

O QUE É SATIROTOPIA?

Rafael Magno de Paula Costa
(SEED-PR / ABRAFIL)¹

RESUMO:

Este trabalho propõe uma reflexão teórica sobre o uso do termo “satirotopia”, como um parâmetro de subgênero literário diferenciador de outros que são semelhantes, como as narrativas utópicas e distópicas. Num primeiro aspecto, explora-se a noção grega de *topos*, do qual derivou o sufixo “topia”, como ideia básica de todas as narrativas que se pautam numa noção espacial, seja de um local imaginário ou real. Ao longo da análise, pretende-se demonstrar, em aspectos comparativos, como se constitui uma satirotopia, preenchendo, desse modo, uma lacuna sobre a constituição de determinadas obras que exploraram suas respectivas “topias”, mas que, no entanto, não se enquadravam como utopias ou distopias. Em última análise, ao estabelecer um quadro comparativo entre utopias, distopias e satirotopias, sugere-se uma visão do desenvolvimento a partir de uma produção utópica e os caminhos percorridos até o surgimento das produções distópicas. Nesse ínterim, temos as produções “satirotópicas” que explicam, em alguma medida, essa transformação discutindo-se, a partir disso, a pertinência do uso desse termo.

Palavras-chave: Crítica textual; Topias; Literatura Ocidental; satirotopia.

WHAT IS A SATIRETOPIA?

ABSTRACT:

This work proposes a theoretical reflection about “satirotopia” term, as a literary subgenre parameter that distinguishes from the others similars, as utopian and dystopian narratives. In first, the Greek notion about *topos*, come from the suffix “topia”, as a basic idea of all narratives based on a spatial notion, whether from an imaginary or real location. Throughout the analysis in comparative aspects, it is demonstrated how satirotopias are constituted in some works developing their “topias”, but they can’t classified such as utopias or dystopias. Finally, when we established comparisons among utopia, dystopia and satiretopia, we have a development from utopian productions and trajectory taken until the emergence of dystopian productions. In the meantime, we have “satirotopic” productions the explain this transformation, discussing the relevance of using about term.

1- Professor de inglês, português e história pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná. Sócio-correspondente representando o Estado do Paraná pela Abrafil.

Key-works: Textual criticism; Topias; Western Literature; satiretopia.

O termo “satirotopia”, que ora se propõe investigar a pertinência do seu uso, cunha-se a partir de proximidades e deslocamentos em relação a determinados gêneros que são semelhantes às produções como as utopias e distopias. Observa-se a existência de uma lacuna entre o que classificamos como narrativas utópicas, presentes nos séculos XVI e XVII, das narrativas distópicas, que emergiram durante o século XX. Em princípio, a questão do “lugar” é o núcleo em que esses subgêneros transitam ao redor. Além disso, reflexões temáticas de natureza política e social também são elementos constituintes presentes seja em uma utopia ou distopia. No entanto, algumas narrativas, emergidas especialmente durante século XVIII, não se configuram como utopias, nem como distopias, mas contém elementos que se relacionam à essas duas, assim como outros que as distinguem delas. Trata-se de romances ou novelas, em prosa ou versos, satíricos como *As viagens de Gulliver*, *Cartas Persas* e *Cartas Chilenas*, assim como outras que surgiram posteriormente durante o século XX, como *Os Bruzundangas* e *A Revolução dos bichos*. Nesse sentido, este trabalho desenvolve uma proposta analítica de perspectiva de leitura em direção a um possível preenchimento dessa lacuna na historiografia da literatura ocidental, oportunizando, desse modo, uma abordagem mais satisfatória que possa distinguir produções ficcionais utópicas, distópicas e, por que não, “satirotópicas”.

Inicialmente é importante investigar a origem do sufixo “topia”. De acordo com o *Dicionário Latino-Português*, do filólogo e latinista Francisco Rodrigues dos Santos Saraiva, o termo latino *topia*, derivado do grego *τοπια*, designa “paisagens a fresco”, ou ainda “habitações cobertas de folhas” (SARAIVA, 2006, p. 1209). O uso atualmente popularizado do termo geralmente é compreendido a partir da leitura da famosa obra *Utopia* (1516) do humanista inglês Thomas More. Com efeito, *topia* também deriva de *topus* (τόπος) que, por sua vez, significa efetivamente “lugar”. O advérbio de negação grego “ου”, que designa “não”, somado ao léxico τόπος (ουτοπο / *outopo*), resulta na noção de “não lugar” ou ainda “lugar algum”, efetivamente o significado de utopia. Muitas vezes, por utopia se subentende um lugar idealizado, isso em razão das ideias de More expressas em sua obra. Outras obras semelhantes surgiram a partir das ideias do pensador inglês, como *A Cidade do Sol* (1602) do filósofo e teólogo dominicano Tommaso Campanella e, também, *Nova Atlântida* (1627), do empirista inglês Francis Bacon, todas fortemente caracterizadas pela idealização de um lugar perfeito. Tais obras se aproximam pelo fato de projetarem a realização de uma sociedade perfeita e

feliz para lugares que não existem circunscritas em algum espaço geográfico, a não ser na imaginação humana.

