
A DESCONSTRUÇÃO DO PARAÍSO

The Deconstruction of Paradise

Álvaro Cardoso Gomes¹

RESUMO: Este artigo interdisciplinar procura, num primeiro plano, tratar do conceito de utopia e, num segundo plano, mostrar como esse lugar ideal comparece em telas de Pieter Bruegel, o Velho, Watteau e em poemas de Camões e Baudelaire. Ao mesmo tempo, o artigo visa a discutir o fato de que, nesses autores, há como que a desmontagem do mito, com a criação de uma distopia, principalmente na tela de Bruegel e no poema de Baudelaire. O método de abordagem é o interdisciplinar com a tentativa de abordagem do tema na aproximação entre as linguagens verbal e a não-verbal.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia; O não-lugar; Ideal; Distopia

ABSTRACT: This interdisciplinary article is intended, in the first plane, to deal with the concept of utopia and, secondly, to show how this ideal place appears in paintings by Pieter Bruegel, the Elder, Watteau and in poems by Camões and Baudelaire. At the same time, the article aims to discuss the fact that, in these authors, there is a dismantling of the myth, with the creation of a dystopia, mainly on Bruegel's canvas and Baudelaire's poem. The method of approach is the interdisciplinary with the attempt to approach the theme in the approximation between verbal and non-verbal languages.

KEYWORDS: Utopia; The non-place; Ideal, Dystopia

O termo Utopia pode ser conceituado de vários modos, na medida de sua complexidade e amplitude. Segundo Paulo Denisar Fraga, em seu artigo “Utopia: roteiro de um conceito”, ele é entendido da seguinte forma:

do grego ou-topos, tradicionalmente vertida como não lugar, lugar nenhum ou inexistente, foi também manifesta, pelo criador do termo, Thomas More, como eu-topos (lugar feliz), podendo apresentar-se, ainda, negativamente, como distopia (lugar de dificuldade ou de privação) ou antiutopia, isto é, negação da utopia (2016, p. 2).

¹ Professor Doutor e Titular da USP. Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA), São Paulo, SP

Como tal, referindo-se ao lugar que não existe e, por isso mesmo, alimentando o sonho de sonhadores de todas as épocas, a utopia deve necessariamente ser inalcançável e se oferecer apenas como meta ideal. Os que se apegam e clamam por uma utopia, qualquer que seja o escopo dela, desejam, com isso, fugir à realidade pobre, desprovida de sentido, de ordem e/ou de beleza. Ao mesmo tempo, a utopia refere-se também aos ideais comunitários que, desde sempre, vêm sugerindo uma concepção de igualdade entre os homens, com a consequente superação das diferenças sociais, étnicas, econômicas e de gênero.

O ponto comum entre todas as utopias está na construção de um espaço, de maneira geral, perdido, em relação aos geógrafos e exploradores, que pode tanto remeter a cenários míticos, ligados à natureza, como as Arcádias da poesia pastoril e bucólica, dos gregos e romanos e dos séculos XVI ao XVIII, como o mundo do bom selvagem rousсенiano, com a Natureza servindo de mãe exemplar, situado nas Américas, ou, ao contrário dessa tradição, como os cenários ultramodernos e/ou pós-modernos, cuja melhor representação está na *Metrópolis*, do filme do mesmo nome de Fritz Lang. Mas é preciso lembrar que esses espaços se situam num tempo vago, indefinido que, muitas vezes, tem um caráter circular ou se identifica ao “não-tempo”, ou ainda, ao tempo do futuro, das grandes revoluções tecnológicas, como se pode ver em filmes como *2001*, de Kubrick ou *Solaris*, de Tarkovsky. Em contraponto com o mundo asséptico destas fitas, lembramos aqui a distopia criada por Riddley Scott em seu *cult Blade Runner*, no qual os prédios decadentes, decorados com detalhes arquitetônicos da chamada arte nova, a chuva ácida, a contínua poluição servem para dar o tom *noir* tão necessário para compor a atmosfera sombria de uma megalópolis, na qual se movem seres desamparados e desumanizados.

