

A UTOPIA DE MORE COMO FORMA LITERÁRIA:
ESTRUTURA COMPOSITIVA E PROCEDIMENTOS RETÓRICOS

RONALD SILVA ROBSON (Doutorando)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Campinas, São Paulo, Brasil
(ronaldsrobson@gmail.com)

RESUMO: Muito se escreveu sobre as doutrinas contidas na *Utopia* de Thomas More, mas pouco se deu atenção ao texto enquanto tal: são raras as discussões em torno de seu gênero literário, sua estrutura compositiva e seus procedimentos retóricos. Na carta “Thomas More a Pieter Gillis”, que abre o livro, contudo, encontramos uma “ars poetica” que serve de chave à interpretação formal do livro, o qual surge como um dispositivo que se desarma a si mesmo, como uma sucessão de molduras discursivas – da epistolografia ao tratadismo político, da etnologia à oratória – que se desmentem umas às outras.

Palavras-chave: Thomas More. Retórica. Gêneros literários.

Artigo recebido em: 16 maio 2020.
Aceito em: 14 jun. 2020.

MORE'S *UTOPIA* AS LITERARY FORM: COMPOSITIONAL STRUCTURE AND RHETORICAL RESOURCES

ABSTRACT: Most of what has been written about More's *Utopia* focuses on its doctrinaire contents and largely ignores its most prominent aspects as a text: discussions of its literary genre, structure of composition and rhetorical resources are rare. In the letter "From Thomas More to Pieter Gillis", that opens the book, we can find, nonetheless, an "ars poetica" that provides a key of interpretation for the whole book, in this way seen as a dispositive that dismantles itself, a succession of discursive frames – from epistolography to political treatise, from ethnology to oratory – which contradict one another.

Keywords: Thomas Mores. Rhetoric. Literary genres.

INTRODUÇÃO, OU: DANDO UM PASSO ATRÁS

Chegaria a ser insensato, a esta altura, oferecer uma nova interpretação de *Utopia* (1516) [doravante *U*], de Thomas More.¹ A tradição interpretativa da obra é, em si mesma, um objeto de estudo ingente, tantas foram as percepções diversas que se elaboraram sobre o texto.

Uma das interpretações mais rotineiras considera *U* nada mais que um passatempo para eruditos da Renascença: Thomas More teria composto – assim resume Cosimo Quarta esta corrente interpretativa – apenas um "jogo literário" (1991, p. 11, trad. nossa). Essa "fantasia ociosa", como a chamou Chesterton, teria sido escrita com o só propósito de exercitar a imaginação política por meio de uma colagem de citações veladas de autores da antiguidade greco-romana. Essa interpretação seria favorecida por sua aproximação ao *Elogio da Loucura*, de Erasmo, obra da qual seria uma espécie de irmã galhofeira; sob esse aspecto, mesmo algumas leituras mais politizadas de *U* ainda a avaliariam como "mero 'exercício de preparação para o Estado perfeito'", assim a repropor, "ainda que por outra via, a tese d'*A Utopia* como mero fato literário, como puro modelo teórico, sem amparo algum na realidade

¹ As citações de *U* serão feitas a partir desta edição: *A Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Ed. bil. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Clássica). A escolha se justifica por ser essa a primeira tradução brasileira da obra a ser feita diretamente do latim, com o propósito de preservar o máximo possível a sintaxe e os giros estilísticos do original.

histórica”; em suma, “um mero exercício retórico cujo escopo principal era ‘estimular o pensamento político’” (QUARTA, 1991, p. 23, trad. nossa).

Outra interpretação canônica vê em *U* o “programa de um *Realpolitiker*”. Em especial, a argumentação em torno da ideia de que um sábio deveria unir-se aos poderes constituídos para assim lhes comunicar sua virtude, ideia frontalmente combatida pelo personagem Rafael Hitlodeu no Livro I de *U*, seria um indício especialmente relevante a atestar essa interpretação: More estaria empenhado em mostrar que existe uma inadequação insanável entre o mundo da política prática e o mundo dos ideais morais² (QUARTA, 1991, p. 35). Por fim – em prol da brevidade –, vale a pena mencionar uma terceira interpretação bastante difundida, que se concentra nos aspectos espirituais da obra de More: a progressão do texto de *U* atestaria a gradativa purificação de uma alma, uma preparação para realidades superiores, um “itinerário da mente até Deus”, uma “‘experiência existencial’ que resultará numa abertura natural para o Além, para o Transcendente” (QUARTA, 1991, p. 37, trad. nossa). O conteúdo “utópico” do Livro II seria a culminação de uma experiência cristã mais pura.

Todas essas interpretações dizem inevitavelmente algo de verdadeiro sobre *U*, ou pelo menos fazem referência a elementos e aspectos manifestamente verificáveis na obra. Mas grandes porções dessas interpretações, bem como de tantas outras, independentemente de sua maior ou menor correção, parecem contornar uma questão central na interpretação de qualquer texto: como, afinal, ele se conforma? Como suas partes se relacionam com o seu todo? Como, numa palavra, pode a obra em questão ser vista desde o ponto de vista de sua estrutura textual, ou ainda do ponto de vista ainda mais estrito da retórica e da poética antigas?

A questão é tanto mais importante em razão da circunstância em que More escreveu a obra e de algumas delicadas pistas que espalhou por ela, conforme argumentarei adiante. Questões de poética e retórica estavam entre as primeiras preocupações dos escritores renascentistas. Assim, cabe investigar como a estrutura literária de *U* e seus dispositivos retóricos colaboram para o senso de unidade da obra. Uma abordagem como essa requer que se evite, tanto quanto possível, o tratamento direto dos “temas” presentes no livro. Estes só serão invocados ao longo deste breve estudo na medida em que se relacionarem diretamente com a estrutura formal de *U*. Assim, este trabalho tenta dar um passo atrás em relação ao ímpeto de interpretar o livro: em alguma medida, se apenas o observarmos detidamente como um objeto literário, talvez ouçamos algo do que tem a nos dizer.

² Conferir, na parte 4 deste estudo, alguns comentários sobre a distinção entre “filosofia acadêmica” e “filosofia política” feita pelo personagem-narrador More.

UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: ESTRUTURA GERAL DO TEXTO

U é composto de três partes: a carta “Thomas More a Pieter Gillis”, o Livro I (“Primeiro livro sobre a melhor forma com que se constitui uma república, e sobre a desconhecida ilha de Utopia”) e o Livro II (“Segundo livro do discurso que fez Rafael Hitlodeu sobre a melhor constituição de uma república”).

Observar essa estrutura tripartite importa, de imediato, por fazer ver que a maioria absoluta das questões discutidas sobre *U* – a abolição da propriedade privada e a religião de Mitra, por exemplo – se concentra no Livro II. Tudo o que vem antes seria apenas material introdutório: a carta anuncia obliquamente o trabalho que se lerá sobre Utopia; o Livro I, ainda não sendo o relato sobre a ilha onde Rafael Hitlodeu vivera, revelaria as circunstâncias nas quais esse relato veio a se manifestar na experiência do autor-narrador, More, que posteriormente a registraria. No Livro II, através da escrita de More, teríamos acesso à fala oral de Hitlodeu, o qual nos serve de guia em meio à estranha e distante etnia dos utopienses.

Como se vê, há toda uma parafernália literária que, de algum modo, adia o contato direto com os fatos e feitos dos utopienses; há um retardamento do acesso às delicadas questões que a fantástica ilha propõe à imaginação europeia. Assim, surge a questão: por que More, em vez de nos franquear acesso direto à narrativa de Hitlodeu – por meio, por exemplo, de um artifício mais simples como o de lhe atribuir diretamente o relato logo desde o início, e assim o colocar de imediato frente a frente com o leitor a escrever em primeira pessoa sobre o que viveu em suas distantes navegações –, preferiu cercar a substância do relato sobre Utopia de tantas camadas de disfarce, de remissões ficcionais (de que já falarei), de aparatos que de algum modo até mesmo deformam e movem o leitor no sentido contrário da consideração fiel do relato feito pelo erudito viajante português?

CAPTATIO BENEVOLENTIAE: UM PARADOXAL “LIVRINHO SOBRE A REPÚBLICA UTOPIENSE”

Uma breve consideração da carta-prefácio pode nos proporcionar algumas pistas que, se não levam diretamente à resposta da questão proposta, pelo menos a tornam mais interessante e vívida.

Logo salta aos olhos sua estrutura borgiana: é uma carta endereçada a um interlocutor que também testemunhou o relato dos fatos (assim são tratados, como “fatos”) que serão expostos, o amigo Pieter Gillis; mas esses fatos, que são colhidos sobretudo nas falas de um terceiro (Rafael Hitlodeu), as quais a uma determinada altura dominam inteiramente o texto (a quase totalidade do Livro II, com exceção de suas páginas finais), a ponto de torná-lo aparentado, por um lado, a um relato de viagem e, por outro, a um tratado sobre instituições políticas (do que falarei mais à

frente) – esses fatos, ia dizendo, são cercados de indícios que, reunidos para atestar sua veracidade, trabalham em sentido contrário, levantando muitas dúvidas acerca do que se irá ler.

More, que é autor, narrador e personagem da carta-prefácio, pede que Gillis a leia para verificar se ele não incorreu em confusão nesta sua memória do encontro de ambos com o viajante Hitlodeu: “se algo me houver escapado, que tu me advertas” (MORE, 2017, p. 21). Pois já antes o tinha advertido seu pajem John Clement, lançando o autor “em grande dúvida”, de que a largura da ponte da cidade de Amaurota seria não de “quinhentos passos de largura”, como escrevera More, e sim “não (...) maior que trezentos”. “Eu te peço, pois”, escreve More a Gillis, “que busques na memória. E se tu concordares com ele, eu também o farei, e me reconhecerei em equívoco” (MORE, 2017, p. 21). Pior ainda, More escreve que, quando do encontro com Hitlodeu, ele e Gillis não se lembraram de perguntar ao viajante “em que parte do Novo Mundo está situada Utopia” (MORE, 2017, p. 21). De fato, tem razão More ao dizer que “não confio em mim tanto a ponto de crer que nada me pudesse escapar” – como se vê, muitas vezes lhe “escapa” até o essencial, o que faz grande e proposital contraste com sua afirmação de que “o que mais cuidarei é para que não haja nada de falso no livro” (MORE, 2017, p. 21).

O que poderia parecer apenas um expediente divertido, um modo ameno, jocoso, de “captar a benevolência” do leitor, pode talvez indicar algo a respeito do modo como More espera que leiamos *U*. Sob esse aspecto, é notável que, embora marcada por alguma circunstancialidade e gratuidade, a carta não deixe de conter indícios de uma estrutura retórica mais ou menos tradicional. Ela, como era usual, apresenta em linhas gerais o conteúdo do escrito que se lerá em seguida. Ela se vale da tradicional tópica da modéstia: o autor-personagem fala em “este livrinho sobre a república utopiense” (MORE, 2017, p. 19), tratando-o como obra menor; chega ao ponto de, ao minimizar sua própria competência para a tarefa, afirmar que “ainda não me convenci o suficiente de que este livro deva, de fato, ser publicado” (MORE, 2017, p. 23). Mais ainda, esta carta-prefácio é uma transgressão formal de um determinado hábito do Renascimento e de sua movimentada relação entre escritores, amigos e seus mecenas. É que a carta, diferentemente do que era então comum, não expressa uma dedicatória. Sim, More a endereça a Pieter Gillis, *mas não lhe dedica a obra*. Ao contrário, de algum modo, num franco exercício ficcional, invoca o testemunho dele diante do leitor, a fim de que seu nome ateste a veracidade – que desde o princípio o leitor saberá ser fingida – do que será narrado nos livros I e II. É bem apropriado que um livro sobre “lugar nenhum” seja dedicado a ninguém.

Toda essa estranheza era obviamente deliberada. O paradoxo, já erigido em princípio compositivo do texto da carta, irá também se revelar princípio compositivo de *U* como um todo. Não é por outro motivo que Elizabeth McCutcheon toma a carta de abertura como um modelo de “poética e hermenêutica para *A Utopia*” (1983, p. 5, trad. nossa). O que inclusive está de acordo com as noções renascentistas de decoro

da obra literária: assim como poetas não raro iniciavam suas obras com uma declaração explícita de suas concepções de poesia e de arte, assim também More inicia seu livro com uma declaração de como ele deve ser lido; no entanto, ele o faz de maneira tão enviesada, tão artificialmente insuspeita, que o leitor em geral não se apercebe do fato (MCCUTCHEON, 1983, p. 12).