Um possível fator que influenciou tais produções verifica-se a partir da criatividade e inventividade do gênio humano durante o Humanismo e o Renascimento. Tal espírito de época impulsionou o sujeito em direção às grandes descobertas e transformações, alimentadas pelo anseio de novas conquistas. A era das grandes navegações e a conseqüente descoberta² da América equivaleram, ao menos num primeiro momento, a crença de que os navegadores estavam diante de uma sociedade aparentemente feliz, em que os nativos conviviam harmonicamente com a natureza. Tzvetan Todorov, em sua obra *A Conquista da América* assim cita as impressões de Cristóvão Colombo:

Essa admiração, decidida de antemão, estende-se também à moral. Colombo declara **de cara** (*sic*) que são gente boa, sem se preocupar em fundamentar sua afirmação. “São as melhores gentes do mundo, e as mais pacíficas” (16.12.1492). [...] “Não creio que haja no mundo homens melhores, assim como não há terras melhores” (25.12.1492) (COLOMBO, 1492 apud TODOROV, 2019, p. 50-51, grifo meu)

Essa primeira impressão entusiástica a respeito dos habitantes do Novo Mundo demonstra como, a partir de Colombo, o imaginário europeu passou a idealizar lugares perfeitos em que a humanidade estaria liberta dos sofrimentos terrenos. Nesse ponto, a humanidade passaria a imaginar outros *topos* ou *topias*, isto é, lugares em que seria possível a realização de uma sociedade perfeita. Isso explica como a voz narrativa de *Utopia* é a mesma de um navegador português chamado Rafael de Hitlodeu, considerando que a nação portuguesa vivia um ótimo momento cultural e econômico da sua história. Outros também considerariam a obra inspirada n’*A República*, de Platão. Uma característica que aproxima essas duas produções é o fato de estarem estruturadas em forma de diálogos. Há, ainda, nessa obra uma tonalidade crítica, porém velada, à política praticada na época que se verifica sempre que o leitor estabelece comparações entre a sociedade de Utopia com a sociedade europeia daquele tempo. Desse modo, More elabora uma crítica indireta, uma vez que o foco principal está em Utopia. Essa leitura provoca no leitor reflexões que o levam a rejeitar os costumes de uma moral corrompida da sociedade do mundo real e a desejar os outros supostamente praticados em Utopia.

2- Aqui tomamos como referência o ponto de vista europeu sobre a primeira impressão provocada pela visão do novo continente aos navegadores da frota de Cristóvão Colombo.

Em *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, temos também a presença da navegação. A ilha de Bensalem, uma terra desconhecida, é encontrada por um navegador que se perde pelos mares do Pacífico do Peru. Lá encontra uma sociedade cristã perfeita e harmônica, que valoriza o conhecimento científico e onde as instituições são incorruptas. *Nova Atlântida* se aproxima de *Utopia* na medida em que a carga de idealização e perfeição de uma sociedade hipotética estão presentes. Mais uma vez, temos também a presença da navegação como um importante fator de descobrimento dessas sociedades imaginárias. Nesse sentido, isso explica porque, em alguma medida, o sujeito desse tempo, influenciado pelas navegações rumo às Américas, supunha a existência de civilizações que conviviam pacificamente. No que tange ao aspecto de idealização social, o mesmo se pode comparar *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, com as produções anteriormente mencionadas. Nessa obra, há, por exemplo, uma tonalidade crítica a propriedade privada como fruto de um egoísmo, o que rendeu sérios transtornos para o seu autor junto aos tribunais do Santo Ofício. Tal como Francis Bacon, Campanella também tenta conciliar as descobertas científicas com os dogmas da religião cristã, demonstrando que não há necessariamente contradição entre as duas formas de interpretação da realidade. *A Cidade do Sol*, tal como *Utopia*, é estruturada em forma de diálogos. A presença de um Almirante genovês em diálogo com um Grão-Mestre da Ordem dos Hospitalários desenrola os acontecimentos. Aqui é preciso, portanto, demonstrar algumas características que aproximam tais obras: navegação e personagens navegadores; crítica social indireta; idealização social; conciliação entre espírito religioso, herança da tradição cristã, e ciência em estado de pujança no contexto renascentista; e, finalmente, um *topos* fictício e idealizado.