Ao longo da História, muitas utopias foram imaginadas, entre elas, a República, imaginada por Platão (cerca de 380 a. C.). O Livro do Apocalipse/Revelação (Bíblia Sagrada) (primeiro século d. C.) descreve uma nova Terra com Deus no poder e uma nova Jerusalém. A *Cidade Virtuosa*, de Al-Farabi (874-950), história de Medina como uma cidade ideal governada por Maomé. *Utopia* (1516), de Thomas Morus, em que o escritor inglês imagina uma sociedade utópica onde todos os cidadãos vivem em plena harmonia. A *Nova Atlantis* (1627), de Francis Bacon. *Gargantua e Pantagruel* (por volta de 1653-1694), de François Rabelais. *História cômica dos estados e impérios da Lua* (1657), de Cyrano de Bergerac. *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Suplemento à viagem de Bougainville, de Denis Diderot, inspirado na *Viagem ao redor do mundo* (1772), de Louis Antoine de Bougainville. *Novidades de Lugar Nenhum* (1892), de William

Morris e *Uma Utopia Moderna* (1905), de H. G. Wells. *O Fim da Utopia* (1967), de Herbert Marcuse. *As cidades invisíveis* (1972), de Italo Calvino, romance pós-moderno, em que numerosas histórias de cidades, algumas utópicas e outras não, são contadas a Kublai Khan por Marco Polo. *3001: a odisséia final* (1997), de Arthur C. Clarke em que o autor descreve a sociedade humana em 3001, vista por um astronauta que ficou congelado por mil anos.

Mas, dentre as várias utopias criadas pelo homem, gostaríamos de destacar aqui duas das mais recorrentes, a de Thomas Morus e a do país de Cocanha. No primeiro caso, em seu livro *Utopia*, o pensador inglês assim descreve a cidade de Amaurota, que se situa numa ilha paradisíaca:

Todas as casas possuem uma porta para a rua e outra para o jardim. As portas de duas lâminas abrem-se facilmente e fecham-se automaticamente de modo que qualquer um pode entrar e sair de qualquer casa, uma vez que não há propriedade privada e, por sorteio, os habitantes mudam de casa a cada dez anos. Os utopienses apreciam muito seus jardins. Neles cultivam videiras, árvores frutíferas, ervas e flores. Nunca vi tanta fertilidade, nem vegetação tão bem cuidada e de tão belo aspecto. O prazer não é o único incentivo à jardinagem. Os utopienses promovem competições entre as várias ruas, que disputam entre si quem tem o mais belo jardim. Seria difícil encontrar ocupação mais útil e prazerosa a todos. O fundador do Estado deve ter compreendido isso, ao criar esses jardins (MORUS, 2004, p. 53).

e

Os utopienses dizem, portanto, que uma vida agradável, quer dizer, de prazer, foi prescrita pela própria natureza como um fim para nossas ações e, assim, estimam que seguir este preceito natural deve ser definido como virtude. A natureza convida os homens a ajudarem-se mutuamente, a viverem com alegria, e nos adverte constantemente de que não devemos procurar nossas vantagens avidamente, à custa do infortúnio de nossos semelhantes. Há uma razão muito boa para que assim seja: ninguém está acima dos demais, a tal ponto que a natureza tenha de preocupar-se só com ele; ela dedica a mesma afeição a todos os seres a quem deu forma semelhante. (MORUS, 2004, p. 56).

Observa-se, na descrição da cidade, o louvor da vida comunitária, em que a propriedade foi praticamente abolida. Inspirando-se na natureza, mãe pródiga, os cidadãos preservam não só a vida saudável, mas também produtiva e igualitária, na medida em que desprezam a vida dos prazeres excessivos, capazes de levar ao “infortúnio” os que se distanciam do mundo natural. Por outro lado, há um ensinamento, ainda, vindo da própria Natureza que preconiza que o homem não deve ser lobo do homem: “nos adverte constantemente de que não devemos procurar nossas vantagens avidamente, à custa do infortúnio de nossos semelhantes”. Morus, com sua fantasia, antecipa uma visão socialista que ganhará corpo no final do século XIX e início do XX.