Um dos procedimentos mais desorientadores do ponto de vista da leitura ingênua do texto, mas que na verdade é dos mais reveladores do ponto de vista de sua *ars poetica*, é a constante confusão, superposição e mútua exclusão dos enquadramentos narrativos. Em determinados momentos, More fala apenas como autor da carta, como alguém que escreve a Gillis pedindo-lhe que receba bem sua obra e que averigüe suas possíveis imprecisões. Por outro lado, More comparece como testemunha, como personagem de situações mencionadas na carta, passando a escrever do ponto de vista já de testemunha, e não mais de autor. Assim, diz McCutcheon,

É como se tivéssemos duas cartas, uma escrita pelo suposto repórter, a outra pelo autor. Elas às vezes surgem paralelas, às vezes se superpõem, ocasionalmente são idênticas, mas frequentemente se opõem. Ao nos exigir que realizemos constantes reajustes do ponto de vista do eu repórter, o qual elide [*understates*] radicalmente o seu próprio papel de narrador e executa o seu próprio e complexo jogo, e situando-se entre os seus eus de repórter e de autor [*his reportorial and authorial selves*], More estabelece os fundamentos estéticos e interpretativos para *A Utopia* por meio de uma evasiva extrema [*extreme indirection*] (1983, p. 11, trad. nossa).

Ora More fala de seus afazeres profissionais e domésticos, como ao dizer que “quando retorno para casa, devo conversar com minha esposa, rir com meus filhos e tratar com os empregados” (MORE, 2017, p. 19); ora fala de “certo homem religioso e teólogo de profissão”, que “conseguiu ser enviado pelo papa” para Utopia na condição de “bispo dos utopienses” (MORE, 2017, p. 21-23); ora fala da variedade dos gostos literários das pessoas, e mesmo de sua falta de gosto: “A maioria das pessoas não conhece a literatura, e muitos a desprezam” (MORE, 2017, p. 23); e ora, a tratar de assuntos que concernem mais de perto ao assunto da carta – que seria, convencionalmente, a apresentação de *U* –, pede a Gillis que trate “com Hitlodeu sobre o assunto que te falei [sobre a extensão da ponte de Amaurota e sobre a localização da ilha], depois do que eu poderei revisar inteiramente o livro” (MORE, 2017, p. 25). Este último item, por sinal, colabora ainda no sentido de afirmar uma outra sobreposição, desta vez de natureza temporal: afinal, o livro que leremos, *U* tal como publicado, foi a prelo antes ou depois da possível revisão que More lhe faria? Gillis efetivamente entrou em contato com Hitlodeu, após o que informou More sobre o que lhe convinha saber? Da localização da ilha, pelo menos, nada acaba sendo dito. Tudo isso é parte do jogo temporal da obra, a qual já se inicia com uma dilação de

tempo, pois redigida só “depois de praticamente um ano” do encontro com Hitlodeu (MORE, 2017, p. 19).

Se esses procedimentos de deliberada confusão de pontos de vista narrativos, de passado e presente, de matéria literária com matéria não literária, de afirmação com negação e de busca do lugar de algo que se diz ser um “Não Lugar” têm tanta proeminência na carta-prefácio, que funcionaria como uma declaração de princípios de *U*, como então esses procedimentos formais irão contribuir para a arquitetura retórica e poética do Livro I e do Livro II?

A IRRUPÇÃO DA *PERSONA* DE MORE: NARRAÇÃO E DIÁLOGO NO LIVRO I

Na carta-prefácio, ouvíamos a voz do autor-personagem Thomas More. A partir do Livro I, as circunstâncias se complicam um pouco mais: amplia-se a cisão entre More-personagem e More-narrador (unificados pelo More-autor), o que em parte é ocasionado pela mescla de gêneros literários – narração, diálogo, narrativa de viagem e exposição tratadista.

O Livro I se inicia com uma relativamente longa introdução/apresentação de Rafael. O narrador rememora as circunstâncias em que, servindo diplomaticamente a Henrique VIII, teve de deslocar-se a Flandres para dirimir uma questão com a corte espanhola de Carlos I. Assim, “Encontram-se conosco em Bugres, pois assim fora acordado, aqueles a quem o príncipe de Castela solicitara a tarefa – todos homens importantíssimos” (MORE, 2017, p. 27). Ao deslocar-se até a Antuérpia, onde esperaria a resposta dos emissários espanhóis quanto às questões discutidas, travou contato com Pieter Gillis, “um antuerpiense de grande lealdade, merecedor de lugar de honra entre os seus” (MORE, 2017, p. 27). É ele quem um dia lhe apresenta “um estrangeiro de idade avançada, que tinha o rosto queimado de sol e a barba comprida, a capa negligentemente jogada sobre os ombros, e cujas feições e traje me pareceram ser os de um armador de navios”, um homem português que “juntou-se a Américo Vespúcio em três de suas quatro últimas navegações”, um personagem enfim repleto de “histórias de gentes e terras desconhecidas” (MORE, 2017, p. 29). Trata-se de Rafael Hitlodeu, cuja descrição é o retrato acabado do homem renascentista completo, pleno, o qual, por sinal, “não desconhece a língua latina e é doutíssimo em grego” (MORE, 2017, p. 29). Conhecimento dos autores antigos e conhecimento do novo mundo: em Hitlodeu, More simboliza essa nova síntese.

Enquanto descreve os detalhes das circunstâncias que levariam à audição de um longo discurso de Hitlodeu sobre suas viagens, em especial aquela à ilha de Utopia, More não deixa de assinalar um curioso ponto de continuidade entre o saber das letras greco-romanas e o saber prático dos navegadores do Renascimento. Hitlodeu não fala de monstros no Livro II, mas teria, na conversa rememorada-ficcionalizada pelo personagem-narrador (e autor) More, feito referência a criaturas

fantásticas – precisamente as criaturas fantásticas legadas pela antiguidade. Com efeito, o personagem-narrador afirma que ele e Gillis “interrogamos com avidez sobre tais questões [referentes às instituições de outros povos] (...) – sem perguntarmos, entretanto, sobre monstros, *a respeito dos quais nada há de novo*” (MORE, 2017, p. 33, grifo nosso). Afinal, as “cilas, os vorazes celenos, os lestrigões comedores de gente” seriam “encontrados em quase toda parte” (MORE, 2017, p. 33). Como se More nos dissesse: o discurso de Hitlodeu que rememorarei é tão fantástico quanto a existência dessas criaturas.