É preciso corroborar com a afirmação de que tais obras influenciaram sobremaneira os processos de colonização no Novo Mundo. Um exemplo disso é a obra *Diálogos sobre as Grandezas do Brasil* (1618), de Ambrósio Fernandes Brandão, publicado tardiamente no século XIX. Nesta obra, temos o diálogo entre dois personagens, Brandônio e Alviano, em que o primeiro narra as maravilhas das novas terras descobertas por Portugal. A carga de idealização sobre as terras brasileiras é considerável e, por isso, a obra sofreu duras críticas por parte José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira* de 1916. Por outro lado, a obra está dentro do *Zeitgeist*³ daqueles tempos, aproximando-se inclusive da própria noção de “utopia”. Neste caso, o *topos*, enquanto um lugar, encontra-se nas terras brasileiras, portanto um lugar real. Esse aspecto evidencia como os europeus acreditavam que a América poderia

3- Do alemão *Zeit* (época) e *Geist* (espírito).

ser um novo lugar, repleto de realizações para novos projetos. Uma verdadeira terra do futuro. Esse aspecto também está presente no poemeto épico de Bento Teixeira, *Prosopopeia* (1601), em que o personagem mitológico Proteu prevê o futuro de Pernambuco como um lugar (*topos*) de prosperidade, dando a estirpe de Albuquerque Coelho a missão de expandir a fé, embora seja forçoso reconhecer a influência do exagero barroco.

Até aqui, pode-se dizer que um *topos* se constitui basicamente e primariamente por um lugar real, ficcional ou hipotético. A evolução das *topias* é flagrante na atualidade em que pensadores lançam mão de conceitos para categorizar, por exemplo, ideologias. Nos campos da história, filosofia e sociologia, o uso do termo para designar ideologias sociais é cada vez presente. Projetos de sociedade são os mais diversos e alguns são mesmo conflitantes entre si. Michel Foucault, por exemplo, cunhou o termo “heterotopia”, em sua conferência de 14 de março de 1967, intitulada “De outros espaços”⁴. De acordo com o filósofo, uma heterotopia se caracteriza pela experiência do espelho. O espelho é um lugar virtual, um lugar sem sê-lo, um espaço em que o sujeito pode se ver, mas sem que seja ele mesmo enquanto presença. Nesse aspecto, uma heterotopia se caracterizaria ainda pela virtualização de determinados espaços que são alocados no interior de uma sociedade existente para que determinados eventos possam ocorrer. Ele cita, como exemplo, o espaço do serviço militar para que a virilidade se manifeste. Outros sentidos podem se manifestar em diferentes espaços, como os cemitérios, casas de prostituição, espaços sagrados, etc. Esses pequenos espaços seriam, do seu ponto de vista, heterotopias ou lugares em que podemos ver o outro. Apesar de o uso do conceito permanecer, relativamente, um tanto obscuro, o que interessa para nós é verificarmos a expansão do uso do sufixo “topia” sempre no sentido de designar uma noção de lugar.

Outro pensador que inaugura outra noção com o uso do sufixo é o sociólogo Zygmunt Bauman. Sua última obra publicada é *Retrotopia* (2017). Bauman analisa o pessimismo em relação a não realização das utopias prometidas pelas ideologias. Neste caso, o prefixo “retro” designa um retorno nostálgico ao passado, de volta para um tempo em que o estado de coisas era, ao menos aparentemente ou idealizadamente, mais seguro. As promessas de avanço, progresso científico e expansão econômica geraram, em algum grau, insegurança, liquidez e inconstância, lançando a maior parte dos sujeitos à perturbação na ordem dos valores e dos relacionamentos humanos. Isso explica como surgem as “retrotopias”, ou seja, um desejo de se voltar a viver

4- Conferência “De outros espaços” proferida por Michel Foucault no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967.

como se vivia no passado. Esse ponto desvela como a idealização do passado, de alguma forma, ainda povoa a mente humana, não sendo um privilégio dos românticos do século XIX. É óbvio que a análise de Bauman é muito mais profunda que essa descrição sucinta. Aqui nos interessa esboçar apenas mais um uso do sufixo “topia” e como essa discussão conserva sua atualidade constante.

