



ALBERTO FILIPE ARAÚJO
JOAQUIM MACHADO DE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA

FACES DA UTOPIA
INFERNO OU PARAÍSO?

FACES DA UTOPIA:

INFERNO OU PARAÍSO?

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal

Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil

Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal

Ana Mae Barbosa, USP, Brasil

Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil

Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil

Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile

Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal

Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil

Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina

Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil

Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil

Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália

Elaine Sartorelli, USP, Brasil

Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil

Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador

Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil

Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México

Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha

Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão

Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia

Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil

Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França

João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil

João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália

Luiz Jean Lauand, USP, Brasil

Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil

Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil

Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil

Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, España

Mario Miranda, USP, Brasil

Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador

Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, España

Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil

Regina Machado, USP, Brasil

Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil

Rogério de Almeida, USP, Brasil

Soraia Chung Saura, USP, Brasil

Walter Kohan, UERJ, Brasil

ALBERTO FILIPE ARAÚJO
JOAQUIM MACHADO DE ARAÚJO
ROGÉRIO DE ALMEIDA

FACES DA UTOPIA:

INFERNO OU PARAÍSO?



GALATEA

DOI: 10.11606/9786550130107

·FEUSP

SÃO PAULO, SP
2020

© 2020 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Rogério de Almeida

Projeto Gráfico e Editoração: Rogério de Almeida e Marcos Beccari

Capa: Utopiae insulae figura, xilogravura publicada em Utopia de T. More (1516)

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

A663f Araújo. Alberto Filipe. Faces da utopia: inferno ou paraíso? / Alberto Filipe Araújo, Joaquim Machado de Araújo. Rogério de Almeida. São Paulo: FEUSP, 2020.

74 p.

ISBN: 978-65-5013-010-7 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130107

1. Utopia. 2. Educação. 3. Imaginário. 4. Utopia e distopia. 5. Filosofia da educação. 6. Cultura e educação.

I. Araújo, Joaquim Machado de. II. Almeida, Rogério de. III. Título.

CDD 22^a ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8^a: 7532

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Faculdade de Educação

Diretor: Prof. Dr. Marcos Garcia Neira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Vinicio de Macedo Santos

Avenida da Universidade, 308 - Cidade Universitária - 05508-040 – São Paulo – Brasil

E-mail: spdfe@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

GALATEA (Selo Editorial) / FE-USP

SUMÁRIO

Introdução	7
Joaquim Machado de Araújo	
O Simbolismo do “Mito do Paraíso” na <i>Utopia</i> de Tomás More	13
Alberto Filipe Araújo	
Faces da utopia - Esperança e responsabilidade de um mundo melhor	37
Joaquim Machado de Araújo	
Utopia e distopia no imaginário cinematográfico contemporâneo	53
Rogério de Almeida	

Introdução

Joaquim Machado de Araújo¹

Quando usada na oralidade ou na escrita, a palavra utopia suscita ressonâncias distintas no ouvinte ou leitor, nem sempre coincidentes com o sentido que lhe é atribuído por quem a pronuncia ou escreve: “com a utopia se encontram, de uma só vez, o fascínio e o medo, a razão e a imaginação, a esperança e o desejo, a inovação e a repetição, a liberdade e o constrangimento, o tempo e a história” (Carvalho, 2000, p. 145).

A disparidade das ressonâncias suscitadas só é possível porque a utopia se refere a uma realidade “polimórfica, policromática e polifónica” (Araújo, 2004, p. 67) cuja abordagem tende à fixação num dos quatro polos enunciados e colocados em antinomia por Paul Ricoeur (1991, p. 492): por um lado, a sua realizabilidade ou impossibilidade e, por outro, a sua sanidade (ainda que ficcional) ou insanidade (a patologia). Do lado patológico do fenómeno utópico encontramos o utopismo, em que a “magia do pensamento” torna possíveis todas as virtudes (Ruyer, 1988) e a elucubração utópica vem a ser mero alibi para o escape, a fuga, a evasão à realidade que não se deseja. Quando este lado patológico se associa à crença na realizabilidade, a utopia abre espaço a uma leitura delirante que exige a atualidade absoluta e, no seu quiliasmo, conduz à revolta ou, mesmo, à revolução. Por contraposição a este lado insano, a ancoragem no lado da impossibilidade de realização conduz a uma conceção da ação política como mera gestão do mundo social. Do lado são do fenómeno utópico encontramos a conceção de um projeto imaginário de sociedade cuja ordem se opõe à ordem estabelecida no mundo em que o utopista vive mas com que ele não se conforma. Quando este lado são se associa à crença na realizabilidade, não necessariamente de todas mas de algumas das suas metas, mesmo que não

1 Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Educação e Psicologia. E-mail: jmaraujo@porto.ucp.pt

agora, “abre espaço para uma conceção da política como projeto ético global, como perspectiva da prospectiva, como o olhar exterior de nenhures que não se compadece com a mera gestão do mundo social e o pretende transformar” (Araújo, 2004, p. 63).

Segundo Jean-Jacques Wunenburger (1995), a abordagem do fenómeno utópico através da contraposição antagónica dos seus polos insere-se numa morfologia binária do pensamento que serve ora para apagar as diferenças através de uma síntese superior que os tornaria correlatos epitéticos do Uno, ora à “diametralização absoluta, amplificadora da distância que separa já as suas determinações e que acaba por anular qualquer relação entre as duas unidades do par previamente distinguidas. Contudo, refere o mesmo autor, é possível dar corpo à expressividade da diferença que os polos representam sem os hipostasiar ou aprofundar os seus desvios, procedendo à sua reunificação para melhor possibilitar a sua compreensão, pelo lançamento de pontes, pelo estabelecimento de ligações.

No seu conjunto, os três textos que compõem este livro dão conta de um modo de tratamento contraditorial da complexidade do fenómeno utópico, embora focando-se em dimensões distintas. A partir dos estudos do imaginário, Alberto Filipe Araújo põe em evidência traços da ilha e da cidade utópicas imaginadas por Tomás More que fazem delas expressão do mito do paraíso, identificando nela a simbólica e estruturas do imaginário. Sendo o autor de Utopia um homem de leis, não deixa de ser curiosa esta incursão no mito, que estará na base de “uma singular e intelectualmente fecunda simbiose entre a racionalidade constitucional e a *forma mentis* ou o *modus operandi* míticos” que se podem encontrar nas “regiões matinais do constitucionalismo moderno”, onde “o mito porejava em praticamente cada linha das constituições escritas” (Cunha, 1996, p. 18-19).

O estudo de Joaquim Machado de Araújo realça como a *Utopia* de More incorpora uma racionalidade teológica e uma racionalidade mais civil, contrapõe à realidade distópica do mundo do seu autor a ordem utópica que ele pretende ser o *novo mundo* necessário para alterar o estado em que as coisas estão em diferentes domínios da ação humana do seu tempo, tornada bem visível na divisão que o autor colocou entre o Livro I e o Livro II da obra, apresentando uma organização que faria da ilha e da cidade utópica lugares onde se consubstancia a *bona vita*, a vida que vale a pena viver.

Na descrição de More, este lugar onde todos os humanos acederiam à felicidade, até então prerrogativa dos deuses ou dos heróis, faria dos seus habitantes partícipes da divindade (Boécio, 1977, p. 120). Esta eutopia seria, assim, uma incursão dos mortais em território sagrado, a sua recusa em aceitar os limites que separam o sagrado do profano seria ousadia a castigar e poderia redundar em castigo divino, em sofrimento e tristeza (Araújo, 2017, p. 94).

Na economia da narrativa de More, esta ousadia é iniciada por Utopos, o herói epónimo da obra, e nela não consta que o ato prometeico do “benfeitor” tenha sido “traíçoeiro engano” para os utopianos e provocado a ira da divindade. Antes, pelo contrário. A cidade utópica, “situada na ligeira encosta de uma colina” (More, 1978, p. 74²), configura-se como quase quadrado porque a sua parte superior, começa bem perto do vértice daquela, é já antecipação do céu na terra e testemunha a ideia de liberdade e majestade do homem proclamada por Pico della Mirandola (1982, p. 52), ser criado por Deus com a potencialidade de, por decisão do seu ânimo, alcançar “as realidades superiores que são divinas”. Assim, a ilha merece o nome de Eutopia, porque “ela e os seus habitantes parecem impelidos por um bom espírito (*eudaimon*), buscam uma vida boa, uma vida de *eudaimonia*, ‘crescem’ na direção do que é divino, participam da natureza divina (2 Pe 1,4), a sua vida aproxima-se da vida própria de deuses, uma vida de felicidade” (Araújo, 2017, p. 95).

E, assim, num registo muito cristão a *Utopia* de More antecipa no plano da ficção a construção do que virá a ser “a fé moderna”, segundo a qual, “ao exercer plenamente a liberdade que lhes fora concedida por Deus (...), os seres humanos podiam elevar-se e ao seu mundo para mais perto do céu” (McMahon, 2009, p. 174).

O segundo capítulo deste livro realça algumas características da cidade utópica descrita por More como sendo discutíveis já para o próprio autor e que vieram a ser glosadas em muitas narrativas que, na modernidade, mostram a face negativa das utopias. As distopias desvelariam o impulso de alguém descrevendo *cacodaimonias*, obras de humanos influenciados por mau *daimon*, enfim, o demónio. E, neste aspeto, o cinema empresta maior colorido e ação à ação que se desenrola no texto literário.

2 As citações da *Utopia* de Tomás More utilizadas neste livro foram retiradas do texto original da edição integral de Bâle, novembro de 1518, que, com paginação própria, integra em fac-símile a edição crítica de André Prévost (1978, p. 308-645).

Assim, o terceiro capítulo deste livro, ancora a abordagem ao cinema nos seus fundamentos educativos (o cognitivo, o filosófico, o estético, o mítico, o existencial, o antropológico e o poético), analisa algumas narrativas ficcionais do cinema contemporâneo, dando conta de um imaginário em que a utopia se manifesta não como eutopia mas como distopia, e potencia o reencontro entre a ficção e a arqueologia virtual do presente que a torna possível como distopia na sociedade contemporânea e arriscam o futuro dos humanos que se estaria bestializando e não angelizando, tornando “besta” e não “animal celeste” e, desse modo, negaria a perspectiva de Pico della Mirandola, segundo a qual “aquele que foi posto sobre todas as coisas estará sobre todas as coisas” (1989, p. 53).

Curiosamente, este movimento *a contrario* da propalada “grandeza da natureza do homem”, essa “coisa inacreditável e maravilhosa” que faria dele “digno de toda a admiração” (1989, p. 49) e inspirou toda a modernidade, está presente nas denúncias do perigo de irrelevância a que será remetido o *homo Deus* para que tem evoluído o *homo sapiens* com a conjugação dos avanços nas áreas da tecnologia da informação e da biotecnologia, se, porventura, os *experts* não forem capazes de “usar a inteligência artificial para criar uma comunidade global que salvasse a liberdade e a equidade humanas” ou se a solução estará em “reverter o processo de globalização e restituir autoridade ao Estado-nação” ou até “recuar ainda mais e ir buscar esperança e sabedoria às nascentes das tradições religiosas ancestrais” (Harari, 2018, p. 17).

Tal como há quinhentos anos em que emergia a globalização, a questão que subjaz ao género utópico, sob a forma literária, cinematográfica ou política é a de saber “como [deve o homem] viver numa era de perplexidade, quando as velhas histórias faliram e ainda não emergiu uma nova narrativa que as substitua” (Harari, 2018, p. 297) e, por isso, como a sociedade se deve organizar para garantir a felicidade e a liberdade.

Neste sentido, as distopias de hoje abrem a possibilidade de pensar o homem e problematizar a evolução (ou involução) do processo de humanização sem desistir do futuro, o que vale dizer, sem deixar de manter abertas as portas para a eutopia, porque ela volta quando é contrariada ou dada como impossível ou mesmo quando é anunciada como cumprida para abrir um vasto horizonte de esperança ao ser humano mergulhado no sofrimento ou na obscuridade: “A utopia não cessa de nos frequentar.

(..) Ela é a relação da imaginação histórica com esse algures que jamais foi posto em parte nenhuma e que nos deporta sempre para o novo” (Wunenburger, 1979, p. 133).

Neste sentido, a consideração das duas faces da utopia, a eutopia e a distopia, acolhe o “otimismo militante” que lhe imprime a esperança apoiada na *potencia existendi* de um mundo melhor (Bloch, 1976), doseia esse otimismo, por um lado, através da consciência de que esse mundo a vir jamais se encontra esgotado no mundo das possibilidades e, por outro, requerendo *uma ética para a civilização tecnológica*, uma ética pela qual o homem coloque voluntariamente limites ao seu poder quando ele arrisca o não ser das gerações vindouras, preservando assim a responsabilidade pela continuidade do homem num planeta habitável também por ele (Jonas, 1995).

Torna-se assim pertinente a consideração das faces positiva e negativa da utopia quer na literatura quer no cinema da contemporaneidade, pela própria força das imagens que uma e outro proporcionam e pelas imagens que essas mesmas imagens despoletam no imaginário do leitor e do espectador e permitem, assim, melhor compreender a utopia do humano que está em jogo em cada produção literária ou cinematográfica.

Nesta perspectiva, o ser humano é o princípio ético de qualquer projeto com vista a um mundo melhor, ele é o último objetivo, a meta e o critério. A dificuldade está, no entanto, no caráter incondicional e na universalidade deste *ethos* (Araújo, 2004, p. 82) em tempo de relativismo cultural e cognitivo, mas também em que emerge a consciência de que “problemas globais precisam de soluções globais” (Harari, 2018, p. 137).

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Joaquim Machado de. Para uma hermenêutica do texto utópico. In Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo, **Figuras do Imaginário Educacional. Para um Novo Espírito Pedagógico** (pp. 59-118). Lisboa: Edições Piaget, 2004.
- BLOCH, Ernst. **Le Principe Espérance**, I. Trad. de Françoise Wuilmart. Paris: Éditions Gallimard.
- CARVALHO, Adalberto Dias de. **A Contemporaneidade como Utopia**. Porto: Edições Afrontamento, 2000.
- CUNHA, Paulo Ferreira da. **Constituição, Direito e Utopia: Do juríduco-constitucional nas utopias políticas**. Coimbra: Coimbra Editora, 1996.
- JONAS, Hans. **El Principio de Responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica**. Int. de Andrés Sanchez Pascual, trad. de Javier María Fernandez Retenaga: Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- MORE, Thomas. **De Optimo Reip. Statu deque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus...** Présentation du texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes (édition bilingue) par André Prévost. Paris: Nouvelles Éditions Mame, 1978.
- HARARI, Yuval Noah. **21 Lições para o Século XXI**. Amadora: Elsinore, 2018.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. **Discurso sobre a Dignidade do Homem**. Trad. de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.
- RICOEUR, Paul. **Ideologia e Utopia**. Trad. de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991
- RUYER, Raymond. **L'Utopie et Les Utopies**. Brionne: Gérard Monfort, 1988.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'Utopie ou la Crise de L'Imaginaire**. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1979
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **A Razão Contraditória. Ciências e Filosofias Modernas**. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Edições Piaget, 1995.

O Simbolismo do “Mito do Paraíso” na *Utopia* de Tomás More*

Alberto Filipe Araújo¹

Au commencement comme à la fin de l’histoire religieuse de l’humanité on retrouve la même nostalgie du Paradis. Si l’on tient compte du fait que la nostalgie du Paradis se laisse pareillement déchiffrer dans le comportement religieux général de l’homme des sociétés archaïques, on est en droit de supposer que le souvenir mythique d’une béatitude sans histoire hante l’humanité dès le moment où l’homme a pris conscience de sa situation dans le Cosmos.

Mircea Eliade (*Mythes, rêves et mystères*, 1981, pp. 92-93)

Introdução

Neste capítulo tratamos do modo como, na *Utopia* de Tomás More, a imagem paradisíaca (Éden)² modelou a cidade da Amaurota, ainda que não desconhecamos que o paraíso escatológico, que identificamos com a Jerusalém-Celeste do fim

* Este texto retoma e aprimora a versão original publicada em José Ribeiro Dias, Germain Marc’hadour, Alberto Filipe Araújo e Jean-François Mattéi, *Educação e Utopia* (pp.55-83). Braga: Universidade do Minho, Instituto de Educação e Psicologia, Centro de Estudos em Educação e Psicologia, 1996.

1 Universidade do Minho, Instituto de Educação. E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt. “Este trabalho é financiado pelo CIEd – Centro de Investigação em Educação, projeto UID/CED/01661/2019, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT”.

2 Entendida enquanto arquétipo e mito, no seu sentido original, isto é, do ponto de vista do Éden como jardim primordial tal como ele é descrito no Livro do Génesis.

dos Tempos (como Cidade metahistórica) (Wunenburger, 2012, p. 129-130), esteja igualmente presente na *Utopia* de More³ e cuja capital Amaurota (autêntica cidade-jardim) parece simbolizar como Cidade ideal (Mucchielli, 1960) tão desejada por uma humanidade em busca da redenção e salvação na terra:

O redator sagrado torna-se criador de imagens: dominando o tempo e o espaço, ele projeta, por um lado, o fresco primordial do Éden, e, por outro lado, o Apocalipse, a Cidade de jaspe e ouro vibrante da música das esferas. É entre estas duas visões, e da mesma natureza que elas, que aparecerá, suscitada pelo génio de More, a *Utopia* (Prévost, 1978, p. 49-50).

Acrescente-se a estas duas visões a da Atlântida (mito helénico de uma cidade ideal na terra), que Platão refere em duas das suas obras: *Timeu* (1956, p. 136-137) e *Crítias* (1956, p. 254-274).

Antes de prosseguirmos, importa salientar que ao longo da exposição o tema da Jerusalém Celeste ainda que não sendo explicitamente tratado está de algum modo presente no espírito do texto. No entanto, importa igualmente ter em conta que a interpretação mítico-simbólica que efetuamos da *Utopia* de More é uma leitura possível, entre outras igualmente produtivas e, por conseguinte, serão naturalmente bem-vindas.