Após essa introdução narrativa, o texto começa a assumir a forma de diálogo clássico: uma certa matéria é explorada através das alternadas – e em geral alongadas – exposições orais de alguns personagens, entre os quais tem primazia Hitlodeu, cujo nome significa, em grego, “aquele que distribui mensagens sem sentido” (GOUVÊA JÚNIOR, 2017, p. 13): trata-se, portanto, do início de um diálogo que se encaminhará para o relato sem sentido sobre um lugar que não se sabe onde fica e cujo próprio nome indica ser lugar nenhum.

O diálogo de Hitlodeu possui três eixos temáticos. O primeiro diz respeito ao velho tema platônico do papel do filósofo na pólis. Gillis e More-personagem buscam persuadir Hitlodeu de que ele, portador de tantos conhecimentos eruditos como também práticos, deveria estar a serviço de algum príncipe, a fim de que assim contribuísse para o engrandecimento das nações.

Já o segundo eixo do diálogo tem por tema a presença de Rafael na Inglaterra quase vinte anos antes³, quando então conviveu com John Morton, “cardeal-arcebispo da Cantuária e chanceler da Inglaterra”, do qual, em um momento que muito revela da estratégia compositiva de More, Hitlodeu diz ser “um homem, caro Pieter (*pois não me dirijo a More, a quem eu contaria coisas já conhecidas*), não mais venerável pela autoridade do que pela prudência e pela virtude” (MORE, 2017, p. 39, grifo meu). Hitlodeu se refere ao fato – ou seja: More-autor refere-se a esse fato através do personagem Hitlodeu – de que por doze anos o jovem More teve sua educação e subsistência confiadas a John Morton⁴, de quem ele sempre guardaria boa recordação, a ponto de o homenagear desse modo em *U*. Assim, More, no estabelecimento do quadro ficcional do diálogo que se desenvolverá ao longo do Livro I, mescla fato e ficção em um relato que, por muitos sinais, ele já nos fez ver como inteiramente especulativo, sério mas jocoso, inconsequente mas responsável. E ainda: *retórico mas teórico*.

³ O que se pode deduzir a partir da referência feita por Hitlodeu – “pouco antes da guerra civil em que os ingleses ocidentais enfrentaram seu rei, e que foi contida com grande matança dos revoltosos” (MORE, 2017, p. 39) – à Batalha de Blackheath, encerrada com a vitória de Henrique VII sobre a população da Cornualha em 1497. Conferir a nota “Les anglais de l’ouest” (DÉLCOURT apud MORE, 1983, p. 17).

⁴ Conferir a nota “John Morton” (DÉLCOURT apud MORE, 1983, p. 18).

Na verdade, arma-se um verdadeiro palco retórico, e é essa a razão profunda da mudança de método compositivo: passa-se da narração para o diálogo em discurso direto porque assim o exige a estrutura triangular de disputa que se estabelece. Em toda disputa retórica, é preciso que haja 1) orador, 2) orador adversário e 3) juiz, o qual pode ou não se identificar com 4) o auditório. Hitlodeu é o orador principal; seu adversário é um “certo leigo, perito em vossas leis” (MORE, 2017, p. 39), o qual irá empenhar-se em refutá-lo; o juiz, que mais ouve e media do que propriamente fala, é o padre John Morton, cuja residência serve de cenário à disputa; e o auditório somos nós, leitores, no presente da leitura, embora no passado ficcional relatado no texto o constituíssem Gillis e More, que são quem afinal ouvem e julgam o que é narrado nas falas de Hitlodeu. O assunto da contenda é a propriedade ou impropriedade das leis referentes a roubo na Inglaterra de então. Hitlodeu as considera sumamente injustas, por razões que nos levariam um tanto longe do aspecto do texto que aqui nos interessa (suas estruturas de composição). Mas interessa, isto sim, que Hitlodeu, num ponto-chave do texto, é sagrado antecipadamente vencedor da contenda. Após fazer sua exposição, o adversário começa a ensaiar a resposta que lhe dará, logo invocando a suposta ignorância de Hitlodeu a respeito da realidade inglesa: “De fato, falaste bem’, disse o jurisconsulto, ‘quanto mais que és estrangeiro, e que assim apenas pudeste mais ouvir falar sobre tais coisas do que as conhecer com exatidão. Vou esclarecê-las em poucas palavras” (MORE, 2017, p. 49-51). A continuação do que viria a ser sua objeção registra alguns traços da moda retórica da época:

Em ordem, primeiro recordarei o que disseste. Daí, demonstrarei das coisas que falaste os erros a que tua ignorância sobre nossos assuntos te levou; por fim, desfarei e dissolverei todos os teus argumentos. Portanto, como primeiro prometi, começarei. Parece-me que são quatro os pontos... (MORE, 2017, p. 51)

O que o orador adversário emprega, aí, é uma figura de pensamento da retórica clássica conhecida como “acumulação”; mais especificamente, a acumulação por *partitio*, por especificação dos diversos pontos que compõem um determinado argumento (LAUSBERG, 2004, p. 188). O interlocutor de Hitlodeu ensaia, assim – em especial com a frase interrompida, “Parece-me que são quatro os pontos...” –, um mero exercício escolar, socialmente reverenciado, tipicamente “renascentista”, a fim de mostrar-se um homem ilustrado e condizente com sua situação social. O cardeal Morton lhe atalha, contudo, o caminho, impede que prossiga o seu discurso convencional: “Um momento’, disse o cardeal. ‘Vejo que tua resposta vai longe, se assim a inicias. Por isso, *poupar-te-emos hoje do sacrifício de responder*” (MORE, 2017, p. 51, grifo nosso). Morton pede que ele prossiga com sua arenga no dia seguinte e por ora deixe que Hitlodeu fale. É, muito claramente, uma crítica à escolarização do saber retórico naquele período. É uma situação de contenda retórica cuidadosamente montada, da qual o leitor toma parte na condição de auditório, para

afinal assistir a uma crítica do próprio formalismo retórico quando não mobilizado tendo em vista a verdade e o enobrecimento de espírito. Thomas More faz com que a superfície do seu texto se torne um veículo crítico do que ele próprio veicula, em mais uma sutil torção de ironia, de paradoxo.