Voltemos à ficção literária, dando um salto para as narrativas do século XX que, por sua vez, também carregam um *topos* ou *topias* como lugares indefinidos. Refiro-me às classificadas “distopias”. Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, por “distopia” entende-se um “mau lugar”. De fato, de acordo com Moisés, o prefixo “dis” deriva do grego “dys” que significa “mau” (MOISÉS, 2004, p. 129). Ele ainda conceitua do seguinte modo:

Anti-utopia, caracteriza-se pela antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania, ao contrário do paraíso cristão ou dos mitos de felicidade eterna, cidade do sol, “shangri-là”, eldorado, xanadu, terra de maravilhas, arcádia, país de cocanha (MOISÉS, 2004, p. 129)

Distopia, portanto, seria uma contraface de utopia, considerando que o lugar imaginado estaria carregado de uma visão pessimista, ao contrário da felicidade utópica. Moisés ainda noticia a obra *Mundus Alter et Idem* (1605), de Joseph Hall, obra que satirizava os costumes dos cristãos católicos (catofobia), como um possível primeiro exemplo do subgênero. A autoria de tal obra só se deu tardiamente por Thomas Hyde que identificou em “Mercurius Britannicus” um pseudônimo do escritor Joseph Hall. Mais adiante voltaremos novamente a essa obra. Por ora, priorizaremos como o conceito de distopia surgiu pela primeira vez: “O vocábulo ‘distopia’ teria sido cunhado em 1952, em *The Quest for Utopia*, de G. Negley e J. M. Patrick” (MOISÉS, 2004, p. 129). Verifica-se, portanto, que o termo foi usado pela primeira vez em 1952, ou seja, no século XX, já no período pós-guerra.

Por conseguinte, podemos citar como obras literárias distópicas mais populares e comentadas: *Brave new world* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1948), de George Orwell; *Fareinheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess (1962); e *Do androids dream of electric sheep?* (1968), de Philip Dick, obra que deu origem ao filme *Blade Runner* (1982), do diretor Ridley Scott. No Brasil, podemos citar os romances *Zero* (1974) e *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão.

Obviamente há muitas outras distopias literárias, porém ficaremos apenas com esse *corpus* a fim de sintetizar nossa análise. Na atualidade, o gênero se tornou tão popular que a indústria cinematográfica vem explorando diversos títulos com essa abordagem. Em todas essas obras, estamos diante de sociedades pós-industriais, ultramodernas, onde a tecnologia comanda a vida humana.

Grosso modo, podemos classificar uma distopia como uma projeção futura, em que a humanidade passa a ser governada por forças políticas opressoras, em determinados momentos destrutivas e nefastas, que mantêm seu governo pelo uso discreto e mascarado do pânico, terror, caos, miséria ao lado da mais alta tecnologia, uso da ciência para fins espúrios e um governo tirânico, tecnocrático e impessoal. As seguintes características aproximam essas obras: tonalidade crítica à civilização pós-industrial; distanciamento temporal projetado num futuro indefinido; regimes políticos opressores do sujeito e curiosamente impessoais (poder descentralizado); ciência e tecnologia utilizadas para controlar seres humanos (anti-humanismo); *topos*, cenário incerto, tanto pode ser existente (real) quanto inexistente (imaginado); narrativa estranha, que oscila entre seriedade e comicidade, conservando certo grau de humor pessimista ou trágico; eugenia ou engenharia social; atmosfera tensa. Em alguns casos, podemos citar também a transmutação dos corpos como um desdobramento do anti-humanismo, ou o próprio transhumanismo, uma corrente de pensamento que vem crescendo nos últimos anos que preconiza o uso da tecnologia para melhorar o desempenho do ser humano em determinados aspectos. Em algumas narrativas, como *Do androids dream of electric sheep?*, de Philip Dick, isso é perceptível em personagens que representam seres humanos que eliminaram suas emoções, ciborgues, humanoides sintéticos e inteligências artificiais. O processo educacional também pode ser visto como um componente de recrutamento do sujeito em face aos interesses da tecnocracia representada, tal como em *Brave New World*.

A questão do lugar, espaço ou o *topos* de uma distopia, pode ser qualquer metrópole dos grandes centros mundiais, como também lugares inexistentes e imaginários. Pode ser a Londres, de *Admirável Mundo Novo*; como pode ser o mundo dividido em blocos como Oceania, Eurásia e Eustásia, de *1984*; ou ainda, a América Latíndia, de *Zero*, ou a grande São Paulo do futuro de *Não verás país nenhum*. A representação do lugar está atrelada, de algum modo, ao tempo futuro visto sob um prisma tecnocrático e, ao mesmo tempo, angustiante ou tenebroso. Consequentemente, a questão que se coloca é a seguinte: o que separa uma utopia de uma distopia? O que há entre a caracterização de um subgênero e outro? Aparentemente há algo, um espaço

de tempo, que separa esses subgêneros, tal como uma peça no quebra-cabeça que poderia explicar melhor como se deu tal transformação de perspectiva narrativa. É preciso analisar com cautela esse lapso temporal entre os séculos XVI-XVII e o século XX, que separa utopias e distopias.