Por fim, passamos a referir que o texto é constituído por três partes: a primeira intitula-se “Pressupostos teóricos: arquétipo, mito e estruturas antropológicas do imaginário”; a segunda aborda “O arquétipo do mito do paraíso”; e, por último, a terceira parte trata de “O mito do paraíso, a sua simbólica e as estruturas místicas do imaginário na *Utopia* de More”. É nossa intenção que o conjunto destas três partes possa contribuir, ainda que a título de esboço, para um aprofundamento hermenêutico simbólico da *Utopia* de More.

3 O género utópico fundado por Tomás More é simultaneamente literário, político e religioso. Ele impôs-se de acordo com “formes nouvelles d’une rationalité, désireuse d’arraisonner le monde pour exalter la puissance de l’homme sur la Nature, une fois séparée de Dieu» (Wunenburger, 2012, p. 127).

Pressupostos teóricos: arquétipo, mito e estruturas antropológicas do imaginário

O presente estudo aceita que o *sermo mythicus* só adquire o seu peso semântico, se se ligar àquilo a que Jung denomina de “arquétipos” ou, mais tarde, de “imagens primordiais”: imagens produzidas por uma espécie de “consciência mítica universal”, o que já é outra maneira de designar o “inconsciente coletivo” junguiano. A nosso ver, é esta consciência universal a responsável pela produção de figuras constantes do imaginário que, por sua vez, moldam ou afetam as múltiplas variações culturais ou singularizações históricas:

A única coisa a admitir é que existem constantes do imaginário. Saber se há, a um nível superior, arquétipos que estruturam o imaginário de modo a produzir regularmente aquilo a que nós chamamos mitos, é do domínio do antropólogo ou do psicanalista. Pessoalmente, é uma hipótese à qual adiro, mas a questão fica em aberto (Sironneau, 1990, p. 116).

Jung define na sua *Psicologia e Religião* os arquétipos como

formas ou imagens de natureza coletiva provenientes das disposições do espírito humano com base na tradição, migrações e hereditariedade e que se manifestam praticamente no mundo inteiro como elementos constitutivos dos mitos e simultaneamente como produtos autóctones, individuais, de origem inconsciente. Esta última hipótese é indispensável, porque as imagens arquetípicas, mesmo complicadas, podem aparecer espontaneamente sem nenhuma possibilidade de tradição directa (1994, p. 102).

Foi, no entanto, a partir da sua obra intitulada *Tipos Psicológicos* que Jung começou a utilizar o vocábulo “imagem primordial” para designar aquilo que antes designava por “arquétipo”:

Chamo primordial a toda a imagem de carácter arcaico [“Uma imagem é arcaica se ela possui semelhanças mitológicas incontestáveis”— 1991^b,

p. 412] ou, dito de outro modo, que apresenta uma concordância notável com os motivos mitológicos conhecidos. Ela exprime então, de princípio e sobretudo, os materiais coletivos inconscientes, ao mesmo tempo que indica que a consciência no seu estado momentâneo é menos pessoal porque submetida à influência coletiva. A imagem primordial, que eu chamei noutra lugar também ‘arquetipo’, é [ao contrário da imagem pessoal] sempre coletiva, quer dizer comum ao menos a todo um povo ou a toda uma época. Muito provavelmente, os principais motivos mitológicos encontram-se em todas as raças e em todas as épocas; eu consegui mostrar a existência de motivos de mitologia grega no sonho e nas imaginações de negros (I991^b, p. 433-34).

Estas imagens, cujo lugar natural é o “inconsciente coletivo” (autêntico *Grund*, abismo sem fundo — 1991^a, p. 23-46), foram detectadas pela análise do material onírico dos pacientes de Jung submetidos àquilo que o psicólogo de profundidades denominou de Processo de Individuação definido como método analítico que permite a passagem das imagens oriundas do “inconsciente coletivo” ao consciente propriamente dito. É, pois, por intermédio deste processo que Jung dá conta destas imagens pregnantas da experiência universal e intemporal do homem, como a “persona”, a “sombra”, o “animus” e a “anima”, o menino divino, o sábio e o rei idoso, o mago (lembramos aqui a figura de Merlim), o arquetipo da mãe e o do mandala⁴, emergentes, como dissemos, do “inconsciente colectivo” que se distingue do “inconsciente pessoal”:

Pode-se distinguir de princípio o inconsciente pessoal que recolhe todas as aquisições da vida pessoal: o que nós esquecemos, o que recalamos, percepções, pensamento e sentimentos subliminais. Ao lado desses conteúdos pessoais existem outros que não são pessoalmente adquiridos; eles provêm das possibilidades congénitas do funcionamento psíquico em geral, nomeadamente da estrutura herdada do cérebro. São as conexões mitológicas, os motivos e as imagens que se renovam por todo o lado e sem cessar, sem que haja tradição, nem migração histórica. Designo esses conteúdos dizendo que eles são inconscientes coletivos (Jung, 1991^b, p. 448).

4 Trata-se de um símbolo de importância capital representando a “máxima perfeição”, que só por si merecia um estudo – Eliade, 1958, p. 195-236.

Os arquétipos, com as suas raízes mergulhadas nas profundezas do “inconsciente coletivo”, encontram-se na base da figuração simbólica e esta figuração carece por sua vez, num primeiro momento, das imagens arquetípicas ou primordiais para se dar a ver porquanto são figuras permanentes e estáveis do imaginário que estão presentes em cada sujeito da comunidade universal – *Semper ubique et ab omnibus* [“Sempre em todo o lado e por todos”]; num segundo momento essas mesmas imagens plasmam-se já nos mitos e nos contos das grandes literaturas que são os seus mediadores mais autorizados. Mircea Eliade mostra-se receptivo a esta orientação na medida em que para o autor o interesse último dos mitos arcaicos residia nos seus conteúdos arquetipais eternos⁵. Tudo parece, portanto, indicar que o autor estuda os mitos arcaicos com o objetivo de saber qual o tipo de “arquétipos” que os povoam ou que os configuram: “Poder-se-ia mesmo dizer que os mitos fundamentais revelam os arquétipos que o homem se emprega a realizar frequentemente fora da vida religiosa propriamente dita” (Eliade, 1968, p. 356).

O mito introduz linearidade na narrativa num universo de natureza diferente, não linear e pluridimensional que são os símbolos. Neste sentido, podemos dizer com Gilbert Durand que ele está a “igual distância da Epopeia, reservatório dos mitos desafetados pelo escrúpulo positivista da pesquisa arqueológica, e do Logos onde se entrelaçam linearmente os signos arbitrários” (1984, p. 430). O mito, deste modo, não é um mero discurso, ainda que específico, pois ele é um “sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de *schèmes* [no original], sistema dinâmico que, sob a impulsão dum esquema, tende a organizar-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, visto que ele utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (1984, p. 64)⁶. Assim, se o mito é discurso, por derivar do fundo linguístico (Lévi-Strauss), pode então ser traduzido. Todavia ele é também símbolo arquetípico e, como tal, intraduzível porque metalinguagem

5 Nesse sentido o autor faz questão de sublinhar, na sua longa entrevista a Claude-Henri Rocquet aparecida sob o nome *L'Épreuve du Labyrinthe*, que atribuía ao arquétipo um sentido diferente daquele que Jung lhe confere, pois, para ele, o arquétipo não é uma predisposição do inconsciente coletivo (Jung), mas, e no sentido de Platão e de Santo Agostinho, um “modelo exemplar” revelado no mito e que se reatualiza pelo rito” (Eliade, 1978^b, p. 187).

6 Para as seguintes noções, consulte-se as *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*: símbolo (1984, p. 27 e 39); arquétipo (1984, p. 62-3 e 437-61); *schème* [não tem correspondente em português] (1984, p. 61); imagem (1984, p. 15-27) e imaginário (1984, p. 389-475 e segs.).

(domínio do mitema), isto é, substância pura. Compreende-se, assim, que o mito esteja a “igual distância da Epopeia e do logos” porque, na realidade, o mito, como diz Durand, é “falso discurso”: ele é simultaneamente produto da linguagem natural e arquetipal. Podemos, então, dizer que o mito (ou o símbolo) seria a condição, primeira ou última, necessária para que a manifestação arquetipal se tornasse visível, isto é, o símbolo mítico seria a expressão das constelações arquetipais. Em suma: o mito é o Verbo transfigurado em carne ou, então, o mito é a substancialização (forma) da acção verbal (estrutura arquetipal).

No entanto, para se conhecer a linguagem mítica com os seus símbolos e imagens, com os seus arquétipos tornados ideias, é-nos necessário recorrer às “estruturas antropológicas do imaginário” estudadas por Gilbert Durand. Elas organizam-se em torno de três grandes reflexos dominantes de todo o organismo humano, que são o postural, o nutritivo e o copulativo (1984, p. 54-55). A cada um destes reflexos, Durand fez corresponder três grandes grupos de *schèmes*: o primeiro grupo, ao qual correspondem os *schèmes* de ascensão ou verticalizantes e diairéticos, é simbolizado pelos arquétipos, sempre estáveis, do “cume”, do “chefe”; o segundo grupo é simbolizado pelos arquétipos do “ceptro” e da “espada” pelos *schèmes* da descida e de interiorização simbolizados pela “taça”; e o terceiro grupo, com os esquemas rítmicos (com as suas *nuances* cíclicas ou progressistas), é simbolizado pela “roda” e pelo “bastão”. Por sua vez, agrupou-os em dois Regimes: o primeiro grupo no regime diurno, e os dois últimos no regime noturno. Num último passo, tentou mostrar que estes grandes *schèmes*, com os arquétipos que lhe correspondem, determinam aquilo a que Durand chamou estruturas, que se dividem em três: esquizomorfos ou heróicas (dominante postural), sintéticas ou dramáticas (dominante copulativa) e místicas ou antifrásicas (dominante digestiva) (1984, p. 437). Das estruturas mencionadas, desenvolveremos apenas as estruturas místicas, pois são aquelas que melhor dão conta da natureza do mito do paraíso, como esperamos vir a demonstrar mais adiante. Elas são as responsáveis pela produção de uma série de imagens veiculadoras das ideias de repouso, de intimidade, de ligação. Caracterizadas, por sua vez, pela dominante de nutrição ou digestiva e pelo processo valorativo da “descida” simbolizada pela “descida dos alimentos” (jurisdição de Quirinus) e exigem uma matéria própria das profundidades (águas

profundas, dormentes, mortas, pesadas, na terminologia de Bachelard (1978), lama, lava, etc.) e uma técnica de fabricação de utensílios continentais de que a taça e o cofre seriam ilustração (Durand, 1984, p. 48 e 55).

Aceitando os pressupostos anteriores não se estranhará que nos interroguemos sobre qual das figuras arquetípicas se encontra na base do “mito do paraíso”. Esses pressupostos são, e recordamos, os arquétipos que moldam e inspiram os mitos ou os mitologemas (os temas míticos) e que são as “estruturas antropológicas do imaginário”, sob o ponto de vista antropológico e não de outro, que inventariam a simbólica do mito e a classificam segundo as categorias simbólicas já assinaladas anteriormente.

O arquétipo do mito do paraíso

Mircea Eliade em várias das suas obras, nomeadamente no seu *Traité d'Histoire des Religions* (1958) e no estudo dedicado ao *Sagrado e Profano* (1959), estuda, com a profundidade que lhe é conhecida, a ideia de “centro”. O autor define-o como todo o “espaço consagrado no qual podem ter lugar as hierofanias e as teofanias e no qual se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre o Céu e a Terra” (Eliade, 1977, p. 442; s. d., p. 55-60 e 1992, p. 24-30). O “centro” aparece frequentemente bem defendido, quase inacessível em virtude de representar “a realidade absoluta, a sacralidade e a imortalidade” (1977, p. 450). Veja-se o caso de Amaurota onde

Une ceinture de murailles hautes et épaisses, garnies de tours et d'ouvrages militaires nombreux, ait de la ville une place forte: un fossé sans eau, mais profond et large, rendu impraticables par des haies d'épines, entoure les fortifications de trois côtés, du quatrième côté, c'est le fleuve qui tient lieu de fossé» (More, 1978, p. 461).

Nestas condições, aquele que atingir este espaço, aquele que o conquistar assume o estatuto de iniciado em virtude de ter ultrapassado os obstáculos, as provações da iniciação de tipo “heróico” ou “místico”, que, por sua vez, o tornará imortal:

Le goulet, en raison de hauts-fonds d'un côté et de rochers de l'autre, est extrêmement dangereux. A peu près au milieu des passes se dresse un rocher isolé que sa visibilité rend inoffensif et sur lequel est édifíée une tour tenue par une garnison. Les autres récifs sont cachés et traîtres; seuls les habitants connaissent les chenaux; aussi est-il rare qu'un étranger ose pénétrer dans la rade sans le secours d'un pilote utopien. Pour les insulaires eux-mêmes, l'entrée ne serait pas sans danger, si des signaux, depuis le littoral, ne dirigeant leur course. Il suffirait de les déplacer pour conduire facilement á sa perte une flotte ennemie, si nombreuse fût-elle (Ibidem, p. 449-450).

Essa imortalidade conseguida à custa de ter encontrado a saída do labirinto está normalmente associada à ideia de defesa do “centro”: “O acesso ao centro equivale a uma consagração, a uma iniciação. À existência de ontem, profana e ilusória, sucede uma nova existência, real, durável e eficaz” (1977, p. 451 e 450). Este “centro” é uma imago *mundi*, um *axis mundi*, o “umbigo da terra” (lembre-se que na tradição judaico-cristã o Éden ou a própria Jerusalém Celeste apareciam situados no “umbigo da terra”, o mesmo acontece com Amaurota capital da Utopia) e, como tal, era capital para o homem religioso senão viver no “centro do mundo” (país, cidade, casa, templo, palácio), pelo menos viver perto dele, pois é próprio de todos os paraísos encontrarem-se no “Centro do Mundo” (Eliade, 1976, p. 179). O “lugar ideal” pressupõe um espaço-tempo privilegiado ideal e, por isso mesmo, aparece no imaginário como uma autêntica matriz afetivo-intelectual porque “paradigma de um lugar natural, privilegiado, acolhendo o homem num ‘décor’ tranquilizante e generoso” (Wunenburger, 1979, p. 33). Deste modo, este lugar natural é o do refúgio que identificamos ao “paraíso adâmico” cuja forma circular é sinónimo de perfeição e de proteção quantas vezes fortificada. Proteção e construção que pressupõem o modelo exemplar da cosmogonia, veja-se o exemplo da criação da ilha da Utopia por Utopus e da sua capital Amaurota: “A criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo o gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência” (Eliade, s. d., p. 58). E como já referimos, lembrando de passagem que o centro transmite para Jung uma ideia da totalidade e de realização do Si-Mesmo (1982, p. 313), o caminho que

conduz ao centro é sempre uma tarefa árdua porque rodeada de múltiplos obstáculos e perigos para todo aquele que se abalance a ultrapassar o nível do profano para aceder ao nível salvífico do sagrado, de um tempo sagrado (*in illo tempore, ab origine* — Eliade, s. d., cap(s) I e II).

Como se depreende do exposto, o “centro do mundo”, situado num “algures”, conjuga-se perfeitamente com a “outopia” (lugar de “não-lugar”), e, como tal, a construção desse centro apelando para o arquétipo do “lugar ideal” leva a que possamos falar daquilo a que também Mircea Eliade chamou de “nostalgia do paraíso” entendida como o “desejo experimentado pelo homem de se achar sempre e sem esforço, no coração do mundo, da realidade e da sacralidade e, em suma, de superar de maneira natural a condição humana e recuperar a condição divina ou, como diria um cristão, a condição anterior à queda” (Eliade, 1977, p. 452 e 1994, p. 70). Por outras palavras, este desejo de recuperar os atributos divinos, os atributos do homem primordial, tais como a amizade com os animais, o conhecimento da sua língua, a imortalidade, a espontaneidade, a liberdade, a possibilidade de ascensão ao céu, levam necessariamente à anulação do tempo, à recuperação do “*illud tempus*” paradisíaco. Esta anulação temporal corresponde ao tempo antes da “queda” na terminologia da tradição cristã, e ao tempo da época primordial ou da “beatitude dos começos” (Eliade) onde o “acto decisivo” (Eliade) teve lugar, identificando-se este, por sua vez, com a obra do “Antepassado Mítico”. Com isto cruzamos novamente, e talvez obsessivamente, com o *regressus ad originem* (“retorno às origens”), indicando esta o desejo de uma recuperação de uma situação primordial, denotando o desejo de recomeçar a história, a nostalgia de reviver a beatitude e a exaltação criadora dos “começos” (Eliade, 1978^a, p. 167). É portanto este tema recorrente do “regresso à origem” que autoriza Jean Delumeau, no seu belo livro intitulado *Uma história do paraíso, O jardim das delícias*, a referir que as utopias constituem uma “forma de refúgio” (1994, p. 147), ou seja, de um lugar perfeito que nunca existiu, que não existe e que, muito provavelmente, nunca existirá: um lugar idílico situado num algures, também ele idealizado e decalcado da imagem do Éden como uma espécie de paraíso, enquanto lugar de paz e de felicidade eternos. Precisamente o contrário, a antítese, daquilo que Tomás More via e constatava na Inglaterra do seu tempo, e que assim pode ser traduzido:

Parente próximo da saudade da idade de ouro, surge-nos a evasão para o algures das utopias que deram em reflorescer no século XVI após quinze séculos de interrupção. (...) a ilha imaginada por More no outro extremo do mundo é um país de sonho onde as cinquenta e quatro cidades são ‘todas vastas e magníficas’ (...), onde os jardins ‘são de uma beleza tal’ onde se produz ‘em abundância todos os bens necessários ao sustento e até aos confortos da vida’ (...) Tudo se acha pois reunido neste ‘algures’ insular, paraíso terrestre preservado, para uma vida humana feliz: beleza e fertilidade da natureza, ausência de mau tempo e de cometas, paz, justiça, igualdade (...). Esta melancolia e a nostalgia do locus amoenus do éden ajudam a compreender as tentativas para reconstituir em jardins as condições paradisíacas (Delumeau, 1994, p. 147-148).