Talvez, devido a isso, ao ver de João Almino, a ideia de Utopia desenhada por Morus chega até nossos dias, principalmente com o Marxismo que, apesar de criticá-la, acaba por também criar a imagem de um paraíso terrenal, em que houvesse a plena confraternização dos proletários:

Apesar de tudo, o livro de More alimenta até hoje a ideia de um norte, de um farol, uma luz no final do túnel, algo que orienta a ação dos homens e lhes serve de guia, na medida em que a ilha descrita por Rafael é sobretudo uma eutopia. More pensou a utopia também no contexto internacional, bem antes de Rousseau ou Kant. Com a Revolução Francesa, o nascente conceito de esquerda esteve associado aos ideais utópicos. O conceito de “utopia” habitou as ideologias do século XIX e os projetos de sociedade a elas vinculados, muito especialmente o socialismo. Marx fazia a crítica do socialismo utópico, o que não impediu que o comunismo marxista viesse a ser visto também como uma utopia (ALMINO, 2004, p. XXXI-XXXII).

Quanto à utopia de Cocanha, ela é de remota origem. Segundo Jacques Le Goff (2009, p. 145), a etimologia da palavra é desconhecida. O termo surgiu do francês, *Cocagne, Coquaigne*, traduzido para o inglês, *Cokaygne* ou *Cockaigne*, para o italiano, *Cuccagna*, o espanhol *Cucaña*. Em alemão, é adotado o termo *Schlaraffenland*. Para Hilário Franco Júnior (1998), a Cocanha era um local prazeroso, cheio de fartura, no qual predominavam a ociosidade, os prazeres intensos. Os primeiros registros sobre essa terra maravilhosa surgiram durante a Idade Média, num tempo de confrontos e conflitos. Este local prazeroso era um contraponto à vida miserável, sem perspectivas, da maioria da população daquela época. Uma das melhores representações pictóricas desse país imaginário encontra-se na tela de Pieter Bruegel, o Velho (1525/1530 – 1569), *O país da Cocanha*, que reproduzimos e analisaremos na sequência:



Fig.1: *O país da Cocanha*, de Pieter Bruegel. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Schlaraffenland.jpg>

O pintor flamengo cria sua visão de Cocanha como a alegoria de uma terra de fartura e prazeres, na qual se encontram um camponês, um clérigo e um cavaleiro, que metonimicamente servem para representar as diferentes classes sociais: as laborais, a da religião e da nobreza. Deitados sob a árvore da fartura, na qual está acoplada uma mesa de madeira cheia de guloseimas, os três aparecem dormindo. À esquerda, um nobre vestindo uma armadura de cavaleiro medieval, descansa debaixo de uma tenda coberta por empadões e tortas e tem os olhos levantados para os galhos da árvore de onde pendem pães. E mais ao fundo, em segundo plano à direita, outro personagem cava um túnel numa montanha de pudim. Os homens, como a ilustrar facetas do pecado capital da gula, aparecem desmaiados depois de tanto comer. Em volta deles há uma profusão de guloseimas. Acentuando o tom fantástico e burlesco da cena, há um ovo cozido com pernas, um leitão que aparece andando, ainda que traga uma faca enterrada no dorso, um frango assado que se deita numa bandeja protegida por uma toalha branca. Sobre a mesa, que, num truque pictórico, aparece inclinada para mostrar ao espectador o que há sobre ela, estão expostas outras iguarias. Os jarros e garrafas entornados servem para atestar o quanto estes homens beberam, a ponto de fazer com que sejam tomados pela embriaguez.

A tela de Bruegel carrega nas tintas, no sentido de apelar para os excessos, não só mostrando profusão exagerada de alimentos, mas também o resultado disso em quem os consumir indiscriminadamente e sem controle algum. Neste sentido, a utopia de Bruegel é bem diferente da de Morus, pelo fato de que seus personagens se entregam, sem pudor, ao culto indiscriminado dos prazeres, distanciando-se assim da Natureza e de preceitos morais religiosos. O pintor apela para a ironia, pois, ao mesmo

tempo em que mostra o que há de melhor nesta terra maravilhosa, que, de modo gratuito, oferta a quem quer que seja grande quantidade e variedade de alimentos e bebidas, chama, moralmente, a atenção para onde pode conduzir a incontidência. Os corpos anafados, em posições nada decentes, o distanciamento de atividades produtivas, o culto excessivo de prazeres, levam a crer que a terra maravilhosa é um engodo, pois corresponde ao sonho anárquico e irresponsável daqueles que pensam apenas nos bens terrenos, descurando de uma entrega a valores espirituais. A distopia, assim, é velada, sugestiva, a provocar não só o riso pela cena, como também, ao cumprir a máxima do *ridendo castigat mores*, induzir uma lição de moral.

