

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

Cássio Oliveira Lignani

**A CONSTRUÇÃO DE UMA MITOLOGIA “PROVÁVEL”:  
UM ESTUDO SOBRE *L’AMÉRIQUE*, DE ANDRÉ CHÉNIER**

Belo Horizonte  
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

Cássio Oliveira Lignani

**A CONSTRUÇÃO DE UMA MITOLOGIA “PROVÁVEL”:  
UM ESTUDO SOBRE *L’AMÉRIQUE*, DE ANDRÉ CHÉNIER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria Valle Arbex

Dissertação intitulada *A construção de uma mitologia “provável”: um estudo sobre L’Amérique, de André Chénier* aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Maria Valle Arbex  
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Haydée Ribeiro Coelho  
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leda Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 6 de março de 2012

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Márcia Arbex, imprescindível nesta pesquisa, pela valiosa orientação;

À minha família, pela tolerância, carinho e suporte;

Aos amigos, sempre presentes;

Aos professores e colegas de Mestrado, pela troca de ideias e experiências;

Aos funcionários do Pós-Lit, da FALE, da EBA, da FAFICH e da BU, pela atenção.

*Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
A verdadeira história da humanidade.*

*O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;  
O que não há somos nós, e a verdade está aí.*

*Sou quem falhei ser.  
Somos todos quem nos supusemos.  
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.*

(Trecho de *Pecado Original* – Álvaro de Campos – Fernando Pessoa)

## RESUMO

Este trabalho propõe um estudo da obra *L'Amérique*, de André Chénier, publicada postumamente em 1819, com o objetivo de demonstrar como o poeta constrói uma *mitologia provável* da América, partindo do referencial histórico-literário que orienta sua poesia. Busca-se, portanto, relacionar o pensamento iluminista ao mitológico no processo de criação poética e destacá-los como dimensões de uma significação possível da América. Para isso, aproxima-se a crítica de Voltaire e Rousseau às pretensões épicas e ao referencial clássico de Chénier a fim de compreender o deslocamento do olhar do poeta que busca na América um espaço simbólico de criação. Esse olhar é confrontado com obras dos artistas plásticos Frans Post e Jean-Baptiste Debret, que também se dedicaram à representação da América. Além disso, considerando *L'Amérique* como uma obra constituída de notas e versos, faz-se também um estudo sobre seu inacabamento com o objetivo de destacar sua relação com a modernidade e com teorias críticas atuais.

**Palavras-chave:** *André Chénier; mito; Iluminismo; fragmento; inacabado; América*

## RÉSUMÉ

Ce travail propose une étude de l'ouvrage *L'Amérique*, d'André Chénier, publié à titre posthume en 1819, visant à démontrer comment le poète construit une mythologie probable de l'Amérique à partir de références historiques et littéraires qui guident sa poésie. Le but est donc de mettre en rapport la pensée des Lumières et la pensée mythologique dans le processus créatif et de mettre en évidence la confluence de ces deux dimensions. Pour cela, les textes de Voltaire et de Rousseau sont rapprochés des prétentions épiques et de la référence classique de Chénier pour mieux révéler le déplacement de son regard vers l'Amérique en vue de la création d'un espace symbolique. Ce regard est confronté aux oeuvres de Frans Post e Jean-Baptiste Debret, qui, eux aussi, se sont consacrés à la représentation de l'Amérique. En outre, en tenant compte que *L'Amérique* est un ouvrage constitué de notes et de vers, nous tenons également compte de son inachèvement, afin de mettre en évidence son rapport avec les tendances plus modernes de la théorie littéraire.