Esta opinião coincide com a de Marie-Cecile Guhl que, no seu extenso artigo intitulado *Les Paradis ou la Configuration Mythique et Archétypal du Refuge*, defende a tese que o paraíso é bem a “configuração mítica e arquetipal deste universal e primordial ‘esquema-símbolo’ do refúgio: se o arquétipo paradisíaco exalta as virtudes do espaço-refúgio, o mito dá um sentido ao *schème*. O paraíso mostra que o retorno não é uma mera regressão; o retorno apela dinamicamente à superação, à perfectibilidade, e visa a transcendência” (1972, p. 91).

Tendo pois em conta aquilo que dissemos até agora sobre a natureza do arquétipo que está na base ou que molda o mito do paraíso, cruzamo-nos igualmente com a tese junguiana, bem evidenciada por Raymond Hostie no seu ensaio *Du mythe à la religion*, que diz que na “base de todo o símbolo – nós dizemos mito – se encontra um arquétipo que é a sua ‘forma’ ou a sua ‘prefiguração possível’ e todo o símbolo é a expressão de um arquétipo numa situação concreta, coletiva ou individual” (1955, p. 67; Jacobi, 1960, p. 167-206). Deste modo, cremos estar agora em posição de avançar com a “narrativa” fundante do mito do Paraíso que é, como aliás sabemos, transmitido pelo Livro do Génesis, 2, 8 a 17. O que significa, por outras palavras, que é a tradição bíblica que faz com que a imagem do jardim, do jardim das delícias se assuma como um símbolo por excelência do Paraíso, identificando-se este ao Éden, cujo significado em sumério é o de “estepe”. Logo o paraíso é uma espécie de oásis (espaço plano e fértil) no meio do deserto ou da estepe plantado pela mão do Senhor Deus:

Depois o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao Oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos da ciência do bem e do mal. Um rio nascia no Éden e ia regar o jardim, dividindo-se, a seguir em quatro braços. O Senhor levou o homem e colocou-o no jardim do Éden para o cultivar e, também, para o guardar (Gén, 2,8-10).

Joseph Campbell refere que o paraíso é o “jardim da Unidade Infinita” (1991, p. 93), o lugar da unidade que por isso recusa a dualidade. Já Eugen Drewermann chama a atenção para o tema do “centro” representado na narrativa bíblica pela árvore no meio do jardim, cujo significado, na linha da psicanálise existencial onde o conhecido teólogo alemão se insere, aponta para um jardim ordenado no sentido metafórico, que não é outra coisa do que dizer que a narrativa mítica do paraíso ao manifestar-se como uma espécie de “oásis” psíquico que nos habita, permite-nos “afrontar com toda a serenidade a finitude e a morte à qual nós estamos votados, enquanto seres criados” (1992, p. 33). Finalmente, Jung, por seu lado, quando se interroga sobre o paraíso refere que o jardim do Éden é concebido como “mandala” e este, para Jung, é um “símbolo da individuação” (1982, p. 51).

Na perspectiva da fenomenologia religiosa ou, e como se queira, da antropologia de profundidades, Mircea Eliade refere que não se pode falar do mito do paraíso sem o situar em relação a um *axis mundi* (montanha, árvore, liana) que, por sua vez, se encontra no “centro do mundo”: “Como todos os ‘paraísos’, o Éden encontra-se no centro do Mundo” (1976, p. 179). É, pois, pelo paraíso, enquanto *axis mundi*, se encontrar no “centro do mundo” que se pode falar da ligação que ele estabelece entre o céu e a terra, o que facilita a comunicação entre os deuses e os homens (Eliade, 1981, p. 45, 78-80; 1978, p. 197). Ligação e comunicação que, como dissemos, se perderam devido a um acontecimento ocorrido *in illo tempore*, que na tradição judaico-cristã corresponde à desobediência de Adão e Eva (Gén. 3, 6-12), com a sua conseqüente expulsão (Gn. 4, 21-24). Expulsão que funda aquilo a que, no vocabulário da temática utópica, se chama “Distopia”, e que na *Utopia* de More corresponde ao Livro Primeiro, por contraposição ao período antes da expulsão ou da

queda, que, na obra do autor, corresponde ao Livro Segundo: “O paraíso representa o contrário deste mundo: — pureza, liberdade, beatitude, imortalidade, etc.” (Eliade, 1978^a, p. 197). É, pois, neste contexto que podem ser compreendidas as palavras que se seguem de José de Pina Martins no seu artigo *A utopia de Thomas More como texto de Humanismo*: “Se no Livro II da Utopia nos debuxa com entusiasmo uma quase beatitude edênica, fá-lo para justificar, no Livro I, a crítica desenvolva e directa, realista mesmo, de uma situação difícil, economicamente catastrófica” (1980, p. 36).

Numa tentativa de procurarmos um denominador comum aos comentários atrás esboçados, juntamo-nos a Jean-Jacques Wunenburger na afirmação que o paraíso não é um lugar sujeito a tensões ou um lugar de fortes inquietações, mas sim um lugar acolhedor que privilegia o manifestamente pequeno, o reduzido, a intimidade, o microcosmo em detrimento da violência megalómana da história: ele [o paraíso] é um lugar espiritual, que diz e rediz, por intermédio da sua textura simbólica, a pertença do homem aos deuses. O seu *décor* é uma ampla metáfora das metamorfoses da alma purificando-se das dificuldades terrestres, elevando-se para uma perfeição co-natural e rencontrada” (1979, p. 39). Metamorfoses com as suas metáforas e símbolos que nos ocuparão na terceira e última parte do nosso capítulo, que se debruça sobre a “mística” do espaço paradisíaco com os seus símbolos de intimidade.

O mito do paraíso, a sua simbólica e as estruturas místicas do imaginário na *Utopia* de Tomás More

O espaço místico é preferencialmente um espaço continente de natureza maternal e de semantismo feminino, isto é, com o arquétipo da mãe (Jung, 1982, p. 96-109; Neumann, 1981; Eliade, 1953, p. 57-95), com os seus símbolos íntimos (Durand, 1984: 267-307), tais como, entre outros, a ilha, a cidade e o jardim. São, pois, estes símbolos que estudaremos na sua conexão íntima com a *Utopia*.

A – O simbolismo da ilha está ligado às ideias de refúgio, de microcosmo, de mundo reduzido, de espaço circular perfeito e de Centro primordial e sagrado,

uma espécie de “terra santa” (Guhl, 1972, p. 45-50 e Corbin, 1964, p. 19 e segs.). A ilha para Gilbert Durand representa a “imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe” (1984, p. 274), ao passo que para Jung ela é o refúgio contra o mar (símbolo do inconsciente coletivo), afirmando-se face a este como a síntese da consciência e da vontade. Retendo as ideias gerais deste simbolismo e, particularmente, a ideia de circularidade verificamos que a ilha da Utopia (Marin, 1973, p. 133-148) é quase circular, dizemos quase pois ela possui o aspeto de lua crescente:

L'ÎLE DES UTOPIENS, dans sa partie médiane (c'est sa plus grande largeur), mesure deux cents milles; elle n'est guère plus étroite ailleurs, elle s'amincit progressivement aux deux extrémités, qui s'incurvent pour dessiner un arc de cercle de cinq cents milles de circonférence et donner à toute l'île l'aspect d'une lune renaissante (More, 1978, p. 449).

É também este *quase* que faz com que a ilha seja simultaneamente fechada ao exterior e aberta ao interior. A ilha sendo, portanto, quase circular oferece lugar para um segundo círculo mais pequeno que é o marítimo. Estaríamos, deste modo, em presença de um duplo círculo, cujo centro é, ao que parece, simultaneamente terrestre e marítimo. Sendo assim, o espaço que configura a ilha é mais uma “tópica” do que um “topos” e, por isso, seria mais um lugar indeterminado ou a própria indeterminação do lugar, do que um lugar imaginário. Mas mesmo que se admita que a matriz marítima seja o centro da Ilha e que a sua capital – Amaurota – se situe no seu umbigo isso não invalida a tese do duplo círculo e do duplo centro. Circularidade e centro que nos introduzem no universo do “Mandala” estudado por muitos, entre os quais Gilbert Durand, Eliade e Jung. Estes autores assemelham a circularidade do Éden, por contraposição ao plano quadrado de Jerusalém Celeste, à circularidade do “Mandala”: “Ele é assimilado ao paraíso no centro do qual ‘tem lugar’ o Deus supremo, e no qual o tempo é abolido por uma inversão ritual” (Durand, 1984, p. 282).

Esta ideia forte do “centro”, que equivale ao “umbigo da Terra” como já referimos, confirma a ideia de “circularidade” ou de “círculo” que para Durand é sempre “símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (1984, p. 372). Tradicionalmente, exprime sempre o sentido do sagrado, da perfeição fechada, de espaço finito e pacífico

que exclui, obviamente, o caos e o informal. Como bem salienta Claude-Gilbert Dubois, o lugar fechado da utopia, simbolizado pelo “círculo”, é sempre o “refúgio imaginário contra os tumultos da história. É, pois, ao abrigo dos tumultos da história que Utopos coloca a sua Utopia (antiga Abraxa ligada ao continente) dando-lhe não só o seu nome, mas e sobretudo cortando-lhe o istmo que a ligava à Terra:

Cortando-lhe o istmo, Utopos, não somente separa a terra dela própria, mas o céu e o tempo, o tempo solar da suprema potência, para encontrar o tempo dos ritmos e das repetições, nas fases de aumento e de diminuição da lua, de que se sabe o enorme potencial mítico: a lua renasce da sua própria substância, anula o tempo no devir cíclico, é a morte na vida. Assim, a ilha criada por Utopos é um não-espaco figurativo que simula, na sua espacialização fictícia como astro re-nascente, um não-tempo (Marin, 1973, p. 144; More, 1978, p. 450).

O círculo significa a harmonização do princípio e do fim, sonho simultaneamente nostálgico e futurista, o alfa e o ómega” (Dubois, 1978, p. 218). Refúgio contra a história, radicalmente separado da história, logo contra o tempo histórico, entrópico, irreversível, linear e progressista, como o próprio Dubois, no seu artigo *Problèmes de L’Utopie*, parece admitir, quando refere a existência de vidros nas janelas das casas de Amaurota. Os vidros, para ele, ao impedirem o vento (leia-se o tempo) de entrar não são outra coisa do que a metáfora da qual o utopista se serve para “se ver livre do ‘animus’, do sopro (Do grego ‘anemos’) (...) Esta retenção do vento — ou do tempo — é como uma solenização do acto de nascimento, um parto-embalsamamento” (1978, p. 220). Retenção ou supressão do tempo que não significa outra coisa do que a instauração de um tempo neguentrópico, circular, repetitivo e periódico. Saliente-se, igualmente, que esta retenção do vento⁷, simbólica também do tempo histórico, linear e progressivo, encontra-se logo no princípio do Livro Segundo da *Utopia*, aquando da passagem: «Les eaux de la mer pénètrent entre les cornes de ce croissant, distantes de onze milles, plus ou moins, et se répandent dans un immense golfe entouré, de tous côtés, de collines qui arrêtent les vents» (More,

⁷ O vento, próprio da imaginação dinâmica, simboliza a cólera cósmica, a cólera pura, a devastação (usura) que o turbilhão (ressonância já da ventania ou mesmo do forte ciclone) do tempo histórico provoca. Sobre a simbólica do vento, leia-se Gaston Bachelard. *L’Air et les Songes*, 2004, Chap. XI. Le vent, p. 291-308).

1978, p. 449) ou, então, desta passagem não menos elucidativa: «Le tracé des rues répond au désir de faciliter la circulation et d'assurer la protection contre le vent» (1978, p. 461). Esta obnubilação do tempo encontra-se estreitamente ligada ao simbolismo do quadrado que é, como se sabe, a matriz da capital da Utopia e que analisaremos seguidamente.

B – O simbolismo da cidade corresponde ao refúgio quadrado com os símbolos que normalmente lhe estão associados, tais como as muralhas, os labirintos que exprimem as ideias de defesa e de proteção. Por isso, também o simbolismo da cidade cabe noutro símbolo mais englobante que é o do arquétipo da Mãe, que foi bem estudado por Jung e, sobretudo, por Erich Neumann na sua monumental obra *Die Grosse Mutter* (1956): “A cidade é um símbolo da mãe, uma mulher que cobiça aos moradores os seus filhos. Por isso ambas as grandes deusas mães, Reia e Cibele, ostentam uma coroa de muros e o Antigo Testamento considera mulheres as cidades” (Jung, 1982, p. 221).

A imagem da cidade é um símbolo do “Centro”, porquanto situada no centro do mundo e, por isso mesmo, reflete a ordem celeste, ou seja, a ordem cósmica e eterna. Neste contexto, aparece para Jung como o “símbolo da totalidade perfeita (...) [e] símbolo da existência eterna, qual Jerusalém Celeste, que encarna a plenitude dos céus, um estado durável fora das impetuosidades do tempo” (Jung, 1990, p. 313). Sublinhe-se, a este propósito, que Amaurota (More, 1978, p. 453 e 457-458 e p. 461), se assemelha à própria Jerusalém Celeste (Ap. 21, 16), não só em virtude de se situar no «nombril de la terre» (More, 1978, p. 453), no «centro do mundo», mas também pela sua forma geométrica ser a do quadrado: «Sa forme est à peu près carrée, car sa largeur commence un peu au-dessous de la crête de la colline et s'étend sur deux milles jusqu'au fleuve Anydre, tandis que sa longueur, qui suit le cours du fleuve, est un peu plus grande» (More, 1978, p. 457-458). A forma quadrada, sendo a expressão geométrica da quaternidade, exprime as ideias de perfeição e de totalidade, de organização material, terreal em torno do par quatro, que, por sua vez, exprime as ideias de definição, de firmeza e de estaticidade (Jung, 1982^b, p. 188, 310 e 340; Eliade, s. d., p. 60-62). Para completar, um pouco mais, a aproximação existente entre a cidade de Amaurota com o proto-símbolo da quaternidade, chamamos a

atenção para a existência dos quatro rios na capital da Utopia que evocam os quatro rios do “paraíso terrestre” (Gn. 2,10-14): “L’Anydre prend sa source, une source peu abondante, quatre-vingts milles, en amont d’Amaurote; mais grossi par la rencontre d’autres cours d’eau, dont deux assez importants, (...) Il existe d’ailleurs un autre cours d’eau, pas très grand celui-là, mais parfaitement tranquille et bien agréable» (More, 1978, p. 458). O que ficamos, portanto, a saber é que a cidade, enquanto estruturada em torno da “quaternidade”, é uma representação indirecta de Deus. Mais, a quaternidade “implica não somente a ideia de um Deus interior, mas ainda a ideia de identidade de Deus e a do Homem” (Jung, 1994, p. 116 e 110-120). É, pois, neste sentido que se podem compreender as palavras de Claude-Gilbert Dubois, quando ele salienta, no seu tão fino e denso artigo *Problèmes de L’Utopie*, que a religião da utopia “consiste num acto de auto-adoração da cidade por ela própria, sob uma representação espiritual e simbólica” (1968, p. 34).

Também é verdade que a “quaternidade”, que rege ou está na base do simbolismo da cidade de Amaurota, pressupõe necessariamente a noção de geometrismo, exprimindo-se esta pela simetria, pelo plano da própria cidade ou por determinado tipo de lógica formal: “les édifices sont loin d’apparaître sordides, lorsque, sur toute la longueur de la rue, se déploie au regard la double file ininterrompue des façades. Côté rue, les maisons sont séparées par une voie large de vingt pieds» (More, 1978, p. 461). Todavia, esta noção de geometrismo implica uma obsessão clara de apagar ou de aniquilar o tempo em proveito do espaço (Durand, 1984, p. 211-212), por o aniquilar, o reduzir a corpo sem movimento. Cruzamo-nos aqui, mais uma vez, com a problemática do tempo, já evidenciada a propósito do simbolismo da ilha. Damos, assim razão a Dubois quando refere que o geometrismo da cidade e o da disposição dos edifícios revelam o “desejo de destruir o tempo”, além de expressarem o desejo do “retorno do antigo” (Dubois, 1968, p. 28).

Como o jardim se pode ligar à cidade, conforme a tradição que refere a existência de numerosos jardins nas cidades paradisíacas, avançamos para o terceiro símbolo que constitui o mito do paraíso e que, por sua vez, se agrupa em torno das estruturas místicas do imaginário: “More pôde fazer de Amaurota uma cidade-jardim porque os cidadãos são todos muito conhecedores das coisas da agricultura, às quais eles foram iniciados durante dois anos, no mínimo, e consagram alguns dias de cada ano” (Prévost, 1978, p. 461, nota 7).

C – A simbólica do jardim, com os símbolos que lhe estão subjacentes, ocupar-nos-à nesta parte final do nosso capítulo. O jardim é simultaneamente um lugar fechado, que pode ou não ser secreto, e aberto para o céu (espaço cercado, cerca, parque). Como tal, é um microcosmo que ao representar a criação primordial encarna, de certo modo, o Jardim do Éden enquanto espaço atemporal da criação e também corresponde, ao não menos conhecido, Jardim das Hespérides referido por Hesíodo na sua obra *Teogonia. Os Trabalhos e os Dias* (1928, p. 39-40).