No espaço deste artigo, não temos a intenção de tratar apenas de um conceito de utopia e nem mesmo de verificar como nasceram e, em alguns momentos, feneceram utopias e, sim, tratar mais especificamente de uma determinada utopia, a da “Ilha dos Amores”, de modo geral, dedicada à deusa Vênus e de origem remotíssima. Para tanto, examinaremos esse mito presente numa tela do pintor francês Watteau (1684-1721) e em dois poemas, um de Camões e outro, de Baudelaire.

Watteau produziu o quadro *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1710-1712), que tem como tema a ilha de Citera, ou melhor, a viagem de amantes até esse paraíso terrenal, no qual, segundo a mitologia, nasce a deusa Vênus e/ou Afrodite (também metonimicamente conhecida como Citereia):



Fig. 2: *Pèlerinage à l'île de Cythère*, de Watteau. Fonte: <http://virusdaarte.net/watteau-viagem-a-citera/>

A uma primeira mirada, nota-se um deslocamento paródico, no sentido de que se o mito tem sua origem nas tradições greco-latinas, os personagens que o representam alegoricamente não o têm, porquanto

pertencem eles ao século XVIII, apresentando-se como figuras da corte francesa da mesma época do pintor. Desse modo, vive-se, no presente da representação, um mito arcaico, criando-se um paradoxo muito ao gosto da arte setecentista, quando os artistas procuravam recuperar os valores da antiga Arcádia dos pastores, criando cenas galantes, vividas por aristocratas, e a tópica do *fugere urbem*, mas sem deixar de acentuar a teatralidade, ou seja, a clara intenção de desvelar, aos olhos do espectador a representação: os atores são figuras do século XVIII, mimetizando personagens de cenas pastoris. Acresce o fato também de que o quadro dispõe várias figuras, mas que, na realidade, podem ser resumidas a apenas duas – o amante e a amante – em diferentes poses, ora, sentados, ora de pé, ora caminhando e vivendo as instâncias de uma corte amorosa que se inicia no primeiro plano e termina na entrada do barco, circundado por cupidos, que levará o casal até a nada visível e tão sonhada Citera, a ilha dos prazeres.

Mas o importante é assinalar que a viagem é somente *projetada*, já que os amantes não chegam ao local prazeroso. Por isso mesmo, a ilha permanece como ideal utópico sem ser alcançado nos limites da representação. Daí o clima de sonho, de nostalgia que perpassa por toda a tela, acentuado pela técnica pictórica que, em vez de delinear as figura e objetos, esfumaça-os, dá-lhes tons dourados, como se, com isso, Watteau deixasse às claras a contradição em que vivem os homens do século XVIII, empenhados em retornar à Idade do Ouro, mas compreendendo que isso só podia ser feito no plano da imaginação. Desse modo, o mito, entendido como história de origens, em que interagem seres fabulosos, vivendo uma realidade em que é impossível distinguir claramente o que é fábula e o que é real ação dos homens, transmuda-se em mitologia, uma narrativa consagrada pela tradição e que serve apenas como modelo retórico para o comportamento dos seres humanos, como se verificará mais adiante em Camões. É o que faz Watteau, ao representar, portanto, mais o sonho, a nostalgia do que o homem desejaria ter e não mais tem e nem pode mais ter, do que uma realidade: a viagem à ilha consagrada à deusa, na qual os amantes encontrariam a plenitude do amor. O pintor francês, ao cabo, pinta uma impossibilidade, o que é bem típico da Utopia entendida como o “não lugar”.

