

Modo distópico e modo satírico: confluências tipológicas essenciais

João Manuel de Sousa Nunes
Faculdade de Letras de Lisboa

É sabido que a ironia se constitui coadjuvante das *utopias clássicas*, isto é, daquelas em que são postas de forma inconclusiva as questões da viabilização de um justo conselheiro junto de um príncipe e da aplicabilidade do seu conselho, interpretável como impossível (ou utópico). Menos conhecidos são alguns aspectos de irónica ambiguidade em múltiplos exemplos de diferentes constelações utópicas, tal como menos observados têm sido os pontos de confluência (temática, estrutural ou de alvos) entre distopia e sátira, com base em factores interactivos. Creio, pois, valer a pena focar alguns desses pontos de confluência, assim como certos factores e exemplos dessa interacção fundamental.

A tradição utópica, como a tradição do direito e a da sátira, parte da consciência ou verificação de erros, abusos, corrupções, vícios e desmandos frequentes nas sociedades humanas. Numa *utopia clássica* como a de More, os Livros I e II apresentam, respectivamente, uma vertente de «negativos» históricos e reais, e outra de «positivos» utópicos ou idealizados – tal como a *satura*, que Horácio diz ser invenção do seu compatriota Lucílio e que Tertuliano confirma como criação latina¹.

Em certas modalidades ou constelações utópicas, a inesgotável satisfação de necessidades humanas, tantas vezes só lacunarmente preenchidas nas sociedades reais, corresponde a um avesso positivo de usuais carências naturais e sociológicas dessas sociedades. Em imagens de *cocanha*, por exemplo, uma mágica fertilidade opera a inversão dessa situação recorrente. Inversão que potencia uma ironia no implícito confronto com o real histórico, mesmo que este não seja explicitamente satirizado.

A referida inversão irónica pode, sem dúvida, ser conotada com a expressão inglesa *world-upside-down* que, em diversos contextos e ampla rede de significações referenciais, recorda várias afinidades daquela com outras tradicionais inversões irónicas. Tão antigas como persistentes, tais inversões podem reforçar múltiplas funções satíricas, inclusive burlescas, especialmente

visíveis em épocas ou situações de *licença* descompressora de recalcamientos, constrictões e tabus. Tal *licença* é geralmente confinada a certos limites espaciais e temporais (por exemplo o círculo da corte no caso do bobo, ou o ciclo do entrudo para os que folgam com o carnaval). De fronteiras amiúde ambíguas e de arriscada ou contraditória definição (a autoridade do rei ou do magistrado, sempre algo discricionária, permanece então como factor arbitral), essa mesma licença pode envolver inversões irónicas não sem analogia com os topónimos atribuídos por More à sua *nusquam* ou terra utópica. Por exemplo: uma máscara de um «grande» homem público não é esse homem, embora se possa dizer que «ali» vai o homem implicado; a máscara é, de facto, um não-homem, como o cachimbo de Magritte é um não-cachimbo. Disto nos dão conta passatempos tradicionais na cultura britânica, como sejam os *lords of misrule*, e noutras culturas – desde saturnálias e carnavais a máscaras de longínquos esconjuros e sublimações.

Traços e aspectos de irónica inversão multiplicam-se, não raro, por via de refracções verbais, gestuais e pictóricas que não deixam de emergir em *utopias clássicas*, a que Sidney chamava *speaking pictures* e no tempo de Bacon eram ainda vistas como fábulas poéticas².

Em escritos visando a *república moral perfeita*, quando a possibilidade de um aperfeiçoamento da *res publica* é deliberadamente transportadora de sinal satírico, como é o caso de *Elogio da Loucura*, o autor assume uma aparente valoração do negativo para melhor superar o impasse frequente entre o que é e o que deveria ser, com base na tradicional inversão retórica.