Compreende-se, assim, que o “paraíso” signifique “jardim” e vice-versa quer na tradição grega da Bíblia, quer na tradição judaico-cristã, visto ser o Jardim do Éden que configura a topografia do paraíso com a sua vegetação luxuriante (as árvores), com a sua água de rega (os quatro rios) e a luz. Por isso mesmo, não se pode estranhar que o jardim surja na *Utopia* de More de forma patente:

les demeures sont bordées par un jardin spacieux, fermé de tous côtés par la façade intérieure des rangées de constructions. Aucune maison qui n’ait une porte donnant sur la rue et une autre sur le jardin. Ces jardins sont d’une telle beauté et sont l’objet de soins si attentifs que je n’ai jamais rien vu de plus luxuriant ni de meilleur goût (More, 1978, p. 461).

A passagem é, ao que julgamos, suficientemente ilustradora da força simbólica do jardim enquanto paraíso, isto é, do Paraíso terrestre: “do Cosmos de que ele é o centro, do Paraíso celeste de que ele é a figura, dos estados espirituais, que correspondem às estadias paradisíacas” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 613). Deste modo, o paraíso-jardim ou o jardim-paraíso, enquanto símbolo dos estados espirituais, simboliza, para Jung, o centro da alma e sendo-o, representa o Em-Si, o Eu-Superior, a *coincidentia oppositorum* dos opostos, logo a androginia original ou primordial na terminologia de Eliade (1981, p. 11-179).

Do exposto, o que convém reter e ressaltar é que a imagem do jardim é bem a imagem do “Centro”, é uma *imago mundi* pregnante que não temos receio de a identificar com o arquétipo místico por excelência, isto é, com o arquétipo do “refúgio” (“lugar ideal”) de que falámos na segunda parte. Na tradição simbólica de fundo junguiano, o jardim, ao deixar-se representar como um espaço circular onde as “voluptuosidades secretas da intimidade” (Durand, 1984, p. 284) se manifestam,

partilha da natureza feminina da terra: “Princípio passivo, aspeto feminino, a terra está em estreita relação simbólica com a função maternal, com a fecundidade e a regeneração” (Guhl, 1972, p. 68). Jung, pelo seu lado, identificou a natureza feminina da terra com a *Magna Mater*, ou seja, com o arquétipo da Mãe: “Como todo o arquétipo, o da mãe reveste uma quantidade quase infinita de aspetos (...) num sentido mais restrito, enquanto lugar de nascimento ou de procriação, o campo, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a nascente, o poço profundo (...), a flor considerada como vaso (rosa e lótus)” (1982, p. 96).

À simbólica do jardim estão tradicionalmente ligados determinados arquétipos ou símbolos, que se comportam como constantes do espaço paradisíaco. Começaremos por nos referir ao arquétipo da “alimentação” com os seus vegetais que podem ser frutos, cereais ou flores: “Ils n'utilisent les céréales que pour faire le pain” (More, 1978, p. 454). Entre os cereais valorizados pelas suas conotações paradisíacas, conta-se o trigo, que, ainda que não mencionado diretamente na passagem anterior, aparece, contudo, através do símbolo do pão. Quanto aos frutos e flores, More salienta que os utopianos «font grand cas des jardins où ils cultivent la vigne, les arbres fruitiers, les plantes potagères, les fleurs» (Ibidem, p. 461). No que diz respeito aos líquidos como bebidas, não aparece o leite, que desempenha um papel central no devaneio [*rêverie*] (Bachelard, 1984, p. 129) místico enquanto alimento primordial (leia-se arquétipo primordial), mas aparece o mel: ambos considerados, por Gilbert Durand, como “doçuras, [e] delícias da intimidade reencontrada” (1984, p. 297). Curiosamente, More a respeito das bebidas usadas pelos utopianos é, como a passagem seguinte demonstrará, mais pródigo do que relativamente aos alimentos propriamente ditos: «En effet, comme boisson, ils prennent soit du vin, soit du cidre, soit du poiré, soit enfin de l'eau, quelquefois pure, mais souvent aussi sous forme de décoction avec du miel ou de la réglisse dont ils ne manquent pas» (More, 1978, p. 454).

Todavia este arquétipo da alimentação, com os líquidos que lhe estão associados, encontra a sua explicação nas palavras de Durand que são as de que o “gesto da digestão e o esquema de deglutição terminam nas ‘rêveries’ de profundidade” e que o “gesto alimentar e o mito da comunhão alimentar são os protótipos naturais do processo de dupla negação sintomática da estrutura mística do Imaginário. Toda a alimentação é uma transubstanciação” (1984, p. 293). Transubstanciação mediada pelos arquétipos da intimidade que subjazem a todo o simbolismo noturno, que

decantará como produto final um néctar perfumado, vulgarmente conhecido por perfume, que se espalhará, qual pássaro anunciando a “Boa Nova”, pelo espaço: “O perfume deriva directamente do conteúdo do jardim, ele é de princípio a emanção das flores e dos frutos, das brisas que embalam a luxuriante vegetação” (Guhl, 1972, p. 71). Ainda que tendo as palavras de Durand e de Marie-Cecile Guhl como pano de fundo, nada melhor que ouvirmos o próprio More referindo-se às delícias de um ambiente perfumado:

Le repas de midi est assez court, celui du soir plus long: le travail suit le premier, le repos de la nuit, le second. Or les Utopiens attribuent à ce repos la vertu de faciliter grandement la digestion. Le repas du soir ne se passe jamais sans musique et il comporte toujours un dessert avec de nombreuses friandises. On brûle des parfums; on répand des essences agréables, rien n'est épargné pour la jouissance des convives (More, 1978, p. 493).

Como se vê, e dentro da lógica do mito do paraíso, os perfumes, ao reforçarem a simbologia dos alimentos, estabelecem uma maior coerência, de tipo místico, no simbolismo do paraíso. Assim sendo, constatamos que aos paladares gustativos se juntam os olfativos e, se nos é permitida a expressão, os “paladares” auditivos, pois a música faz igualmente a sua aparição: “ils recherchent les plaisirs qui pénètrent par les oreilles, les yeux et les narines, car, par la volonté de la nature, ils sont propres l’homme et le caractérisent” (1978, p. 537). Desempenhando esta um papel de destaque nos lugares paradisíacos, por mais variados que eles sejam, como, aliás, diversas passagens, ao longo da *Utopia*, o atestam (1978, p. 470, 493, 617 e 690, nota 1), e como o próprio André Prévost, na sua edição crítica da *Utopia*, sublinha de forma paradigmática: “Os Utopianos, que atribuem uma grande importância à música, conferem-lhe um lugar nas suas liturgias. Ela é para eles a ‘linguagem’ do invisível e do sagrado” (1978, p. 617, nota 8). E quem diz música, diz melodia. Por isso mesmo Gilbert Durand observa que o “simbolismo da melodia é como o das cores, o tema de uma regressão para as aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e de reabilitar por uma espécie de eufemização constante a substância mesma do tempo” (1984, p. 256).

Conclusão

No final do nosso estudo algumas ideias, que lhe servem de suporte, merecem ser realçadas, a fim de que possamos ficar com uma visão sistemática da leitura mítico-simbólica proposta.

Assim, a primeira refere que a “imagem paradisíaca” é simultaneamente arquétipo e mito e, enquanto arquétipo, prefigura e configura o mito do paraíso ou, caso se queira, dos dois paraísos, a saber: o original (o Éden) e o escatológico (a Jerusalém Celeste). A segunda ideia, que devemos reter, é a de que a estrutura mística confere ao espaço paradisíaco o seu contexto, bem como o seu texto. A terceira chama a atenção de que a temática do “mito do paraíso” se cruza com a etimologia do conceito de utopia que resulta, como se sabe, da junção de *outopia* (lugar de nenhures) e de *eutopia* (lugar de felicidade que equivaleria ao próprio “jardim das delícias”). Como se depreende, há uma similitude entre a natureza da utopia e a do “mito do paraíso”, pois, como bem refere Wunenburger, a utopia, à semelhança do mito, “toma, de princípio, lugar numa configuração psíquica transhistórica, inscreve-se nas estruturas universais da imaginação, enraíza-se numa simbólica arquetipal do espaço-tempo” (1979, p. 18). Nesta linha percebe-se porque é que um Claude-Gilbert Dubois, no seu artigo *Urbi et Orbi*, fale de que mesmo que o utopista sonhe com um lugar de luz e de transparência, isso não o impede de utilizar “símbolos enraizados numa pré-história arcaica” (1978, p. 219). Finalmente, e como última ideia, lembramos com Gilles Lapouge que o paraíso dos utopista não passa de um decalque do paraíso original:

Ele utiliza algumas das suas características, mas, fiel ao seu método de amálgama, o utopista completa o Éden de alguns elementos inéditos extraídos ao génio da história. Do jardim das delícias, a utopia conservará o horror do tempo, a extinção da propriedade. Mas ele acrescenta outros elementos que não encontramos em Adão e Eva: a imposição, a igualdade, a solidariedade, o urbanismo, o Estado, o trabalho. A cidade da utopia é um paraíso do trabalho” (1978, p. 132).

Tomás More idealizou a Amaurota como a “Cidade ideal” (Mucchielli, 1960) da sua Utopia. Esta cidade afirmou-se no imaginário utópico graças à sua aura mítica universal e a-histórica fundada na base de dois mitos pregnantes do imaginário humano, especialmente da tradição judaico-cristã: o mito do Paraíso (alfa - *arché*) e o mito de Jerusalém Celeste (ômega - *telos*) ambos presentes no *Livro do Génesis*. Neste contexto, preocupámo-nos, ao longo do nosso trabalho, em estudar, do ponto de vista da hermenêutica simbólica, o mito do Paraíso, com os seus elementos simbólicos determinantes, e ver o modo como esse afigura-se pertinente interessa que nos interroguemos, nas palavras de Jean-Jacques Wunenburger, sobre dois aspetos: 1) como é que a utopia, modelada por imagens míticas antigas, foi progressivamente adotando uma perspetiva mais racionalizante com o objetivo de “transformar as realidades concretas em objetos ideais e translúcidos”; 2) até que ponto a representação e a expectativa utópicas não simplificaram, o até deformaram, os ideais e as finalidades sociopolíticas dos antigos” (2002, p. 120).

Referências bibliográficas citadas e consultadas

- AA. VV.. **Androgyne**. Paris : Albin Michel, 1986.
- BACHELARD, Gaston. **L'Eaux et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière**. 14^e Réimp. Paris: José Corti, 1978.
- Bíblia Sagrada**. 3^a ed. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1968.
- CAMPBELL, Joseph. **Puissance du Mythe**. Trad, de Jazenne Tanzac. Paris: J'ai
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT (1969). **Dictionnaire des Symboles**. Paris : Robert Laffont, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. 4^a ed. Barcelona : Labor, 1982
- CORBIN, Henry. Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal. **Cahiers Internationaux de Symbolisme**, Mons, n^o 6, 3-26, 1964.
- DELUMEAU, Jean. **Uma história do paraíso, O jardim das delícias**. Trad, de Teres Perez. Lisboa : Terramar, 1994.

- DREWERMANN, Eugen. **La parole qui guérit**. Trad, de Jean-Pierre Bagot, 3^a ed. Paris : Du Cerf, 1992.
- DUBOIS, Claude Gilbert. **Problèmes de L'Utopie**. Archives des lettres modernes, n^o 85. Paris : Lettres Modernes, 1968.
- DUBOIS, Claude Gilbert. Urbi et Orbi (Le Discours de la Ville dans les Productions Utopiques de la Renaissance). **Le Discours Utopique** (dir. de Maurice de Gandillac). Paris : Union Générale d'Éditions, pp. 212-223, 1978.
- DURAND, Gilbert. Eliade ou l'anthropologie profonde. **L'Herne** (Mircea Eliade: dir. de Constantin Tacou). Paris : l'Herne, pp. 33-41, 1978.
- DURAND, Gilbert. **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire**. 10^e éd. Paris : Dunod, 1984.
- DURAND, Gilbert. Archétype et mythe. **Mythes et Croyances du Monde Entier** (dir. de André Akoun: T. V — **Le monde occidental moderne**). Paris : Lidis-Brepols, pp. 433- 452, 1985.
- DURAND, Gilbert. **Beaux-Arts et Archétypes, La Religion de l'art**. Paris : PUF, 1989.
- DURAND, Gilbert. L'Homme religieux et ses Symboles. **Traité D'Anthropologie du Sacré** (dir. de Julien Ries). Paris : Desclée, vol. 1, pp. 73-119, 1992.
- ELIADE, Mircea. La Terre-Mère et les Hiérogamie Cosmiques. **Eranos-Jahrbuch**, Ascona, XXII, 57-95, 1953.
- ELIADE, Mircea. La Coincidentia Oppositorum et le Mystère de la Totalité. **Eranos-Jarbuch**, Ascona, XXVII, 195-236, 1958.
- ELIADE, Mircea. **Traité d'Histoire des Religions**. Paris : Payot, 1968.
- ELIADE, Mircea. **Histoire des Croyances et des idées religieuses, 1—De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis**. Paris: Payot, 1976.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Trad. de Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Cosmos, 1977.
- ELIADE, Mircea. **La Nostalgie des Origines, Méthodologie et histoire des religions**. Paris : Gallimard, 1978^a.
- ELIADE, Mircea. **L'Épreuve du Labyrinthe** (entretiens avec Cl. H. Rocquet). Paris : Belfond, 1978.
- ELIADE, Mircea. **Mythes, Rêves et Mystères**. Paris : Gallimard, 1981.

- ELIADE, Mircea. **Aspect du Mythe**. Paris : Gallimard, 1983.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano, A Essência das Religiões**. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s. d..
- GUHL, Marie-Cecile. Les Paradis ou la Configuration Mythique et Archétypale du Refuge. «Circé», Paris, 11-103, 1972.
- HESIODE. **Théogonie. Les Travaux et les Jours - le Bouclier**. Trad, de Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- HOSTIE, Raymond. **Du mythe à la religion, La Psychologie Analytique de C. G. Jung**. Bruges: Les Etudes Carmélitaines chez Desclée de Brouwer, 1995.
- JACOBI, Jolandi. Archétype et Symbole dans la Psychologie de Jung. **Polarité du Symbole**. Bruges: Les Etudes Carmélitaines chez Desclée de Brouwer, pp.167-206, 1960.
- JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de Transformación**. Trad, de Enrique Butelman. Barcelona : Paidós, 1982.
- JUNG, Carl Gustav. **Les Racines de la Conscience, Études sur L'Archétype**. Trad, de Yves le Lay. Paris: Buchet/Chastel, 1982^a.
- JUNG, Carl Gustav. **L'Homme à la découverte de son âme et fonctionnement de l'inconscient**. Adapt. Roland Cahen. Paris : Albin Michel, 1990.
- JUNG, Carl Gustav. **Dialectique du Moi et de l'Inconscient**. Trad, de Roland Cahen. Paris : Gallimard, 1991^a.
- JUNG, Carl Gustav. **Types Psychologiques**. Trad, de Yves le Lay, 7^e ed. Genève : Georg Éditeur S. A., 1991^b.
- JUNG, Carl Gustav. **Psychologie et Religion**. Trad. de Marthe Bemson e Gilbert Cahen. Paris : Buchet/Chastel, 1994.
- LAPOUGE, Gilles. **Utopie et civilisations**. Paris: Flammarion, 1978.
- MANUEL, Frank E. & Fritzie P. Manuel. **El pensamiento utopico en el mundo occidental, I. Antecedentes y nacimiento de la utopia (hasta el siglo XVI)**. Trad, de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus, 1984.
- MARIN, Louis. **Utopiques: Jeux D'Espaces**. Paris: Minuit, 1973.
- MARTINS, José V. de Pina. A "Utopia» de Thomas More como texto de Humanismo. Separata especial do t. XXI, Lx., das Memórias da Academia das Ciências de Lisboa – Classe de Letras, pp. 7-48, 1980.
- MORE, Thomas. **De Optimo Reip. Statu deque nova insula Utopia, libellus vere**

- aureus, nec minus salutaris quam festivus...** Présentation du texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes (édition bilingue) par André Prévost. Paris: Nouvelles Éditions Mame, 1978
- MUCCHIELLI, Roger. **Le mythe de la cité idéale**. Paris : PUF, 1960.
- NEUMANN, Erich. **La Grande Madre, Fenomenologia delle configurazione femrninile dell' inconscio**. Trad. de António Vitolo. Roma: Astrolabio, 1981.
- OVIDE. **Les Métamorphoses (I-V)**. Trad. de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PINDARE. **Olympiques (T. 1)**. Trad. de Aimé Puech, Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- PLATON. Timée-Critias, em **Œuvres Complètes (t. X)**. Trad. de Albert Rivaud, 3^e ed. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- PRÉVOST, André. **L'Utopie**. Présentation, Texte Original, Apparat Critique, Exégèse, Traduction et Notes Paris : Mame, 1978.
- PORTMANN, Adolf. Das Problem der Urbilder in Biologischer Sicht. **Eranos-Jahrbuch**, XVIII, 413-32, 1950.
- PORTMANN, Adolf. **A Biologia e a Conduta da Nossa Vida. Como Viver Amanhã (Encontros Internacionais de Genebra)**. Mem-Martins : Europa-América, pp. 115-21, 1966.
- RICCEUR, Paul. **Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique**. Paris: Seuil, 1969.
- SIRONNEAU, Jean-Pierre. **Mythes et religions séculières** (entretien avec Raoul Girardet et Jean-Pierre Sironneau). *Krisis*, Paris, n°6, 107-116, 1990.
- UEKÜLL, Jacob von. **Mondes Animaux et Monde Humain suivi de Théorie de la Signification**. Trad. de Philippe Muller. Paris: Gonthier, 1965.
- VAZ, Armindo dos Santos. **A Visão das Origens em Génesis 2,4b-3,24**. Coerência Temática e Unidade Literária. Lisboa: Edições Didas Kalia-Edições Carmelo, 1996.
- WILKINS, Eithne. **The Rose-Garden Game**. London : Victor Gollancz, 1969.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'Utopie ou la crise de l'imaginaire**. Paris : Jean-Pierre Delarge, 1979.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Une utopie de la raison**. Paris: La Table Ronde, 2012.