O enfrentamento Hitlodeu *vs.* “perito em leis” é em seguida continuado sob a forma “bobo” *vs.* “frade teólogo”. Aqui, mais uma vez, a ênfase recairá na crítica a uma determinada modalidade de discurso: o discurso arrevesado dos frades que, querendo se passar por bons prelados humanistas, revelam-se maus leitores e maus cultores do latim. O bobo que atazana o frade, contando para isso com a simpatia do cardeal Morton, resume sua investida com dizer que “sois vós [os clérigos] os maiores vadios” da Inglaterra (MORE, 2017, p. 61). Na tentativa irada de se defender, o “frade teólogo” encarreia três citações bíblicas. Não só elas surgem arrevesadas, com pequenas impropriedades, como o discurso dele ainda assinala, no texto original, um pequeno mas sugestivo erro de latim, que o afasta do perfeccionismo que então seria de se esperar de uma pessoa erudita (DÉLCOURT citado em MORE, 1983, p. 78). Em elucidativa nota a respeito, Marie Delcourt comenta que nesta passagem More debocha do hábito de se utilizar citações bíblicas descontextualizadas para defender a todo custo quaisquer opiniões convenientes numa dada questão – “provérbios que provam tudo e que não provam nada”; no geral, “Todo o episódio lembra um sermão bufo do fim da Idade Média” (DÉLCOURT citado em MORE, 1983, p. 38, trad. nossa). É, portanto, mais um caso de crítica a uma forma de discurso socialmente difundido à época.

Monta-se, como dito antes, um palco de disputa retórica para que determinados usos retóricos sejam paradoxalmente criticados; e de igual modo o próprio protagonista da cena, Hitlodeu, é em seguida criticado, em um momento de central importância para a análise aqui desenvolvida. Este passo do Livro I, que se configura como um terceiro eixo do diálogo, é uma retomada, por outras vias, do primeiro eixo. Volta-se a falar – nisso insistem Gillis e More – que Hitlodeu, embora apresentando inúmeras incompatibilidades com as ideias em voga entre os soberanos europeus, deveria, ainda assim, trabalhar junto a algum deles: se não lograsse tudo o que considerava justo, pelo menos tornaria as situações menos injuriosas. Mas Hitlodeu não quer transigir. Nesse ponto, não estamos mais diante da rememoração do período que Rafael passou na Inglaterra, a qual por sua vez se dava – é bom lembrar – dentro da rememoração que o More narrador-personagem fazia do encontro que tivera com Gillis e o viajante português. Aqui, já retornamos a esse primeiro e mais amplo quadro de rememoração. Isto é relevante porque cria a possibilidade de que *a voz de More-autor irrompa através da voz do More-personagem empenhado em um diálogo com Hitlodeu*. Como se o autor, feito *persona*, viesse à cena retórica dar a sua própria opinião de maneira direta, prescindindo momentaneamente dos artificios que vinha empregando. More-autor, agora intimamente fundido ao More-personagem segundo a rememoração do More-narrador, argumenta que Hitlodeu deveria ter

maior paciência e parcimônia na exposição de suas opiniões aos soberanos; que, com cuidado e senso de conveniência, talvez conseguisse influir sobre eles, coisa que se torna impossível se, desde o princípio, exige um cumprimento perfeito dos mais altos ideais que cultiva. O discurso irrealista de Hitlodeu recebe de More um sugestivo nome: “Essa *filosofia acadêmica*”, que era, segundo More, empregada indevidamente por Hitlodeu no seu trato com os poderosos, “só não é desagradável em conversas familiares com amigos. Por outro lado, nos conselhos dos príncipes, onde grandes assuntos são tratados com a maior autoridade, não há lugar para tais coisas” (MORE, 2017, p. 75, grifo meu). Deveria assim ser empregada, em lugar da acadêmica, “a *filosofia política*, que conhece seu lugar na cena teatral, e, adaptando-se a isso, à história que tem nas mãos, representa *com decoro e elegância* as partes que lhe cabem” (MORE, 2017, p. 75, grifo meu).

Perceba-se: a diferença radical entre “filosofia acadêmica” (lat. “*philosophia scholastica*”, no original) e “filosofia política” (lat. “*philosophia ciuilior*”) parece atestar, pela escolha dos vocábulos, a oposição entre duas instâncias morais diversas. Aristotelicamente, More afirma, em sua irrupção quase violenta no texto, a política como uma arte do bem possível, não do bem ideal – nisso residirá a sua crítica a Hitlodeu, a qual será levada à radicalidade, no entanto, por meio de uma discussão de decoro artístico (a boa adequação dos procedimentos artísticos ao fim que se tem em mente) e da inconveniência da mescla de gêneros literários:

Essa é a filosofia [política] que se deve usar. Por outro lado, se alguma comédia de Plauto estiver sendo encenada, e os escravos estiverem zombando entre si, e tu chegares ao proscênio vestido de filósofo, e declamares um trecho da *Otávia*, em que Sêneca reprovou Nero, seria preferível permaneceres mudo a, recitando coisas inapropriadas, encenares tal tragicomédia! *Corromperias e perverterias o espetáculo ao misturares coisas diversas*, ainda se o que trouxesses fosse da melhor qualidade. Qualquer que seja a peça que tiveres em mão, faze-a da melhor forma que puderes, e não estragues toda a trama só porque te vem à mente uma outra, que seja mais espirituosa. (MORE, 2017, p. 75, grifo meu)

