

A UTOPIA PARODIADA EM VOLTAIRE

Andréa Correa Paraiso Muller
Doutoranda em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o episódio do Eldorado de *Candide ou l'Optimisme*, de Voltaire, como uma reescrita do discurso utópico. A partir da comparação desse episódio com *Utopia*, de Thomas Morus, e com as principais características do gênero utópico, verificou-se que muitas dessas características estão presentes no texto de Voltaire e têm um novo sentido no conjunto do discurso de *Candide*.

Palavras-chave: Voltaire – *Candide ou l'optimisme*. Thomas Morus – *Utopia*. Gênero utópico.

Abstract: The aim of this paper is to analyse Eldorado episode from *Candide or Optimism* by Voltaire as a rewriting of utopian discourse. By comparing this episode to Thomas More's *Utopia* and to the main characteristics of utopian genre, it was verified that many of those characteristics were presented in Voltaire's text and they have a new meaning in the set of *Candide*'s discourse.

Keywords: Voltaire – *Candide ou l'optimisme*. Thomas Morus – *Utopia*. Utopian Genre.

Introdução

Ao publicar, em 1516, seu *Discurso do Magnífico Rafael Hitlodeu acerca da Melhor Constituição de uma república, pelo Ilustre Tomás Morus, Visconde e cidadão de Londres, nobre cidade da Inglaterra*, popularizado apenas como *Utopia*, Thomas Morus inaugurava um gênero e cunhava um novo vocábulo. O aparecimento da utopia como gênero literário está associado à valorização da razão humana, à nova consciência que o homem adquire e ao novo olhar que ele dirige a si mesmo e à sua realidade a partir do Humanismo.

Inúmeras outras utopias se seguiram à de Morus, no século XVI e nos posteriores. O sonho de um país perfeito permaneceu, todavia os anseios que levam à imaginação de um modelo ideal de sociedade foram-se modificando ao longo da História, levando ao surgimento de utopias bastante distintas da de Morus, tanto na forma quanto no

posicionamento ideológico, chegando aos mundos deformados das distopias do século XX.

Em 1759, o escritor e filósofo iluminista francês François Marie Arouet, o Voltaire, publica aquela que viria a ser sua mais conhecida obra, *Candide ou l'optimisme*. Sob a forma de uma narrativa ficcional permeada de humor, Voltaire tece uma forte crítica aos fatos e instituições de seu tempo. O protagonista Candide, que acreditava viver no “melhor dos mundos possíveis”, encontra horrores em todos os países por onde passa, exceto em um: o país do Eldorado, lugar perfeito escondido entre as montanhas andinas. A civilização ideal ali encontrada é descrita nos capítulos XVII e XVIII do livro, e o episódio apresenta claras marcas do gênero utópico.

Ao longo do discurso irônico do romance de Voltaire, vários gêneros em voga na época (relato de viagens, romance sentimental, romance de aventuras, romance picaresco) são retomados, num processo de reescritura que se situa entre a paródia e o pastiche. A utopia surge, então, como mais um desses gêneros cujas características são retomadas para construir um novo sentido.

Que particularidades do gênero utópico estão efetivamente presentes no episódio do Eldorado? E que significação adquire o pastiche (ou a paródia, pretende-se discutir) da utopia em *Candide*? É o que pretendemos discutir neste artigo.

1. Thomas Morus e o início de um gênero

Thomas Morus nasceu em 1478 e morreu em 1535. Extremamente culto e de ilibada reputação, foi grão-chanceler da Inglaterra, mas renunciou ao cargo por não aderir ao anglicanismo de Henrique VIII. Como católico fiel aos preceitos de sua religião, Morus não poderia aceitar o casamento do rei, em segundas núpcias, com Ana Bolena. Levado a julgamento público, manteve sua posição. Foi preso pelo parlamento, torturado e executado. Cerca de três séculos depois, foi canonizado pelo Papa Pio IX, tornando-se, assim, santo da Igreja Católica.

Como dissemos acima, Thomas Morus foi um homem extremamente culto. Era, sem dúvida alguma, um humanista. Leitor tanto dos clássicos quanto dos grandes humanistas do século XV, foi divulgador da obra de Pico della Mirandola. E não esqueçamos de que foi leitor também da Patrística, ou seja, do conjunto de obras dos chamados “pais da Igreja”, textos que contêm os princípios fundadores da Igreja Católica como instituição.

Em 1515, enviado em missão à Bélgica, escreve o que hoje conhecemos como o livro segundo da *Utopia*. Nele, uma personagem chamada Rafael Hitlodeu, um dos membros da expedição de Américo Vespúcio deixados por este no novo continente, fala sobre suas viagens e descreve a sociedade perfeita que encontrou na ilha de Utopia. O livro está longe, no entanto, de reduzir-se a uma simples fantasia calcada na imaginação descomprometida. O Estado perfeito de Utopia era, na verdade, uma crítica social dirigida à Inglaterra de então. Apresentando um país imaginário feliz e justo, Morus propunha uma imagem invertida da Inglaterra real; descrevendo uma sociedade perfeita, criticava, indiretamente, as imperfeições da sociedade de seu tempo. Assim entendido, seu texto aproxima-se, pois, da alegoria. Entretanto, como observa Luigi Firpo, a crítica social de Morus é feita com

tal habilidade de mascaramento, com uma tal atitude romanceada, que a um certo ponto, de volta à pátria, tendo mostrado seu livro a um amigo, deve ter se persuadido de que ninguém se daria conta de que se tratava de um discurso político e que todos o teriam entendido como um elegante romance (FIRPO, 2005, p. 234).

Morus escreve, então, o atual primeiro livro, no qual analisa, também pela voz de Rafael Hitlodeu, os desequilíbrios da Inglaterra de sua época, entre os quais a expulsão dos camponeses pobres da terra por causa da criação de ovelhas. Nas palavras de Firpo, com o primeiro livro, Morus “oferece uma chave interpretativa a quem quiser compreendê-lo” (FIRPO, 2005, p. 234). Discutindo os problemas da Inglaterra por meio do diálogo de Hitlodeu, torna mais evidente o procedimento alegórico do segundo livro, leva o leitor a ver na perfeita ordem de Utopia o oposto das injustiças da Inglaterra e da Europa. A descrição de uma ilha imaginária nada tem a ver, portanto, com a fantasia ingênua ou com a evasão, mas constitui uma séria e lúcida análise da sociedade real e concreta.

1.1. Do gênero utópico e de suas características

Ao publicar a *Utopia*, cujo nome original é *Discurso do Magnífico Rafael Hitlodeu acerca da melhor Constituição de uma república, pelo ilustre Tomás Morus, Visconde e Cidadão de Londres, nobre cidade da Inglaterra*, Thomas Morus “estava, sem saber, inaugurando um gênero literário que floresceria no Ocidente durante vários séculos” (PAQUOT, 1999, p. 9-10). O “ilustre cidadão de Londres” não é, contudo, o primeiro a criar uma organização social imaginária e perfeita. Platão já havia feito isso na Antigüidade clássica em *A república*, obra que faz parte das leituras de Morus. E mesmo o sonho de uma cidade ideal, “le revê d’une cité où tout ne serait que paix et concorde entre les hommes” (CHIRPAZ, 1999, p. 11) já habitava o imaginário do homem ocidental havia muito tempo, estando presente nos mitos fundadores das culturas, como assinala François Chirpaz (1999, p. 11-12). Onde residiria, então, a originalidade de Thomas Morus e quais seriam os traços distintivos da utopia tradicional?

Ao nomear sua ilha, Morus cria um novo vocábulo, *utopia*, que acabaria por designar, mais tarde, todas as formas de sociedade sonhada, ideal. Segundo grande parte dos estudiosos, a palavra teria dupla significação: “lugar que não existe” (*ou* = negação; *topos* = lugar) e “lugar bom” (*eu* = bom, boa qualidade). Essa ambigüidade de significado é questionada por Luigi Firpo, que admite apenas o primeiro sentido:

Partamos da utopia epônima ou *topos*, “nenhum lugar”; “nusquama” era o primeiro nome latino, mantido por um erro de imprensa, quase achado arqueológico, em uma passagem da *Utopia* de Morus; um nome que ao ouvido do autor soava como nowhere, mais uma prova, se nos faltassem outras, de que a interpretação já insinuada no primeiro Cinquecento, de Utopia como “eutopia”, “lugar onde se está bem”, ao invés de “lugar que não existe”, é uma interpretação elegante, humanista, mas que não corresponde à verdade. A utopia se apresenta portanto, desde o início, como meta-geográfica e meta-histórica; deve sair fora tanto da geografia quanto da História (FIRPO, 2005, p. 230).

Eis, portanto, um dos primeiros traços que podem ser tomados para buscar uma definição de utopia: ela está fora da Geografia e da História. Trata-se de um lugar que não existe. Segundo François Chirpaz,

À partir de Thomas More, cette cité n'appartient pas au temps de l'autrefois que rapportent les mythes d'origine, elle n'est pas davantage à chercher dans un futur d'eschatologie, elle est simplement ailleurs, en un ailleurs pourtant pas tout à fait étranger à notre monde puisqu'il permet de le juger, mais d'abord de le comprendre. Comme si, en portant le regard du côté d'un ailleurs de notre histoire, on pouvait mieux comprendre notre monde, le juger et nourrir l'espoir de le voir devenir plus humain que ne l'est le nôtre (CHIRPAZ, 1999, p. 12).

A utopia fala, pois, de um “outro lugar”, de um “não lugar”, mas para referir-se ao mundo conhecido, ao nosso mundo. Thomas Morus situa sua ilha no Atlântico, no Novo Mundo; era a época das grandes descobertas, e havia uma natural curiosidade pelos relatos geográficos e pelas narrativas de viagens. Luigi Firpo (2005, p. 231) salienta que a “evasão pela geografia” era necessária para garantir uma certa verossimilhança ao discurso utópico e evitar desmentidos. Localizar o país perfeito em um ponto desconhecido ou inexplorado do mapa afastaria questionamentos sobre a existência do lugar imaginário, já que nenhum leitor poderia ter estado lá. A verossimilhança, aliás, constitui um traço importante, pois a utopia, embora descreva uma sociedade inventada, não se apresenta como um relato fantasioso. Para Firpo (2005, p. 231), o “realismo da informação” garante “credibilidade” ao discurso utópico e evita que um leitor não muito perspicaz confunda utopia com um “simples romance de aventura”. Firpo apresenta como um dos fatores de credibilidade na *Utopia* de Morus a “minúcia das descrições”. Realmente, Rafael Hitlodeu descreve com detalhes os diferentes aspectos da vida dos utopianos, suas edificações e sua organização social.