O humanismo e o renascimento que caracterizaram o pensamento do primeiro “topista”, Thomas More, estava repleto de esperança de uma humanidade melhor e, com a descoberta do Novo Mundo, imaginou-se que tais povos seriam também naturalmente bons, tal como pretendeu posteriormente, no século XVIII, a teoria do “bom selvagem” de Jean Jacques-Rousseau. Mas o que poderia ter alterado essa mudança de perspectiva entre as utopias renascentistas e as distopias futuristas do século XX? Os séculos XVII e XVIII foram marcados por intensas reflexões no campo das ciências naturais. O cartesianismo, o empirismo inglês e o iluminismo influenciaram o pensamento humano rumo ao racionalismo. As artes, de alguma forma, acompanharam esse espírito e, assim, as sátiras ressurgem desmistificando o comportamento humano em torno da reflexão moral e dos vícios.

Segundo Saraiva (2006, p. 1064), o termo latino “sátira” designa: “Mistura de prosa e de verso; satyra, genero ou estylo satyrico”. Indica também o termo “satura” como forma arcaica do léxico. Por “satura”, entende-se: “Reunião de vários fructus (offerecidos a Ceres)” (2006, p. 1065). Massaud Moisés (2004, p. 412) também menciona isso em seu dicionário. Esse dado aponta para uma miscelânea, ou seja, mistura de gêneros distintos, uma verdadeira “salada de frutas”. Para Zélia de Almeida Cardoso, em *A literatura latina*, (2011, p. 89):

As sátiras literárias, produzidas por diversos autores, são composições poéticas narrativo-dissertativas ou dialogadas, que, apresentando fatos ou pondo pessoas em foco, ridicularizam os vícios e defeitos de maneira jocosa ou indignada e assumem não raro um tom filosófico-moral.

Para a pesquisadora, Quitiliano teria dito “a sátira é toda nossa” (CARDOSO, 2011, p. 89), isto é, um gênero latino por excelência e, portanto, não herdado dos gregos⁵. Assim, as sátiras, como as do poeta romano Horácio, bem como a novela *Satiricon*, de Petronio, seriam obras cujo elemento principal consistiria no uso irrestrito da sátira. Massaud Moisés também conceitua a sátira do seguinte modo:

5- Embora seja comum a associação entre o gênero sátira, desenvolvida no mundo romano, com os sátiros, personagens da mitologia grega.

Modalidade literária ou tom provocativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito. (MOISÉS, 2004, p. 412)

Esses aspectos da sátira podem fornecer pistas sobre a transformação das narrativas utópicas, modificando seu aspecto inicialmente idealista para caminhar na direção da crítica aos elementos sociais presentes no mundo empírico. Por consequência dessa mudança, o mundo ideal cede lugar ao mundo real. Com efeito, o resgate do gênero, muito popular no mundo latino pré-cristão, torna-se um terreno literário fértil para a crítica à determinadas personalidades do espectro social e político, assim como às instituições.

No meio dessa trajetória que separa as utopias das distopias, temos algumas narrativas que emergem nos séculos XVII e XVIII, como aquela mencionada por Massaud Moisés sobre Joseph Hall, *The Discovery of a new world (Mundus et alter idem)*. O título pode ser traduzido como *O descobrimento de um Mundo Novo (O Mundo e Outro igual)*⁶. A narrativa constitui uma espécie de paródia das narrativas utópicas que a precedeu. Durante a vigem, o narrador a bordo de um navio fantasma visita terras com nomes estranhos. Uma das *topias* visitadas nesse universo ficcional é a terra de Moronia, onde são satirizados os costumes católicos. Jonathan Swift, posteriormente, também desenvolveria uma narrativa de navegação em seu *Gulliver's travels* (1726). Na “Primeira Viagem” de Lemuel Gulliver (protagonista) há sátiras sobre a rivalidade e rixas políticas entre irlandeses católicos e ingleses protestantes do seu tempo. Vale mencionar que aí já temos algum elemento diferenciador que preenche aquela lacuna anteriormente mencionada, mas que, por outro lado, ainda não explica por que essas obras não são utopias, nem distopias, mas ainda assim conservam seus respectivos “topos”. Percebe-se que as duas narrativas, de Hall e Swift, guardam entre si algumas semelhanças, principalmente a evidência da sátira como uma exageração da crítica social velada que havia nas narrativas utópicas de antes. Tanto Joseph Hall quanto Jonathan Swift estão satirizando locais existentes no mundo real, lançando mão da ficção para camuflar o *topos* ficcional. Joseph Hall, por exemplo, satirizava as ilhas britânicas. Swift também o fazia em relação à Irlanda e

6- É plausível a possibilidade de Aldous Huxley ter se inspirado nessa obra na composição da sua famosa distopia *Admirável Mundo Novo*.