Sob certo aspecto – é o que mostra More-personagem-narrador –, não é o mundo dos príncipes que é corrompido e pervertido, e sim o mundo irrealista de Hitlodeu. Hitlodeu diz que não se junta aos príncipes para não ser corrompido por ele, ao passo que More lhe diz que ele é que, de algum modo, representa um risco de corrupção da atividade política. Hitlodeu, repita-se, “corromperia e perverteria o espetáculo ao misturar coisas diversas” – e pior: se o fizesse, *estaria fazendo exatamente o que More faz neste passo*, ao misturar narração, diálogo e, com sua irrupção no texto, discussões de arte poética e de arte política. More critica a prática em que Hitlodeu incorre em matéria política ao mesmo tempo em que ele próprio incorre nela, só que na prática literária. More mescla gêneros de discurso para dizer

que Hitlodeu não deveria mesclar gêneros “filosóficos” referentes à arte de bem governar (como em sua confusão de “filosofia acadêmica” e “filosofia política”). Nisso, nesse riso do texto debruçado sobre si próprio, ele se mostra um legítimo admirador e continuador de Luciano de Samósata, de quem publicara em 1906 – portanto cerca de dez anos antes da redação de *U* – uma tradução, *Philopseudes* (“Amante das Mentiras”). Em uma carta escrita nesse período, More fala de seu apreço pela obra de Luciano se valendo de palavras muito reveladoras: elogia sua “ironia socrática”, a qual tornaria bastante difícil um juízo acerca de suas obras; e se refere ainda ao fato de que, nas obras luciânicas, “o sentido implícito do que diz o orador contrasta agudamente com o sentido que é expresso de maneira explícita” (MORE citado em SMITH, 2006, p. 39, trad. nossa). São juízos que, se levados em conta os argumentos até aqui alinhados, podem se aplicar ao próprio texto de *U*.

A palavra final do autor More que irrompe como crítico literário e crítico político, no Livro I, é ainda mais reveladora:

É assim [que se deve empregar a “filosofia política”, não a “acadêmica”] na república; e é assim no conselho dos príncipes. Se não podem ser arrancadas pela raiz as opiniões perversas, se não consegues remediar os vícios aceitos pelo uso por meio da liberação da alma, a república não pode ser, por isso, abandonada, *pois não se deve abandonar um barco na tempestade apenas por não se poderem controlar os ventos*. Não se deve inculcar um discurso inusual e insólito, quando sabes que o que disseres não terá peso junto àqueles que são diferentes de ti; mas debes tentá-lo *por falas indiretas* e te esforçares em todas as tuas coisas, com energia e, sobretudo, *com tato*. E *se não puderes as transformar em boas, que ao menos faças que sejam menos más quanto possível*, pois não se podem transformar as coisas em boas, a não ser que todos sejam bons, coisa que não acho que ocorra nos próximos anos. (MORE, 2017, p. 75-77, grifo nosso)

More-personagem recomenda que se proceda “com tato”, “por falas indiretas”: como ele efetivamente está procedendo na redação de *U*. Recomenda que se prefira o possível ao ideal: o que Hitlodeu nega, e o que More-narrador irá, em outro momento sensível do texto, retomar ao fim do Livro II. Prossigamos lentamente até esse ponto.

ENTRE A ETNOLOGIA FANTÁSTICA E A ORATÓRIA SACRA: HITLODEU ESCRITOR-NARRADOR DO LIVRO II

Não há, a rigor, personagens no Livro II. Para quem acaba de sair da carta-prefácio e do Livro I, este é o primeiro e radical motivo de estranheza. Antes tínhamos referências a encontros, a circunstâncias bastante específicas, a figuras como o pajem e o futuro bispo de Utopia, como o bufão e o prelado, como o Cardeal Morton

e o viajante Hitlodeu. Agora, temos acesso apenas à voz deste último – com exceção dos três últimos parágrafos desta seção, conforme voltarei a observar –, o qual nos franqueia conhecer apenas um único simulacro de personagem, o rei Utopos. Mas mesmo os traços com que nos pinta ele são sumários demais e insuficientes para uma caracterização: sabemos apenas que Utopos em passado remoto foi o conquistador da ilha de Utopia, que nela fez abrir um canal, que compôs o traçado da capital e que instituiu a liberdade de culto religioso (MORE, 2017, p. 87, 95, 183). Nada mais nos é dito sobre ninguém que seja designado por algum nome próprio. Os demais nomes próprios que aparecem, sintomaticamente, são de autores da antiguidade greco-latina e de um editor renascentista (MORE, 2017, p. 147-149).

Justamente quando parece que o texto se encaminhará para uma maior sobriedade, torna-se, afinal, mais ardiloso. O relato de Hitlodeu – que lemos através do latim de More, que disse na carta-prefácio querer que “minha linguagem se aproxim[e] de sua negligente simplicidade”, já que Rafael era “um homem não tão douto em latim quanto em grego” (MORE, 2017, p. 19) – é uma mescla de narrativa de viagem, registro etnográfico, sermão religioso e arrazoado de tratado político. Se no Livro I é o More-autor que irrompe por meio do More-personagem em um diálogo, aqui é o Hitlodeu pregador que irrompe sob a forma de Hitlodeu narrador-narrado que estuda as instituições dos utopienses.

Não é difícil percebê-lo. Em diversas passagens de sua exposição da geografia, da história, da legislação, dos costumes e da religião dos utopienses, Hitlodeu oscila entre a mera descrição e a argumentação em favor desta ou daquela ideia ou prática. Isto ocorre, por exemplo, através das referências alegóricas que endereça criticamente à Inglaterra da época. Ao falar da magistratura e da vida política de Utopia, Rafael Hitlodeu comenta existir

o costume do Senado de nunca se debater algo no mesmo dia em que for proposto, mas de se postergar para a sessão seguinte, a fim de que ninguém fortuitamente fale as parvoíces que primeiro lhe vierem à boca, e que depois seja obrigado a mais defender suas opiniões do que a considerar o bem público. Pois parece que não há quem prefira, por algum pudor perverso e fora de propósito, enjeitar o bem público a fazê-lo com as opiniões que tem de si. Pretendeu-se, assim, antes deliberar melhor do que falar com rapidez. (MORE, 2017, p. 97)⁵

⁵ Como um elemento a mais de crítica à oratória e retórica de então, Hitlodeu, ao falar depois sobre a educação dos utopienses, dirá ironicamente que eles “são muito inferiores a nós em relação às invenções dos retóricos recentes. Pois ainda não inventaram essas pequenas regras a respeito de restrições, amplificações e suposições, pensadas com agudeza pelos *tolos lógicos*, que aqui [Inglaterra ou Europa de um modo geral], por toda parte, os meninos aprendem” (MORE, 2017, p. 129, grifo nosso).