Certas utopias fazem da inversão irónica mais propriamente uma reversão paradoxalmente irreversível. Assim, ainda na *cocanha*, a juventude pode tornar-se perene por imersão do aspirante utopiano em fonte de mágica virtude³. Já o capitão Gulliver encontra exemplares de uma humanidade que logrou o reverso da morte inevitável, não obstante esta pesar ainda no fardo de uma imparável decrepitude, por eles transportado. Ao invés das facilidades de eutanásia observadas por Hitlodeu na Utopia, os velhos Struldbuggs descritos por Swift na Terceira Parte de *Gulliver's Travels* estão irremediavelmente condenados a sobreviver com a incompleta morte no corpo e no espírito⁴. Em *The Loved One*, ficção narrativa de Evelyn Waugh publicada em 1948, encontramos exemplo mais próximo e também notável de mito clássico transformado em utopia de cariz satírico, no contraste da pretensão à perene preservação do corpo morto no melhor dos estados possíveis, o que não deixa de convergir com a mágica e popular fantasia da *cocanha*. Por outro lado, resulta igualmente satírica a irónica sobreposição ou o implícito confronto de tal precária preservação somática com a longevidade ou a aspiração à tranquila aceitação da morte, como se esta pudesse ser sempre naturalmente pacífica e nunca trágica ou horrífica. Para versões *arcádicas* de utopia fica remetido, de facto,

tal poético conseguimento, que não para o sumptuosamente banal cenário das câmaras mortuárias descritas com satírico deleite por Waugh.

Muitas utopias, incluindo as de matriz *milénarista*, partem do pressuposto da supressão do mal, do pecado «original» e derivados, numa fase prévia ou posterior à segunda vinda de Cristo, julgada para breve. Mas a *utopia clássica* e outras são também motivadas pela inescapável verificação de uma natureza falível e degradável. Prevêem condicionamentos ou punições rigorosas para infractores de determinadas regras, não escapam à dificuldade de criar a ilusão de uma plena felicidade individual e colectiva, mesmo que a tónica da narrativa, ao recair na organização comunitária, pareça privilegiar a segunda dimensão do perfectibilismo. Mas, paradoxalmente, podem em certas instâncias mostrar-se os utopianos tolerantes em relação a penalizações enraizadas na sociedade do utopista. Na consciência ou na verificação de tais irónicos paradoxos e desajustamentos se inscreve ainda a possibilidade de nexos satíricos do ponto de vista quer do escritor quer do leitor.

Potencialmente satírica é igualmente a exploração da recorrente confusão entre *utopia* e *eutopia*, ou entre o carácter problemático da *speaking picture* e a idealização a que esta fica sujeita no ângulo de focagem abrangido pelo olhar de quem a contempla – utopiano ou leitor em fase de suspensão de descrença no maravilhoso utópico. Ao cair na irónica mira do utopista ou do leitor em fase de suspensão inversa, o poeta laureado da *Utopia* de More incorre nesse lapso de *wishful thinking*, ficando à mercê, nomeadamente, da sátira dos que, em qualquer caso, vêem num cenário utópico o que ele pode ter de falaciosa fantasia fabular (como sucederá com Francis Bacon, que, talvez por isso, deixou incompleta a narrativa de *New Atlantis*).

Efeito semelhante tende a verificar-se em leitores que tomam a aparente plenitude do relato como um quadro completo e sem moldura limitativa, ou as possíveis esperanças de realização por expectativas programáticas. Por isso tendem a transformar a dialéctica do confronto entre o histórico (bem confinado nas circunstâncias de tempo, espaço e outras) e a imaginação onírica (que não conhece tal confinamento) em problemática viagem pelo reino da improbabilidade. Neste caso, o regresso de uma paragem ou terra utópica pode tornar-se difícil. Como se pode ver na história de *Rasselas*, publicada por Samuel Johnson quase no mesmo momento em que Voltaire publicava *Candide*, tomados à letra, os paraísos terrestres ficam tão exclusivos que ameaçam tornar-se prisões. Tanto *Rasselas* como *Candide* são alertas para tal ameaça, envolvendo uma zona de credulidade satirizável, mais visível na segunda dessas obras, que expõe os perigos incorridos pelos idealizadores desses paraísos. Perigos que, na saída ou fuga dos viajantes, são homólogos dos que ocorrem na ida e na chegada. Apesar de tais cenários edénicos poderem ser vistos como uma crítica (*Rasselas*) e mesmo como uma caricatura satírica (*Candide*)