à Inglaterra em sua “Primeira Viagem” com os locais fictícios de Lilibut e Blefuscu. Embora esse aspecto das obras possa ser discutível, considerando que uma ficção não necessariamente estabelece relações com a realidade, é preciso trilhar essa linha de interpretação para compreendermos em algum grau o *topos* da constituição dessas obras.

Essa atitude de deslocar o *topos*, ou seja, o local, é importante para que o escritor possa, simultâneo a essa desterritorialização, estabelecer sua sátira aos costumes da sociedade do seu tempo. Esse deslocamento de um espaço real para um espaço ficcional cria um efeito que se distancia da utopia. As narrativas dos utopistas projetavam sociedades ideais para lugares imaginários, enquanto essas topias satíricas (“satirotopias”) deslocam lugares reais para torná-los ficção. Além disso, a tonalidade de crítica séria das utopias cede espaço para a sátira ou a ridicularização dos costumes ou de valores que estão do avesso. O estilo dessas narrativas é essencialmente satírico. As personagens podem ser fantásticas – homens minúsculos ou cavalos que falam de Swift – e certamente são burlescas. Já as personagens presentes numa narrativa utópica carregam mensagens de esperança e de ideais e, por isso, como diria Aristóteles em outros tempos, seriam personagens mais sérias ou elevadas. Desse modo, percebe-se alguma dificuldade em categorizar as obras de Hall e Swift seja como utopias ou como distopias. Tais equívocos, inerentes à classificação dessas obras como distopias, por exemplo, podem ser explicados pela ausência de uma outra nomenclatura satisfatória, mas não condizem mais ao uso atual do termo no que concerne à distopia.

Esse não é um problema novo quando tratamos de literatura. Por muito tempo, o período intermediário que separava o classicismo renascentista do neoclassicismo iluminista foi incompreendido até que o crítico de arte suíço Heinrich Wölfflin sugeriu o termo “barroco” para diferenciar essa transição (COUTINHO, 2004, p. 13). Embora não estejamos tratando de períodos literários, mas sim uma determinada categoria de subgênero, é importante observar a existência desse subgênero que liga as narrativas utópicas dos séculos XVI e XVII às narrativas distópicas do século XX. Parece claro que, pelo menos para fins didáticos, as narrativas utópicas, que sugeriam desejos ou anseios de uma sociedade melhor, tiveram um desdobramento ou uma evolução em direção às distopias que retratam civilizações pós-industriais, tecnocráticas, transumanas, eugênicas e futuristas. Assim, o século XVIII foi o tempo em que brotaram as satirotopias como críticas às políticas, costumes sociais e instituições de determinadas sociedades.

Como outro exemplo, podemos citar a obra de Claude-Louis de Secondat, o barão de Montesquieu, e suas *Cartas Persas* (1721). Nessa obra,

estamos diante de correspondências trocadas entre dois amigos persas, Rica e Usbeck, que satirizam os costumes da cidade de Paris do século XVIII. A sátira aos costumes e a corrupção das instituições como Igreja e Estado são trazidas de maneira que, no que concerne ao humor, se assemelham às duas obras anteriormente mencionadas. O *topos* é um lugar existente e palpável, mas quem realiza a crítica são personagens estrangeiros. A voz satírica é deslocada, o que camufla a crítica sob o pretexto de tratarem-se de meras opiniões estrangeiras. Contudo, o realismo nessas sátiras é o mesmo que consiste em apontar as falhas de uma determinada sociedade. Lembremos que nas utopias ficcionais tínhamos a presença de uma crítica velada e indireta à sociedade em paralelo à idealização de uma sociedade perfeita. Numa distopia, temos a presença de uma crítica às possíveis consequências futuras de determinados projetos revolucionários, vanguardistas, eugênicos e utópicos, ao mesmo tempo em que temos também, em alguma escala, uma crítica aos rumos tomados pela sociedade do presente. Já uma satirotopia pratica um deslocamento de sentido de um *topos* para um lugar ficcional, tal como numa utopia qualquer, porém com fortes críticas ostensivas às sociedades existentes no mundo empírico, sem a mínima idealização. Se não desloca o lugar, como ocorre em casos como o de *Cartas Persas*, desloca a voz das personagens para, do mesmo modo, camuflar a crítica sob a capa da sátira. Em verdade, tal deslocamento é mero pretexto para se satirizar os costumes.