É possível enxergar também como um elemento produtor de verossimilhança a própria figura do narrador. Em *Utopia*, há dois narradores, os dois explicitamente apresentados como narradores-personagens desde o longo título: o primeiro, Thomas Morus, narra seu encontro com o segundo, Rafael Hitlodeu, e delega-lhe a palavra. O autor coloca-se como o narrador primeiro, explica por que foi a Flandres e como conheceu Hitlodeu. Este último é uma personagem da narrativa do primeiro narrador – Morus – e seu discurso está contido no dele. Tal procedimento garante credibilidade à narrativa por duas razões. Em primeiro lugar, porque o primeiro narrador apresenta-se com um nome e com atribuições político-diplomáticas que coincidem com as do autor do livro; ou seja, Thomas Morus apresenta-se, logo de início, como o próprio narrador em primeira pessoa do livro, o que proporciona verossimilhança a seu discurso, pois faz crer que vai relatar algo que ocorreu com ele ou que ouviu de outrem mas julgou digno de ser

narrado. Em segundo lugar, porque Morus não se coloca como alguém que teve contato com uma civilização desconhecida e perfeita, o que não seria crível. Em vez disso, imagina uma personagem que viajara por regiões ainda não exploradas e que tivera, assim, a oportunidade de conhecer sociedades novas e lugares intocados. Rafael Hitlodeu é companheiro de viagem de Américo Vesúcio, “um dos vinte e quatro que ficaram nos confins da Nova Castela” (MORUS, [s.d.], p. 15). Ora, a descrição de um Estado perfeito desconhecido de todos e isolado em uma região longínqua soa plausível se vindo de um aventureiro que viajou por novas terras e por mares inexplorados. A referência a Américo Vesúcio produz uma espécie de “ancoragem histórica” e garante verossimilhança à narrativa.

A reflexão sobre o narrador nos remete à relação entre utopia e narrativa. Raymond Trousson, buscando distinguir a utopia dos gêneros que lhe são aparentados, afirma que ela se realiza sob forma narrativa, não sob forma de tratado político. E essa narrativa apresenta uma coletividade (nunca um indivíduo isolado) na complexidade de sua “existência social”:

On pourra donc parler d’utopie lorsque, dans un cadre narratif (ce qui exclut les traités politiques comme le Contrat Social ou les critiques pures de l’ordre existant comme le Testament de Meslier), se voit animée une collectivité (ce qui exclut la robinsonnade), fonctionnant selon certains principes politiques, économiques, éthiques, restituant la complexité d’une existence sociale (ce qui exclut l’âge d’or, Cocagne ou l’arcadie), qu’elle soit située dans un lointain géographique ou temporel et enclavée ou non dans un voyage imaginaire (TROUSSON, 1998, p. 25).

A utopia tradicional se constrói como uma narrativa, mas essa narrativa é, em geral, pobre em peripécias e em elementos romanescos. Trousson observa que esses textos se caracterizam “par l’absence quasi complète des éléments propres au roman: intrigue, action, personnage, psychologie, etc.; il n’y a ni épisodes, ni rebondissements, pas de point culminant ni de dénouement. La vision est ‘plate’, l’exposé purement théorique” (1998, p. 29).

Em Thomas Morus, a narrativa de Hitlodeu é puramente descritiva. Ele descreve a ilha de Utopia e o modo de vida de seus habitantes, a organização social daquele Estado, mas não narra acontecimentos lá vividos. Não há complicação ou desfecho, não existe uma intriga propriamente dita.

Trousseau esclarece que, a partir do século XVII, a utopia funde-se à viagem imaginária e surge uma abundância de elementos romanescos. Apresenta-se a vida do herói desde a sua infância ou adolescência até o momento em que encontra a civilização utópica. A narrativa ferve de aventuras e romanesco, mas somente até a chegada ao país imaginário. A partir daí, as peripécias dão lugar à descrição e só reaparecem quando o herói parte. Segundo Trousseau (1998, p. 31), as aventuras do herói têm como única função conduzir ao país ideal e permitir sua descrição. O objetivo da utopia é mostrar o país ao visitante, daí a ausência de intriga e o forte aspecto descritivo.

Ainda de acordo com Trousseau, na utopia, além da ação, também o tempo é suspenso: “nous sortons du monde historique, réel, dans lequel l'écrivain nous a menés jusqu'ici, pour pénétrer dans un univers parallèle où rien ne change ou ne devient: tout est, définitivement, dans un monde où la dynamique temporelle a fait place à l'éternité heureuse” (1998, p. 32).

A ausência de acontecimentos, o “congelamento” do tempo é coerente em um discurso que apresenta um mundo fora da História. Como um país perfeito, a utopia não admite mudanças; a transformação é característica daquilo que é imperfeito; a surpresa é própria do que não é planejado. O completo planejamento do Estado utópico prevê tudo e contém, já na concepção da sociedade perfeita, a solução dos problemas.

O planejamento, aliás, é mais um dos traços característicos da utopia. No livro de Morus, Utopos é o “grande legislador” que transformou o território do país em ilha e a quem se atribui o planejamento das cidades e de seu funcionamento:

nem sempre essa terra foi uma ilha. Chamava-se outrora Abraxa e estava ligada ao continente; Utopos apoderou-se dela e deu-lhe o seu nome.

Este conquistador teve gênio bastante para humanizar uma população grosseira e selvagem e formar dela um povo que hoje ultrapassa em civilização todos os outros. Logo que pela vitória se tornou senhor do país, mandou cortar um istmo que o ligava ao continente, e a terra de Abraxa tornou-se deste modo a ilha de Utopia (MORUS, [s.d.], p. 80-81).

Ao cortar o istmo e transformar o território em ilha, Utopos isola a civilização que vai construir. Eis mais um traço característico da utopia: o insularismo, o isolamento. Para

que a sociedade ideal possa manter-se na sua perfeição, é preciso que ela se situe em um local inacessível, que esteja isolada do mundo conhecido. Em Morus, o contato dos utopianos com pessoas de fora não está radicalmente excluído, mas a sociedade ideal absorve, desse contato, apenas o que de melhor existe na cultura estrangeira. Rafael Hitlodeu considera sua estada em Utopia benéfica aos utopianos, que assim puderam apropriar-se das boas invenções europeias. Mas admite o quão adiantados estão os insulares em suas instituições:

Talvez também que a posteridade venha a esquecer a minha estadia nessa ilha afortunada, estadia que foi infinitamente preciosa aos habitantes, visto que desse modo eles se apropriaram das mais belas invenções da Europa.

Mas nós, quantos séculos teremos ainda de viver até podermos adaptar o que existe de perfeito nas suas instituições! (MORUS, [s. d.], p. 75).

Nesse país de perfeita ordem, o indivíduo é apenas uma parcela da coletividade. Segundo Trousson (1998, p. 33), existe uma perfeita coincidência entre indivíduo e coletividade, uma fusão no grupo. Não há propriedade privada, todas as possessões são comuns e nada falta a ninguém. No entanto, a liberdade individual é restrita, e todas as ações humanas são regradas, desde o trabalho até o casamento. A vontade individual pode ser respeitada, desde que não se sobreponha aos interesses da cidade. Vejamos como exemplo a escolha da profissão:

Se alguém que possua já uma profissão pretende aprender outra, é-lhe lícito fazê-lo respeitando as condições anteriores. Deixam-lhe a liberdade de exercer aquela que melhor lhe convenha, a menos que a cidade lhe atribua uma de utilidade pública (MORUS, [s. d.], p. 93).

Em muitas utopias posteriores à de Morus, a liberdade individual é completamente suprimida, e o regime aproxima-se da tirania. O excessivo controle sobre a vida dos indivíduos, em inúmeros relatos utópicos, faz com que os “Estados perfeitos” sejam, na verdade, estados totalitários. Para Thierry Paquot, na utopia, “o indivíduo será sacrificado no altar da coletividade” (PAQUOT, 1999, p. 22).

Haveria espaço para a religião nessas civilizações? Nas sociedades utópicas, não há igreja institucionalizada. Predomina um deísmo, ou seja, uma crença em um Deus, mas

sem que o homem necessite da igreja para intermediar seu contato com esse Deus. Na *Utopia* de Morus, há várias religiões, variando de província para província, mas a maioria dos utopianos reconhece um único Deus e o adora na natureza:

A maior parte dos habitantes [...] reconhece o único Deus, eterno, imenso, desconhecido, inexplicável, acima de toda a compreensão do espírito humano, enchendo o mundo inteiro com a sua onipotência [...]

Todos os utopianos concordam, apesar da diferença de crenças, em admitir um ser supremo, ao mesmo tempo criador e providencial. Designa esse ser na língua do país pelo nome de Mitra. A diferença consiste em que Mitra não é do mesmo modo concebido por todos. Mas qualquer que seja a forma que cada um atribui ao seu Deus, adora sob esta forma a natureza majestosa e poderosa, aquela a que somente pertence, segundo a unânime crença dos povos, o império supremo sobre todas as coisas (MORUS, [s. d.], p. 180-181).

