

# A representação cartográfica da ilha de Utopia como “Memento mori”

## The Cartography of Utopia Island as a “Memento mori”

Benedetta Bisol<sup>1</sup>

### Resumo

Um conjunto de indicações sobre o potencial epistêmico e pedagógico de imagens que representam territórios e comunidades políticas orienta um estudo da ilustração, que na obra *Utopia* de Thomas More (na terceira edição, 1518) representa a ilha de utopia. Tal ilustração participa do jogo da imaginação criativa sobre lugares e suas significações políticas, que constitui o significado mais autêntico de Utopia. A caveira escondida na imagem pode ser considerada um "memento mori»: o filósofo sugere que qualquer sonho utópico esconde em si êxitos distópicos, de que não podemos esquecer no exercício da imaginação política.

**Palavras-chave:** Utopia; representação cartográfica; Memento mori.

### Abstract

A set of pointers about the epistemic and pedagogical potential of images representing political territories and communities guide an illustration study, which in Thomas More's *Utopia* (in the third edition, 1518) represents the island of utopia. This illustration participates in the game of creative imagination about places and their political meanings, which constitutes the most authentic meaning of utopia. The skull hidden in the image can be considered a "mori memory": the philosopher suggests that any utopian dream conceals in itself dystopian successes, which we cannot forget in the exercise of political imagination.

**Keywords:** Utopia; Cartographical representation; Memento mori.

## 1. Apontamentos metodológicos sobre o estudo de ilustrações

*Ilustração:* é uma imagem (um desenho ou uma gravura) que acompanha um texto e o adorna ou elucida (HOUAISS, 2009, p.1047-48), isto é, como a própria palavra ilustração já indica, o ilustra. Toda ilustração possui um potencial didático no sentido mais técnico desta palavra, mas também, de forma mais geral, em um sentido mais amplo. O leitor aprende algo relativo ao assunto tratado no livro também olhando a ilustração. As ilustrações tornam, possivelmente, a leitura mais agradável. Podemos pensar a relação entre imagem e texto também de forma invertida: em um

---

<sup>1</sup> Professora visitante do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília

livro ilustrado, o próprio texto pode servir para explicar a imagem, isto é, desdobrar — essa é a etimologia da palavra explicar, literalmente desfazer as dobras — através da exposição em palavras, os significados de certa imagem (uma paisagem, um acontecimento, etc.) representada na ilustração.

Os dois modos de conceituar a relação entre imagem e texto não são excludentes, obviamente. Uma imagem ilustra um texto, ao mesmo tempo que o texto explica a imagem. Se estabelece, desta forma, um nexos de complementaridade entre texto e imagem. No entanto, ambos, texto e imagem, podem sugerir ao leitor a mesma questão, considerada por diferentes pontos de vista, mas também podem apresentar ideias diferentes, até contraditórias entre elas. Talvez o que a imagem representa visualmente, não esteja tão claro no próprio texto, ou vice-versa. A própria relação entre ilustração e texto não está então livre de contradições e paradoxos: o que a imagem mostra pode até ser negado no texto.

Além disso, é preciso ressaltar também o fato de que, em si própria, a imagem não necessariamente apresenta um saber coerente e acessível de forma unívoca. Pelo contrário, é característica da própria representação imagética possuir uma complexidade própria de planos e aspectos, que podem gerar, uma vez considerados, visões diferentes da mesma imagem. Em seguida tentarei destacar uns aspectos de tal complexidade. Em primeiro lugar podemos considerar a possibilidade de considerar uma imagem a partir de diferentes pontos de vista, dependendo de tal ponto de vista a definição do conteúdo da própria imagem. O termo 'ponto de vista' não é utilizado aqui em um sentido metafórico, mas sim no seu significado visual. Nas *Investigações filosóficas*, o filósofo alemão Ludwig Wittgenstein examina um *Kippbild* (de *kippen*, inclinar; e *Bild*, imagem, figura — em inglês *multi-stable figure*). Trata-se da representação de um 'pato-coelho'. Observando a imagem de um lado, é possível visualizar um coelho; de outro ponto de vista, aparece um pato, cujo bico é formado pelas linhas que coincidem com as orelhas do coelho. O observador nunca pode observar as duas figuras (o pato e o coelho) ao mesmo tempo: não há síntese entre elas: ou ele vê um pato, ou ele vê um

coelho. Pato e coelho, porém, coexistem como leituras possíveis e igualmente corretas desta imagem.