Faces da utopia

Esperança e responsabilidade de um mundo melhor

Joaquim Machado de Araújo¹

Introdução

Ao apresentar a ilha de Utopia com a configuração de quarto crescente de lua e a cidade como quase quadrado, More destaca um processo de mutação da ilha, que, embora já iniciado, ainda tem muito para crescer e, conseqüentemente, realça o inacabamento da cidade utópica em relação ao estado de perfeição que caracteriza a Cidade ideal.

Neste texto, colocamos em evidência as duas faces que a utopia apresenta enquanto género literário, isto é, narrativa sobre a nova organização que torna uma sociedade feliz ou infeliz, e até enquanto discurso político, isto é, exposição da nova organização social ou alarme de desordem da nova ordem. Enquanto a face positiva a destaca como espaço de humanização e lugar feliz, como eutopia, a face negativa destaca-a como mundo não desejável mas passível de realização, como lugar onde a felicidade coletiva se obtém através da desumanização, como lugar onde o *malum* se instala, enfim apresenta-a como distopia. Se a face positiva anuncia um novo mundo onde tem lugar a *bona vita*, a face negativa toca a rebate (Hilário, 2013) e alarma para o *malum* de um mundo a vir se, entretanto, o homem não arrepiar caminho.

¹ Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Educação e Psicologia. E-mail: jmaraujo@porto.ucp.pt.

Começamos, assim, por realçar a face positiva da *Utopia* de More como cidade feliz, num registo ideológico que se ancora numa racionalidade religiosa e abre para uma racionalidade mais civil, em deslocação da medievalidade para a modernidade. De seguida, identificamos elementos integrantes da organização da ilha que podem escapar ou não ser sobrevalorizados pelo olhar que se deixe fascinar pela atração da ilha, mostrando como sobretudo algumas distopias do século XX os puseram em evidência e os denuncia como elementos de desumanização. Concluímos, assinalando a presença das duas faces quer na eutopia quer na distopia, embora com diferente enquadramento, e a necessidade de um processo de purificação e de renascimento do viajante para utopia, bem como de conjugação da responsabilidade com a esperança no processo de construção da nova ordem desejada.

Uma ilha atrativa

Ao criar, a partir do grego, o substantivo *Utopia* (Não lugar), para substituir o advérbio latino *Nusquam* (Em Parte Nenhuma), designação que vinha utilizando para se referir à obra em construção que veio a ter aquele nome, More acabaria por dar nome ao género literário-filosófico em que se insere o seu “livrinho verdadeiramente de ouro, não menos salutar que agradável” sobre “a melhor forma de República e a nova ilha de Utopia”, como ela poderia ser concebida por um cristão humanista no início do século XVI.

Pensando com a imaginação um mundo de seres humanos, herdeiros de todo o património cultural existente no Ocidente cristão e atento aos novos mundos proporcionados pelas Descobertas, More coloca na ilha que designa de Utopia, uma sociedade que, não sendo o céu dos cristãos, não deixa de ser antecâmara terrestre de um modo de viver que, ao contrário do das sociedades cristãs do seu tempo, está muito mais próximo da fraternidade universal e do amor cristão. E, nesse caso, a sua obra expressa de uma forma original o que bem poderia ser o paraíso na terra. É esta ideia de sociedade perfeita que leva o poeta da ilha a dizer que ela é “Agora émula da cidade de Platão, / Talvez a ela superior, porque aquilo que ele em letras / Delineou, só eu mostrei / Com homens, recursos e excelentes leis” e, por isso, afirma o poeta,

“Com mérito, devo ser chamada Eutopia” (More, 1978, p. 11). E, assim, substituindo a negação *ou* pelo prefixo *eu*, a ilha pensada por More vem a ser um “bom lugar”, um lugar onde apetece viver.

É a este “não lugar” (utopia) que é também “bom lugar” (eutopia) que, em carta a Thomas Lupset, o amigo inglês que supervisionou a edição de Paris de 1517, Guillaume Budé diz ouvir chamar Udepotia (More, 1978, p. 7), o que faria da Ilha de Lugar Nenhum a Ilha de Jamais, e, deste modo, “faz passar o conceito de Utopia da categoria de lugar para a categoria de tempo” (Prévost, 1978, p. 70). Nesta carta, o principal humanista francês da época remete a ilha imaginada por More para um universo meta-espacial, fora do tempo histórico: “Utopia encontra-se situada fora dos limites do mundo conhecido; é sem dúvida uma das Ilhas Afortunadas, próxima talvez dos Campos Elísios” (More, 1978, p. 8), a mitológica morada dos homens virtuosos após a sua morte.

E à união de cidades da ilha de Utopia Budé chama Hagnópolis (de *agnos*, pura, e *polis*, cidade), a Cidade pura porque “satisfeita com seus costumes e bens, feliz na inocência, leva uma vida, de certa maneira, celestial”, acrescentando que ela se encontra algures entre o céu e a terra: “ela está situada tanto abaixo do céu quanto acima da mistura impura (*colluvionem*) deste mundo conhecido, em que os empreendimentos humanos (...) acumulam desordens que precipitam no abismo” (More, 1978, p. 8-9).

Na interpretação de Prévost (1978, p. 48), esta “Cidade feita-para-homens-inocentes” seria a superação da dicotomia estabelecida por Santo Agostinho entre a Cidade de Deus e a Cidade dos homens, constituiria uma fase da construção bem próxima daquela no mundo terreno, mas que, à época, permaneceria ainda numa transcendência inacessível. Esta Cidade pura não é ainda Hagiópolis, Jerusalém Celeste, a Cidade Santa descrita por S. João no Apocalipse (21, 2), mas dela se aproxima e constitui seu patamar de acesso (Araújo, 2006, p. 161). Enquanto Hagiópolis, a Utopia vem ser “lugar de felicidade”, o lugar utópico pensado por More onde se encontram a cidade ideal e o homem novo de um tempo de Humanismo e Renascimento.

Trata-se, assim, de uma estação de muda no caminho para a *Civitas Dei* (Araújo, 2017, p. 92), porque a ilha e os seus habitantes estão a caminho da perfeição,

mas não são perfeitos, como sugere a configuração quer da ilha quer da cidade: “Qual cópia cada vez mais fiel da Cidade ideal, a Cidade santa, a ilha continua em quarto *crescente* de lua e a cidade continua [com a forma de] *quase* quadrado, esperando uma e outra o enchimento que lhes falta, o absoluto, o infinito, o eterno” (Araújo, 2017, p. 112).

Uma Cidade feliz que vale a pena instituir no Velho Mundo

Escreve Prévost que “o leitor da *Utopia* não pode impedir-se de pensar que é a presença desta cidade eterna que atrai, solicita e aconselha o arquiteto da cidade terrestre” (1978, p. 48). E, quase duas décadas depois, são os princípios utopianos, bem próximos dos ensinamentos de Cristo (More, 1978, p. 63), que inspiram a organização das povoações-hospital criadas no México por Vasco Quiroga, primeiro bispo de Michoacán (Warren, 1977; Zavala, 1981). Na verdade, se, na versão do português mensageiro de Utopia, fora a vida em comum sugerida por Cristo e a sua permanência nas “mais autênticas das comunidades cristãs” a convencer os utopianos a converterem-se ao cristianismo (More, 1978, p. 142), seria também o modo de organização da ilha de Utopia o mais indicado para levar os indígenas a viverem de acordo com as ideias essenciais da mensagem evangélica. De igual modo, ainda no século XVI e também no século XVII, franciscanos e jesuítas organizaram as Reduções na América como comunidades destinadas a “redirecionar” os povos indígenas de forma a viverem a perfeição cristã.

Curiosamente, embora More pudesse ter escrito a *Utopia* como o Elogio da Sabedoria que serviria de contraponto ao *Elogio da Loucura* escrito pelo seu amigo Erasmo, ela vem a ser um sério jogo de espírito (Ruyer, 1988, p. 4), onde coloca em espelho o lado negativo dos reinos cristãos da época por contraposição ao lado positivo seja da organização global da ilha de Utopia seja de políticas parcelares de povos bem próximos da ilha e que constituiriam boas soluções para os problemas diagnosticados no Livro I e a garantia de uma *bona vita* em comunidade (Araújo, 2012, p. 86). Discute assim problemas sérios como a legitimidade e os limites da autoridade real, seja na administração da justiça e na aplicação eficaz e proporcional das leis (Poliléritos), seja na recusa da *libido dominandi* e na manutenção da paz

(Acórios), seja na limitação da obtenção de receitas por parte dos príncipes e na redução do tesouro público (Macários), questiona a feudalidade e prepara para a compreensão das proposta utópicas, cuja indagação não deixa de ser discursiva, isto é, digressão e metáfora até chegar ao fim do seu percurso, o lugar não-lugar só acessível a Hitlodeu, o viajante que já pertence a esse mundo *outro* que não é *deste* mundo (Bony, 1999, p. 179-180).

A obra serve igualmente para debater o problema já levantado por Platão sobre o papel do filósofo na política e põe em confronto a visão mais radical do mensageiro de Utopia, segundo o qual “junto dos príncipes não há lugar para a filosofia” (More, 1978, p. 61) e a visão mais pragmática de More e Pedro Gilles, humanistas que defendem a necessidade dessa presença e advogam um caminho mais oblíquo que, se não puder “transformar o mal em bem”, pelo menos sirva para “atenuar o mal”, concretizando assim “uma outra filosofia mais civil, que conhece o teatro do mundo e se lhe acomoda” (More, 1978, p. 61-62). É esta perspectiva que, no final do Livro II da *Utopia*, faz More dizer que nas leis e nos costumes dos utopianos algumas coisas lhe pareciam absurdas e seria necessário encontrar outra ocasião para aprofundar e debater com mais pormenor alguns temas, mas que, “se por um lado não posso concordar com todas as palavras deste homem, se bem que elas fossem a expressão incontestável da mais rica erudição e ao mesmo tempo da mais vasta experiência das coisas humanas, por outro lado facilmente confesso que na República dos Utopianos há uma grande proporção de disposições que eu gostaria de ver nas nossas cidades” (Ibidem, p. 162). E acrescenta: *optarim verius quam sperarim*, “desejo-o, mais do que o espero” (Ibidem, p. 162).

Numa primeira leitura, More atiraria as boas disposições da ilha de Utopia para o domínio do apetecível, mas sem possibilidade de realização. Mas, na economia da narrativa utópica, a sociedade ideal existe e foi vista pelo português Hitlodeu, que nela vive como quer viver - *vivo ut volo* (Ibidem, p. 32) – e de lá saiu apenas pelo dever de “dar a conhecer aquele Novo Mundo”, que a simples imaginação tem dificuldade em conceber ou dele forma ideia falsa, mas realmente existente como ele pôde observar e experienciar (Ibidem, p. 67).

Esta interpretação ganha maior legitimidade pelo facto de More usar o verbo *optare*, em vez de *desiderare*, por oposição ao verbo *sperare*. Esta opção de More permite

afirmar que a questão da transposição das boas disposições dos utopianos é mais uma questão de escolha, porque é da ordem das “coisas humanas” e não da ordem das “coisas divinas” e, por isso, não se deve esperar que elas venham a acontecer independentemente da ação humana. E se o desejo é dinamismo humanizante, a sua excessividade não pode turvar o ato de *optare* (Araújo, 2006, p. 168-175 e 2017, p. 122-123). Na verdade, “é precisamente por as coisas desejáveis da Utopia serem mais da ordem da contingência (*optare*) do que da necessidade que o absoluto comporta (*sperare*) que a utopia moriana tomada na sua dimensão política e social se insere, por sugestão do próprio autor, na história humana e, por isso, implica para o próprio homem liberdade na deliberação e responsabilidade moral pelos seus atos” (Araújo, 2016, p. 175).

Entre a feudalidade e a modernidade

O processo de transformação do território que veio a ser a ilha de Utopia começa pelo corte do istmo com o continente, terra onde a organização económica está na base de desigualdades sociais e dos problemas de criminalidade denunciados no Livro I, graças à ação do seu herói fundador, mas deve-se igualmente e sobretudo à ação inteligente do povo utopiano que soube reter das civilizações com que teve contacto o que elas tinham de bom.

A descrição da ilha de Utopia como um lugar feliz dá à obra de More um lugar na “história da felicidade”: se até então a felicidade era remetida para um lugar remoto (os Campos Elísios, as Ilhas Afortunadas, o Paraíso ou a desaparecida Idade de Ouro), a *Utopia* marca o início de uma conceção que requer um lugar terreno onde ela seja construída, cabendo a More “retomar a felicidade imanente característica da filosofia clássica e na prática cristã, exclusiva de uma minoria porque superior ao nível humano (Aristóteles), fazendo-a equivaler aos deuses pela sua gesta de transcendência, e imaginá-la acessível a uma maioria” (Araújo, 2017, p. 93). Mesmo situando a Utopia num mundo imaginário, More antecipa a ideia das Luzes de que o homem pode e deve ser feliz nesta vida e, por conseguinte, a felicidade deve ser procurada e alcançada durante a vida. A *Utopia* passa a ser uma etapa de transição

na história do pensamento humano para que a felicidade seja concebida, não como dádiva de Deus nem uma partida do destino, nem sequer como recompensa por comportamento excepcional, mas “um dom natural alcançável em teoria por todos os homens, mulheres e crianças” (McMahon, 2009, p. 30), todos eles iguais por natureza, como pensam os utopianos. Para eles, o homem tende à felicidade, a virtude consiste em “viver de acordo com a natureza” e “a razão (...) convida-nos e nos move a viver com o máximo de conforto e alegria, e, em virtude da nossa comunidade de natureza, a ajudar os outros a alcançar o mesmo fim” (More, 1978, p. 104)

Concebendo a felicidade como um dom alcançável por todos os humanos, aqueles que, como Vasco Quiroga, quiseram dar lugar geográfico à terra sem lugar imaginada por More vieram a constatar as dificuldades de implementação das propostas utopianas e puderam experienciar em que medida se verificavam na América da época as reservas que More colocara à comunidade de bens em vigor na ilha e advogada por Platão na *República*. Embora a comunidade de bens seja condição básica para evitar a concentração de riqueza “nas mãos de um pequeno número de indivíduos que só deixam aos outros indigência e miséria” (More, 1978, p. 65) e garantir a igualdade, a felicidade coletiva e a unidade social da Utopia, More tem dificuldade em imaginar um país que, com tal instituição, satisfaça as necessidades de consumo da população, sem levar as pessoas a deixar de trabalhar e sem levar à fome, assim como não concebe governação possível num povo igualitário que faça desaparecer a autoridade dos magistrados despojando-os do que neles impõe o receio e o respeito (Ibidem, p. 67).

A verdade é que as primeiras utopias ensaiadas na América esbarraram com uma perspectiva europeia de direito de conquista da América e com os interesses de colonos e colonizadores, pelo que falhariam no objetivo de integrar as populações indígenas no império. Os jesuítas não se livraram mesmo da suspeita de que pretendiam criar um império independente e, em 1759, Voltaire virá a parodiar “o mais admirável dos governos do mundo” das Reduções como “uma obra prima de razão e de justiça” em que “os padres são donos de tudo e o povo de nada” e, por isso, o designa de “Governo dos Padres” (s. d., p. 58).

A sátira de Voltaire às Reduções sugere, pois, a crítica vulgarmente dirigida à utopia de que “a sua atração entorta os dados do problema que ela queria retificar”

(Prévost, 1978, p. 48). E, neste sentido, também se pode assinalar na ilha de Utopia a redução ao mínimo dos espaços e tempos para a privacidade e a omnipresença do olhar vigilante da comunidade, substituindo o olhar divino, para evitar qualquer “ocasião” de vício: “exposto constantemente ao olhar de todos, cada um vê-se na necessidade de trabalhar e descansar de forma honesta” (More, 1978, p. 94).

A face negativa das utopias

A utopia moriana é mais forma de retórica e modo de conhecimento do que programa de ação política. Mesmo depois de More, só a partir do século XVIII é que, na forma novelística, passam a primeiro plano os problemas relacionados com “o método necessário para conseguir a utopia”, sendo certo que “o modo de conseguir o objetivo de modo algum alterou a natureza da sociedade perfeita presente na primeira fase da utopia” (Manuel & Manuel, 1984, p. 16). E, assim, à medida que passavam as épocas, a utopia foi tendo distintos significados – “género literário, constituição de um Estado perfeitamente estruturado, uma disposição da mente e os fundamentos religiosos ou científicos de uma república universal” (Ibidem, p. 17) – e a própria palavra utopia passou a ser utilizada tanto na aceção positiva de sociedade ideal como na aceção negativa de quimera ou promessa enganosa.

No entanto, a *Utopia* de More contém um conjunto de elementos comuns a muitas utopias que, ao longo dos tempos, têm servido de mote a críticas de intensidade variada cuja intenção é evidenciar o carácter menos humanizante daquelas, sobretudo as que, ao contrário das utopias clássicas (que constituem um sistema fechado, concebido como perfeito e acabado, situado em Parte Nenhuma), passam do plano do imaginário individual ao plano do imaginário coletivo e se inserem nas crenças e nas representações do mundo a vir, deixam de ser, como a *Utopia* de More, uma maneira de um autor pensar a Cidade ideal e entram no domínio das representações coletivas dos grupos (Freund, 1978, p. 80).