A Igreja Católica não está presente e não poderia estar. A *Utopia* apresenta um mundo isolado da civilização cristianizada do Ocidente, um mundo no qual os problemas do homem são resolvidos pela própria razão humana. A presença da Igreja, além de desestabilizar o equilíbrio da sociedade utópica, pois seria um poder a rivalizar com o Estado, traria soluções dogmáticas e verticais para os problemas, paralisando, nas palavras de Firpo, a “grande liberdade inventiva” da proposta utopista:

Mas o utopista não pode oferecer um modelo cristão. [...] Emergiria em tal caso toda uma série de condicionamentos ou de vínculos, que paralisaria a grande liberdade inventiva ou de proposta que o utopista reivindica para si. [...] Esposar o modelo de Estado perfeito com a racionalidade humana, recuperada na sua dignidade pelo humanismo, é de fato a grande tentativa dos utopistas do século de ouro, os mais criativos. A idéia-guia é construir mundos nos quais o homem possa resolver os próprios problemas, sempre novos e diversos, assim como de ora em diante toda geração possa governar-se segundo cânones definidos apenas pela razão, isto é, com as forças exclusivas do homem, com sua própria capacidade de análise, de proposta, de debate, de conciliação dos interesses e das tendências, com o objetivo de criar uma comunidade terrena governada pelas leis humanas, isto é, rigorosamente racionais (FIRPO, 2005, p. 232-233).

A utopia é fruto do humanismo, da valorização da dignidade do homem e da crença na sua capacidade de construir a si próprio e a seu mundo. O país utópico não é uma dádiva divina, mas uma construção do homem.

Talvez tenhamos chegado a uma possível resposta para a questão que colocamos no início deste subtítulo, ou ao menos a um caminho para refletir sobre ela. Qual a originalidade de Thomas Morus, já que o sonho de uma civilização perfeita não era novo?

O sonho que a *Utopia* retoma realmente não é novo, mas a forma de sua apresentação o é. Embora Morus tenha uma forte herança tanto de Platão quanto da Bíblia, seu livro é inovador sob vários aspectos. Partindo de uma forma literária, discute problemas reais de seu tempo. Conforme observa François Chirpaz (1999, p. 20-21), Thomas Morus consegue unir a tradição grega (preocupação com a ordem e com o papel da razão) à tradição judaico-cristã (esperança de salvação) e o faz com uma preocupação social e política por meio de uma forma ficcional.

A *Utopia* é testemunha de uma nova consciência do homem, do pensamento humano:

Tout est étonnamment neuf en ce livre, puisque avec lui nous entrons dans le temps de l'âge moderne de la conscience de l'homme comme de la pensée, où la raison entend être le seul juge et maître de l'organisation du monde social, de la vie de l'homme et de son destin. Une raison qui se considère et se comprend désormais comme adulte, aussi peut-elle prétendre décider par soi seule de la connaissance qu'elle prend du monde, comme aussi bien de l'organisation de son destin dans l'espace social (CHIRPAZ, 1999, p. 19-20).

O nascimento da utopia como gênero é indissociável, pois, desse momento da História a que se refere Chirpaz, momento em que o homem adquire uma consciência nova de seu lugar no mundo e de seu papel. Não se está mais na Idade Média, quando o olhar do homem sobre o mundo estava associado à figura do Deus do Cristianismo e da Igreja Católica. A Utopia nasce com a modernidade, com o homem voltando-se a si mesmo para compreender o mundo, utilizando a própria razão para guiar-se e agir na História.

2. Eldorado: a utopia de *Candide*

2.1. A utopia na França

A primeira utopia francesa, *Histoire du grand et admirable royaume d'Antangil*, aparece somente em 1616, cem anos depois da *Utopia* de Thomas Morus. Entre 1675 e 1720, surgem várias “viagens imaginárias”, que, segundo Raymond Trousson (1998, p.

129), respondem a um contexto histórico de crise e de questionamento. Contra os problemas reinantes – guerra, intolerância, desigualdade – os escritores, muitos considerados menores, criam reinos de abundância, igualdade e paz. O romance, gênero à época tido como inferior, era propício à divulgação de questionamentos da ordem vigente e de ideias vistas como subversivas (o agnosticismo, o deísmo e o ateísmo, por exemplo); sua aparente inverossimilhança proporcionava-lhe uma certa proteção contra os censores. Trousson considera esses romances de viagens imaginárias um elo entre os pensadores “naturalistas” do Renascimento e os filósofos do Iluminismo.

Já o século XVIII, para Trousson (1998, p. 147), foi a idade de ouro da utopia. Se, por um lado, a narrativa utópica servia como uma espécie de “instrumento de investigação” e especulação de novas possibilidades econômicas e políticas, por outro, ela era propícia a uma época que se tinha lançado em busca da felicidade e que se voltava para a teoria do bom selvagem e para a ideia segundo a qual o progresso moral é, antes, um problema político. E, enfim, não se pode esquecer que o recurso à utopia como fabulação de uma civilização ideal é sintomático do descontentamento com a situação política e social da época, sob o regime da monarquia absoluta.

Trousson assinala que, ainda que a maior parte dos utopistas do século XVIII tenha acreditado no progresso e na “eficácia das instituições regeneradas”, há aqueles que lançaram dúvidas, não sobre a verossimilhança dos universos utópicos imaginados, mas sobre o princípio de felicidade que estes propõem. A originalidade desses escritores, entre os quais Trousson inclui Mandeville, Prévost et Tiphaigne, não consistiu em criticar o gênero, mas em utilizar os procedimentos próprios dele para questioná-lo. É, portanto, no século das Luzes que “naît un courant de défiance et de scepticisme qui nourrira tout un secteur de la pensée utopique contemporaine” (TROUSSON, 1998, p. 164).

2. 2. Voltaire e *Candide ou l'optimisme*

François Marie Arouet, o Voltaire, nasce em Paris em 1694 e morre na mesma cidade em 1778, após uma vida de intensa agitação, que inclui escritos memoráveis, exílio e até mesmo uma temporada na Bastilha, onde é encarcerado em 1717 em razão de uma sátira dirigida ao então regente da França.

Exilado na Inglaterra após um conflito com um nobre, Voltaire encanta-se com o país, cujo regime torna-se, para ele, modelo de governo sensato. De retorno à França, publica, em 1734, suas *Lettres anglaises*, obra escrita durante o período que passou na Inglaterra e que, por ser considerada subversiva, obriga-o a retirar-se de Paris e a viver no castelo da marquesa de Châtelet. Aliás, seu contato com os nobres é estreito e, ao longo de sua vida e de sua produção filosófica e literária, Voltaire conta com a proteção de vários deles.

Volta a Paris e chega a Versalhes por intermédio da favorita do rei Luís XV, a célebre Madame de Pompadour. É eleito membro da Academia Francesa e torna-se historiógrafo oficial da corte.

Passa três anos na corte de Frederico II, rei da Prússia, antes de transferir-se para Genebra, na Suíça. Adquire, posteriormente, uma propriedade em Ferney, onde vive (e atua na comunidade) até regressar a Paris, em 1778, meses antes de morrer.

Indesejado em Paris, em Versalhes e em muitos dos lugares pelos quais passou, Voltaire é, ao mesmo tempo, evocado em todos esses lugares. Para André Magnan,

Voltaire fut réellement en son temps une conscience et une puissance intellectuelle et spirituelle: le principal “objecteur” des archaïsmes idéologiques, le principal “médiateur” de mutations et d’évolutions pressenties, espérées ou redoutées, et déjà en voie d’accomplissement, dont son oeuvre était reçue comme la trace et l’annonce (MAGNAN, 1995, p. 27).

Era, pois, indesejável e, ao mesmo tempo, desejado, não apenas na França e nos países francófonos das fronteiras como também nos domínios das elites europeias que, àquela época, falavam, escreviam e liam o francês. Marginal e central, Voltaire torna-se “la voix du ‘siècle des Lumières’” (MAGNAN, 1995, p. 28).

Candide, publicado em 1759, marca, segundo Pierre Lefape, “a adesão de Voltaire ao romance, um gênero classicamente considerado menor na hierarquia da produção literária” (LEFAPE, 1995, p. 219). Para não sofrer censura e poder ganhar o público, Voltaire se utiliza de uma interessante estratégia de edição, relatada por Lefape (1995,

p. 219-220). Impede a divulgação de qualquer notícia sobre o livro até que os exemplares, impressos pelos Cramer, editores de Genebra, alcancem a capital francesa. Logo em seguida, o livro circula em várias cidades, sendo reimpresso em gráficas de Lyon, Paris, Avignon, Liège, Amsterdã e Londres, o que deixa a polícia sem ação. Enquanto Voltaire nega ser o autor do livro, surgem, nos jornais, vários falsos autores.

A crítica não gostou do texto. Até mesmo alguns admiradores de Voltaire deploraram o fato de o autor de obras grandiosas como a *Henriade* (tragédia ao gosto do classicismo francês) e sérias como o *Século de Luís XIV* ter aderido à baixeza de um gênero pouco sério e, até mesmo, desprezível. Junto ao público, contudo, o sucesso foi enorme. No final de 1759, as vendas de *Candide* eram estimadas em vinte mil exemplares, boa parte circulando clandestinamente. Hoje, além de um clássico indiscutível, *Candide* é a obra mais conhecida de Voltaire. Segundo Magnan (1995, p. 110), é conhecido e evocado até pelos que nunca o leram. Na época da publicação do livro, *Candide/Cândido* ainda não era um nome próprio, e a doutrina filosófica do Otimismo não era tão conhecida. A obra popularizou tanto o nome quanto a doutrina.

Considerado romance por uns, conto filosófico por outros, *Candide ou l'optimisme* é uma narrativa que retoma vários dos gêneros narrativos em voga à época (romance de aventuras, romance sentimental, relato de viagem), parodiando-os e dando-lhes uma outra significação. Conforme observa André Magnan sobre o contrato de leitura que se instaura logo no início, “*Candide est tout le contraire d’une oeuvre à thèse [...] L’histoire qui s’y raconte se trouve d’entrée de jeu [...] affichée comme fiction, le texte se consommant à mesure dans l’opération même de ce fictionnement*” (MAGNAN, 1995, p. 15). O texto apresenta-se sob a forma de uma ficção cheia de peripécias e elementos romanescos; no entanto, por trás da aparente fantasia permeada de humor, dirige uma séria crítica às principais instituições de seu tempo.