De acordo com outro apontamento de Wittgenstein, a questão do ponto de vista pode ser colocada também de outra forma: podemos observar demoradamente uma imagem que nos parece no primeiro momento somente um conjunto de linhas sem significado até conseguir identificar, depois de um tempo de observação, uma figura que representa algo. Como se conseguíssemos depois deste tempo um olhar qualificado e determinado, que nos permite reconhecer alguma coisa na imagem. Tal ‘ponto de vista’, contudo, não representa por si a solução definitiva da questão do que esta imagem representa, porque a visão significativa se mantém sempre numa tensão interrogativa com a visão inicial, em que a imagem não representava ‘nada’ para o observador, ou melhor, representava apenas um conjunto de linhas: “Imaginemos uma espécie de quebra-cabeças com imagens: não há um objeto particular para descobrir; à primeira vista, parece-nos um aglomerado de linhas sem sentido, e só depois de algum esforço conseguimos vê-lo como, por exemplo, um desenho de uma paisagem. — Onde reside a diferença entre a observação do desenho antes e depois da solução? — É evidente que, das duas vezes, o vemos de forma diferente. Mas o que significa dizer que depois da solução o desenho representa algo para nós, enquanto antes nada representava?” (WITTGENSTEIN, 1989, §195).

Este segundo modo de observação representa um modo ainda mais radical de questionar a imagem e o seu sentido, se comparado às observações sobre a representação pato-coelho. No primeiro exemplo, temos sentidos múltiplos, a ser reconhecidos na imagem; no segundo se apresenta a necessidade do observador esperar da observação da imagem a emergência de um sentido, de que ele apenas em parte parece ser responsável por ter gerado. Com certeza, há um esforço, escreve Wittgenstein, mas o que garante que graças a esse esforço a imagem se torne compreensível? Podemos observar uma imagem por certo tempo, sem que esta transformação aconteça. A imagem será, para nós, apenas um conjunto de linhas sem sentido.

Os dois procedimentos indicados por Wittgenstein podem ser aplicados complementarmente no estudo de imagens e abrir um caminho em vista da articulação de uma reflexão sobre o significado da imagem. De acordo com isso, podemos estabelecer uma série de relações e referências cruzadas entre imagem e texto, assim como no procedimento de observação e estudo da própria imagem (e, obviamente, dentro o próprio texto, embora este aspecto não seja central para a discussão que nos interessa aqui). Esta complexidade pode ser utilizada de forma produtiva em contexto pedagógico, ressaltando como o estudo da imagem, possibilita um olhar pluriversal e multi-perspectivo sobre um determinado assunto, aprofundando o seu conhecimento.

No presente trabalho, busco desenvolver tal tipo de exercício sobre uma ilustração, contido no celebre livro de Thomas More, *Utopia*, em que é representada a ilha de Utopia e sobre a relação desta imagem com o texto. No parágrafo seguinte apresentarei mais detalhadamente os materiais. Antes disso, pretendo complementar brevemente as indicações metodológicas fornecidas até aqui, buscando destacar, em conclusão do parágrafo, a finalidade da minha investigação.

Erwin Panofsky, no ensaio *Iconografia e iconologia. Introdução ao estudo da arte do Renascimento* (1955), ressalta o potencial analítico da distinção entre descrição pré-iconográfica, que identifica puras formas, portadoras de significados primários ou naturais; análise iconográfica, que requer conhecimento das fontes literárias e interpretação iconológica, que trabalha sobre o significado intrínseco ou conteúdo da obra, que constitui o mundo dos valores simbólicos. A interpretação da imagem resulta, por um lado da aplicação da faculdade mental que Panofsky chama de “intuição sintética”, por outro “por um estudo do modo em que, mudando as condições históricas, os objetos e os fatos são expressados em formas diferentes (história do estilo); e o nosso conhecimento das fontes literárias deve ser corrigida por um estudo do modo em que, mudando as condições históricas, muda também a maneira em que as tendências gerais e essenciais do espírito humano são expressadas através temas e conceitos específicos” (PANOFSKY, 1955, p.43). A questão da observação direta da imagem (e do treinamento de um olhar experiente,