Em Camões, a terra utópica comparece, no episódio do canto IX, de *Os Lusíadas*, como um prêmio aos navegantes portugueses, capitaneados por Vasco da Gama, que conseguiram a façanha de dobrar o Cabo das Tormentas, depois renomeado como Cabo da Boa Esperança e alcançar as tão ambicionadas Índias. A ilha a que os navegantes aportam é um local mítico, não registrado nos mapas de navegação e consagrado a Afrodite/Vênus e/ou consagrada ao culto do Amor, como se pode ver nas estrofes abaixo:

De longe a Ilha viram, fresca e bela,
Que Vênus pelas ondas lha levava
(Bem como o vento leva branca vela)
Pêra onde a forte armada se enxergava;
Que, porque não passassem, sem que nela
Tomassem porto, como desejava,
Pêra onde as naus navegam, a movia
A Acidália, que tudo, enfim, podia.

Mas firme a fez e imóvel, como viu
Que era dos Nautas vista e demandada;
Qual ficou Delos, tanto que pariu
Latona Febo e a Deusa à caça usada.
Para lá logo a proa o mar abriu,
Onde a costa fazia uma enseada
Curva e quieta, cuja branca areia,
Pintou de ruivas conchas Citereia.

Três fermosos outeiros se mostravam,
Erguidos com soberba graciosa,
Que de gramíneo esmalte se adornavam,
Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.
Claras fontes e límpidas manavam
Do cume, que a verdura tem viçosa;
Por entre pedras alvas se deriva
A sonora linfa fugitiva.

Num vale ameno, que os outeiros fende,
Vinham as claras águas ajuntar-se,
Onde hua mesa fazem, que se estende
Tão bela quanto pode imaginar-se.
Arvoredo gentil sobre ela pende,
Como que pronto está pêra afeitar-se,
Vendo-se no cristal, resplandecente,
Quem em si o está pintando propriamente.

Mil árvores estão ao céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos;
A laranjeira tem no fruto lindo
A cor que tinha Dafne nos cabelos.
Encosta-se no chão, que está caindo,

A cidreira cos pesos amarelos;
Os fermosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando (CAMÕES, s.d.: estâncias
52-56, p. 222-223).

A ilha móbil, levada por Vênus no oceano, como se fosse uma nau (“bem como o vento leva branca vela”) indo ao encontro da armada, é pintada com requintes de beleza. Tudo nela é harmonioso e convida ao descanso, ao prazer: a verdura, as águas fugidias (“claras fontes e límpidas”), a perfeita integração entre o arvoredo e os rios e lagos. Chamam a atenção também as imagens em espelho, sugerindo a relação amorosa entre a vegetação e as águas. Camões descreve as árvores, sexualizando-as, a começar das laranjeiras, cujos frutos lembram, na cor, os cabelos de Dafne (ninfa amante de Apolo) e dos limões que se assemelham a tetas. O espaço edênico adquire as qualidades feminis da deusa Vênus, cujo corpo se desenha na topografia fecunda e fecundante, sobretudo na imagem dos outeiros e do fundo vale, em tudo sugestiva e propícia para a prática do amor:

Oh! Que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo (CAMÕES,
s.d.: canto IX, estância 83, p. 229).

Contudo, como se verá no fim deste episódio, Camões, homem cristão do século XVI, por razões óbvias, não pode aceitar a utopia em sentido estrito. O paganismo que ele assume, por força de criar uma epopeia, é mero recurso retórico, porque assim o exigiam as convenções do gênero, manifestas na *Ilíada*, na *Odisseia*, de Homero e na *Eneida*, de Virgílio. O que acontece no canto X, quando a ninfa Tétis revela a Vasco da Gama que ela e as demais divindades pagãs não passam de alegorias, “só pêra fazer versos deleitosos/Servimos” (CAMÕES, s.d., estância 82, p. 252), aqui acontece algo semelhante, pois também a utopia é alegoria, ou seja, traduz-se apenas como uma figura para representar a glória dos portugueses. Camões demole o edifício da utopia, o que é muito natural, na medida em que a mitologia e todos os ideais ligados a ela constituem nada mais que

ornamento ou representação simbólico de valores absolutos que o poeta abraça:

Que as Ninfas do Oceano, tão formosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aqueles preeminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta Ilha (CAMÕES, s.d.: canto IX,
estância 89, p. 230-231). 86).