É manifesta uma confusão proposital entre o que seria apenas a descrição objetiva de uma convenção política, a apresentação de seu fundamento, e o endosso desse mesmo fundamento como fonte de crítica dos hábitos da retórica parlamentar europeia daquele período. Essa confusão volta a ocorrer pouco depois, quando se fala da relação entre ociosidade e produtividade do ponto de vista do ordenamento do trabalho em Utopia, onde se trabalha apenas seis horas por dia. Ressurge a crítica às classes ociosas; desta vez, em um trecho reflexivo que surge como uma espécie de enxerto num relato que seguia puramente descritivo: “se todos aqueles que as profissões inúteis agora enlanguescem”, “se toda a multidão que se enlanguesce em ócio e preguiça” “fossem todos colocados em trabalhos úteis, é fácil ver quão pouco tempo seria bastante para produzir todas as coisas necessárias à vida e ao conforto – e somem-se aí ainda também os prazeres verdadeiros e naturais” (MORE, 2017, p. 103). A imaginária descrição etnográfica *avant la lettre* se une aqui ao protesto do moralista e crítico social, o mesmo que nove parágrafos adiante deixará de lado as meias medidas e se revelará de vez uma voz que transita facilmente do descritivo ao meditativo. Pois, ao comentar que entre os utopienses todos podem se servir livremente dos víveres disponibilizados nos mercados públicos, Rafael esclarece que isso antes anula que exalta o seu desejo de acúmulo desnecessário e indevido. “Por que pensariam que alguém pudesse pedir mais do que aquilo de que precisa, se têm por certo que nada lhe faltará?”, pergunta o personagem-narrador (MORE, 2017, p. 109). E assim prossegue, em um tom que começa a denunciar determinado sentido estilístico: “o temor da penúria faz todos os gêneros de animais ávidos e rapaces; mas no homem, apenas o faz a soberba, que considera uma glória ultrapassar os outros em supérflua ostentação”, à qual os utopienses seriam imunes (MORE, 2017, p. 109).

Que sentido estilístico é este? Ele começa a se revelar com maior clareza a partir da razoavelmente longa descrição do trato que os habitantes da ilha têm com pedras preciosas. Em geral, as desprezam, a ponto de fazerem “urinóis e todos os vasos mais vis” com ouro e prata (MORE, 2017, p. 121). É uma materialização do desprezo pela vaidade e pela avaréza. Aos utopienses espanta que o metal precioso “seja estimado por tanta gente, de modo que o próprio homem, que lhe conferiu uso e preço, valha menos do que o ouro”; que um homem “não menos desonesto do que tolo” “tenha a seu serviço tantos homens bons e sábios, tão somente porque possui um grande monte de moedas de ouro”; e que esse mesmo homem, se um dia perdesse “todo o patrimônio de sua família para o mais abjeto dos seus escravos”, acabaria por se tornar “ele mesmo um escravo de seu escravo, como um apêndice, ou como um acessório das moedas” (MORE, 2017, p. 127). Não há dúvida: todo o trecho descritivo-meditativo sobre o ouro e a vaidade humana possui acentuado sabor de oratória sacra. Estamos, aqui, na vizinhança de um sermão barroco sobre a vaidade de todas as coisas. Sermão que Hitlodeu, abandonando inteiramente os pudores de mero viajante que relata o que observou em terras distantes, efetivamente faz ao longo de dois longos parágrafos e meio, dos quais cito os principais pontos:

Que ignorância é apegar-se às honras vãs e sem serventia! Pois, que tipo de prazer natural e verdadeiro alguém auferir de outrem que diante dele desnuda a cabeça e dobra os joelhos? Acaso isso curará a dor de teus joelhos ou aliviará a febre de tua cabeça? Com essa ideia de falso prazer, é espantoso como são levemente loucos aqueles que se deleitam e se gabam por sua nobreza (...).

Enumeram-se entre tais loucos, como eu disse, aqueles que são seduzidos por pedrarias e gemas (...).

O que dizer das pessoas que guardam riquezas supérfluas, como um acervo sem qualquer uso senão o prazer que proporciona aos que o contemplam? Acaso essas pessoas não são enganadas por um falso prazer? (...) O avarento, escondido o tesouro, já seguro, entrega-se à alegria. E se alguém o furtar, esse sovina, ignorando o furto, morrerá dez anos depois, e, por todo aquele decênio, depois que lhe foi subtraído o dinheiro, que diferença lhe fez ter sido roubado ou ter poupado? Em ambos os casos, ele teria auferido o mesmo proveito. (MORE, 2017, p. 135-137)

Na dualidade entre relato e apologia – que às vezes se torna uma apologética –, constrói-se o texto⁶. Mais que uma interpretação tão só construída a partir da coerência interna da montagem do texto, *isto é algo para o que o próprio personagem Hitlodeu chama atenção*. Ele dirá: “O tempo não nos permite avaliar se o que pensam [os utopienses] é certo ou não, nem se é necessário. *Porque me propus a contar sobre os seus institutos, e não a os defender*” (MORE, 2017, p. 145, grifo nosso). O que, como ficou demonstrado pelas passagens aqui citadas, é coisa manifestamente falsa. Mas More-Hitlodeu sabe disso. Nós, leitores, sabemos disso. Pois a frase seguinte do texto não deixa dúvida alguma sobre a postura contraditória que *U* nos pede: “De qualquer modo, estou convencido de que, quaisquer que sejam as leis que tenham, nunca houve povo mais eminente, nem uma república mais afortunada” (MORE, 2017, p. 145). Ou seja: Hitlodeu descreve as instituições utopienses e as aprova a ponto de com base nelas elaborar várias meditações de cunho moral, mas nega que seu intuito seja defendê-las, no ato mesmo em que afirma considerá-las as melhores possíveis... Esse jogo de vai e vem, de claro-escuro, de afirmação-negação, pode ser

⁶ Há várias outras passagens de forte sabor de oratória sacra, a exemplo do trecho sobre a relação dos utopienses com os prazeres advindos do saciamento das necessidades corporais (MORE, 2017, p. 143). Também seria possível tomar o hábito dos noivos se verem nus antes de se resolverem pelo casamento, hábito que Hitlodeu diz desaprovar (MORE, 2017, p. 153-155), como uma típica alegoria de sermão: na nudez do corpo, estaria ali refletida a nudez da alma dos amantes, que se conhecem inteiramente, que são purificados – despidos de suas vestes sociais – para melhor se entregarem um ao outro. Outra possível alegoria estaria na situação dos condenados que, ao “mostrarem arrependimento que comprove terem aprendido que o crime é mais penoso do que o castigo” (MORE, 2017, p. 157), são agraciados com a liberdade. Numa chave interpretativa tropológica, aí estaria referida a situação da alma que, por meio do arrependimento de seus pecados, alcança a liberdade da vida eterna.

lido tendo por referência o tipo de luminosidade abafada que os utopienses apreciam em seus templos: eles “julgam que a luz excessiva dispersa as meditações, enquanto a luminosidade esbatida e dúbia concentra os ânimos e favorece à devoção” (MORE, 2017, p. 195). É sob essa luminosidade “dúbia” que *U* tem de ser lido.