que seja capaz, por exemplo, de enxergar o pato, mas também o coelho) precisa então, de acordo com as observações de Panofsky, ser acrescentada pela aprendizagem toda uma série de conhecimentos que a mera observação do texto não fornece diretamente, embora eles façam parte da constituição da imagem enquanto tal imagem. Observando uma pintura que representa uma mulher com uma criança pequena no colo, poderemos ver “apenas” uma mulher com uma criança pequena no colo, ou uma Natividade, uma Madonna com o menino Jesus, identificando até a época, o autor etc. que realizou esta pintura. Neste sentido, ao exercício sugerido por Wittgenstein, de como tornar um conjunto de linhas em um objeto identificado, pode ser acrescentado um procedimento de análise e interpretação iconográfica, no sentido da apropriação de todos uns saberes que constituem a própria imagem. Claro que este trabalho é potencialmente infinito. Também, dependendo dos focos de interesse, pode ser desenvolvido de várias formas, gerando interpretações diferentes da mesma imagem.

Carlo Ginzburg, retomando uma noção warburgiana, ressalta o fato de que as imagens não são apenas conceituações de algo, mas sim, *Pathosformeln*, fórmulas de emoções. Para ilustrar esta noção, Ginzburg se apoia a uma explicação dada por Gertrud Bing, diretora do Instituto Warburg entre 1954 e 1959: “foi a cultura pagã, tanto no ritual religioso quanto nas imagens, que forneceu a expressão mais impressionante dos impulsos elementares [*Pathosformeln*]. As formas pictóricas são mnemônicas por tais operações; e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem.” (GINZBURG, 2014, p. 15). Através desta observação, Ginzburg ressalta também o potencial pedagógico das imagens, na medida em que elas veiculam a transmissão (e a transformação) de saberes, que não representam apenas “informações”, mas sim também emoções, sentimentos, afetos.

Qual é então, se há, a *Pathosformel* da imagem de Utopia? De que forma ela pode ser tornar acessível? É importante ressaltar que para buscar uma resposta a esta pergunta consideraremos a representação de Utopia como um tipo específico de imagem, isto é, uma imagem que acompanha um texto do gênero literário utópico.

A utopia, escreve Marilena Chaui (2008, p.7) “nasce como um gênero literário: é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz, e um discurso político: é a exposição sobre a cidade justa”. Teremos neste sentido que investigar de que forma a sua representação imagética ilustra (se ilustra) tal dispositivo textual.

## 2. A ilustração da ilha de Utopia na obra *Utopia* de Thomas More

Nos livros impressos, ilustrações podem ser realizadas utilizando imagens de diferentes formatos e tipos: reproduções de pinturas ou desenhos, de fotos, de representações cartográficas. Nos primeiros livros impressos, as ilustrações eram frequentemente realizadas através de xilogravuras, que decoravam a folha de rosto e também as páginas do próprio livro. Destaca-se, no texto que nós interessamos uma xilogravura, que ocupa uma página inteira, e representa a ilha, de que se fala nesta obra: a ilha de Utopia.<sup>2</sup>

Embora seja uma obra muito conhecida, é útil relembrar sucintamente o conteúdo de *Utopia*. Trata-se de um falso relato de viagem, escrito a partir de um diálogo do próprio Thomas More com Rafael Hitlodeu, uma personagem fictícia descrita como um membro da tripulação de Américo Vespúcio na viagem ao Novo Mundo. Segundo o texto de *Utopia*, Rafael é um conhecido de um amigo de More, Pieter Gillis: andando nas ruas de Antuérpia, More e Gilles encontram Rafael e param para conversar com ele, discutindo também a situação da Inglaterra da época, as misérias do tempo e a corrupção. Isso é apresentado por T. More basicamente na primeira parte da obra (o primeiro livro). O segundo contém o relato de Rafael sobre a própria viagem marítima: no caminho de volta para a Europa, se separou do resto