Isso também ocorre na obra *Cartas Chilenas* (1788-1789), atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga. Geralmente a obra é conceituada, por diferentes críticos, do seguinte modo: Antonio Candido (2000, p. 155), como “poemas satíricos”; ou “poema herói-cômico”, como Luciana Stegagno Picchio (2004, p. 137); ou ainda, simplesmente como “as *Cartas Chilenas*”, sem maior especificação, como Alfredo Bosi (2017, p. 78). Esse dado demonstra como a obra não possui uma forma definida, sendo possível categorizar seu gênero de diferentes modos. Contudo, é importante chamar a atenção para o detalhe de que o Chile, a que se refere a obra, trata-se das Minas Gerais e a cidade de Santiago é Vila Rica, o município do poeta. Mais uma vez, temos o *topos* disfarçado, neste caso sob o nome de um outro país. É certo que as cartas circularam por Vila Rica, durante o governo de Luís da Cunha Meneses, que nas cartas era retratado pelo burlesco personagem do Fanfarrão Minésio. Critilo narra, ao seu amigo Doroteu, os feitos e desmandos do corrupto fanfarrão em Santiago no Chile. Os versos trazem crítica mordazes que satirizavam, na realidade, o Cunha Meneses, governador das Minas Gerais.

Esse é mais um caso típico em que tais obras se assemelham e se familiarizam devido aos seus traços característicos. Fala-se do Chile, quando

na verdade trata-se das Minas Gerais, do mesmo modo que, em Swift, se falava de Liliput e Blefuscu como se se tratasse da Irlanda e Inglaterra, tal como os persas que criticam Paris. Porém, neste último caso, o local é Paris mesmo, mas os personagens são deslocados como estrangeiros. O tom satírico é o que permeia as obras, e suas topias são existentes em relação à referência de um dado local, contudo ficcionalmente inexistentes ou por possuírem nomes de lugares trocados a fim de ocultar a ostensividade da sátira ou torná-la mais aceitável.

Vale mencionar a obra *Cândido ou o Otimismo* (1759), de Francois-Marie Arouet, mais conhecido pelo pseudônimo Voltaire. Essa novela satiriza os costumes do Velho Mundo, de uma Europa corrompida e movida pela colonização e pela decadência das religiões. Embora ela se aproxime das obras mencionadas anteriormente no que concerne ao seu aspecto satírico, distancia-se em relação às “topias”. Há muitos locais mencionados na obra, do Velho continente ao Novo Mundo, porém a crítica não é velada ou disfarçada com nome de locais falsos ou trocados, mas extremamente ostensiva. Esse aspecto leva-nos em determinados momentos a ler essa obra como se fosse uma “topia” em razão das viagens realizadas por Cândido, porém se distância das satirotopias por não disfarçar a crítica ou despistar seu *topos*. Possivelmente essa obra configure um desenvolvimento do gênero satírico em si atrelado à narrativa, todavia sem a mesma relação guardada nas topias presentes nas cartas de Montesquieu e Gonzaga ou nas viagens de Hall e Swift. Esse é um caso que ainda merece ser analisado com mais ponderação e acuidade, no sentido de verificar a pertinência dessa obra num eventual caso de se considerá-la como satirotopia.

Durante o século XIX, época romântica num primeiro momento e racionalista na segunda metade, percebe-se certo enfraquecimento do gênero satírico e das *topias* de um modo geral. Pode ser arriscada a afirmação de que esse século não produziu nenhuma forma de *topia*, mas se produziu em algum momento não o fez com a mesma força ou expressão de momentos anteriores. A não ser no campo reflexivo da filosofia, da história ou da sociologia, não temos nada que seja consideravelmente expressivo no sentido desse subgênero aplicado ao campo da literatura. Somente no século XX as produções ficcionais retomarão e inaugurarão novas reflexões em torno da questão. Por exemplo, *Os Bruzundangas*, de Lima Barreto, publicado postumamente, em 1922, pode ser citado como um exemplo do ressurgimento da satirotopia. Alfredo Bosi comenta o seguinte:

Com *Os Bruzundangas* Lima Barreto fez obra satírica por excelência. Valendo-se do feliz expediente de Montesquieu nas *Cartas Persas*, imaginou um visitante estrangeiro a descrever a terra de Bruzundanga, nada mais nada menos que o Brasil do começo do século. (BOSI, 2017, p. 345)