**Palavras-chave:** *André Chénier; mythe; Lumières; fragments; inachevé; Amérique*

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

<b>Figura 1</b> – <i>Forte Ceulen em Rio Grande</i> , Frans Post .....	56
<b>Figura 2</b> – <i>Vista do Rio São Francisco</i> , Frans Post .....	61
<b>Figura 3</b> – <i>Vista de Itamaracá</i> , Frans Post .....	63
<b>Figura 4</b> – <i>Négresses allant à l’église, pour être baptisées</i> , Jean-Baptiste Debret .....	70
<b>Figura 5</b> – <i>Feitores corrigéant des nègres</i> , Jean-Baptiste Debret .....	74
<b>Figura 6</b> – <i>Vue de la place du Palais, à Rio de Janeiro</i> , Jean-Baptiste Debret .....	77

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1.</b> Mito e história em <i>L'Amérique</i> .....	17
<b>1.1.</b> Iluminismo: a crítica substancial .....	17
<b>1.2.</b> Mito: <i>L'Amérique</i> como modo de significação .....	28
<b>1.3.</b> De <i>Hermès à L'Amérique</i> .....	41
<b>Capítulo 2.</b> A América de Chénier e aproximações pictóricas .....	49
<b>2.1.</b> O escudo de Aquiles .....	49
<b>2.2.</b> Frans Post e o espaço infinito .....	54
<b>2.3.</b> Jean-Baptiste Debret e o espaço histórico .....	65
<b>2.4.</b> André Chénier e o espaço de liberdade .....	78
<b>Capítulo 3.</b> O inacabamento e o fragmentário .....	81
<b>3.1.</b> A obra em processo .....	81
<b>3.2.</b> O fragmento e a expressão do pensamento .....	87
<b>3.3.</b> O inacabamento como abertura da obra .....	91
<b>3.4.</b> A obra inacabada e o exercício interminável da escrita .....	97
<b>Conclusão</b> .....	109
<b>Bibliografia</b> .....	113

## INTRODUÇÃO

André Chénier nasceu em Constantinopla no ano de 1762, e foi batizado no dia 30 de outubro, data comumente considerada como a de seu nascimento. Foi o terceiro de cinco filhos de Louis Chénier, representante comercial, e Elisabeth Saint-Lamaca, grega residente em Constantinopla. Sua família mudou-se em 1765 para a França, onde Chénier viveu praticamente toda sua vida. Destacou-se pela primeira vez como escritor aos 16 anos, quando recebeu o prêmio de discurso francês, concedido aos primeiros alunos dos liceus. Nessa época, seu pai residia no Marrocos como cônsul-geral da França, e sua mãe, responsável por sua criação, distinguia-se na sociedade parisiense por estender suas relações com artistas, poetas e filósofos franceses, tendo, inclusive, conhecido Voltaire, com quem também trocava correspondências.

A origem e juventude de Chénier já indicavam uma inclinação pelas grandes viagens e um interesse em conhecer diferentes culturas. Em 1784, ele planejou uma viagem que deveria durar dois anos e passaria pela Itália, Suíça, Grécia, Constantinopla e Oriente Médio. A viagem, no entanto, acabou com menos de um ano e não foi além da Itália. Referentes a esse empreendimento, destacam-se alguns versos de sua *Elegia VI*:

[...] Veremos os torrões com seus destinos lhanos  
Que ocupam a memória e olhos dos humanos:  
Marselha onde o Oriente expõe sua riqueza;  
Ao hímen de Netuno alçada está Veneza;  
O Tibre, rio-rei; Roma, filha de Marte,  
Com o gládio reinou, agora o faz pela arte;  
Atenas não é mais; Bizâncio, a mãe que eu quero;  
Smirna que habita ainda a lembrança de Homero. [...]  
(CHÉNIER, 2002, 70-71)

Após a viagem, Chénier dedicou praticamente dois anos exclusivamente ao trabalho poético até que, devido a dificuldades financeiras de sua família, foi levado a aceitar um cargo de secretário na embaixada francesa em Londres. É também nessa mesma época que seu pai, Louis Chénier, publica suas duas principais obras: *Recherches historiques sur le Maure e l'histoire de l'Empire du Maroc* (1787) e *Révolution de l'Empire Ottoman* (1789). Seu nascimento em Constantinopla, sua origem materna grega, o ofício e as obras de seu pai sobre países estrangeiros, seu desejo pelas viagens e sua própria inclinação ao trabalho poético demonstram, dessa maneira, a influência de sua formação familiar na inquietação de seu espírito e em sua aspiração pelo conhecimento.

