mínimo diferenciador [...] que diverge de maneira significativa da norma presente na ficção “naturalista” ou empírica, [e por isso] guarda um vínculo estreito com outros subgêneros literários surgidos em tempos e lugares diversos ao longo da história literária” (SUVIN, 1979, p. 3). Contudo, mais interessante é perceber o *novum* como algo que provoca o efeito de alteração do mundo ficcional em relação ao mundo em que vivemos. Essa alteração se dá por meio de uma inovação científica ou tecnológica, principalmente, que causa transformações importantes em todos os âmbitos da vida humana. Nesse sentido, o *novum* acaba por intervir no processo histórico e é, de certa forma, produzido por tal processo. Isso torna possível a eliminação, na categoria do *novum*, das intervenções sobrenaturais comuns à literatura fantástica, pois, para Suvin, o *novum* é racional. Segundo Csicsery-Ronay Jr (2005, p. 119), na prática, o *novum*

aparece como uma invenção ou uma descoberta em torno da qual as personagens e o ambiente se organizam de modo convincente e historicamente plausível. O *novum* é produto de processos materiais; produz efeitos que podem ser logicamente percebidos no mundo social, é plausível em termos de lógica histórica, seja na história da tecnociência, seja na história de outras instituições sociais.

Como o próprio Suvin (1988, p. 76) afirma, “nascido na história e julgado na história, o *novum* tem um caráter indiscutivelmente histórico”. Da mesma forma, “a realidade ficcional correlativa ou mundo possível [...], apesar de todos os seus deslocamentos e disfarces, sempre corresponde aos sonhos ou

pesadelos de um grupo sociocultural específico [...]”.

A Novíngua, idioma criado pelo estado totalitário em 1984, de Orwell, com sua remoção de classes gramaticais inteiras, além da drástica redução vernacular da língua que se falava antes da ascensão do “Big Brother”, visando uma linguagem totalmente automatizada e objetiva, excessivamente denotativa, como forma de limitar o senso crítico do homem e sua capacidade intelectual, é um exemplo de novum no campo da distopia. Mas acreditamos que a Casa de Salomão, o grande colégio de cientistas na Nova Atlântida, de Bacon, aproxima-se também da noção de novum, uma vez que, ainda que implicitamente, sugere uma alteração nas relações de poder quando comparadas com a Inglaterra de James I.

No plano formal do texto utópico, como contraparte da noção de novum (ainda que a extrapole) e em estreita relação com a de estranhamento, percebe-se uma constante “inventividade verbal” (FORTUNATI, 1992, p. 24)<sup>9</sup>, no persistente emprego de

---

9 Além deste elemento presente no texto utópico, Fortunati (1979, p. 82-3), em sua análise da utopia de Bacon, percebe o uso de duas técnicas a que Todorov dá o nome de “maravilhoso exótico” e “maravilhoso hiperbólico”. Ambas podem ser facilmente observadas em outros escritos utópicos. A primeira, dá-se pela mescla de elementos naturais com uma visão semelhante ao sonho, uma projeção visualmente potencializada da experiência vivida, comum ao gênero da fábula. A segunda consiste “no uso constante do superlativo como tentativa de sugerir ao leitor a imaginação de um mundo colocado em um degrau acima da realidade”. Um exemplo do “maravilhoso exótico” é a descrição de uma ave n’A Terra Austral Conhecida, de Gabriel de Foigny: “O quarto tipo de pássaro é do tamanho dos nossos bois, com uma cabeça longa que termina em ponta, o bico do tamanho de um grande pé, mais duro e mais cortante que aço afiado. Têm verdadeiros olhos de boi que saltam de suas cabeças, duas grandes orelhas, plumas vermelhas e brancas, pescoço nem um pouco fino, ao contrário, muito largo [...]. Esses horríveis animais chamam-se urgs e se alimentam de presas do mar ou da terra. Em certas épocas fazem uma guerra tão cruel contra os austrais que por vezes somem com 10, 12 ou 15 pessoas em um só dia” (Foigny, 2011, p. 185). N’A Cidade do Sol temos, como exemplo do “maravilhoso hiperbólico”, a descrição das muralhas que compõem os sete círculos que dão forma à cidade: “A Sapiência, além disso, com ordem admirável, fez adornar as muralhas externas e internas, superiores e inferiores, com preciosíssimas pinturas representando todas as ciências. Nas muralhas externas do templo e nas cortinas, que se abaixam quando o sacerdote faz o sermão, para que a voz não se disperse, veem-se pintadas as estrelas com suas virtudes, grandezas e movimentos, tudo explicado em três versículos especiais. Na parede interna do primeiro círculo, foram pintadas todas as figuras matemáticas, muito mais numerosas do que as descobertas por Arquimedes e Euclides e tão grandes quanto o permitem as proporções das paredes” (Campanella, s/d., p. 28).