O primeiro elemento é a (quase) uniformidade (e a conseqüente monotonia) dos utopianos, testemunhada no vestuário: “As vestes são iguais para toda a ilha. São talhados sobre um modelo único que nunca muda. As únicas diferenças são as que

permitem distinguir o homem da mulher e os solteiros dos casados” (More, 1978, p. 79). Já na sociedade d’*A Nova Utopia*, escrita por Jerome K. Jerome em 1891, o uniforme virá a ser igual para todos. Este conto distópico parodia o que seria a igualdade quase absoluta na cidade de Londres do futuro organizada para garantir a Felicidade Universal da Humanidade, mas conduziria à apatia e faria dos seus habitantes “um exército ordenado, marchando lado a lado sobre um terreno plano de equidade e igualdade” (s.d., p. 135). Nessa sátira contra a uniformização e a homogeneização dos humanos (logo, contra a sua descaracterização como humanos), os obstáculos que a Natureza coloca ao princípio da igualdade absoluta (como as diferenças entre alto e baixo, forte e fraco, inteligente e indouto) são remediados por processos que limitam os favorecidos já que não se podem compensar os desfavorecidos, as diferenças de género são reduzidas à atribuição de número ímpar aos homens e número par às mulheres, não são atribuídos nomes próprios aos habitantes para evitar invejas, as atividades artísticas e desportivas são eliminadas para evitar vencedores, a alegria é abolida para não discriminar os tristes. Nesta sociedade igualizadora, onde impera a maioria e a minoria não tem direitos, “Vivemos todos juntos, em igualdade, livres dos problemas causados pela alegria e pela dor” (Ibidem, p. 141).

Também na ilha de Utopia, a indiferenciação do vestuário redundava em igualdade artificial, onde os elementos do puzzle utópico são fac-similes da mesma e única peça incansavelmente reproduzida”, como escreve Mattéi (1996, p. 101), e visa não contrariar um modo de pensamento que, na *Utopia*, se expressa através da simetria, da regularidade, da geometria e da uniformidade. Esta igualdade artificial consubstancia-se ainda na “vida matematicamente perfeita” de *We*, a distopia escrita por Zamiatine: “- Está visto que até os próprios pensamentos se compreendem... E é assim porque ninguém é ‘um’, todos somos ‘um entre’. Somos tão semelhantes” (1990, p. 18).

O objetivo do não acolhimento das diferenças individuais é não perturbar o consenso das vontades para o bem comum numa harmonia que integraria a unidade de espírito, a vontade de concórdia, a vontade de justiça e o espírito de cooperação (Mucchielli, 1960) e que em *Nós* transpareceria na beleza da dança, esse “bailado grandioso e mecânico” cuja “beleza” está num “movimento que não é livre, porque o sentido profundo da dança reside exatamente na obediência absoluta e extática,

da *não-liberdade* ideal” (Zamiatine, 1990, p. 15), a tal ponto que uma explicação se parece impor: “O instinto da não-liberdade é organicamente inerente ao homem desde os tempos mais remotos, e nós, na vida de todos os dias, mal temos consciência de que...” (Ibidem, p. 16).

O princípio da *servidão voluntária* já denunciado por Étienne de La Boétie é igualmente traduzido por George Orwell em 1984, onde o segredo da atração física e depois do amor de Júlia e Winston é remetido para espaços de clandestinidade, mas acaba por ser descoberto e está na base de uma aprisionamento dos seus autores e de um processo de tortura que comporta o desamor de cada um em relação ao outro, da extinção em si do que de humano tinha a existência, fazendo jus ao lema oficial (“Liberdade é Escravidão”) e ao seu contrário (“Escravidão é Liberdade”) (Orwell, 2002, p. 245).

Em 1948, Aldous Huxley desenvolve a perspectiva de um *Brave new world* que manipula as ciências da vida e fere os direitos humanos, que utiliza a genética e a clonagem para o condicionamento e o controlo dos indivíduos, evoluindo no sentido do estatismo, traduzido em concentração do poder e aumento do controlo governamental, também favorecidos, como em 1984, pela censura e pelo controlo dos *mass media*, pelo enclausuramento da literatura e pelo impedimento da consciencialização do estado de servidão. Mas, ao contrário de 1984, em que a sociedade era controlada pelo castigo e pelo medo do castigo, o governo de *Admirável Mundo Novo* toma para si a ideia de *Walden Two* de Skinner (1972) em que o castigo é reduzido à sua expressão mínima, desenvolvendo os métodos científicos de condicionamento do “comportamento” dos cidadãos de modo a reforçar sistematicamente “o comportamento desejável, por numerosas espécies de manipulação quase não-violenta, tanto física como psicológica, e pela estandardização genética” (Huxley, 2004, p. 19).

Se em *Admirável Mundo Novo* ser diferente é ser dissonante e associável, comporta solidão e tratamento discriminatório e redundante em vida demente, retorno ao primitivismo em aldeia de índios ou suicídio sem esperança, em *Fahrenheit 451* os livros são destruídos pelo fogo porque introduzem a “heresia”, tida como “veneno” que fere a uniformidade e homogeneização da sociedade. Aí a felicidade dos seus habitantes é feita de esquecimento, conversas de ocasião e não pensamento, de alienação pelo afogamento na música ou a condução a alta velocidade, de hedonismo

centrado no próprio indivíduo que o torna indiferente ao que o rodeia. Trata-se de uma sociedade tão aperfeiçoada na manipulação das estruturas mentais dos indivíduos que as pessoas já não pensam, mas deixam que outros pensem nele.

A utopia latente da distopia

Se More tem o cuidado de, no Livro I, da *Utopia* caracterizar o mundo do seu tempo como a antiutopia que está na base das propostas da ilha no Livro II e das repúblicas vizinhas desta referidas no Livro I, as distopias acabam por apontar à utopia que está subjacente ao toque a rebate que anima as críticas nelas desenvolvidas: “a distopia não se resume à simples antecipação do *malum* utópico, ela mesma requer uma utopia” (Araújo, 2016, p. 11), se não quer reduzir-se a simples antiutopia legitimadora dos males vigentes na sociedade em que vive o seu autor (Ferreira, 2015, p. 74; Matos, 2017, p. 54).

Assim, as experiências por que passa *Cândido* fazem-no afastar-se da perspetiva leibniziana de Pangloss, o seu mentor, de que “tudo vai pelo melhor neste mundo” (Voltaire, s. d., p. 18), acabando por contrapor a esse otimismo, a esse “furor de sustentar que tudo vai bem quando se está mal” (s/d:88), o preceito de que “é preciso cultivar a nossa horta” (Ibidem, p. 154), no pressuposto de que o único meio de tornar a vida sofrível é “trabalhar sem discorrer” (Ibidem, p. 154), porquanto “o trabalho afasta de nós três calamidades: o aborrecimento, o vício e a pobreza” (Ibidem, p. 153), como se Voltaire desse razão aos utopianos por terem instituído na ilha a universalidade do trabalho.

Por sua vez, Orwell realça em *1984* sobretudo a incapacidade de apenas um único cidadão, na sua dissidência, poder ir para além de um estatuto de solitário e de lunático e de que seria difícil de concretizar a necessidade de uma consciência coletiva numa sociedade controlada através do olhar omnividente do “olho de poder”. A esta perspetiva subjaz, pois, a afirmação da necessidade de liberdade como condição de preservação da individualidade do ser humano.

Já a alternativa à civilização fordista do *Admirável Mundo Novo* e ao primitivismo da aldeia índia poderia bem ser *Island*, a ilha regida pelo princípio de que deve ser

a economia e a tecnologia a adaptarem-se ao ser humano e não os seres humanos à economia e à tecnologia dos outros e onde há uma educação orientada para a liberdade e o autogoverno, mas essa utopia do humano que teria como suporte apenas o Ser Bom acaba por ser contrariada pelo apetite consumista e a tentação do *ter*.

Em *Fahrenheit 451* a tomada de consciência de não felicidade e a consequente rejeição da “cura” social, por outras palavras, da transformação em pessoa integrada, alienada e acrítica, é possível através da ajuda dos livros e de alguém que, conhecendo a literatura, fale, “não (...) das coisas, mas do *sentido* das coisas” (Bradbury, 2003l, p. 78). Aí, a alternativa a uma cidade sem livros é, mais do que uma cidade com livros, um mundo em que a voz das pessoas exale conhecimento, em que cada pessoa seja um livro, porque preserva a memória, lugar onde guarda o que lê e onde os livros não serão procurados (Ibidem, p. 148).

Esperança e responsabilidade

Se, na *Utopia*, os protagonistas conduzem o discurso da realidade distópica da sociedade da época para as propostas utópicas, também em *Fahrenheit 451* o processo de metamorfose do espírito do protagonista inicia-se no questionamento da cidade distópica que queria dispensar a vida e a memória que é preservada nos livros que a própria cidade proíbe e desemboca na reconstrução da cidade nova, a cidade pura, a cidade de homens-livro, a construir em interdependência. Por outras palavras, numa perspetiva nietzschiana, a alternativa ao camelo (aquele que segue o que lhe ensinaram), não é o leão (o que está simplesmente contra), mas a criança: “a criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar” (Nietzsche, 1997, p. 31). E para chegar a esta inocência, é preciso passar por um processo iniciático que permite purificar e nascer outra vez. Por outras palavras, à semelhança da *Utopia* de More, a distopia de Bradbury abre para a esperança de um novo mundo a construir e, também para ele, “natureza e cultura, por um lado, e interdependência e solidariedade entre as pessoas, são a base da cidade nova na qual terá lugar o homem novo” (Araújo, 2016, p. 122).

Em ambas as obras, encontramos a denúncia de uma ordem distópica que é preciso alterar, a esperança na nova ordem que é desejável e deve ser instituída e a responsabilidade dos humanos na construção dessa nova ordem para não replicar a desordem que seria suposto substituir. Assim, se a sabedoria de Hitlodeu, o português que teve o privilégio de aceder à ilha de Utopia, era feita de simplicidade e prudência, a sabedoria dos homens-livro era feita de uma inocência que conjuga o “ardente e [o] claro”, que tempera a energia (o fogo) com a água.

Esta necessidade de associar simplicidade e prudência, energia e clareza torna-se, de facto, importante quando se pretende associar o plano especulativo e o plano da ação, como pretenderá dizer More-autor de *Utopia* quando coloca a Pedro Gilles a questão da medida da ponte sobre o rio Anidro (More, 1978, p. 20; Araújo & Araújo, 2002), pequeno-grande pormenor que se lhe escapa na hora de findar a sua efabulação utópica. Mesmo colocando-se do lado da reflexão literário-filosófica, More não deixa de reconhecer na sua obra o eventual germe da conversão da ação ficcionada em texto de ação humana na História, porquanto “o utopista político sempre se refere ao melhor mundo realizável, não ao melhor mundo fantasiosamente pensável, como os literatos” (Matos, 2017, p. 43).

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Joaquim Machado de. **Tomás More e a Utopia**. Porto: Edições Afrontamento, 2006.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de. **Utopia, Diversidade e Tolerância**. Porto: Edições Afrontamento, 2012.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de. **Felicidade e Liberdade: Para uma utopia do humano**. V. N. Gaia: Fundação Manuel Leão, 2016.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de. **Lugar de Felicidade : Educação, sociabilidade e utopia**. V. N. Gaia: Fundação Manuel Leão, 2017.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de & ARAÚJO, Alberto Filipe. L'énigme du pont d'Amaurote, **Moreana**, vol. 39, 151-152 (December 2002), 69 – 83.
- BONY, Alain. Cosmologia utopiana : *L'Utopie comme logos*. In Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth (dir.). **Thomas More, Utopia : Nouvelles Perspectives Critiques** (p. 175 – 208). Montpellier : Centre d'Études et de Recherches sur la Renaissance Anglaise, 1999.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. de Mário Henrique Leiria. Porto: Público, 2003.
- FERREIRA, Vítor Vieira. Utopia e distopias no século XXI e pós-modernismo. **Papéis**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS, Campo Grande, v. 19, n. 38, 2015, 64-82.
- FREUND, Julien. **Utopie et violence**. Paris: Éditions Marcel Rivière et C^{ie}, 1978
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura : A distopia como ferramenta radical da modernidade, **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- HUXLEY, Aldous. **A Ilha**. Trad. de Virgínia Mota. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2001.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Trad. de Mário Henrique Leiria. Porto: Público Comunicação Social, 2003.
- HUXLEY, Aldous. **Regresso ao Admirável Mundo Novo**. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2004.

- JEROME, Jerome K.. **A Nova Utopia**. Tradução, seguida do texto original, introdução e notas de J. L. S. Buzelli, Universidade Estadual de Campinas. In *Morus – Utopia e Renascimento*, 9, 2013, 130-155, s. d. Disponível em: <https://docplayer.com.br/34563178-A-nova-utopia-de-jerome-k-jerome.html>
- LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso sobre a Servidão Voluntária**, 2ª ed. Trad. e Prefácio de Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Antígona, 1997.
- MANUEL, Frank E. & MANUEL, Fritzie P.. **El Pensamiento Utopico en el Mundo Occidental, I – Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)**. Trad. de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- MATOS, Andytiás Soares de Moura Costa. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40-59, Jan./Dez. 2017.
- MATTÉI, Jean-François (1996). L'Utopie: à travers un miroir obscur. In José Ribeiro Dias e Alberto Filipe Araújo (Coord.). **Educação e Utopia** (p. 85 – 103). Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança, Centro de Estudos em Educação e Psicologia, 1996.
- MORE, Thomas. **De Optimo Reip. Statu deque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus...** Présentation du texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes (édition bilingue) par André Prévost. Paris: Nouvelles Éditions Mame, 1978.
- MUCCHIELLI, Roger. **Le Mythe de la Cité Idéale**. Paris: PUF, 1960.
- ORWELL, George. **1984**. Trad. de Ana Luísa Faria. Porto: Público Comunicação Social, 2002
- PRÉVOST, André. **L'Utopie de Thomas More; présentation du texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes**. Paris: Nouvelles Éditions Mame, 1978.
- RUYER, Raymond. **L'Utopie et Les Utopies**. Brionne: Gérard Monfort, 1988.
- SKINNER, B. F.. **Walden II. Uma sociedade do futuro**. Trad. Rachel Moreno e Nelson Raul Saraiva. São Paulo: Editora Herder, 1972.
- VOLTAIRE. **Cândido ou o Optimismo**. Trad. de Maria Archer. Lisboa: Guimaráes & C.ª Editores s. d.
- WARREN, J. Benedict. **Vasco Quiroga y sus hospitaes pueblo de Santa Fe**, México: Editorial Universitaria Morelia, Michoacan, 1977.

ZAMIATINE, Ievgueni. **Nós**. Trad. de Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Antígona, 1990

ZAVALA, Silvio. Vasco de Quiroga, traducteur de l' *Utopia*, **Moreana**, XVIII, 69 (March), 115 – 117, 1981.

Utopia e distopia no imaginário cinematográfico contemporâneo¹

Rogério de Almeida²

Introdução

Em *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand (1997) afirma que o imaginário – conjunto de imagens e relações de imagens que perfazem todas as criações do pensamento humano (Durand, 1997, p. 18; Ferreira Santos & Almeida, 2012, p. 38) – exerce uma *pressão pedagógica* que influencia visões de mundo, ideologias, utopias, correntes de pensamento, práticas pedagógicas, produções estéticas etc.

O imaginário, justamente por conta de seu dinamismo organizador do real, possui caráter educativo, faz circular narrativas, símbolos e discursos por diversos setores do tecido social, encontrando nas manifestações culturais e estéticas o espaço privilegiado para se manifestar.

Outrora os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica. Por isso, é necessário desejar que uma pedagogia venha esclarecer, senão ajudar, esta irreprimível sede de imagens e sonhos. O nosso mais imperioso dever é trabalhar para uma pedagogia da preguiça, da libertação (*défolement*) e do lazer (Durand, 1997, p. 431).

1 Este trabalho resulta de pesquisa financiada pela FAPESP na modalidade Auxílio Regular.

2 Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. E-mail: rogerioa@usp.br.

Desde que Durand escreveu essas linhas, muita coisa mudou nos modos de circulação das produções culturais. O advento da internet, por exemplo, possibilitou novos modos de espetacularidade, em que filmes são assistidos na tela do computador ou mesmo em aparelhos de TV com conexão à internet, sem a mediação da mídia física, podendo ser interrompido e continuado à vontade do espectador. Houve também a explosão dos seriados televisivos e das operadoras/produtoras de *streaming*, como é o caso da *Netflix* e da *Amazon Prime*. Por outro lado, essas mesmas operadoras/produtoras de *streaming* não romperam com o cinema, produzindo, elas também, além de seriados, filmes, já não mais feitos para serem exibidos exclusivamente em salas de cinema. A polêmica causada pela participação desses filmes no Festival de Cannes de 2017 – se não foi exibido em uma sala de cinema é cinema? – é um exemplo das transformações em curso. O fato de *Roma*, produzido pelo *Netflix*, ter ganhado o Oscar de melhor filme estrangeiro de 2018 é outro sinal de que a relação do espectador com o cinema é outra.

Não é de se estranhar, portanto, a diminuição da frequência do público às salas de cinema. Isso não significa que as produções cinematográficas tenham deixado de interessar, mas que interessam de um outro modo. É possível mesmo afirmar que o princípio cinematográfico – imagens no ecrã – se espalhou para todos os lados, já que se multiplicaram as telas, sejam nos *smartphones*, nos ônibus e metrô, nos consultórios, bares etc. Em outras palavras, os filmes continuam nos fornecendo ficções, continuam a nos contar histórias, ainda que tenha mudado a circulação e a espetacularidade dos filmes. E um desdobramento disto é o número de trabalhos recentes que reconhecem, no cinema, sua dimensão estética (Lipovetsky e Serroy, 2009), filosófica (Cabrera, 2006), mítica (Guimarães et al., 2015) e formativa (Duarte, 2002; Bergala, 2008, Marcello e Fischer, 2011; Fresquet, 2013; Almeida, 2014).