Se tanto Watteau quanto Camões começam a desmontar a utopia, vendo-a apenas como figura de retórica, Baudelaire vai mais fundo nesse processo de desmontagem do fenômeno utópico, como há de se verificar em seu poema “*Un voyage à Cythère*”:

*Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.*

*Quelle est cette île triste et noire ? – C'est Cythère
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.*

*- Île des doux secrets et des fêtes du coeur!
De l'antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers planes comme un arôme,
Et charge les esprits d'amour et de langueur.*

*Belle île aux myrtes verts, pleines des fleurs écloses,
Vénéree à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses*

*Ou le roucoulement éternel d'un ramier!
- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier!*

*Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, les corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entre-bâillant sa robe aux brises passagères;*

*Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.*

*De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;*

*Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.*

*Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
Le museau relevé, tournoyait et rôdait ;
Une plus grande bête au milieu s'agitait
Comme un exécuteur entouré de ses aides.*

*Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau.*

*Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers me dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes,*

*Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs e toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.*

- Le ciel était charmant, la mer était unie;

*Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le coeur enseveli dans cette allégorie.*

*Dans ton île, ó Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
- Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!
(BAUDELAIRE, 1961, p. 136-138).²*

O ponto de partida do poema, segundo o próprio Baudelaire, provinha de um texto de um poeta seu contemporâneo, Gérard de Nerval, publicado em *L'artiste* (30 de junho e 11 de agosto de 1844), e tinha o mesmo título adotado pelo autor de *Les fleurs du mal*. Nele, Nerval contava que, visitando a moderna ilha de Cérigo (a antiga Citera) de barco, realizando um turismo artístico, acreditou ter visto de longe um pequeno monumento semelhante à estátua de alguma divindade protetora (“*J'avais aperçu un petit monument, vaguement découpé sur l'azur du ciel*”).

² Tradução de “**Uma viagem a Citera**”: “No céu, como rodou, você que todo prosa/E solto – coração! – planava sobre amarras;/Como anjo embriagado pelo sol nas farras./A nau quase rolava sob o céu de louça.// Que ilha é aquela, escura e triste? – ‘É Citera’./Nos disse um tio, era assunto em toda roda,/Dos jovens do meu tempo foi lugar da moda./Repare, olhe a que ponto, ninguém diz que era.//– A ilha dos festins e ternas confidências!/Da antiga Vênus o fantasma ali assoma/E vai planar no mar como se fosse aroma/E encher o ser de amor e de malemolências.//Ilha aberta em flor, mirtais para sustança,/Louvada a mais não ser por tudo o que é nação./Os ais dos corações em plena adoração/Rolando nos rosais como um incenso avança//Ou como rola eterno o arrulho da rolinha!– Citera não era mais que a terra devastada./Um areal pedrento e azedo de zoada./Mas uma coisa eu vi, que não se adivinha!//Não era mais o templo bom do interior./Onde a moça vestal, a que amava as flores,/Lá ia, o corpo em brasa de íntimos calores./Dando seus lances quando o vento faz favor.//Mas eis que, bordejando, a nau investe/Nosso velame branco de encontro às aves;/Vimos então aquela força de três traves./Retinta contra o céu, com agouros de cipreste/ As aves de rapina, sobre o mesmo cocho./Destroem com furor um réu que já supura./Calcando, cada qual, a sua broca impura/Ainda onde sangrava nesse corpo roxo./Os olhos, duas fendas; a barriga em mossa/Com tripas recheadas a vazar nas partes/Que seus algozes, cheios de hediondas artes./Já tinham a bicadas feito ser de moça./ Sob os dois pés, todo um tropel de quatro patas./A farejar o ar, rodopiava em ronda;/No meio se agitava a besta mais redonda –/Carrasco e seus capangas invejando as catas.//Morador de Citera, ó filho do bom signo,/Você no seu silêncio padecia insultos/Como em expiação de seus infames cultos/E faltas que lhe negam um enterro digno.//Otário do cambão, as dores são amigas!/Eu sinto, vendo os membros a boiar pendentes,/Que já vou vomitar o que me sobe aos dentes./O longo rio de fel das dores mais antigas.//Ante você, cabrão cuja memória é cara./Senti os bicos todos e os maxilares/Dos corvos lancinantes e seu negro pares –/panteras já freguesas de trinchar-me a cara.//– O céu encantador, o mar na maresia;/Pra mim de sangue e escuro ficou sendo o troço./Pena! Eu tinha, como num sudário grosso,/O peito amortalhado nessa alegoria.//Na sua ilha, ó Vênus!, só achei a força/Simbólica de pé, com minha pensa imagem...//– Ai, Deus! Pra contemplar meu corpo, dai coragem,/E o meu coração, sem nojo – dai-me força!” (tradução de Wladimir Saldanha).