à concepção do «melhor dos mundos possíveis» vislumbrada por Leibniz, o mais certo dos vectores veiculados nas respectivas representações utópicas dirige-se contra fáceis ilusões dos humanos, geralmente prontos a fabricarem frágeis paraísos materiais à imagem dos seus desejos. Neste sentido, o referido vector aponta para os cenários de crédulas utopias historicamente tentadas, fazendo ver nelas uma espécie de melhor dos mundos impossíveis. E na medida em que tal visão é pertinente, ou que um Rasselas acaba por preferir o mundo real mesmo que imperfeito, algo subsiste da concepção leibniziana: afinal, o príncipe da Abissínia opta por agir no mundo porque a imperfeição solicita a dar o melhor de si, a contribuir para um urgente aperfeiçoamento. No tempo da utopia, a aparente perfeição tornava-o inactivo, mortalmente ocioso e frustrado nas suas capacidades criativas. No tempo do imperfeito melhor-dos-mundos-(im)possíveis, a própria imperfeição se torna convite e estímulo ao aperfeiçoamento que é resposta à ânsia de «perfectibilismo». Donde se concluirá que a sátira de Voltaire em *Candide* não acerta exactamente no alvo oferecido pelo filósofo-matemático, embora justamente fira o pan-glóssico *wishful thinking* que lhe foi imputado.

Em certos casos, a típica preocupação de muitos utopianos é instruírem os seus raros visitantes na história local, tornada assunto prioritário em paradigmática pedagogização. Como sucede em *New Atlantis*, os visitados estão muito mais interessados em contar e fazer valer a sua identidade histórica e cultural do que em conhecer a dos visitantes. Destes apenas querem saber certos traços essenciais, como os relativos às convicções religiosas, que os visitantes, aliás, se apressam a antecipar; mas tal se deve, como desde logo transparece, ao desejo de avaliarem a aceitabilidade ou perigosidade dos estrangeiros. Releva menos de curiosidade do que de um interesse pragmático, mais de uma táctica defensiva do que de uma verdadeira e positiva (porque desinteressada) pedagogia. A narração histórica de um dos mentores de *New Atlantis* pretende, de resto, realçar (como também acontece predominantemente em *News from Nowhere*, de William Morris, e noutras utopias) o estádio presente de conseguimento utópico por contraste com um passado insatisfatório. Neste sentido, essa narração enferma de uma focagem preconcebida, com o seu *modus* de propaganda para consumo alheio. Em sentido oposto vai a narração distopicamente satírica da história impressa por Swift na Primeira Parte de *Gulliver's Travels*. Aqui, é o passado utópico dos Lilliputianos que faz realçar a sua actual degradação. O que, do ponto de vista do satirista, ou do leitor, não autoriza a crédula autojustificação de orgulhosa superioridade que Gulliver está sempre pronto a revelar. O passo mais significativo ocorre quando conta ao rei de Brobdingnag «méritos» da história do seu país, que o satirista reduz a um mostruário de abominações e a que o interlocutor do protagonista dá resposta carregada de elementos de disfemismo animal⁵.

O pedagogismo idealizante e propagandístico de muitos utopianos pode, pois, despertar reacção satírica que, no caso de *Gulliver's Travels* condiz com um global sinal distópico resultante, na obra, de um contraste regular entre elementos alusivos a situações históricas e utópicas. Noutros casos, a transição da real noite histórica, configurável em pesadelo, para o sonho utópico (eventualmente de idílico bucolismo, como na citada narrativa de William Morris) é seguida de uma didáctica historiação. Esta afasta deliberadamente das personagens e dos leitores quase toda a indicação de uma conflitualidade tão previsível como incompatível com a bondade da transição para o sonhado estádio utópico.

Para o domínio da sátira distópica fica então reservado o possível papel de inverter a glosa pedagogizante impressa no relato histórico sobre a transição para a utopia. Nesta, ao peso do sono segue-se a libertação do sonho que adia o penoso acordar para a realidade histórica. A distopia, divergindo do sonho subjacente ou emergente transformado em regime totalitário, pode traduzir-se em desmitificadora sátira. Disso nos dava exemplo Orwell num período histórico em que havia ainda muitos crédulos em relação a típicas glosas oficiais que apresentavam como paraíso terrestre ou o melhor dos mundos possíveis as tentativas totalitárias de realizar programaticamente algumas idealizações utópicas.