A história é por demais conhecida. *Candide* vive como agregado no castelo do barão de Thunder-ten-tronckh, na Vestfália. De origem incerta, possível filho bastardo da irmã do barão, esse jovem ingênuo nunca deixou o castelo, e todo o seu conhecimento vem de seu mestre Pangloss, um “filósofo” adepto do Otimismo que repete frases feitas como se fossem verdades universais e acredita estar no “melhor dos mundos possíveis”. Flagrado beijando Cunégonde, a filha do barão, *Candide* é expulso do castelo, e assim começa

sua longa série de aventuras e sofrimentos. Viaja pelo mundo conhecido de então (e também, de certa forma, pelo desconhecido, já que visita o Eldorado), passa por guerras, terremotos, catástrofes, é preso pela Inquisição, é enganado várias vezes por golpistas de toda espécie e vai descobrindo, aos poucos, que não vivemos no melhor dos mundos e que a filosofia de Pangloss não é tão perfeita.

A ironia está presente do começo ao fim do livro. Pangloss é apresentado como um grande sábio, mas a narrativa toda se organiza de forma a desmentir sua teoria e a deixar evidente que ele não passa de um típico filósofo de ideias prontas e palavras vazias, que continua repetindo suas verdades incontestáveis mesmo diante das evidências contrárias trazidas pelas experiências vividas.

Como mencionamos acima, o discurso irônico da narrativa voltairiana parodia gêneros em voga na época, como o relato de viagens, o romance de aventuras e o romance picaresco. Este último, aliás, tem evidentes pontos em comum com o texto de Voltaire: o pícaro, assim como Candide, “situa-se no interior de uma narrativa de aprendizagem cuja mola propulsora é o princípio da viagem” (FACHIN, 1995, p. 117), podendo ser definido como “um ator bem individualizado como um simulacro em construção que surge ingênuo e quase estúpido no estado inicial, mas vai perdendo esses traços e adquirindo outros” (LOPES, 1993, p. 197). A viagem de Candide faz com que ele adquira um saber a partir das experiências que vai vivenciando, e essa aprendizagem consiste, principalmente, em desmentir a filosofia de Pangloss. Candide passa de ingênuo que absorve sem reflexão as ideias do mestre a alguém que começa a fazer julgamentos a partir de vivências e pode tomar suas próprias decisões, como a de deixar de lado os questionamentos metafísicos e “cultivar seu jardim”.

Outro gênero claramente parodiado é o romance sentimental, praticado por escritores como Richardson e Prévost e muito apreciado no século XVIII. O amor do protagonista por Cunégonde leva-o a inimagináveis aventuras, mas Candide nada tem a ver com os valentes heróis desse tipo de romance. E, como bem lembra Fachin, o casamento, já sem amor, com uma Cunégonde transformada em uma “feia, enrugada e rabugenta solteirona” (FACHIN, 1995, p. 118) destoa dos desfechos típicos do romance sentimental.

Analisar *Candide ou l'optimisme* como um todo não é o objetivo deste trabalho. Interessa-nos o episódio do Eldorado, narrado nos capítulos XVII e XVIII, à medida que se apresenta como uma paródia (ou talvez pastiche, como procuraremos discutir) de mais um gênero: a utopia. Como tal episódio faz parte, porém, de um todo, obviamente não o analisaremos de maneira isolada, mas recorreremos a outras passagens da narrativa; as reflexões que pretendemos fazer também não irão referir-se, evidentemente, apenas ao episódio em separado, mas ao conjunto que o congrega.

2.3. Elementos da utopia no episódio do Eldorado

Lídia Fachin (1995, p. 114) lembra que Voltaire utiliza-se, para compor sua narrativa, do *topos* da viagem. Os relatos de viagem, que haviam entrado em voga devido às grandes descobertas e ao subsequente colonialismo, ainda despertavam grande interesse. Não podemos esquecer também o grande número de “viagens imaginárias” publicadas à época, assunto ao qual já fizemos referência neste trabalho. Para Fachin, em *Candide*, a viagem constitui “o princípio organizador da narrativa e o ponto de partida para sua enunciação” (FACHIN, 1995, p. 114).

Candide viaja por toda a Europa e também pela América colonial. Depois de ter perdido sua amada Cunégonde para o governador de Buenos Aires, de ter matado um jesuíta no Paraguai e de ter escapado de ser morto por uma tribo selvagem, entra em uma canoa encontrada ao léu e, com seu companheiro de viagem Cacambo, deixa-se levar:

Cacambo, qui donnait toujours d'aussi bons conseils que la vieille, dit à Candide: “Nous n'en pouvons plus, nous avons assez marché; j'aperçois un canot vide sur le rivage, emplissons-le de cocos, jetons-nous dans cette petite barque, laissons-nous aller au courant; une rivière mène toujours à quelque endroit habité. Si nous ne trouvons pas de choses agréables, nous trouverons du moins des choses nouvelles (VOLTAIRE, 1994, p. 46).

E assim, ao acaso, deixando-se levar pela aventura, Candide e Cacambo chegam a um país totalmente desconhecido e isolado. Eles naufragam, como em muitos típicos relatos utópicos, e arrastam-se por rochedos altíssimos até descobrirem “un horizon immense, bordé de montagnes inaccessibles” (VOLTAIRE, 1994, p. 46). Podemos identificar aqui uma primeira característica da utopia no episódio do Eldorado: o isolamento. A terra maravilhosa a que chegam Candide e Cacambo é desconhecida de todos e situa-se em

um local isolado e de difícil acesso. Está, pois, fora da Geografia, totalmente separada dos hábitos e costumes da civilização europeia. E, assim como na *Utopia* de Morus, esse país perdido e perfeito funciona como crítica aos desequilíbrios do mundo real, à medida que se estrutura como o oposto dele.

Assim como na ilha de Utopia, também no país do Eldorado o trabalho agrícola é valorizado. Mas, diferentemente do texto de Morus, no qual a organização desse trabalho é pormenorizadamente descrita, em Voltaire o tema é abordado em uma única frase, que mostra a união da utilidade e do prazer: “Le pays était cultivé pour le plaisir comme pour le besoin; partout l’utile était agréable” (VOLTAIRE, 1994, p. 46).

Enquanto Rafael Hitlodeu faz a seus interlocutores uma apresentação detalhada de todos os aspectos da vida dos utopianos, em *Candide*, nem todos os aspectos da organização social do Eldorado são mencionados, e a apresentação é sumariada. O ritmo acelerado da narrativa, aliás, é um traço presente não apenas no episódio do Eldorado, mas no livro todo. O tempo da narração é muito menor que o da história. Catástrofes, viagens, travessias marítimas e guerras que levam meses ou anos para desenrolar-se são narradas em poucas páginas. A velocidade da narrativa dá leveza e comicidade às desgraças pelas quais passam Candide e as demais personagens. Para Ítalo Calvino, “O grande achado do Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade” (CALVINO, 1998, p. 109).

O ritmo vertiginoso ajuda a construir, também, o caráter inverossímil da narrativa. Quando comentamos o texto de Morus, fizemos menção ao esforço da utopia clássica para garantir credibilidade ao discurso. Em *Candide*, o esforço é justamente o contrário: busca-se a inverossimilhança, os recursos narrativos são orquestrados de maneira a produzir efeito de sentido de fantasia. O romance apresenta uma série de acontecimentos verídicos, fatos históricos como o terremoto de Lisboa de 1755, a escravidão, o colonialismo, os horrores da Inquisição... Mas tudo isso é narrado com tal velocidade e com tal exagero, que parece fantasioso. Voltaire critica as principais instituições de seu tempo, mas o faz com comicidade, por meio de uma narrativa que se constrói como sendo puramente inventiva e ficcional, composta de situações impossíveis, como, por exemplo, o caso de Pangloss, que continua vivo após ser dissecado por um médico como se fosse um cadáver.

Os procedimentos discursivos de *Candide* não procuram produzir ilusão de realidade; ao contrário, produzem *ilusão de irreabilidade*. E realmente ilusão, pois, por trás do romanesco e do maravilhoso estão a reflexão e a crítica. O leitor perspicaz nota, na ironia do discurso, uma piscada de olhos, uma chamada para ler nas entrelinhas.

O episódio do Eldorado é particularmente interessante no que diz respeito ao efeito ficcional, já que é o único local, entre os muitos pelos quais passa *Candide*, que não existe no mapa real. Nem por isso sua descrição é menos inverossímil do que a de Portugal ou da França. O caráter ficcional e fantasioso é traço característico da narrativa de *Candide*, e iguala, em fantasia, países imaginários e reais. De qualquer modo, falando de nações reais e corrompidas ou de civilizações imaginárias e perfeitas, é sempre a sociedade concreta do século XVIII que está em questão.

Vimos que, em *Morus*, a escolha do narrador contribui para dar veracidade ao relato. É interessante observar o narrador e a focalização também em *Candide*. Na página de rosto, a obra é apresentada como se tivesse sido traduzida do alemão a partir dos manuscritos de um certo Doutor Ralph: “*Candide* ou l’optimisme, traduit de l’allemand de Mr. Le Docteur Ralph, avec les additions qu’on a trouvées dans la poche du docteur lorsqu’il mourut à Minden, l’an de grâce 1759” (VOLTAIRE, 1994, p. 9). Lídia Fachin distingue, a partir da terminologia de Gérard Genette, três níveis narrativos em *Candide*. A página de rosto, aliás tão ficcional quanto o restante do texto, pertenceria ao **nível extradieético**, “cuja utilização se explica seja para fugir à censura, já que Voltaire é um nome altamente subversivo, seja para objetivar a narrativa, que afinal é uma produção racionalista” (FACHIN, 1995, p. 114). O **nível dieético** ou **intradieético** é o do narrador em terceira pessoa que narra a movimentada história de *Candide*. O **nível metadieético** corresponde às inúmeras narrativas feitas por personagens que, tomando a palavra, contam suas histórias, todas elas semelhantes à do protagonista no que têm de peripécias, sofrimento e aprendizagem. O discurso estrutura-se, pois, por meio de várias instâncias discursivas: um enunciador que se apresenta como o editor do manuscrito, o suposto autor (Dr. Ralph), o narrador em terceira pessoa e as muitas personagens que, partindo de um diálogo, narram suas aventuras. As muitas vozes narrativas representam posicionamentos diferentes. As personagens pertencem a classes sociais distintas e manifestam crenças religiosas e posições filosóficas diferentes umas das outras. Tal

configuração nos leva a pensar no conceito de polifonia de Bakhtin. No entanto, analisando mais atentamente o discurso de *Candide*, percebemos que, embora apresente vozes conflitantes, organiza-as de modo a conduzir a uma conclusão única. O grande embate do romance em questão é com a filosofia representada por Pangloss, finalista e pouco afeita aos questionamentos. O discurso compõe-se de modo a confrontar esse tipo de filosofia. As diferentes vozes, embora com diversos pontos de vista, servem para desmentir e desqualificar o pensamento de Pangloss, levando, assim, Candide a concluir que as elucubrações de cunho metafísico são inúteis e que importa agir, “cultivar seu jardim”.