---

<sup>2</sup>A gravura é atribuída a Ambrosius Holbein, filho do pintor e ilustrador alemão Hans Holbein o Velho e irmão de Hans o Jovem, também pintor e ilustrador (Bätschmann, Griener 2014. Bishop (2005) nota que *The Oxford companion to art* seems to err in naming Hans as the artist, as it gives as its source the 1960 *Die Malerfamilie Holbein in Basel*<sup>6</sup> which is clear as to the attribution to Ambrosius, who is not listed in the *Companion*). Ela substitui, na terceira edição da obra, uma outra gravura, parecida, mas menos elaborada, que estava contida nas duas edições anteriores (1516, 1517). A terceira edição de *Utopia* foi publicada em Basileia em 1518, pelo editor Johannes Froben, o editor preferido de Erasmo de Roterdã. Consultamos uma versão digitalizada de uma cópia de *Utopia* desta edição, disponibilizada hoje pela Bayerische Staatsbibliothek, em Munique (Alemanha).

da tripulação de Vespúcio e continuou a navegação, visitando várias ilhas do Novo Mundo e chegando ao final numa ilha chamada Utopia. Rafael entra então em contato com vários povos do Novo Mundo, desconhecidos no Velho. A comunidade de Utopia, contudo, é objeto de um relato muito mais detalhado. Ela se destaca entre as outras porque representa um exemplo de sociedade administrada pelo melhor governo possível, em que reina o mais absoluto bem-estar.

O termo Utopia, que na obra de More é apenas um topônimo, isto é, o nome de uma ilha fictícia, se torna, ao longo dos séculos seguintes, uma noção política e literária importantíssima para a tradição do pensamento ocidental, cujo estudo aprofundado contemplaria o exame de uma literatura exterminada.<sup>3</sup> Hoje, utopia significa o sonho de uma sociedade perfeita, embora tal sonho seja cada vez mais considerado impossível. No texto de More, Utopia também é apresentada como a realização de um sonho político-social, embora a um leitor atento não passe despercebido que a sua descrição detalhada, pontualmente, esteja em contradição com esta definição. Sobretudo o temperamento belicoso e dominador dos habitantes de Utopia, que aniquilaram os povos que moravam na ilha antes deles e os escravizaram. Eles combatem guerras cruéis não apenas para proteger o próprio território, mas também interferindo nas políticas de outros povos. Isso tudo leva o leitor a duvidar do fato que tal povo seja realmente um modelo a ser tomado de exemplo, sobretudo se pensamos na vocação pacifista de More e do seu amigo querido Erasmo de Roterdã, fortemente envolvido no processo de escritura e edição do texto de Utopia.

A fala de Hitlodeu sobre Utopia contradiz o próprio ideal utópico. De acordo com o estudioso francês Michel Abensour (1990, p. 77), “Utopia é fruto de um dispositivo textual, propositadamente complexo, armadilha que brinca com a vontade do leitor, expondo-o permanentemente a um logro.”. Qualquer leitura que interpreta Utopia como exposição de uma doutrina está, portanto, “imediatamente

---

<sup>3</sup> Mencionando apenas uma lista incompleta, orientativa, de referências fundamentais, lembramos Cacciari, Prodi (2016); Ricoeur (2015); Koselleck (2014); Claeys (2013); Eco (2013); Jameson (2006); Baczkó (2001); Löwy (2000); Franco (1992); Berlin (1991); Abensour (1990); Mannheim (1986); Voßkamp (1982); Buber (1971); Marcuse (1969); Servier (1968), Bloch (1918).

fadada a permanecer aquém de Utopia, condenando-a ou elogiando-a; é a consequência por não aceitar o desvio exigido pela obliquidade da investigação”. Ao contrário, insiste Abensour, é preciso assumir o dispositivo textual, aplicando a ele uma “arte cinegética”, em “um verdadeiro ‘exercício de paciência’” (1990, 77). Para ressaltar o caráter parcial e equivocado de leituras doutrinárias do texto moreano e confirmar com outra referência textual a proposta de Abensour, podemos lembrar as palavras de More, a comentário do relato de Rafael: “Enquanto Rafael nos contava todas essas coisas, formulei para mim mesmo uma série de objeções. Em muitos casos, as leis e os costumes daquele país pareceram-me inteiramente ridículos. [...] Enquanto isso, não consigo concordar com tudo o que Rafael disse, a despeito da sua sabedoria e experiência inquestionáveis. Mas devo confessar que são muitas as características da República Utopiana que eu desejaria, posto que não espere, ver implantadas em nossas sociedades.” (MORE, 1999, p. 199). O próprio autor sugere então ao leitor de duvidar sobre a idealização de Utopia como sociedade perfeita, e propõe uma apropriação crítica e reflexiva do relato de Rafael.