O caso de *Os Bruzundangas* representa uma produção que não é utópica, nem distópica, mas satirotópica. Nas crônicas de Barreto, tal república com esse nome não existe, pois é imaginária, todavia existente porque é o Brasil republicano. A sátira mordaz é presente e as personagens são ridicularizadas, tais como as de Hall, Swift, Montesquieu e Gonzaga. São personagens burlescas que, representadas em toda a sua arrogância cômica, evidenciam o grau de incompetência política na condução da referida república bruzundanga. Lima Barreto lançou mão das mesmas características que seus predecessores, mesmo estando num tempo mais à frente. As transformações políticas pelas quais o Brasil passou, após a Proclamação da República de 1889, propiciaram o surgimento de novos ideais e promessas de progresso e prosperidade para o povo brasileiro, ganhando ares de “utopia”. A realidade, contudo, é que as promessas políticas não passaram de ilusões irrealizadas. A república dos bruzundangas é um espaço em que os poderes se concentraram cada vez mais nas mãos de ineptos, obtusos e apedeutas, assim como das oligarquias e parasitas sociais. Toda essa crítica, mordaz e satírica, na verdade refere-se ao Brasil republicano do tempo do seu autor, mas que, entretanto, conservam ainda sua atualidade.

Há também a obra *Animal's Farm* (1945), do escritor inglês George Orwell. Esse é outro exemplo de uma produção que pode ser considerada satirotópica, na medida em que o *topos*, configurado como uma fazenda, remete-nos a uma crítica ácida ao regime soviético pós-revolução russa. Portanto, temos um lugar ficcional, porém existente no mundo real. As personagens são animais que, ao expulsarem seus proprietários humanos, prometem um mundo de harmonia e igualdade, mas que, ao chegarem ao poder, praticam ações aviltantes. Os porcos, que dominam a fazenda, são retratados de forma burlesca. A projeção dos acontecimentos em relação ao tempo presente também a configura como uma obra satirotópica.

Ao reunir esses elementos pontuados no decorrer dessa análise, abaixo esboça-se um quadro comparativo que delinea a transformação das topias:

Quadro comparativo		
Utopia	Satirotopia	Distopia
Humanismo	Realismo	Anti-humanismo
Otimismo	Criticismo	Pessimismo
Idealismo	Humorismo	Conformismo
Ênfase no presente	Presente	Futuro
Sonho	Sátira	Tragicômico
Esperança	Ceticismo	Fatalismo
Fé na humanidade	Razão	Ciência / Tecnologia
Personagens sérias	Caricatos/Burlescos	Estranhos
Atmosfera suave	Cômica	Tensa
Local imaginado	Real e imaginado	Futuro, real e imaginado
Sociedade desejada	Diagnosticada	Prognosticada
Topos idealizado	Disfarçado sob nomes falsos ou trocados	Disfarçado pelo tempo incerto e indeterminado

Tal quadro fornece-nos um auxílio inerente a um entendimento provisório acerca dessa discussão. Os elementos aqui esboçados tiveram como objetivo propor uma reflexão em torno do uso do termo “satirotopia”, procurando defender a sua aplicação como um ponto distintivo que coteja o desenvolvimento das narrativas utópicas, dos séculos XVI-XVII, rumo às narrativas distópicas do século XX. Não se pretende, no desenvolvimento desse trabalho, esgotar as possibilidades do debate acadêmico em torno dessa questão, mas sim inaugurar um aspecto que ainda permanece obscuro no que tange às produções que possuem alguma familiaridade entre utopias e distopias. Em última análise, futuramente o desenvolvimento dessa pesquisa investigará questões atinentes a essa discussão de maneira mais detalhada e aprofundada.

REFERÊNCIAS

- BACON, Francis. Nova Atlântida. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1999.
- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

- BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. 3 ed. Recife: Massangana, 1997.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.
- BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do Sol*. Trad. Paulo M. Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. *A literatura latina*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. O Barroco. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 7 ed. v 2. São Paulo: Globo, 2004.
- DICK, Philip. *Blade Runner: Androides sonham com ovelhas elétricas?* Trad. Ronaldo Bressane. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu / Cartas Chilenas*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTESQUIEU. *Cartas Persas*. Trad. Mário Barreto. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. 29 ed. São Paulo: Nacional, 2005.
- _____. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. *Dicionário latino-português*. 12 ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier, 2006.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- VOLTAIRE. *Cândido ou o Otimismo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.