O narrador em terceira pessoa é que relata a visita de Candide e Cacambo ao Eldorado. Na *Utopia*, Rafael Hitlodeu, segundo narrador, personagem da narrativa de Thomas Morus (primeiro narrador e narratário do segundo), relata o que ele próprio viu na ilha. Quando a descreve, portanto, Rafael entende e admira os costumes utopianos, e se fala de seu espanto inicial, é apenas para dissipar a estranheza de seus interlocutores:

Os utopianos não se casam, aliás, às cegas; e para realizarem uma melhor escolha seguem um uso **que a princípio se nos afigurou eminentemente ridículo e absurdo**, mas que eles praticam com sangue-frio e seriedade verdadeiramente admiráveis (MORUS, [s.d.], p. 148; grifo nosso).

Este hábito de traficar com os seus inimigos, pondo-lhes as cabeças a prêmio, **é reprovado em toda a parte como cruel cobardia própria de almas degradadas**. Os utopianos, pelo seu lado, glorificam-se disso como de um acção de alta prudência que faz concluir sem combate as mais terríveis disputas. Disso se honra como de um ato de humanidade e de misericórdia que resgata, pelo simples custo da morte de um punhado de culpados, as vidas de alguns milhares de inocentes das duas partes destinados a morrer no campo de batalha. Pois a piedade dos utopianos atinge os soldados que combatem sob todas as bandeiras (MORUS, [s.d.], p. 168-169; grifo nosso).

Hitlodeu não apenas descreve as instituições e costumes utopianos, mas os explica e comenta; mais do que isso, defende-os. Para que a sociedade que ele apresenta seja vista por Morus e Giles, seus interlocutores, como um Estado realmente perfeito, é preciso que ele explique e argumente. Para que Utopia seja entendida pelo leitor como uma civilização perfeita, é necessário que ela seja apresentada por um narrador como Hitlodeu. E os elogios que ele faz à ilha evidenciam a diferença entre esta e as nações conhecidas:

Tentei, continuou Rafael, descrever-vos a forma dessa república, que não julgo a melhor, mas ainda a única a que pode atribuir-se verdadeiramente o nome de república. Pois em todas as outras partes, os que falam de interesse geral só pensam no próprio; enquanto ali, onde ninguém possui nada de seu, toda a gente se ocupa a sério da coisa pública, porque o bem particular se confunde realmente com o bem geral. [...]

Queria que alguém neste ponto comparasse esta forma de justiça com a das outras nações. Quanto a mim, morra eu se nas outras descobro o menor traço de equidade e justiça (MORUS, [s. d.], p. 202-203).

No episódio do Eldorado, o narrador em terceira pessoa descreve o país a partir do olhar de espanto e de admiração de Candide e Cacambo. O lugar afigura-se maravilhoso à medida que difere de todas as civilizações conhecidas pelos dois. Em quase todas as suas falas, Candide compara o Eldorado aos lugares que conhece, principalmente à Vestifália:

Les chemins étaient couverts ou plutôt ornés de voitures d'une forme et d'une matière brillante, portant des homes et des femmes d'une beauté singulière, traînés rapidement par de gros moutons rouges qui surpassaient en vitesse les plus beaux chevaux d'Andalousie, de Tétuan et de Méquinez.

“Voilà pourtant, dit Candide, un pays qui vaut mieux que la Vestphalie” (VOLTAIRE, 1994, p. 46-47).

Candide, ingênuo e tendo vivido desde a infância no castelo de Thunder-tem-Tronckh, espanta-se em todos os lugares pelos quais passa; todos os países e situações para ele são novos. Cacambo, por sua vez, é bastante vivido, muito viajou e muito viu; no Eldorado, entretanto, manifesta a mesma surpresa de Candide: “Cacambo était aussi surpris que Candide” (VOLTAIRE, 1994, p. 47).

Concordamos com André Magnan (1995, p. 102) quando este observa que, no Eldorado, a distância entre os olhares de Candide e Cacambo (um ingênuo, o outro realista) anula-se na mesma surpresa e na mesma admiração. Esse país perdido não faz parte do mundo conhecido nem mesmo por aqueles viajantes mais experientes. Sua existência no romance põe em destaque os defeitos da civilização europeia e, assim como nas utopias, serve de crítica aos problemas da sociedade real. Nos países pelos quais passou, Candide espantou-se com a maldade, os vícios e as injustiças. No Eldorado, seu olhar continua sendo de espanto, mas por causa da abundância, da igualdade, da justiça e de tudo o que radicalmente afasta essa civilização ideal do mundo concreto:

“Quel est donc ce pays, disaient-ils l’un et l’autre, inconnu à tout le reste de la terre, et où toute la nature est d’une espèce si différente de la nôtre? C’est probablement le pays où tout va bien: car il faut absolument qu’il y en ait un de cette espèce. Et, quoi qu’en dit maître Pangloss, je me suis souvent aperçu que tout allait mal en Vestphalie” (VOLTAIRE, 1994, p. 48).

“Ceci est bien différent de la Vestphalie et du château de monsieur le baron: si notre ami Pangloss avait vu Eldorado, il n’aurait plus dit que le château de Thunder-ten-tronckh était ce qu’il y avait de mieux sur la terre; il est certain qu’il faut voyager” (VOLTAIRE, 1994, p. 50).

As atitudes de Candide e Cacambo no Eldorado resumem-se a surpreender-se, maravilhar-se e expressar curiosidade, fazer perguntas. Não vivem aventuras no país paradisíaco, embora lá permaneçam cerca de um mês. Assumem o caráter de típicos heróis de narrativas utópicas; lembremos que uma das características do gênero é justamente a ausência de acontecimentos e o predomínio da descrição: “héros et ‘histoire’ s’effacent devant la description et, si le voyageur se manifeste encore, c’est pour demander des suppléments d’information et s’émerveiller. Mais, sitôt reparti d’Utopie, les péripéties reprennent de plus belle (TROUSSON, 1998, p. 30). *Candide ou l’optimisme*, como já comentamos, é uma narrativa extremamente movimentada, com peripécias que se sucedem a um ritmo acelerado. Quando o protagonista e seu companheiro de viagem chegam ao Eldorado, a sequência de acontecimentos interrompe-se e a narrativa centra-se na apresentação do país. Assim que partem, as aventuras recomeçam, o que aproxima *Candide* das chamadas “viagens imaginárias”. Todavia, como o tempo da narração é muito rápido, essa ausência de acontecimentos não é tão perceptível, e o episódio do Eldorado como um todo pode ser lido como mais uma das muitas peripécias da história de Candide.

Candide e Cacambo entendem o Eldorado a partir do mundo de onde são originários e, por isso, cometem certas “gafes”, o que serve para evidenciar a diferença entre o Eldorado e a civilização que conhecem. Um desses equívocos diz respeito à etiqueta. Antes de ver o rei, Cacambo pergunta, em uma cena carregada de humor, qual é a etiqueta para a ocasião. Conhecendo as convenções e rituais europeus, não percebe a extrema simplicidade dos eldoradianos, que não se apegam a cerimoniais inúteis. Impossível deixar de ver, nessa passagem, uma crítica à complicada etiqueta das cortes europeias, especialmente a de Versalhes:

Quand ils approchèrent de la salle du trône, Candide demanda à un grand officier comment il fallait s’y prendre pour saluer Sa Majesté: si on se jetait à genoux ou ventre à terre; si on mettait les mains sur la tête ou sur le derrière: si on léchait la poussière de la salle; en un mot, quelle était la cérémonie. “L’usage, dit le grand officier, est d’embrasser le roi et de le baiser des deux côtés” (VOLTAIRE, 1994, p. 51).

Outro equívoco cometido por Candide e Cacambo diz respeito ao ouro e às pedras preciosas. Assim que chegam, avistam algumas crianças brincando com ouro e pedras preciosas e as tomam por filhas do rei, já que brincavam com tão valiosos materiais. Mais tarde, os dois aventureiros tentam pagar o almoço com o ouro que haviam recolhido do chão (a lama que recobria as ruas era feita de ouro, e as pedrinhas do caminho eram esmeraldas e rubis), sem saber que pedras e metais preciosos não têm valor e servem como brinquedo de criança:

Quelques enfants du village, couverts de brocards d’or tout déchirés, jouaient au palet à l’entrée du bourg; nos deux hommes de l’autre monde s’amusèrent à les regarder: leurs palets étaient d’assez larges pièces rondes, jaunes, vertes, qui jetaient un éclat singulier. Il prit envie aux voyageurs d’en ramasser quelques-uns; c’était de l’or, c’était des émeraudes, des rubis, dont le moindre aurait été le plus grand ornement du trône du Mogol. “Sans doute, dit Cacambo, ces enfants sont les fils du roi du pays, qui jouent au petit palet” (VOLTAIRE, 1994, p. 47).

Quand le repas fut fini, Cacambo crut, ainsi que Candide, bien payer son écot en jetant sur la table de l’hôte deux de ces larges pièce d’or qu’ils avaient ramassées; l’hôte et l’hôtesse éclatèrent de rire [...] “Messieurs, dit l’hôte, nous voyons bien que vous êtes des étrangers [...] Pardonnez-nous si nous nous sommes mis à rire quand vous nous avez offert en payement les cailloux de nos grands chemins” (VOLTAIRE, 1994, p. 48).