Podemos considerá-la uma paródia da Europa contemporânea a More, dividida por terríveis conflitos intestinos, uma reconstrução irônica “descoberta” da América, que aniquilou as populações indígenas; uma crítica aos costumes decadentes e corruptos da Inglaterra. Seja como for, apenas a partir desta crítica faz sentido considerar também o seu caráter positivo, eu-tópico. Utopia é a tentativa de pensar uma superação e uma transformação do existente em vista da realização de um sonho: a sociedade perfeita, nunca esquecendo que ela traz consigo e paradoxo. Talvez ela possa existir apenas num lugar inexistente, ou como Platão dizia na *República*, como um “paradigma no céu”.

### **3. Alguns apontamentos iconográficos sobre a ilustração de 1518**

Qual poderia ser então a função da ilustração no contexto deste exercício de imaginação crítico-utópica? Em primeiro lugar, podemos dizer que o conteúdo da ilustração coincide apenas parcialmente com as informações relatadas no texto. Uma análise iconográfica bastante detalhada da imagem é apresentada em Bishop (2005).



Tal análise inclui também uma documentação fotográfica, reproduzindo as ilustrações e outros materiais relevantes, e, como veremos, uma tese interessante sobre o caráter essencialmente distópico da imagem que apresentaremos em seguida. É útil mencionar, em seguida, alguns dos seus resultados.

No que diz a respeito da produção da imagem, Bishop nota que a xilogravura não foi feita utilizando o molde da gravura que foi utilizado na primeira edição, o que é comprovado das dimensões diferentes das duas edições (o livro de 1518 é de tamanho maior do que o de 1516). Porém, do ponto de vista iconográfico, a imagem de 1518 é muito similar a de 1516. Mais precisamente, é a sua inversão especular. Para esclarecer a relação entre as duas gravuras, Bishop (2005) propõe acreditar que, no caso da segunda, se trate de uma simples cópia, realizada livremente a partir da primeira.

A imagem de 1516, continua Bishop, contém seis cidades, além da capital de Utopia, Amaruoto, que se torna identificável na ilustração graças uma cartilha que indica o seu nome. Há, nesse ponto, uma diferença entre texto e ilustração, na medida em que, no texto, Utopia aparenta ter as mesmas dimensões e o mesmo número de cidades (condados) da Inglaterra da época.<sup>4</sup>

Na xilogravura de 1518, são representadas também figuras humanas, o que, de acordo com Bishop, torna a ilustração moderna: “At a time when much of book illustration was religious or classical in theme, Ambrosius Holbein's Utopia prints were reckoned to be distinguished by their modernity in showing living people.” (BISHOP, 2004, p.109).<sup>5</sup>

Por fim, podemos mencionar o resultado a meu ver mais original das observações desenvolvidas por Bishop. Bishop, que é um dentista e está então acostumado em trabalhar com radiografias odontológicas, observa que é possível

---

<sup>4</sup> Lembramos que a cidade de Veneza está dividida em seis bairros, chamados sestrieri, é percorrida como Utopia por um rio sinuoso, o Canal Grande. O seu ordenamento político, na época de More, apresenta uma grande similaridade com o de Utopia. (Cfr. SISSA 2012, p. 147).