Desse modo, o cinema, pelo imaginário que impõe, exerce uma pressão pedagógica que contribui para os modos de percepção da realidade, para os modos de construção das narrativas e dos sentidos que operam a mediação com o real. O imaginário distópico – do qual trataremos aqui – não é somente um reflexo dos temores vividos no presente, mas proposições de mundo, de formas de compreender o mundo que vivemos. O filme distópico lança a cada espectador a pergunta: “E

se?”, abrindo cenários, presentes e futuros, que exigem de nós respostas, ainda que não a tenhamos. Qual o futuro da humanidade, do planeta, do meio ambiente, da economia, da política, do amor? É justamente por não sabermos as respostas que o cinema nos acalenta com cenários possíveis. E por mais drásticos que possam ser, ainda lançam uma semente de esperança, justamente a de não vir a se realizar pela eventual intervenção no tempo presente.

Para tratar desse imaginário em que a utopia se manifesta em seu reverso distópico, empreenderei a análise de algumas narrativas ficcionais do cinema contemporâneo. Antes, porém, passaremos pela fundamentação educativa do cinema.

Os fundamentos educativos do cinema

Desde o nascimento do cinema se buscou fundamentá-lo do ponto de vista artístico. A expressão “sétima arte”, atribuída a Ricciotto Canudo, é exemplo disso. Os estudos de Pudovkin, Balázs, Bazin, Eisenstein, Vertov e Christian Metz reunidos por Ismail Xavier (1983) são bons exemplos de como se buscou desde sua origem os fundamentos da arte cinematográfica: roteiro, fotografia, plano, quadro, montagem etc.

Os usos pedagógicos do cinema também são conhecidos desde há muito. Na década de 30 no Brasil, por exemplo, Roquete Pinto proclamava que os meios de comunicação de massa cumpriam uma função pedagógica. O caso mais ilustrativo, para não dizer agressivo, de uso do cinema como pressão pedagógica para convencer uma população sobre determinado imaginário se deu um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, tanto por parte dos alemães, que com Leni Riefenstahl disseminou os ideais nazistas, como por parte dos norte-americanos, que escalaram os seus melhores cineastas, como Frank Capra, George Stevens, John Ford, John Huston e William Wyler para propagar os motivos da entrada dos EUA na Guerra e a necessidade de apoio da população, seja no alistamento de soldados ou na adaptação da indústria para produzir armas e munições, além da cobertura propriamente dita

da guerra³.

Há também numerosos trabalhos sobre o cinema na escola e com enfoques distintos, alguns privilegiando-o como forma de conhecimento (Duarte, 2002), outros por seu potencial criativo (Bergala, 2008; Fresquet, 2013) e alguns como instrumento didático-pedagógico (Napolitano, 2003), de modo que possa servir para o ensino de história, física ou qualquer outra disciplina cujo conteúdo possa ser ilustrado pelas imagens do cinema.

Entretanto, esses usos pedagógicos do cinema parecem limitar os aspectos propriamente educativos do cinema, que vão além do conteúdo disciplinar, discursivo ou ideológico, uma vez que, como outras artes, mobiliza sentimentos e sensações, provoca imersão, requer analogias metafóricas e convida a um estado poético muito distinto da atenção utilizada no entendimento de uma fórmula matemática ou cálculo geométrico.

Com esse objetivo mais ampliado, de compreender os aspectos educacionais da arte cinematográfica como uma *fisiologia aplicada* (Nietzsche, 1999), isto é, uma estética que avalia a arte por sua capacidade de intensificar a vida, ancorei o cinema em sete fundamentos educativos: cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, antropológico e poético (Almeida, 2017).

O fundamento cognitivo busca evidenciar que todo filme requer do espectador uma atividade cognitiva, patente pela necessidade de relacionar as cenas de modo a montar a história do filme a partir da narrativa estilisticamente proposta pelo cineasta. Um filme não conta uma história de maneira direta, mas apresenta cenas sequenciais cuja relação, nem sempre evidente, são inferidas, adivinhadas pelo espectador. Filmes como *Pulp Fiction* (1994) ou *Amnésia* (2000), por exemplo, cujas montagens não são lineares, exigirão inclusive que o espectador reorganize a sucessão de eventos de modo que façam sentido. Assim, em maior ou menor escala, todo filme exige, no momento mesmo da assistência, que o espectador levante hipóteses sobre o que está acontecendo, de modo que as cenas seguintes possam confirmar ou refutar tais hipóteses, que serão substituídas por outras, mais ou menos plausíveis, de acordo com o exercício cognitivo do espectador.

O aspecto filosófico de um filme, segundo fundamento, não está no tema, que

³ Conferir a série *Five Came Back* (2017), em 3 episódios, produzida pela Netflix.

pode ser qualquer um, mas no tratamento desse tema, isto é, no modo de pensá-lo. Isso significa que o cinema pensa “com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”, como especificou Deleuze (1985, p. 8). Isso não significa que derivemos um tema do filme para, posteriormente, pensá-lo, mas que consideramos o modo como o filme pensa um tema, o tema que se propôs a pensar.

O terceiro fundamento, o estético, é corporal. Sentimos o filme no corpo, por meio da percepção, mas sobretudo das sensações. Sentimos medo, ternura, raiva. Com o cinema, experimentamos sentidos (ou sua ausência), vivemos momentaneamente como se fôssemos outro, retornamos a nós mesmos, enfim, somos afetados por ele. Essa experiência estética, é importante frisar, não surge separada do exercício cognitivo e do pensamento. A separação em fundamentos é um recurso didático. A experiência cinematográfica é (ou tem potencial para ser) plena.

O fundamento mítico reconhece que dada narrativa cinematográfica nunca é uma invenção completamente singular, descolada do fundo imaginário e arquetípico da humanidade, mas, ao contrário, está em sintonia com o repertório das experiências humanas, reverbera conflitos da vida, põe em ação uma ética, um modo de viver. Campbell (2010, p. 20-21) sintetizou as funções do mito – e entendemos que as narrativas cinematográficas, assim como todas as narrativas, são mitos disfarçados, degenerados ou reinventados –, que giram em torno da possibilidade de reconciliação de nossa consciência com a imagem de mundo. Por mais particular que seja uma narrativa, ela é sempre uma *proposição de mundo* (Ricoeur, 2008), com a qual temos de lidar. Essa relação com a imagem do mundo, a par da cognição, do pensamento e da sensação, é também mítica porque é sempre ética. Meu modo de viver confronta-se com a imagem do mundo.

O fundamento existencial aponta para o caráter reflexivo da condição humana, potencializado pela experiência cinematográfica. A imagem tem uma dupla realidade. Ela é imagem em si, mas também imagem de alguma coisa. Quem assiste a um filme, penetra nessa realidade referencial, mas essa imersão não o ilude, ele sabe que é só uma imagem. Por outro lado, essa experiência também nos remete a uma realidade interior. “Nessa perspectiva, o cinema nos devolve a nós mesmos, mas de um jeito diferente, pois estabelece um novo cenário para que nos exercitemos sobre

a percepção (fundamento cognitivo), o pensamento (filosófico), a sensação (estético) e o relato (mítico) de nós mesmos” (Almeida, 2017, p. 21).

O sexto fundamento, antropológico, constata que o cinema é um difusor de imaginários, “gerador de emoções e sonhos” (Morin, 2014, p. 25), razão pela qual Morin se surpreende com a invenção tardia da tecnologia que possibilitou projetar imagens em movimento. De fato, as pinturas nas cavernas nos mostram que, milhares de anos antes da invenção da escrita, o homem já representava sua realidade, seu modo de ver a realidade, e não de maneira estática, mas buscando simular o movimento, isto é, a passagem do tempo. O cinema opera, efetivamente, nas dimensões do espaço e do tempo. É, nesse sentido, menos uma projeção da realidade que do nosso modo particularmente humano de ver a realidade. É por isso que, projetada a imagem, logo nos identificamos com ela. O cinema é uma possibilidade real de tomarmos contato com outras culturas, outros povos, outros grupos e, assim, ainda que à distância, nos aproximarmos deles.

Por fim, o sétimo e último fundamento, o poético, é de todos o mais difícil de provar (e aqui nas duas acepções do termo: experimentar e comprovar). Não é qualquer filme que altera nossa consciência, que provoca uma emoção poética – distinta de qualquer outra emoção –, que nos coloca em contato direto com o mundo criado pelo cineasta. Como aponta Merleau-Ponty (1983, p. 116), o cinema não apresenta os *pensamentos*, como ocorre na literatura, mas mostra o homem em ação. Não estamos em sua mente, mas observamos seu corpo. Estamos atentos ao modo como os personagens agem e reagem. Como na poesia (e na música), não é o tema que nos enleva, mas o modo como é *cantado*. É esse modo particular de nos tocar, de provocar emoções que caracteriza o *estado poético* de que trata Merleau-Ponty e reconhecemos como um fundamento do cinema.

Utopia e distopia no cinema contemporâneo

A distopia é uma metáfora para o temor exacerbado vivido no presente e deriva diretamente da utopia, de modo que as duas são indissociáveis. Se a utopia é sonho, a distopia é pesadelo; se a primeira traduz uma expectativa positiva quanto à realização

de um mundo melhor, a segunda é o fracasso desse projeto, o seu reverso. Embora seja comum a distopia estar associada ao futuro, como um horizonte possível, ela remete a um presente dado, com certas características intensificadas, de modo que a ambientação futurista é dispensável. O que o discurso distópico quer é alertar sobre o caminho que presumivelmente estamos seguindo. Assim, o caráter profético da distopia traz consigo certa nostalgia utópica. Não queremos que as coisas se passem como parece que se passarão, já que havíamos imaginado, no passado, um futuro diferente, positivo, utópico.

Se a utopia surge com Thomas Morus, no século XVI, marcando o início da Modernidade e de suas expectativas de emancipação do homem e de sua capacidade de se organizar socialmente, a distopia irromperá com a fadiga do pensamento moderno e propagará a desconfiança justamente dessa capacidade de organização social pautada razão. *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley é nesse sentido um marco. Publicado em 1932, apresenta de maneira distópica uma sociedade regulada bio-psico-ideologicamente para o e pelo produtivismo científico-racionalista, na qual, apesar da felicidade geral, as pessoas vivem em estado de demência. Na esteira, publica-se em 1949 o livro *1984*, de George Orwell, que também de maneira distópica apresenta uma sociedade totalitária repressora de qualquer pensamento contrário ao regime, encarnado na figura televisual e onipresente do *Grande Irmão*. Em 1953 Ray Bradbury publica *Fahrenheit 451*, título que faz alusão à temperatura em que os papéis queimam; a obra acompanha as transformações de Guy Montag, de bombeiro incinerador de livros a homem-livro, cuja missão é preservá-los na memória, já que na sociedade os livros, assim como as opiniões próprias e o pensamento crítico, foram proibidos. Os três livros, cujas histórias foram apresentadas também no cinema, apresentam narrativas distópicas cruciais para a compreensão do século XX e imbricam-se diretamente à noção de utopia.

Como definiu Boaventura Souza Santos (*apud* Araújo, 2016, p.123), “a utopia é a metáfora de uma hipercarência formulada ao nível a que não pode ser satisfeita, [pelo que] o que é importante nela não é o que diz sobre o futuro, mas a arqueologia virtual do presente que a torna possível”, definição que pode ser revertida para a distopia sem nenhum prejuízo de alcance e precisão, com a única distinção recaindo

sobre o termo hipercarência, que requer ser substituído por hipertemor. Pois assim como a utopia, a distopia também não concretiza no tempo os temores com os quais nasceu; e assim como a utopia, também é reveladora da arqueologia virtual do presente. Utopia e distopia são indissociáveis, pois se a primeira é a expectativa de realização positiva de algo que se almeja, a segunda é a advertência de uma possível concretização negativa do que não se deseja. Utopia é sonho; distopia, pesadelo.

Em todo o caso, a utopia está associada ao desejo de um *mundo melhor* e à necessidade de o construir na sociedade dos viventes, necessidade essa que a modernidade assume como projeto (...). Acompanhando o percurso da produção utópica desde que Tomás More criou o nome para este gênero filosófico-literário até a atualidade, damos conta de mundos atraentes e apetecíveis onde as pessoas são felizes, mas também de mundos horríveis e rejeitáveis que as fazem infelizes, assim como o apelo do ser humano a pensar a organização social e as suas finalidades, a problematizar a relação entre o individual e o coletivo, a enfatizar a tensão entre a liberdade e o controle (Araújo, 2016, p.10)

Utopia e distopia são como os lados de uma mesma moeda, que estampa tanto o projeto moderno de uma sociedade mais justa, organizada em benefício do desenvolvimento coletivo e da felicidade individual, quanto o pesadelo de um mundo caótico, afetado por uma guerra nuclear, pela escassez dos recursos naturais ou pelos efeitos do terrorismo. E se por acaso resolvêssemos jogar cara ou coroa com essa moeda a veríamos cair, nos séculos XVII e XVIII, bem mais do lado luminoso que do outro, enquanto desde o século XIX tem teimado cada vez mais em repetir o aspecto sombrio da utopia. Assim, o profetismo distópico é um modo de exercitar certa nostalgia utópica.

É nessa chave que podemos compreender *O Som ao Redor*, uma narrativa rarefeita e fragmentada sobre o cotidiano de Setúbal, bairro de Boa Viagem, no Recife, onde a aparente harmonia das relações entre classes é perturbada por uma tensão cada vez mais ruidosa e assustadora, premonitória de uma catástrofe que ao final se cumpre. Construído em dois núcleos narrativos, o filme alterna a história

da tradicional família de Francisco, dono de engenho e proprietário de quase toda uma rua do bairro, com a da Bia, dona de casa de classe média perturbada pelo cão de guarda do vizinho que não para de latir. A entrada dos guardas noturnos capitaneados por Clodoaldo polariza a temática da segurança. É nas mãos de quem mais espera proteção que Francisco morrerá: Clodoaldo vingá-se do assassinato de seu pai matando quem o matou.

A crítica especializada em cinema foi quase unânime em reconhecer no filme o diagnóstico das tensões e contradições de nosso desenvolvimento histórico, que prolongou práticas que vinham desde a Colônia. De maneira pontual, é possível traçar, a partir da pesquisa que se dedicou à análise de 16 textos críticos, três pressupostos que orientam a interpretação mais usual de *O Som ao redor*:

- 1) o filme apresenta uma crítica histórico-sociológica sobre as relações de classe no Brasil; 2) o filme utiliza recursos de gênero, como os provenientes do cinema de horror, para compor o clima de medo e a paranoia que perpassa as situações encenadas, e 3) o caráter inovador do filme, que reitera tanto a tradição moderna de busca do novo quanto valoriza o procedimento mais recente de reapropriação de linguagens consolidadas em contextos ainda não explorados, por meio da mistura de recursos estilísticos de gêneros diferentes (Almeida e Pelegrini, 2016, 742).

Entretanto, o aspecto que parece ter seduzido a crítica é o seu conteúdo discursivo-imaginário, que se ateve pouco ao que havia ou poderia haver de único nas personagens e situações retratadas, tomando-as – situações e personagens – como alegorias para a denúncia das contradições da modernização brasileira. Constituem-se exemplos a queixa da verticalização dos bairros, a crítica à falta de segurança e aos procedimentos utilizados para combatê-la (proliferação de câmeras, guardas noturnos etc.), o problema das relações fetichizadas com os objetos etc. Assim, o filme defende a tese de que a modernização do país, do modo como ocorreu, foi incapaz de alterar as estruturas do Brasil colonial que estiveram na base da formação do povo brasileiro, principalmente como estudada por Gilberto Freyre, referência direta no filme, seja pelas fotografias iniciais, pela sequência do engenho ou mesmo

pela dedicatória do filme a Joselice Jucá, historiadora que trabalhou com o sociólogo pernambucano e mãe do cineasta.

Essa alegoria distópica do Brasil é composta artisticamente por meio da repetição de alguns elementos estilísticos⁴ ao longo do filme. Por exemplo, um procedimento recorrente consiste em desenvolver, numa mesma cena, um fragmento do cotidiano e um discurso crítico sobre esse fragmento. Assim, cada cena, ao mesmo tempo em que se conecta com outras para formar um todo, também atua de maneira independente, compondo uma unidade de sentido. Há, então, um entrelaçamento de discursos que ora servem à crônica do cotidiano e ora fazem avançar a narrativa.

A vingança de Clodoaldo é o mote que conduz o filme, evidente apenas em seus momentos finais, mas preparada desde o início, por meio de premonições geradas com a conjunção de efeitos sonoros perturbadores e movimentos de câmera típicos do gênero de suspense e horror. A ambientação tensa do filme é justificada pela revelação final, mas serve também para pontuar o conflito de classes, cada vez mais ruidoso ao longo do filme.

Em paralelo à narrativa ou em suas brechas desenvolve-se a crônica cotidiana, esteticamente construída por meio da tensão entre o sensorial e o discursivo. Assim, em meio a uma cena banal, ou mais comumente sua conclusão, a câmera conduz o olhar do espectador para um lugar não usual, pontuando um comentário visual. O efeito é de estranhamento – o que os formalistas russos chamaram de *ostranenie* e Freud (1976) de *unheimlich*, isto é, o estranho que surge no seio do que é familiar.

No caso de *O Som ao Redor*, o efeito de estranhamento é obtido por um enquadramento de câmera precedido do movimento de zoom aproximativo e pela banda sonora que destaca sons graves, pouco agradáveis e em alguns casos extracampo. Tal recurso estilístico é fartamente utilizado em filmes do gênero horror e causam desconforto no espectador, além de uma sensação premonitória. Vemos tais procedimentos desde o início do filme, com o som da serra elétrica, enquadrada por um zoom aproximativo; quando Bia utiliza o aspirador de pó ou faz sexo com a

4 Aumont (2003, p.109) entende que “o estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-las de outras obras para compará-la ou opô-la.”

máquina de lavar roupa; no zoom que enquadra o monitor da câmera de segurança no momento em que Clodoaldo chega à casa de Anco; de maneira acintosa durante a conversa de João com seu avô, quando a câmera por duas vezes abandona o personagem para se fixar numa comunidade próxima, para enfatizar o contraste social. À medida que o filme avança o procedimento torna-se mais perturbador, com as cenas do homem caminhando pelo telhado, o pesadelo da filha da Bia, o vulto no corredor e a emblemática sequência de João e Sofia na senzala, no cinema e no banho de cachoeira.