Impossível não pensar na *Utopia* de Thomas Morus, onde o ouro era empregado para construir cadeias e insígnias para os escravos ou para adornar as crianças pequenas e servir-lhes de brinquedo, o que elas rapidamente desprezavam tão logo cresciam. O equívoco de Candide e Cacambo lembra a passagem do romance de Morus em que embaixadores estrangeiros visitam Utopia cobertos de ouro e pedrarias e tornam-se, justamente por causa desses adornos, motivo de piedade e riso:

As crianças que já tinham posto de lado os diamantes e as pedras e que os avistavam nos chapéus dos embaixadores, chamavam a atenção das mães dizendo:

“Ora vê aquele maroto que usa ainda pedras preciosas como se fosse um bebê!”

E as mães respondiam-lhes com o ar mais sério:

“Cala-te, filho, eu creio que é um dos bobos da embaixada” (MORUS, s. d., p. 120).

Ao retomar a *Utopia* em *Candide*, Voltaire subverte-a. Assim como os utopianos, os habitantes do Eldorado são simples e não buscam o luxo. Sua simplicidade, no entanto, afigura-se luxuosa aos padrões europeus. Ao construírem suas casas usando ouro, prata e pedras preciosas, cultivam a simplicidade, já que utilizam materiais que, para eles, são comuns, além de abundantes. Todavia, para os padrões europeus (padrões que regem o julgamento de Candide e Cacambo e, supostamente, os do leitor), suas construções são luxuosas, e a abundância de ouro e pedras preciosas é sinal de riqueza. A “casa bem simples” é descrita com extrema ironia:

Ils entrèrent dans une maison fort simple, car la porte n'était que d'argent, et les lambris des appartements n'étaient que d'or, mais travaillés avec tant de goût que les plus riches lambris ne l'effaçaient pas. L'antichambre n'était à la vérité incrustée que des rubis et d'émeraudes; mais l'ordre dans lequel tout était arrangé réparait bien cette extrême simplicité (VOLTAIRE, 1994, p. 49).

A ironia na descrição da casa permite estabelecer um paralelo com o castelo de Thunder-tem-tronckh, apresentado no primeiro capítulo do livro: “Monsieur le baron était un des plus grands seigneurs de la Vestphalie, car son château avait une porte et des fenêtres” (VOLTAIRE, 1994, p. 9). Enquanto o barão era um grande senhor porque sua casa tinha uma porta e janelas, uma casa comum no país do Eldorado era simples porque sua porta era apenas de prata e seus lambris apenas de ouro.

No Eldorado, aliás, tudo parece fartura e luxo aos olhos dos visitantes estrangeiros. As construções e até a comida são descritos com o mesmo exagero que se faz presente no romance como um todo e que dá à narrativa o tom fantasioso que a caracteriza. A particularidade do Eldorado é o exotismo, o que lembra os relatos de viagens e as viagens imaginárias. Mas o excesso de elementos exóticos serve justamente para reforçar a fantasia:

On servit quatre potages garnis chacun de deux perroquets, un contour bouilli qui pesait deux cents livres, deux singes rôtis, trois cents colibris dans un plat, et six cents oiseaux-mouches dans un autre; des ragoûts exquis, des

pâtisseries délicieuses; le tout dans des plats d'une espèce de cristal de roche
VOLTAIRE, 1994, (p. 48).

En attendant, on leur fit voir la ville, les edifices publics élevés jusqu'aux
nues, les marchés ornés de mille colonnes, les fontaines d'eau pure, les
fontaines d'eau rose, celles de liqueurs de canne de sucre qui coulaient
continuellement dans de grandes places pavées d'une espèce de pierreries qui
répandaient une odeur semblable à celle du géofle et de la cannelle
(VOLTAIRE, 1994, p. 51).

Outra referência às utopias tradicionais é a presença do ancião, o mais sábio do vilarejo, para explicar os hábitos do país aos viajantes. É ele quem explica a Candide e a Cacambo a origem do Eldorado. O elemento maravilhoso faz-se presente na própria apresentação da personagem, que tem cento e setenta e dois anos:

“Je suis âgée de cent soixante et douze ans, et j'ai appris de feu mon père, écuyer du roi, les étonnantes révolutions du Pérou dont il avait été témoin. Le royaume où nous sommes est l'ancienne patrie des Incas, qui en sortirent très imprudemment pour aller subjuguier une partie du monde et qui furent enfin détruits par les Espagnols. Les princes de leur famille qui restèrent dans leur pays natal furent plus sages; ils ordonnèrent, du consentement de la nation, qu'aucun habitant ne sortirait jamais de notre petit royaume; et c'est ce qui nous a conservé notre innocence et notre félicité” (VOLTAIRE, 1994, p. 49).

Nesse país de inocência e felicidade não há prisões nem Palácio de Justiça: “on ne plaiderait jamais” (VOLTAIRE, 1994, p. 51). A paz é permanente; ao longo dos dois capítulos pelos quais se estende o episódio do Eldorado, não há menção à guerra. Eis uma notável diferença em relação à ilha imaginada por Thomas Morus. Os utopianos, embora não gostem da guerra e busquem a paz, lutam quando necessário. Mas seus procedimentos guerreiros obedecem a estratégias que levam a uma mais rápida restituição da paz e a uma vitória mais justa e menos sangrenta, como se pode ver, por exemplo, no trecho que já citamos em que Hitlodeu explica por que os utopianos colocam as cabeças de seus inimigos a prêmio. Sendo impossível a paz perene, a guerra é planejada para ocorrer da melhor forma possível. Na *Utopia*, a guerra faz parte, portanto, do planejamento através do qual são previstos problemas e soluções, característica do gênero utópico ausente do Eldorado. No país perdido das montanhas andinas, a paz se mantém constantemente como mágica. A ordem e a prosperidade são fruto do maravilhoso, como em um conto de fadas.

A escravidão é outra prática tida como normal em Utopia que não existe no Eldorado. Seria, aliás, incoerente apresentar, em um romance que tece críticas à escravidão em outros capítulos, uma sociedade considerada perfeita que mantém escravos. Se o Eldorado é o contrário de todos os países visitados por Candide, não pode ser escravista. Lembremos a clara condenação à escravidão logo no capítulo seguinte aos do Eldorado. Ao deixarem a “antiga pátria dos incas”, Candide e Cacambo seguem viagem e chegam ao Suriname, onde encontram um negro mutilado, vítima da crueldade de seus senhores:

En approchant de la ville, ils rencontrèrent un nègre étendu par terre, n’ayant plus que la moitié de son habit, c’est-à-dire d’un caleçon de toile bleue; il manquait à ce pauvre homme la jambe gauche et la main droite. “Eh! mon Dieu! lui dit Candide en hollandais, que fais-tu là, mon ami, dans l’état horrible où je te vois? – J’attends mon maître, M. Venderdendur, le fameux négociant, répondit le nègre. – Est-ce M. Venderdendur, dit Candide, qui t’a traité ainsi? – Oui, monsieur, dit le nègre, c’est l’usage. On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l’année. Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main; quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe: je me suis trouvé dans les deux cas. C’est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe. Cependant, lorsque ma mère me vendit dix écus patagons sur la côte de Guinée, elle me disait: “Mon cher enfant, bénis nos fétiches, adore-les toujours, ils te feront vivre heureux; tu as l’honneur d’être esclave de nos seigneurs les blancs, et tu fais par là la fortune de ton père et de ta mère.” Hélas! Je ne sais pas si j’ai fait leur fortune, mais ils n’ont pas fait la mienne. Les chiens, les singes et les perroquets sont mille fois moins malheureux que nous; les fétiches hollandais qui m’ont converti me disent tous les dimanches que nous sommes tous enfants d’Adam, blancs et noirs. Je ne suis pas généalogiste; mais si ces prêchers disent vrai, nous sommes tous cousins issus de germains. Or vous m’avouerez qu’on ne peut pas en user avec ses parents d’une manière plus horrible (VOLTAIRE, 1994, p. 55).

O tema da escravidão nos remete à questão da liberdade. Nas utopias, o completo planejamento de toda a organização social e a submissão do indivíduo à coletividade acabam por cercear algumas liberdades. No estado de Utopia, existem leis que visam a manter a liberdade e afastar a tirania:

O principado é vitalício, a menos que se suspeite fundadamente de que o príncipe aspira à tirania. [...]

Visam estas instituições a impedir que os príncipe e os tranfoboros conspirem juntos contra a liberdade, oprimam o povo por meio de leis tirânicas, ou alterem a forma de governo (MORUS, [s. d.], p. 90-91).

Entretanto, algumas liberdades individuais são limitadas. Os utopianos não podem, por exemplo, viajar sem permissão:

Quando um utopiano deseja ir visitar um amigo que mora noutra cidade, ou quer simplesmente dar-se o prazer de uma viagem, os sifogantes e os traníboros consentem de boa vontade na sua partida se nada de sério a impede.

Os viajantes reúnem-se para fazerem a partida juntos; premunem-se com uma carta do príncipe que certifica do feriado e fixa o dia do regresso (MORUS, [s.d.], p. 111).

Na narrativa do Eldorado, não há menção a regras para viagens internas, mas os habitantes não devem deixar o país. Quando os estrangeiros Candide e Cacambo decidem partir, o rei, ainda que os julgue insensatos, permite-lhes a partida, em nome da liberdade:

Vous faites une sottise, leur dit le roi; je sais bien que mon pays est peu de chose; mais quand on est passablement quelque part, il faut y rester. Je n'ai pas assurément le droit de retenir des étrangers; c'est une tyrannie qui n'est ni dans nos mœurs ni dans nos lois: tous les hommes sont libres (VOLTAIRE, 1994, p. 52).