<sup>5</sup> Uma personagem, identificada na própria gravura, é Rafael, que aponta o dedo em direção da ilha. Outras duas, uma que olha Rafael e outra, do lado direito da imagem, são desconhecidas. Aparece também um marinheiro, dentro de um dos navios que aparecem dentro do braço de mar que separa estas três personagens, que estão na terra firme, e a ilha de Utopia.

olha a imagem de outro ponto de vista, identificando uma caveira, composta pela própria ilha e pelo braço de mar situado entre a ilha e a terra firme que é representada na parte inferior da imagem (BISHOP, 2004). Um dos navios que aparecem neste braço de mar representa a arcada dentária da caveira. A ilustração pode ser então considerada um *Kippbild*, em que a transformação entre ilha e caveira não acontece espontaneamente, mas sim, apenas para um olhar experto, que cientemente assuma um ponto de vista diferente.<sup>6</sup> O *memento mori* escondido no texto poderia ser uma sugestão de Erasmo da Roterdã, que contribuiu ativamente à publicação de Utopia<sup>7</sup>. Contudo, a mera visão da caveira não oferece a resposta à pergunta: por que a ilha de utopia é uma caveira? O que tem a ver uma das representações mais clássicas da morte com a utopia?

#### **4. A *Pathosformel* de Utopia: a finitude do sonho utópico**

Sobre a natureza da ilustração que representa a ilha de Utopia, podemos levantar uma série de hipóteses, bastante rica. Em outro contexto, insisti sobre o caráter cartográfico de tal representação; o que me interessa, em seguida, é destacar alguns elementos que permitem colocar a imagem na tradição da representação da cidade e do espaço político.

Em primeiro lugar, podemos mencionar o contraste evidente entre a ilustração e o texto no que diz a respeito da presença de seres humanos. É verdade, como destaca Bishop que na edição de 1518 aparecem algumas figuras humanas. Contudo, elas não estão na ilha, mas sim observando a ilha, de um ponto de vista externo a ela: estão em uma terra dividida da ilha por um braço de mar, ou no navio, que navega no braço de mar entre esta terra e a ilha. Ao contrário, no texto de Utopia aparecem muitas personagens, realmente existentes e fictícias: More e o seu

---

<sup>6</sup>De acordo com a pesquisa bibliográfica desenvolvida em preparação deste artigo, apenas SCAFI (2014) retoma a análise de Bishop. Devo a Profa. Ildney Cavalcanti o conhecimento desta hipótese.

<sup>7</sup> Schölderle (2017) destaca a importância da figura de Erasmo da Roterdã no processo de edição e publicação de Utopia, apresentando também uma ampla discussão da literatura que considera essa questão.

discípulo, Peter Gilles, Rafael Hitlodeu; os autores dos materiais paratextuais que também compõem a obra; os personagens da vida política europeia contemporânea a More, mencionados sobretudo na primeira parte do livro; por fim, todos os habitantes de Utopia (homens e mulheres, velhos e jovens, livres e escravas, príncipes, sacerdotes, literatos, soldados...) e de outras povoações do Novo Mundo, mencionados no segundo livro. À frente desta multidão de pessoas que povoam as páginas do livro, a xilogravura nos mostra uma ilha deserta, desabitada, vazia.

Podemos considerar este dado pelo menos de dois diferentes pontos de vista, complementares. Uma primeira interpretação deste vazio consiste no fato que Utopia é uma comunidade do Novo Mundo, mas também uma nova comunidade, criada do nada: podemos imaginar que a xilogravura registre o momento da sua fundação. Utopia *ainda não* foi povoada, por isso então está vazia.<sup>8</sup> Ao mesmo tempo, este vazio nos permite colocar esta imagem em relação com outro frontispício de uma celebre obra de filosofia política, isto é, o *Leviatã* de Thomas Hobbes (1651).

O *ainda não* adquire, nesta comparação, um significado mais genuinamente político e significativamente conceitual, não somente cronológico, representando o primeiro sinal do que será a empresa moderna da constituição do espaço vazio que permite, por sua vez, a constituição do estado como forma política marcadamente moderna. Seguimos nisso a interpretação de Carl Schmitt: Utopia, como o Estado, opera uma peculiar forma de negação da estrutura topológica medieval e antiga, uma “imensa revogação [*Aufhebung*] de todas as localizações sobre as quais repousava o velho *nomos* da Terra.” (SCHMITT, 2014, p. 189). A palavra utopia continua Schmitt, “teria sido impensável na boca de um homem da Antiguidade. Utopia não significa, simplesmente e de modo geral, lugar nenhum, *no-where* (ou *Erewhon*), mas *ou-topos*. Se compararmos essa negação com o *a-topos*, este último tem uma relação negativa mais forte com o *topos*”. (Ibidem).