Contudo, quando se aproximou, distinguiu, no lugar da estátua, uma forca de três braços, do qual pendia um cadáver (“*C’était un gibet, un gibet à trois branches, dont une seule était garnie*”)³ (NERVAL, apud BAUDELAIRE, 1961, p. 416). Tanto em Nerval quanto em Baudelaire, vamos encontrar, portanto, não só o desencanto do homem moderno com a imagem do paraíso, como também a morte do mito, o que tem como consequência a perda da inocência e a assunção do pecado original e, por extensão, o sentimento de culpa, bem típicos do Cristianismo.

É por isso que Baudelaire caracteriza seu poema como uma alegoria, uma vez que na imagem da ilha paradisíaca degradada e do enforcado, o sentido visível, literal, encobre um sentido oculto, ou seja, a manifestação de um determinado estado de espírito, a manifestação do estado de alma do sujeito ou a manifestação do abismo que há entre o mundo e a subjetividade, entre a realidade brutal e o devaneio do poeta. As imagens do sonho são muito poucas, pois se restringem somente à primeira estrofe, em que o poeta compara o coração a um pássaro voando cheio de felicidade em meio às cordas do navio, e às estrofes 3 e 4, em que se descrevem os encantos da ilha mítica, ressaltando nela as belas flores, os aromas que propiciam o cenário adequado para as “*fêtes du coeur*” e para os “*soupirs des coeurs en adoration*”. Talvez o melhor exemplo dessas imagens positivas encontre-se na estância de número 4:

*Belle île aux myrtes verts, pleines des fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l’encens sur un jardin de roses*
(BAUDELAIRE, 1961, p. 136).

Mas elas também se disseminam ao longo da composição poética, de modo geral na referência ao céu: “*ciel sans nuage*”, “*ciel si beau*”, e servem para estabelecer o contraste entre o mundo exterior e o mundo interior do poeta: “- *Le ciel était charmant, la mer était unie;/Pour moi tout était noir et sanglant désormais*”.

Essa viagem alegórica do sujeito solitário, em busca do Paraíso, já em seu ponto de partida, mostra suas fissuras, porquanto, na segunda estrofe, Citera é vista como uma ilha “*triste et noire*”, uma “*pauvre terre*”, um “*Eldorado banal de tous les vieux garçons*”. O oxímoro “*vieux garçons*” acentua a irrealidade e o despropósito desse tipo de sonho. Os “*vieux garçons*” têm sonhos juvenis anacrônicos, pelo fato de viverem num tempo

³ “Eu vi um pequeno monumento, vagamente esculpido no céu azul”, “Era uma forca, uma forca com três ramos, dos quais apenas um foi decorado” (tradução do autor).

no qual a utopia só tem lugar enquanto figura retórica. Ou seja, como conciliar uma ideia de paraíso tipicamente pagã, que se apoiava no princípio de que o homem ainda vivia numa era de inocência, anterior ao pecado original, em que a consciência individual não se havia desenvolvido, com a mentalidade cristã que, pelo contrário, supõe o sentimento de culpa e, por conseguinte, a rejeição das entidades pagãs e tudo com que se relaciona a elas? A concepção de que tanto Vênus quanto a ilha pertencem, no presente, ao plano da retórica fica bem patente na segunda estrofe na referência ao fato de a deusa, além de ser antiga, caracterizar-se como um “*superbe fantôme*”, no sentido de que ela, ao mesmo tempo em que não tem realidade, continua a assombrar a todos para sempre. De novo, temos a ideia da utopia como o “não-lugar”, que, visitado, como fazem Nerval, de modo real, e Baudelaire poemáticamente, em vez do amor, mostra seu oposto, a morte – o utópico como distópico.