Candide e Cacambo decidem partir do Eldorado, não por causa da liberdade, mas, sobretudo, por causa da ambição. No Eldorado, como em Utopia, reina a igualdade. Todos são felizes e iguais, não existem privilegiados, não há ricos ou pobres. Os dois viajantes, mesmo admirando a perfeição do reino, pertencem a um mundo de desigualdades e injustiças e, como típicos habitantes desse torpe mundo, não querem ser iguais. Mais vale ter destaque em uma sociedade desigual do que ser como todos em uma civilização igualitária:

“Si nous restons ici, nous n'y serons que comme les autres; au lieu que, si nous retournons dans notre monde, seulement avec douze moutons chargés de cailloux d'Eldorado, nous serons plus riches que tous les rois ensemble”
[...]
Ce discours plut à Cacambo; on aime tant à courir, à se faire valoir chez les siens, à faire parade de ce qu'on a vu dans ses voyages, que les deux heureux résolurent de ne plus l'être, et de demander congé à Sa Majesté (VOLTAIRE, 1994, p. 52).

A partida dos dois aventureiros questiona a perfeição de Eldorado e a validade de um modelo de sociedade ideal. Uma civilização isolada, geográfica e historicamente, alheia por completo ao mundo que conhecemos dificilmente poderá convir ao homem acostumado a seguir o curso da História. “Os dois felizes resolveram não mais o ser”. Ser feliz para sempre em um país perfeito e, por isso, imutável, não convinha à trajetória de *Candide*; sua viagem de formação não terminaria em um paraíso isolado do mundo.

O isolamento, aliás, é muito mais radical no Eldorado do que na ilha de Utopia. Enquanto no primeiro os habitantes não podem sair do país e o acesso a ele é praticamente impossível, no segundo há, como já mencionamos, um certo contato com os estrangeiros, e os utopianos chegam até mesmo a absorver elementos da cultura de fora. Aprendem o grego e manifestam “curiosidade extrema por saber o que se passa noutras terras” (MORUS, [s.d.], p. 145). Demonstram interesse pelo que lhes ensinam Rafael Hitlodeu e seus companheiros, e muitos chegam a aderir ao cristianismo que estes lhes apresentam:

Quando no entanto souberam por nós o nome de Cristo, sua doutrina, sua vida e seus milagres, a admirável constância de tantos mártires cujo sangue voluntariamente vertido sujeitou à lei do evangelho a maior parte das nações da terra, não podereis imaginar a atitude de extrema simpatia com que receberam a revelação. [...]

Muitos de entre eles abraçaram nossa religião e foram purificados pela água do batismo; infelizmente, entre os quatro que nós éramos, pois a morte de dois companheiros reduzira o nosso número, nenhum era padre. E assim, embora iniciados nos restantes mistérios, não puderam receber os sacramentos que, entre os cristãos, só os sacerdotes podem conferir; chegaram no entanto à idéia bastante exacta desses sacramentos e até mesmo os desejam de tal modo, que os ouvi discutir com o maior fervor o problema de saber se um cidadão escolhido entre eles não poderia adquirir o caráter sacerdotal (MORUS, [s. d.], p. 181-182).

Vimos que na ilha de Utopia, há um deísmo; a Igreja Católica, com sua estrutura de poder, não faz parte, e nem poderia fazer, da constituição daquela sociedade, conforme já mencionamos no início deste artigo. Mas, ao contrário do que se pode observar em *Candide*, o discurso não se organiza de modo a confrontar a Igreja. Na passagem acima citada, os sacerdotes cristãos são valorizados, e o cristianismo é mostrado como um elemento positivo que a cultura europeia pode revelar aos utopianos.

Luigi Firpo lembra, em uma passagem que já citamos parcialmente quando tratamos da religião no gênero utópico, que

a utopia nasce como gênero literário em século de severa opressão religiosa. Descrever países imaginários com regimes de vida inusitados, extraordinariamente diversos dos nossos, ainda pode ser tolerado. Mas aquilo que pareceria intolerável à consciência contemporânea, tanto em países mediterrânicos católicos quanto na própria Inglaterra anglicana, seria a inexistência de contato com o cristianismo. Não é aceitável a proposta de um modelo que não seja cristão. Mas o utopista não pode oferecer um modelo cristão, senão muitos problemas da vida associada estariam já resolvidos, porque teriam encontrado uma solução dogmática, vinda do alto, de qualquer modo implícita no Sermão da Montanha, ou na opinião de um teólogo, ou de um decreto pontifício. Emergiria em tal caso toda uma série de condicionamentos ou de vínculos que paralisaria a grande liberdade inventiva ou de proposta que o utopista reivindica para si. É necessário, portanto, colocar a cidade feliz em países nos quais a mensagem do cristianismo não tenha ainda chegado, e que por isso devem estar fora da História e fora da geografia (FIRPO, 2005, p. 232).

Publicada em 1516, a *Utopia* de Thomas Morus é anterior à Reforma Protestante, iniciada em 1517, e à opressão religiosa que se segue com a Contra-Reforma, o que lhe confere uma certa liberdade em relação a utopias posteriores. Sabemos que Morus era católico, mas, homem culto que era, não ignorava os desequilíbrios da Igreja como instituição. Não tece, contudo, críticas ao Catolicismo em seu livro. A visão do cristianismo e da Igreja Católica que se depreende da *Utopia* é positiva.

Posição completamente diversa é observada na “utopia voltairiana” do Eldorado. A religião dos eldoradianos também é deísta, uma religião natural por meio da qual o homem feliz do país perfeito agradece a Deus sem cessar. Candide interroga o ancião sábio acerca da religião e este explica:

Enfin Candide qui avait toujours du goût pour la métaphysique, fit demander par Cacambo si dans le pays il y avait une religion.

Le vieillard rougit un peu. “Comment donc, dit-il, en pouvez-vous douter? Est-ce que vous nous prenez pour des ingrats?” Cacambo demanda humblement quelle était la religion d’Eldorado. Le vieillard rougit encore: “Est-ce qu’il peut y avoir deux religions? Nous avons, je crois, la religion de tout le monde; nous adorons Dieu du soir jusqu’au matin.” “N’adorez-vous qu’un seul Dieu? dit Cacambo, qui servait toujours d’interprète aux doutes de Candide. “Apparemment, dit le vieillard, qu’il n’y a ni deux, ni trois, ni quatre. Je vous avoue que les gens de votre monde font des questions bien singulières” Candide ne se laissait pas de faire interroger ce bon vieillard; il voulut savoir comment on priait Dieu dans l’Eldorado. “Nous ne prions point, dit le bon et respectable sage; nous n’avons rien à lui demander, il nous

a donné tout ce qu'il nous faut; nous le remercions sans cesse" (VOLTAIRE, 1994, p. 50).

Na resposta do sábio velho de que “aparentemente não pode haver nem duas, nem três, nem quatro” religiões, é possível ver uma crítica ao fanatismo e aos conflitos religiosos. Entretanto, não há como não atentar para a inversão “nous adorons Dieu du soir jusqu’au matin”. Quando se quer transmitir a ideia de uma atividade constante, costuma-se dizer “de manhã até a noite” e não “da noite até a manhã” como diz o velho. É inegável a duplicidade de sentido dessa “religião de todo mundo”, assim como a pitada de humor contida na frase. Para Pol Gaillard, a expressão “du soir jusqu’au matin”

fait penser davantage, étant donné l’atmosphère d’indécence qui règne dans tout Candide, à une certaine “religion de tout le monde” fort nécessaire à la propagation de l’espèce selon le plan divin, plutôt qu’aux pieuses dévotions des moines contemplatifs.

Il paraît évident que Voltaire, ici, ne songe guère à nous persuader du théisme, mais tout au plus à nous indiquer, en souriant, ce que pourrait être une religion inoffensive (GAILLARD, 1972, p. 22).

A crítica mais direta dirige-se claramente à Igreja Católica e à corrupção de seu clero:

Candide eut la curiosité de voir des prêtres; il fit demander où ils étaient. Le bon vieillard sourit: “Mes amis, dit-il, nous sommes tous prêtres; le roi et tous les chefs de famille chantent des cantiques d’action de grâces solennellement tous les matins [...] – Quoi! Vous n’avez point de moines qui enseignent, qui disputent, qui gouvernent, qui cabalent, et qui font brûler les gens qui ne sont pas de leur avis? – Il faudrait que nous fussions fous, dit le vieillard; nous sommes tous ici du même avis, et nous n’entendons pas ce que vous voulez dire avec vos moines (VOLTAIRE, 1994, p. 50).

O Eldorado deixa Candide maravilhado pelas diferenças em relação aos corrompidos e injustos países visitados pelo protagonista. É perfeito à medida que se opõe a esses países, que tem o que eles não possuem – paz, igualdade, fartura – e não tem o que eles possuem – guerras, desigualdade, sofrimento e, evidentemente, “monges que ensinam, que disputam, que governam, que fazem complôs e que mandam queimar as pessoas que não são da mesma opinião que eles”.

A crítica às religiões de modo geral e ao catolicismo em particular perpassa todo o romance de Voltaire. Além dos horrores da Inquisição, denunciados com ironia em mais de um episódio, várias ordens religiosas são condenadas no texto, marcadamente os jesuítas. Em sua passagem pelo Paraguai, Candide encontra os padres da Companhia de Jesus totalmente corrompidos, vivendo como reis e explorando o povo:

Le royaume a déjà plus de trois cents lieues de diamètre, il est divisé en trente provinces. Los Padres y ont tout, et les peuples rien; c'est le chef d'oeuvre de la raison et de la justice. Pour moi, je ne vois rien de si divin que Los Padres, qui font ici la guerre au roi d'Espagne et au roi de Portugal, et qui en Europe confessent ces rois (VOLTAIRE, 1994, p. 38).

Pierre Lefape (1995) afirma que Voltaire tencionava atingir a religião como um todo, mas a Igreja Católica tornou-se seu alvo específico, assim como os jesuítas. Estes eram intelectualmente avançados e disputavam com os filósofos a influência sobre as mentalidades. Sua total obediência a Roma entrava em conflito com a política absolutista dos reis, o que os tornava impopulares na Europa. Assim, atacando os jesuítas em *Candide*,

Voltaire estava jogando ao mesmo tempo com o poder e com a fraqueza deles. Podia, sem grande receio de sofrer represálias, acusá-los de pretender o controle de tudo e o estabelecimento de seu próprio reino __ seu e do papa __ sobre a Europa. Atingindo-os, Voltaire podia atingir a religião inteira, dando a entender que atacava apenas os abusos de uma instituição (LEFAPE, 1995, p. 221-222).