Por outro lado, as sociedades seculares, por vezes ditas «ideais» ou «científicas», aproveitadoras de certas utopias, contrastam com o ideal cristão de utopistas como More ou de distopistas satíricos como Swift⁶. Aqui, o potencial satírico não deixa de ter afinidades com potencial semelhante de viagens imaginárias tais as descritas por Cyrano de Bergerac e pelo Deão de Dublin. Por outro lado, os escritos pedagógicos, históricos ou outros, de antigos e modernos humanistas cristãos desejosos de um encaminhamento para a república moral perfeita mostram-se quase sempre mais realistas nesse desejo ao conceberem vias reformistas geralmente parciais. Em relação a eles, as *utopias clássicas* distinguem-se por, entre outros aspectos, admitirem regulares auto-contradições irónicas. Nos referidos escritos, mudança e *statu quo* entram num processo dialéctico realmente nunca concluído, em que consentimento e lei ou sanção se confrontam, articulam e procuram apurar, em sucessivos compromissos a superar eventualmente, num dinamismo incessante. Este dinamismo, inerente a imagens e descrições da *república moral perfeita*, contrasta singularmente com o estaticismo e o estatismo presentes em modalidades mais propriamente apelidáveis de utópicas. Nestas, a conflitualidade humana e institucional é ambiguamente apagada ou vagamente relegada para os primórdios do processo que as instaura; quando muito, apenas aflorada a ocasional passo rápido, como em *News from Nowhere*. Em muitos escritos de humanistas preocupados com a *república moral perfeita* tal conflitualidade não é obliterada a fim

de melhor ser confrontada e superada. Em obras como *Elogio da Loucura*, a sátira que a caracteriza é decisivo factor dinâmico (não só impresso na linguagem) da prossecução narrativa e da subjacente aspiração a mobilizar energias capazes de vencer a violência alienante que em tantos momentos parecera – tem parecido – submergir a Europa e o mundo. Sátira que, genericamente considerada como modo literário, em si mesma vive de uma veemência de superação do negativo pelo ideal positivo. Nela são estes opostos ordenados, numa dualidade muito visível mas frequentemente mais dispersa e aparentemente menos conformável no processo quando em contexto de história real.

De uma situação histórica real parte o utopista para um lúdico vislumbre de esperança na capacidade do homem e das sociedades humanas. Essa esperança radica, antes de mais, na convicção de que, aperfeiçoadas as regras do jogo sociopolítico, melhor aprenderão as pessoas nele empenhadas um *fair play* amiúde invocado mas tantas vezes desmentido, assim como uma justiça tanto mais urgente quanto mais comprometida pela viciação das referidas regras ou pela insuficiências destas. O antiutopismo, pelo contrário, aprende e ensina que justiça e *fair play* têm de começar «por uma ponta», ou seja: por cada indivíduo em relação aos demais. Sob pena de, mesmo no contexto de muitas e boas regras, os critérios de valor envolvidos na definição de justiça perderem eficácia, gerando a ilusória imagem de um jogo que verdadeiramente o não é. Podem então manter-se os símbolos e rituais de uma cultura social ou de um jogo utópico a que, no entanto, falta princípio, meio e fim. Uma e outro tendem, neste caso, a esgotar-se em rotinas vazias de sentido e objectivo positivos, propícias à infracção sempre latente nas lúdicas e essenciais sublimações de violência criadas pelo *Homo ludens* de que fala Huizinga. Violência a que poderá responder em contraposição outra espécie, controlada e sublimada – a da própria literatura satírica elevada por alta carga de sentido. A desconfiança do antiutopista resulta precisamente da consciência e verificação daquele vazio em que, à livre aceitação do comprometimento lúdico, se prefere automatismos arbitrários apoiados num totalitarismo necessariamente imposto pela força. A mesma desconfiança é ampliada pela aquisição de uma certeza tantas vezes corroborada por empírica observação histórica: de que é mais fácil aos humanos aceitarem a subserviência do que a dissidência, a lei do terror totalitário do que a liberdade. A lição fundamental da narrativa antiutópica, de H. G. Wells a Huxley, Orwell e muitos outros, é a de que qualquer margem de liberdade individual, dentro de um ilusório jogo com regras viciadas porque dependentes do aleatório arbítrio de um poder corrompido, é varrida por esse poder. O relacionamento dos indivíduos através dos símbolos e da prática judicial torna-se então também um simulacro formalmente cumpridor de rituais do direito. Não é por acaso que Orwell e Huxley partem de um universo utópico para expor distopicamente como ele é indesejável. Em