O processo de degradação do paraíso inicia-se mais propriamente na sexta e sétima estrofes, quando o poeta começa a caracterizar a ilha moderna pelo “não”: “*Cythère n’était plus qu’un terrain des plus maigres*”, onde, em vez de um templo, dedicado à deusa, “*où lê jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,/Allait, le corps brûlé de secretes chaleurs,/Entre-bâillant sa robe aux brises passagères*”, depara com um “*gibet à trois branches*”. Cria-se, a partir daí um contraste entre dois tipos de paisagem: a ideal, em que a vegetação é representada pelo “*jardin des roses*”, pelos “*myrtes verts*”, pelas “*fleurs écloses*” e com aromas, e a real, representada pelo “*désert roacailleux*”, pelo metafórico “*cyprès*”, árvore fúnebre. Para acentuar ainda mais o contraste, o poeta pinta grotescamente um culto sacrílego, que comparece na imagem das bestas voltando a cabeça para o enforcado. Este, por sua vez, é emblematicamente castrado pelos abutres, ou seja, é atingido no órgão dedicado ao amor, como uma forma de cruel penitência. Isto porque o enforcado recebe sua pena pelo fato de ter se dedicado a “*infâmes cultes*”, ao cultuar, numa época de valores cristãos, uma deidade pagã, o que tem como resultado seu enforcamento e a proibição de ele merecer o enterro. Nas últimas três estrofes do poema, de maneira explícita, o poeta traduz a alegoria (o sudário que envolve seu coração), ao progressivamente se identificar ao enforcado.

O poema de Baudelaire como que intensifica a degradação do mito (já entrevista de maneira irônica na tela de Bruegel, veladamente no fragmento de *Os Lusíadas* de Camões e na tela de Watteau), ao desmistificar de modo tão repulsivo a utopia que, de uma forma ou de outra, ainda se mantinha, como ideal sonhado, tanto no poema do poeta português, quanto na pintura do artista francês. Isto é o que atesta a modernidade de Baudelaire – a assunção do grotesco implica a revisão dos mitos caros ao Ocidente, entre eles, no caso, a grande utopia do paraíso terrenal. Como peça paródica, o

poeta leva bem mais longe a desconstrução do paraíso mítico, como a mostrar que não há mais espaço, na mente do homem moderno, para o sonho e muito menos para a construção da Utopia. Como João Almino bem observa, “apesar das ressalvas que fez sobre as instituições da Utopia, talvez More não tivesse ideia de que estava também criando uma distopia, uma utopia negativa, ao imaginar aquela ilha” (2004, p. XXXIII). Em outras palavras, a construção das utopias, seja em qual época for, leva sempre em seu bojo o seu oposto, a distopia, o que implica a eterna desconstrução de paraísos, na medida em que está fadado ao homem, enquanto homem, viver suas limitações e imperfeições e não a perfeição que sempre se oferece como ideal utópico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMINO, João. Prefácio: A Utopia é um Império. As relações entre os povos na obra clássica de Thomas More, *Utopia*, Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, Editora Universidade de Brasília, 2004 p. X-XXXIII.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris: Garnier, 1961.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. de Emanuel Paula Ramos, Porto: Porto Ed., s.d. <http://www.ebooksbrasil.com/>

FRAGA, Paulo Denisar. Utopia: roteiro de um conceito, *Revista Espaço Acadêmico*, Alfenas, nº 186, nov. 2016, p 1-7.

FRANCO JR, Hilário, *Cocanha – as várias faces de uma utopia*. São Paulo: Ateliê, 1998.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009.

MORUS, Thomas. *Utopia*. Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, Editora Universidade de Brasília, 2004.

NERVAL, Gerard. Voyage à Cythère. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris: Garnier, 1961.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018