neologismos: nomes de lugares, de objetos e de instituições, com forte significado simbólico, não raro marcado pela ironia e pela ambiguidade. Não apenas o neologismo lexical como também o semântico (palavras já existentes, porém usadas em um novo contexto cultural) são recorrentes (VIEIRA, 2010, p. 3). A Utopia, emblemática em tantos casos, também neste ponto nos fornece inúmeros exemplos, a começar pelo título da obra, que dá nome ao gênero: ironia, ambiguidade e riqueza semântica que ininterruptos estudos e comentários, desde sua publicação, não são capazes de exaurir. Utopia pode ser o “não lugar” (ou-topos) ou o “lugar feliz” (eu-topos), juntamente com toda a profusão de possíveis sentidos que advêm desta dupla matriz<sup>10</sup>. Ao longo do texto, encontram-se neologismos como Anidro (ou “rio sem água”), o rio que passa pela capital da ilha, Amaurota (a “cidade invisível” ou “inexistente”), governada por Ademo, o príncipe “sem povo”, etc. Quanto ao segundo caso, o de neologismo semântico, servem de exemplo os nomes dados a alguns dos ofícios dos cientistas da Casa de Salomão, na Nova Atlântida: Mercadores da Luz são aqueles que vão ao estrangeiro à procura de “livros, sùmulas e modelos de experimentos de todas as partes do mundo” (BACON, 2002, p. 486) e Depredadores são os que recolhem os relatos de experimentos que se encontram nestes livros.

Este complexo e refinado trabalho com a linguagem, de que neste estudo posso fornecer apenas alguns exemplos, tem por finalidade o que Baczko (1985, p. 343) chama de “ambiguidade deliberada”. Ela instaura uma espécie de jogo intelectual, repleto de novos termos e imagens, jogos de palavras, alusões, que apelam para a imaginação do leitor, demandam-lhe uma leitura participativa, pois a mensagem da grande obra utópica não é unívoca. A utopia tem caráter polissêmico. Basta lembrar também que sua natureza é dialógica (e satírica). Todos estes elementos são conformes ao gosto dos intelectuais humanistas pelo paradoxo e pela antítese, por exemplo, assim como pela interlocução, pelo exercício de se observar determinado objeto ou ideia de diferentes perspectivas. De fato, Ruyer gosta de se referir à utopia como um exercício ou um jogo. “A utopia é um jogo, mas um jogo sério” (RUYER, 1950, 10 Sobre a gênese da palavra “utopia”, ver Quarta (2006, p. 35-54).

p. 4). Exercício da imaginação que conduz ao conhecimento. Esta herança humanista tem se mantido.

## Referências

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. “Apresentação”. In: ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. **Uma ideia moderna de literatura**. *Textos semanais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BACON, Francis. “New Atlantis”. In: VICKERS, Brian (ed.). **Francis Bacon. The Major Works**. Ed. Brian Vickers. New York: Oxford University Press, 2002.

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

BALDINI, Massimo. **La Storia delle Utopie**. Roma: Armando Armando, 1994.