Não surpreende, portanto, que a cena final misture sons de fontes distintas, com os disparos da arma de fogo sobrepondo-se à imagem das bombas da festa junina. A fusão dos sons embaralha também o significado das cenas distintas: a pequena vingança da família contra o cão barulhento tem o mesmo significado simbólico que os tiros que vingam a morte do pai de Clodoaldo.

A frontal simplicidade da trama central compensa-se pela complexa camada de sentidos arrolados nas micronarrativas que compõem a película. E são essas micronarrativas que discursam sobre o panorama contemporâneo do Brasil e sua ligação com o passado. Ivone Rabello (2015, p.171) faz essa conexão apontando que a derrota da luta política dos camponeses nas décadas de 1950/60 determinaram o “advento do Brasil contemporâneo”, com o aprofundamento das desigualdades e dos temores das classes média e alta. Tal cenário é agravado pelo fim das perspectivas de futuro. Sobre o final do filme, a pesquisadora analisa:

A não explicitação sobre os mortos, se é que houve mortos, é decisiva, pois, em qualquer dos casos, nada se resolve estruturalmente: outros cães continuarão a ladrar, outros “coronéis” continuarão a precisar de capangas, outros vingadores retornarão, e a cidade continuará a gerar ruídos confusos e a amortecer os confrontos. Nada se supera ou se aperfeiçoa, a não ser os estratagemas da vingança pessoal, sem poder de mobilização. (...) Sinalizando a amplitude do mal-estar social, a revanche pessoal não engendra estratégias coletivas de luta nem ambiente organizativo. Limita-se às compensações simbólicas, ao pacto de sangue, à justiça selvagem (Rabello, 2015, p.172).

Esse cenário proposto pelo filme, bem como suas implicações, assinalam uma visão distópica. E para isso não foi preciso ambientá-lo no futuro, como o fizeram *Cosmópolis* de David Cronenberg e *Holy Motors* de Leos Carax, para ficarmos com lançamentos do mesmo ano de 2012. O futuro tornou-se tão incerto quanto o presente; a qualquer momento este pode conduzir ao fim daquele. Assim, ainda mais drásticos que *O Som ao Redor* são o *4:44 – o fim do mundo* de Abel Ferrara, também de 2012, e *Melancholia* de Lars Von Trier, do ano anterior, que trazem para o presente o fim concreto do mundo físico, acrescentando ao tom distópico notas niilistas.

Relacionando o filme aos fundamentos educativos, parecem predominar o cognitivo, o estético e o filosófico nas escolhas estilísticas do cineasta. Há, assim, um investimento cognitivo para persuadir o espectador sobre o que está se passando sob a aparente normalidade do cotidiano, principalmente com as movimentações da câmera. O aspecto estético, presente na referida movimentação da câmera, se faz ainda mais presente na textura sonora do filme, evidenciada desde o título. E, por fim, o aspecto alegórico funciona como uma síntese filosófica, uma tese, estudo ou ensaio sobre a situação da sociedade brasileira contemporânea.

Como toda obra distópica, *O Som ao Redor* incute uma boa dose de negatividade ao tempo presente, faz dele fonte de temor e infelicidade e almeja, assim, persuadir-nos sobre a urgência de mudanças e transformações. E é aqui que a distopia se distancia radicalmente da utopia, pois enquanto esta acreditava saber o que e como mudar (projeto moderno), o imaginário distópico silencia sobre as alternativas para o porvir.

A imagem distópica da sociedade contemporânea não se circunscreve, como se poderia apressadamente supor, apenas em produções de países em desenvolvimento, cuja discrepância na distribuição de renda produz extremos sociais acentuados, mas permeia também os países ricos, principalmente após a propagação do neoliberalismo, como se observa em *Eu, Daniel Blake* (2016), do veterano inglês Ken Loach, filme que se destaca pelo realismo, pelo posicionamento ideológico e pela simplicidade com que retrata o cotidiano da classe trabalhadora, no caso inglesa.

Daniel Blake é um carpinteiro viúvo de 59 anos que, após sofrer um ataque cardíaco em um canteiro de obras, luta para conseguir ajuda social do Estado. Embora a médica não lhe dê alta, o departamento de Segurança Social inglês entende que ele

está apto ao trabalho, inviabilizando qualquer acesso aos benefícios que o Estado oferece. Começa, então, uma verdadeira batalha contra o sistema burocrático, que lhe exige uma série de documentos e ações para reconsiderar seu caso. São telefonemas atendidos por robôs, numa clara referência ao aspecto inumano do Estado, formulários que só podem ser preenchidos *online*, o que dificulta a vida de quem não está familiarizado com a internet, além de numerosas visitas às repartições públicas, que lhe impõem obstáculos cada vez mais complexos e sem sentido, como um curso para aprender a fazer currículo.

Numa dessas visitas ao serviço social conhece Katie, mãe de dois filhos, e que passa por uma situação econômica difícil, tendo sido transferida de Londres para Newcastle, onde o Estado lhe outorgou uma moradia provisória. Os dois personagens solitários tentam se ajudar mutuamente, o que confere um contraponto humano e sentimental à aridez burocrática e sisuda que permeia as relações entre cidadão e Estado.

Do ponto de vista político e ideológico, a película critica a precariedade das condições de trabalho, a desigualdade social, o desmantelamento do Estado de bem-estar social e o caráter inexpugnável da burocracia, que se revela como um tentáculo de Leviatã, o monstro marinho que Thomas Hobbes forjou como metáfora do Estado, no longínquo século XVII, para apontar a impossibilidade de se lutar contra ele, mas que permanece vivo e cada vez mais complexo nos tempos que correm.

Como o registro cinematográfico prima pelo realismo e a narrativa avança de maneira linear, o mal-estar vai se instalando lentamente, mas de modo indelével, contrapondo à simplicidade da vida das personagens o caráter complexo e incompreensível dos canais de acesso ao Estado, paradoxalmente armados de sistemas racionalizados. O que foi planejado para funcionar de maneira eficaz mostra sua maior eficiência quando o objetivo é não atender a demanda que não se quer. Assim, não é que o sistema não funciona por falha, mas o inverso, a perfeição de seu funcionamento está justamente em falhar, impossibilitando ao cidadão de ter seu direito atendido.

O filme pode ser compreendido como distópico, ainda que dispense o futuro como recurso narrativo de ambientação. Como argumenta Maria Helena Costa (2016, p. 9), podemos compreender “as visões distópicas como uma realidade

alternativa do tempo presente e/ou passado”. De fato, o filme se passa nos dias de hoje, mas o futuro está virtualmente presente na narrativa, como hipótese. Em vez de vermos o futuro na tela para nos darmos conta do que acontece no presente, o filme investe no presente para imaginarmos como, no que agora parece pontual, poderá se alastrar no porvir. De uma forma ou de outra, o filme é pessimista no modo como vê o contemporâneo, que aparece distante de como deveria ser, já que o olhar lançado ao presente vem carregado de expectativas construídas no passado e que se mostram frustradas. O presente de hoje já foi futuro no passado, embora o passado tenha projetado um futuro bem diferente do que vivemos hoje ou viveremos no porvir. Ao menos é isso que os filmes distópicos indiciam.

Entre os filmes distópicos ambientados no futuro, há diversos, muitos dos quais grandes produções, com audiência ampla e sólida repercussão, como é o caso de *Mad Max: Fury Road* (2015) de George Miller, *Blade Runner 2049* (2017) de Denis Villeneuve e *Ready Player One* (2018) de Steven Spielberg. Embora cada qual explore um hipertemor na ambientação do futuro, a reflexão se volta para as ações do presente e seu potencial destrutivo. *Mad Max* indagará sobre os responsáveis pela destruição do meio ambiente. *Blade Runner* tratará do tema da hibridização entre humano e máquina e o filme de Spielberg discutirá os excessos do ambiente virtual frente a realidade concreta. É interessante observar que os dois primeiros derivam de filmes inicialmente realizados na década de 1980 e funcionam como uma espécie de atualização dos temores que se desenhavam então, frente ao que efetivamente a História proporcionou nas últimas três décadas.

De menor alcance comercial, mas nem por isso de menor importância, temos outros filmes, como *O Lagosta* (*The Lobster*, 2015), do diretor grego Yorgos Lanthimos, produção de diversos países, falado em inglês, premiado em Cannes e com atores do Reino Unido. O filme aborda a situação do arquiteto David, que acaba de ser confinado em uma instituição híbrida, com características de um resort, de uma clínica de reabilitação e de uma prisão, após ser abandonado por sua mulher. Sua missão é encontrar uma companheira no prazo de 45 dias, caso contrário será transmutado em um animal à sua escolha. David escolheu se transformar em uma Lagosta, “porque vivem bastante, vivem no fundo do mar, têm sangue azul como os aristocratas e permanecem férteis a vida toda”.

O filme se passa num futuro não muito distante e investe no *nonsense* como recurso para hipostasiar a exigência contemporânea pela felicidade conjugal. Ou a pessoa se casa ou se transforma em um animal à sua escolha. Na clínica de reabilitação, que simbolicamente relaciona a contemporaneidade a um sistema totalitário, há palestras que ensinam sedução e jogos bizarros que podem aumentar ou diminuir o prazo de internação. Os solitários, com inegáveis dificuldades de relacionamento, buscam simular características que julgam ser atraentes, na esperança de encontrar a “alma gêmea”.

Como qualquer regime totalitário, há os dissidentes. No caso, são solteiros convictos que fugiram da clínica e vivem na floresta. Mas os rebeldes, que simbolicamente estão no polo da natureza, em franca oposição à “sociedade civilizada”, também têm suas regras rígidas, inflexíveis e injustificadas, como a proibição, com punição severa, de qualquer relacionamento entre os membros do grupo. É a relação apaixonada entre David e a Mulher que Enxerga Mal que servirá de contraponto tanto ao “mundo civilizado” quanto ao “mundo natural”.

Diferente dos filmes distópicos que apostam no amor, em suas diversas manifestações, como possibilidade de redenção, *The Lobster* questiona justamente o modo como o amor tem se manifestado nas sociedades contemporâneas, em que aparece como busca de espelhamento narcísico. Não há como não pensar nos aplicativos digitais de namoro, em que características e preferências são cruzadas para uma aproximação mediada por algoritmos. De todo modo, a película de Lanthimos, ao não permitir nenhuma expectativa positiva quanto ao futuro da espécie humana, funciona como um alerta para os riscos do totalitarismo, não mais na esfera política, ideológica ou racional, mas instalado no cerne da vida sentimental.

Sintomático da distopia como reverso da utopia, principalmente pela chave do excesso, é o *Train to Busan* (2016), do sul-coreano Sang-ho Yeon, também destaque em Cannes e bem elogiado pela crítica, apesar do desafortunado título brasileiro *Invasão Zumbi*; Portugal optou por manter o título em inglês. Trata-se de um melodrama de terror com enredo muito simples, mas de condução estilística intensa e tecnicamente muito precisa. Em suas quase duas horas de duração, não há alívio para a tensão instalada dentro de um trem em alta velocidade que ruma para a cidade de Busan.

O segredo do filme reside em não explicar o que ocasionou a situação apocalíptica, mas fazer o espectador vivê-la. Nesse sentido, não há como não se valer dos clichês fornecidos por uma longa tradição de filmes de zumbi. O filme gira em torno de poucos personagens. Acompanhamos mais detidamente a situação de Seok Woo, um workaholic que, depois de muita insistência, aceita levar sua filha até Busan, para comemorar o aniversário com a mãe. Pouco antes da partida do trem, uma pessoa infectada entra num vagão e, após breve colapso, transforma-se numa criatura monstruosa, que passa a morder o pescoço de quem vê pela frente, infectando-a também. Pouco tempo depois de mordida, a pessoa se transforma no zumbi que passará a atacar outras pessoas, de modo que a população de infectados não para de crescer.

Embora o filme tenha um ritmo frenético e encadeie um ataque no outro, o protagonista passa por uma transformação profunda, abandonando a postura autocentrada e egoísta do início do filme até chegar ao altruísmo heroico de seu derradeiro gesto, passando por ações que gradualmente o tornaram atento ao outro. São nessas cenas que o melodrama se impõe, pontuando o argumento que motiva e justifica a alegoria a que o filme se presta: o egoísmo, a competitividade e a insensibilidade das sociedades contemporâneas tendem ao caos, à inumanidade e à violência mortal.

Além desse aspecto comportamental, há outra possibilidade de justificativa para a epidemia, insinuada no início e no meio do filme, em que um acidente numa usina, ocasionado pela ganância de Seok Woo, teria desencadeado o caos. De uma forma ou de outra, as duas justificativas se unem contra determinados valores, como os já mencionados, que parecem governar as sociedades contemporâneas.

No final, somente uma mulher grávida e uma menina, a filha do protagonista, sobrevivem. Ao atravessar uma barreira, fronteira simbólica do fim da humanidade contaminada, as duas retornam ao mundo civilizado como esperança de renovação. A menina por seu próprio devir. E a mulher grávida por trazer em seu ventre uma nova humanidade.

Do ponto de vista dos fundamentos educativos, *O Lagosta* transita com maior predominância pelos filosófico, existencial e antropológico. O filme pensa imageticamente o artificialismo das relações amorosas contemporâneas a partir de

um cenário totalitário e distópico. Prolongando essa questão, o aspecto existencial potencializa a reflexão, que fica a cargo do espectador, sobre o significado do amor, clivado contemporaneamente pelo narcisismo, expresso pelo duplo movimento de projetar nos outros as próprias características, além de simular (ou dissimular) um conjunto de aspectos que possam espelhar o outro, de modo a atraí-lo. Isso se resolve, em referência ao fundamento antropológico, pelo imaginário animal. Transformar-se em um cão, por exemplo, ou em uma lagosta, não expressa aqui um devir animal, no sentido de um acréscimo de potencialidade, mas uma estereotipação filogenética, isto é, reduz-se a singularidade humana aos traços gerais das espécies animais. Trata-se de um discurso irônico. O cão no qual o irmão de David se transforma simboliza fidelidade, obediência e amizade, traços que, se os tivesse, não perderia sua condição humana, enquanto tornar-se uma lagosta, como escolhe David, concretizaria desejos demasiado humanos de viver bastante, ter sangue azul e permanecer fértil por toda a vida. Esses três aspectos – filosófico, existencial e antropológico – não estão isolados, mas atuam em conjunto. É importante ressaltar também que, embora não se destaquem, os demais fundamentos estão presentes no filme.

No caso de *Eu, Daniel Blake*, a pressão pedagógica é exercida predominantemente pelos fundamentos filosófico e existencial. O realismo condutor da estilística desta obra opera como um discurso contra o fim do Estado de bem-estar social na Inglaterra e, por extensão, na Europa. Há a dimensão do pensamento, mas também da reflexão, âmbito existencial convocado por uma possível identificação do espectador com o drama do protagonista em busca de condições dignas de sobrevivência.

Invasão Zumbi concentra suas pretensões nos fundamentos estético e mítico. Estético ao mobilizar a percepção do espectador e promover uma reiterada sensação de medo, temperada pela repulsa, pela tensão constante e pela identificação com a fragilidade da criança e da mulher grávida. Esses elementos estéticos potencializam o aspecto mítico do monstro devorador, representado pela mandíbula dilacerante. Os zumbis em questão remontam à narrativa dos mortos que retornam à vida destituídos de suas almas, portanto tornados monstros controlados por um instinto destrutivo, incapazes de qualquer traço de humanidade (não reconhecem laços

constituídos quando eram vivos, não possuem habilidades manuais, seus olhos estão esbranquiçados etc.).

Embora distintas quanto ao tema, estilo e tratamento artístico, essas narrativas distópicas remetem a imagens de mundo que potencializam os aspectos negativos vividos contemporaneamente e alertam para os riscos de perdermos nossa humanidade. E esse alerta constitui, por si só, na esperança de que o futuro desastroso não se concretize, o reverso da utopia, que jaz como sombra, à espera de seu tempo.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rogério de. **Cinema e Educação: fundamentos e perspectivas**. Educação em Revista, Belo Horizonte, n. 33, 2017.
- ALMEIDA, Rogério de. **Possibilidades formativas do cinema**. Revista Rebeca, São Paulo, v. 6, jul./dez., 2014.
- ALMEIDA, Rogério & PELEGRINI, Christian H. **Os textos críticos sobre o filme O Som ao Redor, seus pressupostos estéticos e desdobramentos hermenêuticos**. Palavra Clave, v. 19, p.721-745, 2016.
- ARAÚJO, J. M. de. **Felicidade e Liberdade. Para uma utopia do humano**. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2016.
- AUMONT, J. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através do filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix: Pensamento, 1993.
- COSTA, Maria Helena B. V. **Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro**. XIV Coloquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.
- DELEUZE, G. **Cinema: imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA Santos, Marcos e ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.
- FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiência com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

-
- FREUD, S. **O estranho. Vol XVII**, Rio de Janeiro: Imago, Ed. Standard Brasileira das Obras Completas, p.271-318, 1976.
- GUIMARÃES, Armando et al. **Olhares sobre Frankenstein: literatura, educação e cinema**. São Paulo: Képos, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturas e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MARCELLO, Fabiana de A.; FISCHER, Rosa Maria B. **Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 505-519, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Marcel. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 101-117.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- RABELLO, I. D. **O som ao redor: sem futuro, só revanche? Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n.101, p.157-173, Mar. 2015.
- RICOUER, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



Este livro,
Faces da Utopia: paraíso ou inferno?,
do selo GALATEA,
utilizou as fontes tipográficas
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em janeiro de 2020.



Civitas antea

Fons antea

Oliv antea



CAVIA DI EDIZIONI CLASICO ED. FEUSP