Como destaca Carlo Galli, na introdução da tradução italiana dos estudos schmittianos sobre Hobbes, “se a modernidade consiste primeiramente no fim dos

---

<sup>8</sup> Agradeço para a observação o amigo Giovanni Zanotti.

vínculos e das ligações tradicionais, tanto no nível da disseminação do poder entre as classes quanto no nível de legitimação divina do próprio poder, isto significa que no espaço político é necessário criar um vazio, um ‘*Zentralgebiet*’ neutral. À ingovernabilidade dos poderes (as guerras civis de religião) e das paixões (o estado de natureza) não pode se opor nada senão uma ‘*tabula rasa*’, uma radical negação sobre a qual afirmar a construção ‘estável’ como constituição racional e decidida (o Estado).” (GALLI, 1986, p. 11). Utopia, então nos fornece, literalmente a primeira figuração desta *tabula rasa*.

No frontispício do *Leviatã* está representada de uma figura humana gigantesca, cujo casaco é composto, por sua vez, por minúsculas figuras humanas. É a representação, sabemos através da leitura do texto, do Leviatã, um monstro bíblico que coincide a incorporação do poder do Estado. A figura domina uma paisagem urbana, isto é, uma cidade, que está, como Utopia, quase completamente vazia. O esvaziamento da cidade pode ser considerado um indicador significativo da percepção do que é a cidade. O geografo italiano Farinelli ressalta que, na história da definição da cidade, ainda Giovanni Botero, no tratado *Sobre as causas da grandeza das cidades* [tit. Orig. Delle cause della grandezza delle città. Libri III], publicado em 1588, retoma uma definição de cidade em que ainda reverbera a definição inaugural da reflexão filosófica ocidental sobre cidade, exemplarmente fixada no segundo livro da *Política* de Aristóteles: “Città s’adimanda una ragunanza d’huomini, ridotti insieme per vivere felicemente” (BOTERO 1588, p.1). Para Botero, a cidade se constitui como um conjunto de pessoas (*una ragunanza d’houmini*) que tem como objetivo da sua concentração em um lugar (*ridotti insieme*) o viver de modo feliz (*vivere felicemente*)<sup>9</sup>. Quase dois séculos depois da composição do tratado de Botero, o leitor da *Encyclopédie* se depara com uma definição de cidade completamente diferente: a

---

<sup>9</sup> A afirmação está contida na epístola dedicatória do volume. De acordo com Aristóteles, a comunidade política (*koinonia politiké*) é formada por um conjunto de pessoas, a saber, “os que são capazes de viver do modo mais conforme possível ao que desejam” (Ibid. s./p.). Botero retoma também o motivo fundamental da política aristotélica, traduzindo *zoón politikón* na natural sociabilidade do homem, um “ser comunicativo dei suoi beni” (*ser que compartilha os seus bens*), indicando então no viver na cidade o lugar natural para o melhor desdobramento da natureza humana, em vista do alcance da felicidade (BOTERO 1588, p.1).

cidade não é mais um conjunto de pessoas, mas sim “assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, et fermées d'une clôture commune, qui est ordinairement de murs et de fossés”. (*um conjunto de várias construções, dispostas ao longo das ruas e circundadas por um elemento comum que de regra são os muros e os canais*). (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1799, vol. 35, p.447).

O frontispício do Leviatã e a cidade vazia representam, de acordo com essa leitora, um marco nesta nova representação da cidade, eminentemente moderna e de certa forma corroboram uma intuição, completa Farinelli, uma intuição benjaminiana relativamente ao significado político da cidade vazia: “Eis então porque Benjamin tem razão, embora não ache a resposta. As ruas de Paris [...] estão vazias não porque os cidadãos estão fechados em casa, estejam dentro [dentro das suas habitações, obs. BB], mas porque o corpo dos cidadãos, na materialidade deles, foi constituir o corpo do Estado: por isso não estão visíveis e representados. Eles estão em outro lugar, estão por assim dizer incorporados naquela *pessoa ficta* que é o próprio Estado, que não existiria se cada corpo ficasse por conta própria.” (FARINELLI, 2007, p.43).<sup>10</sup>

Uma segunda observação é que tal vazio é plenamente ocupado pela imagem da morte. A caveira, com efeito, é composta pela ilha (o osso frontal e as órbitas oculares da caveira), por parte do braço de mar (a parte central da caveira) e pelo navio que está em frente da ilha (a arcada dentária). É a terra toda de utopia, então que se transforma em uma imagem de morte. Podemos, com isso, estabelecer outra correspondência formal entre a ilustração de Utopia e o frontispício do Leviatã: uma relação entre território e corpo humano (ilha e caveira: a paisagem e o Leviatã).