BENZONI, Gino. “La forma dialogo: Un’apertura con chiusura”. In: BRANCA, Vittore & OSSOLA, Carlo (ed.). **Crisi e rinnovamenti nell’autunno del Rinascimento a Venezia**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1991.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. “Brief Notes on Utopia, Dystopia and History”. Tradução de Helvio Moraes. In: VIEIRA, Fátima & FREITAS, Marinella (ed.). **Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2005.

CAMPANELLA, Tommaso. **A Cidade do Sol**. Tradução de Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COX, Virginia. **The Renaissance Dialogue**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CSICSEY-RONAY JR., Istvan. “Science Fiction/Criticism” In: SEED, David (ed.). **A Companion to Science Fiction**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problemas da Utopia**. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP - IEL - Setor de Publicações, 2009.

ELLIOTT, Robert C. **The Shape of Utopia - Studies in a Literary Genre**. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

FIRPO, Luigi. “Para uma definição de utopia”. Trad. Carlos Eduardo Ornelas Berriel. **Morus - Utopia e Renascimento**, nº 2, 2005.

FOIGNY, Gabriel de. **A Terra Austral Conhecida**. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

FORTUNATI, Vita. “Fictional Strategies and Political Message in Utopias”. In: MINERVA, Nadia (org.). **Per una definizione dell’utopia. Metodologie e discipline a confronto**. Ravenna: Longo Editore, 1992.

FORTUNATI, Vita. **La letteratura utopica inglese** – Morfologia e grammatica di un genere letterario. Ravenna: Longo Editore, 1979.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973 [1957].

FRYE, Northrop. “Variety of Literary Utopias”. **Daedalus**, Vol. 94, nº 2, 1965.

MORAES, Helvio. “As mil faces de Proteu: um estudo sobre o Diálogo na Itália do século XVI”. **Sínteses**, vol. 15, 2010.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Ralph Robinson. In: BRUCE, Susan (ed.). **Three Early Modern Utopias** – Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PIGNATTI, Franco. “Aspetti e tecniche della rappresentazione nel dialogo cinquecentesco”. In: GEERTS, Walter (et al.) (ed.). **Il sapere delle parole** – studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento. Roma: Bulzoni, 2001.

PLATÃO. **A República**. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

POHL, Nicole. “Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment”. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

PRÉVOST, André. “A utopia: o gênero literário”. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. **Morus** - Utopia e Renascimento, nº 10, 2015.

QUARTA, Cosimo. “Utopia: gênese de uma palavra-chave”. Tradução de Helvio Moraes. **Morus** - Utopia e Renascimento, nº 3, 2006.

ROMANO RIBEIRO, Ana Cláudia. “A utopia e a sátira”. **Morus** - Utopia e Renascimento, nº 6, 2009.

ROMANO RIBEIRO, Ana Cláudia. “**Sou do país superior**”. **Utopia e alegoria na libertina Terra Austral Conhecida (1676), de Gabriel de Foigny**. Tradução e estudo. 2010. Vol. 1 e 2. 946f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto dos Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

RUYER, Raymond. **L'utopie et les utopies**. Saint-Pierre-de-Salerne: G. Monfort, 1950.

SNYDER, Jon R. **Writing the Scene of Speaking**. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance. Stanford: Stanford University Press, 1989.

SUVIN, Darko. “Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal, and a Plea”. In: **Metamorphoses of Science Fiction**. On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979.

SUVIN, Darko. **Positions and Presuppositions in Science Fiction**. Kent: Kent University Press, 1988.

SUVIN, Darko. “Um breve tratado sobre a Distopia 2001”. Tradução de Ana Cecília Araki e Helvio Moraes. **Morus** - Utopia e Renascimento, nº 10, 2015.



TROUSSON, Raymond. “Alla ricerca di una definizione”. In: **Viaggi in Nessun Luogo**. Storia letteraria del pensiero utopico. Trad. Raffaella Medici. Ravenna: Longo Editore, 1992.

TROUSSON, Raymond. “Utopia e Utopismo”. **Morus** - Utopia e Rinascimento, nº 2, 2005.

VIEIRA, Fátima. “The Concept of Utopia”. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.