Animal Farm e *Brave New World* como em *Nineteen Eighty Four*, encontramos certamente a noção implícita de que uma utopia imposta como programa totalitário se torna sinistra asfixia da liberdade. Num complexo de alienantes motivações, o opressor de um mundo totalitário anula o direito à diferença, à dissidência, à liberdade individual e cultural. Confundindo a liberdade inerente ao sonho com a compulsão projectista, obsessivamente abismado na euforia de engrandecimento comensurável com a desmesura do leviatã contemporâneo, o opressor característico das distopias orwelliana e huxleyana fixa-se nos antípodas da abertura irónica encontrada na *Utopia* de More. O seu mundo é concentracionário, fechado e goulaguiano. A *utopia clássica*, pelo contrário, consegue articular sonho e irónica vigilância como fases complementares integrais de um real desejo de regeneração e progresso.

Os humanistas autores de textos e paradigmas tendo como alvo a *república moral perfeita* sabiam isto muito bem. Ao dirigirem-se preferencialmente a magistrados e governantes, têm esclarecida noção quer dos limites que os absolutismos então reinantes não deveriam violar quer das limitações que condicionam a eficácia do possível conselheiro de um monarca. Ao escreverem os seus textos reformistas, não ignoram a imperfeição das criaturas humanas nem abandonam a esperança que vive normalmente em cada homem. Tão-pouco confundem tal esperança com a miragem de uma acabada felicidade baseada numa «perfeita» colectivização. Isso mesmo transparece, como creio ter noutra ocasião suficientemente explicitado, das palavras finais de More – personagem no Segundo Livro da respectiva *Utopia*⁷. Os ideais do humanista More não deixam de informar toda a irónica autocontradição expressa de modo mais visível na toponímia da sua fábula poética. Analogamente, não deixa de ser bem significativo que, na primeira metade do século XX, a sátira distópica se sobreponha ao mundo concentracionário de utopias programáticas que vimos referindo. Ao quadro fechado e à aparente completude facial das utopias programáticas que vê ou entrevê como real ameaça histórica, essa sátira prefere a aberta ambiguidade de um processo em que há ainda lugar para o não conformismo individual, disposição tão vivamente enraizada na tradição cultural nativa dos autores novecentistas citados. O mesmo é dizer que a experiência da história e da literatura antiutópica, particularmente filtradas pelo contexto britânico, convergiram com especial acuidade na primeira metade deste século. Não se pode esquecer, no entanto, que esse contexto é de há séculos intensamente percorrido por um imaginário utópico e fertilizado por uma forte corrente empirista. Do respectivo confronto sobressai com frequência uma componente de reacção antivisionária, de racionalização realista. Veja-se, nomeadamente, a crítica de Hobbes e de Locke a uma imaginação que não seja acompanhada de discernimento, ou a sátira augustana contra um projectismo sem base humanista. A componente referida tende naturalmente a sur-

tir em textos desmitificadores do *milenarismo* e de outras modalidades utópicas propensas a ou propostas como cenários de aplicação programática – veja-se, desde a época da Restauração, por exemplo S. Butler, *The Elephant in the Moon: Satire upon the Royal Society*; Swift, *Gulliver's Travels*, em particular a Terceira Parte; Johnson, *Rasselas*⁸. Todos estes escritores revelam afinidades ideológicas na oposição ao *enthusiasm* que a epistemologia empirista britânica tão recorrentemente associa a delírios megalómanos, despotismo, militarismo, projectismo político e cientificista ao serviço de poderes opressores. A sátira dos dois primeiros (onde por vezes perpassa uma hobbesiana reverberação a despeito da sua rejeição de aspectos essenciais da filosofia de Hobbes) parte de uma base empirista ou moderada pelos ensinamentos da experiência histórica, a fim de assestar a mira satírica. É esta encontra, sem dúvida, muitos alvos visíveis na história humana ou, mais particularmente, na história britânica do século XVII. Essa sátira, como a sátira antiutópica, é ainda um modo de manter o discernimento ponderador dos lastros capazes de fazer afundar o leviatã moderno.