QUASE CONCLUSÃO: MORE E A MOLDURA FINAL DE *U*

Rafael Hitlodeu conclui seu relato sobre Utopia, no Livro II, com seis parágrafos escritos à maneira de discurso de moralista político, nos quais faz o elogio das instituições de Utopia à medida que retoma alguns pontos de sua exposição, como o problema das classes ociosas e a abolição da propriedade privada. A determinada altura, dá-se a transição: “Quando Rafael terminou de falar” (MORE, 2017, p. 207) – assim diz o More-narrador, tomando de volta para si a palavra, a fim de escrever o fecho de *U*.

Dirá ele que, “embora tenham me vindo à mente não poucas coisas sobre os costumes e as leis daquele país tenham me parecido absurdas”, decidiu guardar suas objeções para alguma conversa futura, pois via que Hitlodeu estava cansado, e além disso temia que tomasse suas discordâncias por simples caprichos (MORE, 2017, p. 207). A situação então é esta: o personagem More – tal como se apresenta principalmente na carta-prefácio e no início do Livro I – se deu ao trabalho de registrar por escrito o testemunho de um terceiro, cuja nota maior aos seus olhos, ao que parece, era antes a estranheza que sua exemplaridade. Mas nem isto é coisa pacífica. More conclui *U* com um máximo e quase inexpressável paradoxo:

embora eu não possa assentir com todas as coisas que foram ditas por um homem que, acima de qualquer controvérsia, é o mais erudito e o mais perito nas coisas humanas, confesso facilmente que muitas das coisas que existem na república dos utopienses *eu mais desejaria que houvesse em nossas cidades, do que de fato imagino*. (MORE, 2017, p. 207, grifo nosso)

Repitamos: desejar que algo exista, mas desejá-lo ainda mais do que se pensa desejar. Desejar muito uma coisa, mas talvez desejá-la mais ainda do que se é capaz de perceber. Ou ainda, segundo lição do texto mais parafrástico da tradução francesa de Marie Delcourt: de bom grado reconhecer que existe na república utopiense muitas coisas que se desejaria ver nas cidades; mas que assim desejaria mais ainda do que se poderia esperar (MORE, 1983, p. 152)⁷. O texto latino radicaliza essa possibilidade de leitura ambígua. A frase original – “permuta (...) quae in nostris ciuitatibus optarim

⁷ “(...) *je reconnais bien volontiers qu’il y a dans la république utopienne bien de choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite plutôt que je ne l’espère*”.

uerius, quam sperarim” (MORE, 1963, p. 206) – aponta para uma compreensão quase contrária: “optarim” (forma subjuntiva em primeira pessoa de *opto*, -are, “desejar”) teria, na expressão, menos peso que “sperarim” (forma subjuntiva em primeira pessoa de *spero*, -are, “esperar”, no sentido de “desejar”). Assim, More estaria afirmando que ele desejaria ver realizadas “em nossas cidades” (“civuitatibus”) “muitas coisas” (“permuta”) da ilha de Utopia ainda mais (“verius”) do que de fato *espera* que ocorra: como se o seu desejo estético, a sua apreciação das instituições utópicas, fosse maior que a sua esperança, a sua real aprovação delas. Então se trata de um desejar que contraria, de algum modo, o próprio desejar. É o contemplar o ideal que contraria o desejar o tão só possível, bem como, por outro lado, é também o contemplar o tão só possível que contraria o desejar o ideal. Conforme, aliás, ficara sugerido no Livro I.

U se inicia com uma carta que põe de imediato em suspeição todo o conteúdo do que se lerá em seguida; e *U* se encerra com um movimento duplo de afirmação e negação do que se acabou de ler ao longo do Livro II, movimento encapsulado em um sintagma latino tão conciso quanto sibilino. O abrir e fechar do livro, a sua moldura compositiva, sugerem a imagem de um dispositivo que, quanto mais se arma, mais desarma a si mesmo. Talvez nisso resida um dos motivos da curiosidade duradoura que nos faz voltar ao livro: quanto mais o lemos, mais aprendemos como não o ler; e, quanto mais aprendemos como não o ler, mais desaprendemos nossas primeiras leituras, mais as desnaturalizamos – *mais queremos apreender da substância do livro, do que de fato imaginamos*.

REFERÊNCIAS

- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. “Uma nova tradução da *Utopia*”. In: MORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Ed. bil. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Clássica.)
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- MCCUTHEON, Elizabeth. *My Dear Peter: The Ars Poetica and Hermeneutics for More’s Utopia*. Angers: Moreanum, 1983.
- MORE, Thomas. *A Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Ed. bil. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Clássica.)
- _____. *L’Utopie*. Texte latin édité et traduit par Marie Delcourt. Genebra: Librairie Droz, 1983.
- QUARTA, Cosimo. *Tommaso Moro: una reinterpretazione dell’“Utopia”*. Bari: Edizione Dedalo, 1991.

SMITH, Stephen W. “Literary Designs: Thomas More’s *Utopia* as Literature”, *Thomas More Studies*, n° 1, 2006. Disponível em: https://www.thomasmorestudies.org/tmstudies/SWS_long_paper.pdf. Último acesso: 15 jun. 2019.

RONALD SILVA ROBSON é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015) e doutorando pela Universidade Estadual de Campinas. Dentre suas publicações, está o artigo “Os *Sertões* como forma romanesca pura” (*dEsEnReDoS*, 2014). Como tradutor, é responsável pela versão – entre outros títulos – de *Meditações do Quixote* (Vide, 2019), de José Ortega y Gasset, e de *Contos de fadas e outros ensaios literários* (Resistência Cultural, 2015), de G. K. Chesterton.