Segundo Louis Moland (1884), acredita-se que, em 1787, aos 25 anos, quando Chénier se muda para a Inglaterra, a maior parte de sua obra poética já havia sido realizada. “Assim, o

conjunto de *Bucoliques* e das *Élégies* estava provavelmente quase como em seu estado atual. Os poemas: *L’Invention*, *Hermès*, *Suzanne*, as composições puramente literárias, não evoluíram muito após sua saída da França<sup>1</sup>” (MOLAND, 1884, 22, tradução nossa). Ainda segundo o teórico, da Inglaterra, Chénier observaria os primeiros movimentos da Revolução Francesa e substituiria a poesia pela crítica política e o trabalho jornalístico.

De origem burguesa e sem títulos de nobreza, Chénier retornou à França em 1790, após demissão do embaixador na Inglaterra, e não enfrentou nenhum problema com a revolução devido à posição favorável de sua família com relação aos acontecimentos que se iniciaram em 1789. Seu pai, Louis Chénier, havia escrito um artigo em apoio moderado à Revolução, e seu irmão, Marie-Joseph Chénier, havia obtido sucesso ao escrever uma peça revolucionária, assumindo um posicionamento mais radical (Ibidem). Seguindo a tendência moderada, André Chénier escreve um artigo intitulado *Avis au peuple français sur ses véritables ennemis* (1790), em que critica o autoritarismo do rei Estanislau II, da Polônia e, em 1791, publica seu primeiro poema, intitulado *O jogo da péla*, em que se baseia no quadro de Jacques-Louis David, *Juramento do jogo da péla*<sup>2</sup>, símbolo da República Francesa que representa a resistência da Assembleia Nacional contra sua dissolução imposta pelo rei Luiz XVI.

[...] Repõe a veste de ouro, e cinge a rica faixa,  
 Divina e jovem Poesia!  
 Se bem que o furacão apague as luzes da acha,  
 Aos lábios de Davi, rei do pincel, relaxa,  
 Conduz a taça de ambrosia.  
 A pátria a seu talento indica as boas alas,  
 E confirmou-me antigas falas:  
 Quando lhe repeti que a livre voz viril  
 Das artes é gênio gentil;  
 Que não nos traz valor moção vinda do rei,  
 Que nação livre é o chão de nossa grei.  
 Sol generoso e céu de anil,  
 O artista, a flor da vida e êxtase do mundo,  
 Forte, empenhado no progresso,  
 Vai acertar alvo fecundo:  
 O seu pincel se trai no olhar embriagado;  
 De Paros vêm a terra os deuses povoar;  
 O bronze corre, ofega; em pórtico sagrado  
 Mármore e pedra vão tombar. [...]  
 (CHÉNIER, 2002, 601)

<sup>1</sup> “Ainsi l’ensemble des Bucoliques et des Élégiés était probablement à peu près au point où il est resté. Les poèmes: *L’Invention*, *Hermès*, *Suzanne*, les compositions purment littéraires, n’ont pas dû faire beaucoup de progrès depuis son départ de France.”

<sup>2</sup> A péla é um jogo precursor do tênis. O quadro de David e o poema de Chénier se referem ao jogo devido à Assembleia Nacional ter se reunido e resistido no salão destinado à prática do esporte no Palácio de Versalhes.

Essa é a primeira estrofe das vinte e duas que formam o poema, cada uma com dezenove versos. Além de *O jogo da péla*, o único outro poema publicado por Chénier em vida é *Hymne aux Suisses de Châteaueux*, em que condena a violência e os assassinatos do Terror e critica o regimento suíço que se revoltou em apoio à decisão de executar Luiz XVI.