Em *Candide*, a Igreja Católica é mais um dos males da civilização europeia que estão ausentes do Eldorado. O país perfeito encravado nas montanhas andinas é irreal e impossível. Sua função no romance é opor-se a todos os lugares que Candide conheceu, ou seja, evidenciar os vícios e injustiças da sociedade real e mostrar que uma nação perfeita, livre de todos esses vícios e injustiças, só é possível no terreno do maravilhoso e da fantasia. Todos os lugares percorridos por Candide são ruins, corrompidos e pertencem ao mundo real. O único perfeito é aquele que não existe. O “melhor dos mundos” é cheio de mazelas, e o Eldorado, que poderia ser o verdadeiro “melhor dos mundos”, é um não lugar, um paraíso de fantasia.

A utilização irônica do discurso utópico em *Candide* não visa a propor um modelo de sociedade ideal, mas a criticar, com humor, a sociedade concreta do século XVIII, com suas instituições corrompidas e suas estruturas de poder injustas.

2.4. Texto e gênero parodiados

O episódio do Eldorado não é uma utopia propriamente dita, mas uma apropriação de elementos do gênero. Apresenta traços de paródia e de pastiche. Aproxima-se da paródia pelo seu caráter de ruptura e pelo seu aspecto satírico, mas tem em comum com o pastiche o fato de retomar características de um gênero, e não unicamente de um texto específico.

É importante retomar algumas definições de paródia e de pastiche, que nos permitirão refletir mais apropriadamente sobre a presença do gênero utópico e do romance de *Morus* no texto de Voltaire.

Gérard Genette, em seu já clássico estudo *Palimpsestes* (1982), situa a paródia e o pastiche entre as várias formas de transtextualidade (transcendência textual, ou seja, todas as formas de relacionar um texto a outros textos). Como reescritura de um material já conhecido, a paródia teria uma função lúdica e resultaria em uma transformação do texto retomado, enquanto o pastiche estaria mais próximo da imitação. Para o narratólogo francês, a paródia, que sempre se dirige a um texto e não a um gênero, distingue-se pela distância manifesta que ela estabelece em relação ao texto parodiado.

Daniel Sangsue (1994) concorda com Genette no que diz respeito ao objeto da paródia (um texto) e ao caráter de transformação buscado por essa prática. O pastiche, para Sangsue assim como para Genette, caracteriza-se pela imitação e não se restringe a um texto, mas elege como alvo um gênero ou escola. Sangsue salienta que, tanto na paródia quanto no pastiche, é preciso que o material retomado (texto no primeiro caso e gênero ou escola no segundo) seja suficientemente conhecido para que possa ser identificável pelo leitor. A paródia, particularmente, exige que o leitor perceba a distância entre o texto paródico e o texto parodiado: “Il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans

un texte, d'un autre texte; qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique" (SANGSUE, 1994, p. 84).

Tomando por base essas definições, o episódio do Eldorado pode ser, a princípio, analisado tanto como paródia quanto como pastiche. É possível considerá-lo uma paródia de *Utopia*, de Thomas Morus. O diálogo entre os textos é claro. São muitas as passagens em que fica evidente a relação intertextual. Uma dessas passagens é a que aborda o emprego do ouro e das pedras preciosas; o valor conferido a esses materiais é absolutamente semelhante na *Utopia* e no episódio do Eldorado, e essa não é uma característica comum a todo o gênero utópico, mas um traço marcante do texto de Morus que é retomado em *Candide*. A valorização do trabalho agrícola é outro ponto comum entre o Eldorado e a civilização criada por Utopos. Entretanto, embora as semelhanças sejam muitas – o que torna inegável a referência de um texto a outro –, o caráter de transformação está presente em cada uma dessas semelhanças. O episódio do Eldorado retoma o livro de Thomas Morus também com o propósito de crítica social, mas em um outro contexto e com uma visão de mundo totalmente distinta. A ironia e o aspecto satírico sublinham a distância paródica entre os textos.

Quando Voltaire publica *Candide*, em 1759, a *Utopia*, de Thomas Morus, publicada em 1516, já era um texto suficientemente célebre, perfeitamente passível de ser identificado no texto de Voltaire por um leitor atento e culto. Aliás, um leitor atento, culto e perspicaz parece mesmo ser o receptor ideal para *Candide*. Um leitor que consiga compreender a crítica por trás da ironia, que seja capaz de perceber a reflexão séria em meio a situações fantasiosas e que, mais do que identificar o texto de Morus no episódio do Eldorado, reconheça a distância, sobretudo ideológica, que separa os dois textos.

Mas Voltaire não revisita apenas o texto de Morus. No episódio do Eldorado, há traços que remetem ao gênero utópico de maneira geral (traços esses já apontados em passagens anteriores deste artigo), bem como características das viagens imaginárias. Estaríamos, pois, diante de um pastiche?

Considerando o pastiche como apropriação do estilo de um gênero ou escola, seria possível enxergar como pastiche não apenas o episódio que ora analisamos, mas as muitas outras passagens de *Candide* que apresentam elementos de diversos outros

gêneros, entre os quais o romance sentimental, o romance de aventuras e a narrativa picaresca. Contudo, enquanto o pastiche não tem intenção satírica, o procedimento de Voltaire é altamente satírico, mais aparentado à paródia, apesar de ter como alvo gêneros. A retomada do utópico, em Voltaire, salienta as diferenças entre seu texto e esse gênero, o que seria característico da paródia, se considerarmos as reflexões de Linda Hutcheon (1989). Para a teórica norte-americana, o que distingue o pastiche da paródia é a oposição semelhança versus diferença. Enquanto o pastiche acentua a semelhança, a paródia busca acentuar as diferenças. Assim sendo, o episódio do Eldorado estaria muito mais próximo da paródia: a partir das semelhanças, evidencia as diferenças. Seria paródia não apenas do texto de Morus, em particular, mas também do gênero utópico. Essa classificação pode encontrar respaldo teórico nos estudos de Yen-Mai Tran-Gervat (2006), que, partindo das distinções clássicas entre paródia e pastiche, amplia a definição de Gérard Genette e estende o alcance da paródia a estilos e gêneros:

Nous retenons avec G. Genette que le trait distinctif de la parodie est la prédominance de la transformation par rapport à l'imitation, dans la manière de réécrire son matériau littéraire: un texte chez Genette, que nous étendons pour notre part à un style ou à un genre. [...] nous entendons donc par parodie littéraire la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique (TRAN-GERVAT, 2006, p. 10-12).

A utopia está presente em *Candide*, assim como os outros gêneros já mencionados, a serviço da crítica voltairiana. No discurso de *Candide ou l'optimisme*, soam vozes de muitos gêneros, todas elas deslocadas de seus propósitos de origem e chamadas a compor a grande paródia que Voltaire faz de seu próprio tempo, do mundo de então com suas correntes filosóficas, suas instituições, seus credos religiosos e seus estilos literários.

Conclusão

Ao delinear a civilização ideal da ilha de Utopia, Thomas Morus fazia, na verdade, crítica social. Criava uma sociedade como uma imagem do que poderia ser a sociedade real se esta tivesse tomado um outro rumo, mais humano e menos injusto.

Quando se apropria parodicamente do discurso utópico em *Candide*, Voltaire também faz crítica social, mas não propõe um modelo de civilização perfeita. Em *Utopia*, a vida social é organizada pela razão humana, e o radical planejamento é que faz com que o funcionamento da sociedade seja perfeito, pois tudo é previsto e faz parte de uma ordem cuidadosa e racionalmente planejada. No Eldorado, diferentemente, o que garante o perfeito funcionamento da sociedade não é o planejamento, que inexistente, mas o maravilhoso e a fantasia. Os problemas estão ausentes como que por mágica.

O discurso utópico, uma vez retomado em *Candide*, desloca-se de sua significação de origem. O Eldorado não é uma imagem do que poderia ser a sociedade real se tivesse tomado outro rumo, mas uma crítica a essa sociedade, que só na fantasia poderia ser perfeita.

Viver no Eldorado não pode ser a solução para os problemas que Candide encontra nos países que percorre. A solução que Voltaire propõe, “cultivar nosso jardim”, considerada, por muitos críticos, redutora e ultrapassada, também coloca a responsabilidade nas mãos do homem. Este deve utilizar sua capacidade e forças próprias, deixando de lado o que o transcende, e agir, não para transformar o mundo e criar uma sociedade ideal livre de problemas, mas para melhorar a parte que lhe cabe. Para muitos, isso também é utópico.

Referências:

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHIRPAZ, François. *Raison et déraison de l'utopie*. Paris/Montreal: L'Harmattan, 1999.

FACHIN, Lídia. Polifonia, carnavalização e paródia em “Candide” de Voltaire. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 35, p. 113-125, 1995.

FIRPO, Luigi. Para uma definição da “Utopia”. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 2, p. 227-237, 2005.

GAILLARD, Pol. *Candide de Voltaire*. Paris: Hatier, 1972.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LEFAPE, Pierre. *Voltaire*. Nascimento dos intelectuais no século das Luzes. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LOPES, Edward. *A palavra e os dias*. São Paulo: Unesp, 1993.
- MAGNAN, André. *Candide ou l'Optimisme*. Paris: PUF, 1995.
- MORUS, Tomás. *A utopia*. Tradução de José Marinho. Lisboa: Guimarães & Cia., [s. d.].
- PAQUOT, Thierry. *A utopia*. Ensaio acerca do ideal. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Dipel, 1999.
- SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- TROUSSON, Raymond. *D'utopie et d'utopistes*. Paris/Montréal: L'Harmattan, 1998.
- TRAN-GERVAT, Yen-Mai. Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique. *Cahiers de Narratologie*, Paris, n. 13, p. 4-20, 2006.
- VOLTAIRE. *Candide ou l'Optimisme*. Paris: Librio, 1994.

Datas do parecer:
Envio: 14/04/2010
Entrega: 06/05/2010