Numa época como a actual, que faz, tal a Augustana, a viragem de um século para outro; que está em boas condições para compreender exemplos significativos da criação literária que explicitam a crítica do utópico pelo distópico; que experienciou a desastrosa conversão de utopias abertas em regimes totalitários... numa época como a actual, há que reconhecer que algumas componentes da chamada pós-modernidade não surgem por acaso. Refiro-me, designadamente, a um certo e crescente gosto pela sátira burlesca presente em obras de natureza estética ou focada pela análise crítica. Numa época como a nossa, que partilha o apreço por tal característica com a época Augustana, penso valer a pena reflectir nas razões que levaram Butler e Swift, ou muito depois levariam Orwell, por exemplo, a exprimirem preferência pelo mundo aberto face à constrição das utopias programáticas e seus sucedâneos totalitários. Hoje como há séculos, a sátira distópica recorda e resulta da reacção contra a marginalidade a que tais pretensões sujeitaram a criatura humana e a expressão individual, social ou cultural das diferenças.

Imagens e sentimentos de orfandade ainda ligam a arte modernista de inícios do século XX ao pós-modernismo do seu final. Entretanto, talvez alguma sátira distópica, apesar de tudo ocasionalmente viva nos interstícios do tecido engendrado pelos fazedores de *guettos* e *goulags*, tenha tido consequências, tenha produzido motivações. Se a ameaça dos leviatãs modernos continua presente, não é menos certo que os modelos contrastivos das *utopias clássicas* e das distopias coetâneas mantêm viva a aspiração do «perfectibilismo», directamente envolvido na dialéctica polarizada por esperanças e expectativas. A possibilidade de regeneração não é uma possibilidade órfã ou morta à nascença. Apesar de tudo, as sociedades humanas continuam, mesmo que obs-

curamente, a crer na construção de um progresso não enredado em *wishful thinking*. Neste findar de século, sabemos bem demais a que degradações ou corrupções têm sido votados, por tal via, os humanos ideais de progresso e felicidade.

- 1 Cfr. Horácio, referência a Lucílio como «inventor de uma forma [a sátira] não desenvolvida pelos Gregos» (*Sátiras*, I, 10, 11.21-65), e Quintiliano (*Institutio oratória*, X, 1.93). Trad. minha das expressões citadas. Sobre a concepção de *satura*, ver Horácio, *Ars Poetica*, e Dlyden, *Discourse upon the Original and Progress of Satyre*, cit. a propósito deste tópico por P. K. Elkin, *The Augustan Defence of Satire*, Oxford, Clarendon Press, 1973, 4, 32 e 41.
- 2 Sobre a noção de Sidney, cfr. *Defense of Poetry*, in *Complete Works*, III, Cambridge, 1923, 15.
- 3 É conhecida a representação de tais fontes, por exemplo, pelo pintor Lucas Cranach.
- 4 *Gulliver's Travels*, Terceira Parte, cap. 10.
- 5 *Ibid.*, Segunda Parte, cap. 6, e resposta do rei de Brobdingnag nas linhas finais desse capítulo.
- 6 Ver o meu artigo «Utopia e Distopia em *Gulliver's Travels*», *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 5.^a série, 18, 129-43.
- 7 Ver o meu artigo «No Segundo Centenário da Morte de Samuel Johnson: (Re)encontro com *Rasselas* e o Seu Melhor dos Mundos Impossíveis», in *Miscelânea de Estudos Dedicados a Fernando de Mello Moser*, Faculdade de Letras de Lisboa, 1985, 263-81.
- 8 Os conceitos de sátira expressos por Butler podem ser observados no contexto dos seus escritos: *Hudibras I e Hudibras II and Selected Other Writings*, ed. John Wilders e Hugh de Quehen, Oxford, Clarendon Press, 1973, em especial na secção «Miscellaneous Observations», p. 280. Swift manteve sempre grande apreço pela sátira literária, mesmo se exprimiu opiniões diversas sobre a respectiva eficácia moral, ou se, neste como noutros aspectos, combinou óbvio empenhamento prático com o desejo de provocar perplexidades no leitor. Ver o meu artigo «Imagens Animais do Homem na Tradição da Sátira Inglesa e Algumas Interpretações, com Especial Referência ao Período Augustano».