A figura do Leviatã é caracterizada basicamente pelo sentimento do medo, que está no centro da vida política (GINZBURG, 2014). Qual poderia ser, analogamente, a *Pathosformel* de Utopia, isto é, a emoção que liga território e figura humana (a

---

<sup>10</sup> Observando as fotografias de Paris, realizadas por Atget no século XIX, Benjamin notou que elas estão extraordinariamente vazias: não há nenhuma figura humana presente nas fotos. Para Benjamin, isto é o sinal de um *escondido caráter político* das imagens, ainda que ele não consiga decifrá-lo mais precisamente. As observações de Benjamin sobre a fotografia de Atget estão contidas sobretudo no ensaio de 1931, intitulado “Pequena história da fotografia” (cf. BENJAMIN 1994).

caveira) na ilustração de Utopia? O motivo do *memento mori*, que se torna popular nos túmulos entre o final do séc. XV e o começo do séc. XVI tem uma dupla função: é uma expressão de esperança, para a salvação do defunto, mas também tem um significado didático e convida o fiel à humildade e à ação virtuosa. (COHEN, p. 84). A sua aplicação no contexto da representação da comunidade perfeita e do estado ideal poderia corresponder à tradução desta mensagem religiosa, apresentando *avant la lettre*, um exemplo de teologia política: o sonho utópico é um sonho mortal, e, embora não possamos perder a esperança que ele se realize na terra, temos que cuidar para que ele não se torne um devaneio distópico.

## Referências

- ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- BACZKO, Bronislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- BISHOP, M. (2005). Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia. The meanings of a masterpiece of early sixteenth century graphic art. In: *British Dental Journal*, 1992, p. 107–112.
- BLOCH, E. *Geist der Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1918.
- BREDEKAMP, H. *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: das Urbild des modernen Staates, Werkillustrationen und Portraits*. Berlin, 2000.
- BUBER, Martin. *O socialismo utópico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- CACCIARI, Massimo & PRODI, Paolo. *Occidente senza utopie*. Verona: Il Mulino, 2016.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Notas sobre Utopia. In: *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, 2008. <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso)> (access on 09 Oct. 2019).
- CLAEYS, Gregory (ed.) *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: SESC, 2013.
- COHEN, Kathleen. *Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berleley- Los Angeles - London: University of California Press, 1973.

- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FRANCO JR., Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MORAES, Didier Dominique Cerqueira Dias de. *Livro didático e cultura da impressão*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 44, e175373, 2018 <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022018000100470&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022018000100470&lng=en&nrm=iso)>. access on 16 Oct. 2019. Epub Aug 20, 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/s1678-4634201844xxxx>.
- JAMESON, Fredric. *A política da utopia*. In: SADER, E. (org.) *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *A temporalização da utopia*. In: *Estratos do tempo: estudos sobre a história*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2014.
- LÖWY, Michael. *Marxismo, Modernidade e Utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. 4a ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
- MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Ed. bilíngue (latim/português). M.M. Gouvêa Junior (trad.) Belo Horizonte: autêntica, 2017.
- RICŒUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHÖLDERLE, Thomas. *Thomas Morus und die Herausgeber – Wer schuf den Utopiebegriff?* In: AMBERGER, Alexander; MOBIUS, Thomas (org.). *Auf Utopias Spuren. Utopie und Utopieforschung. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag*. Wiesbaden: Springer, 2017, p. 17-44.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1967.
- SISSA, G. “Familiaris reprehensio quasi errantis. Raphael Hythloday, between Plato and Epicurus”. In: *Moreana*, vol. 49, nr. 187-188 (2012), p. 121-150.
- VOBKAMP, W. (ed.) *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Stuttgart: Metzler 1982.