[...] Salve, divino triunfo! Entra em nossa muralha!  
 Devolve os guerreiros ilustres  
 Com sangue de Désille<sup>3</sup> e por sua mortalha  
 Com tanta gente massacrada.  
 Jamais ninguém tão grande ornou a tua entrada:  
 Nem mesmo quando Mirabeau  
 Se encaminhou outrora à cúpula sagrada  
 Lá onde a glória se enterrou;  
 Nem Voltaire ao morrer, sua cinza banida  
 Voltou aos muros de Paris,  
 Vencendo o fanatismo e a calúnia surgida,  
 Que a obra escrita assim condiz.  
 Um dia só atinge a tanta nomeada,  
 Luzir não vai o dia em falso!  
 Será ao conduzir Jourdan<sup>4</sup> à Força Armada,  
 E Lafayette<sup>5</sup> ao cadafalso. [...]  
 (CHÉNIER, 2002, 639-640)

Teóricos e prefaciadores das obras de Chénier apontam o hino aos suíços e o artigo crítico intitulado *De la cause des désordres qui troublent la France et arrêtent le développement de la liberté*, também de 1792, como determinantes para a condenação de Chénier à morte. Para se afastar do conflito devido às perseguições políticas e à repercussão de seus textos, André Chénier, embora, nessa época, vivesse em Versalhes e frequentasse Paris, manteve-se foragido durante todo o ano de 1793, que marcou um período de inúmeras execuções e mortes, inclusive a do rei Luiz XVI.

Era o tempo em que o sangue caía aos borbotões por toda França, tanto em execuções cotidianas, quanto em massacres em massa. A lista de suspeitos compreendia 90% da população, e as prisões de Paris encerravam, ao fim de 1793, cerca de cinco mil indivíduos, número que a atividade do tribunal revolucionário e a guilhotina não conseguiam reduzir.<sup>6</sup> (MOLAND, 1884, 44, tradução nossa)

<sup>3</sup> “Désille – Antoine-Joseph Marc des Illes (1767-1790), oficial de 23 anos morto no combate aos suíços revoltosos.” (CHÉNIER, 2002, 639)

<sup>4</sup> “Mathieu Jouve, apelidado Jourdan Coupe-Tête (Corta-Cabeça) por suas atrocidades, foi guilhotinado em 1794.” (Ibidem, 640)

<sup>5</sup> “Marie-Joseph, marquês de La Fayette, tomou parte ativa na Independência dos Estados Unidos e foi realista liberal na Revolução Francesa.” (Ibidem, 640)

<sup>6</sup> “C’était le temps où le sang coulait à flots par toute la France, ici dans des exécutions quotidiennes, là dans des massacres en masse. Les classes des suspects comprenait les neuf dixièmes de la population, et les prisons de Paris renfermaient à la fin de cette année 1793 près de cinq mille individus, dont l’activité du tribunal révolutionnaire et de la guillotine ne parvenait pas à diminuer le nombre.”

André Chénier foi preso por acaso em março de 1794, enquanto visitava a casa de amigos. Permaneceu na prisão de Saint-Lazare durante quatro meses e foi executado no dia 25 de julho. Durante o cárcere, ele escreveu seus *Īambes* e suas *Odes*, dentre as quais estão uma dedicada ao seu irmão e desafeto político, Marie-Joseph, e as odes *Saint-Lazare* e *La jeune captive*, esta, seu mais célebre poema, inspirado em uma prisioneira também condenada à morte.

[...] Na primavera estou, eu quero ver a messe  
 Como o sol que, estação em estação, aquece,  
 Eu quero a órbita acabada,  
 A gênese, o brasão que brilha em meu jardim,  
 Quando só a manhã eu vi, de um fogo assim:  
 Quero acabar minha jornada

Tu podes esperar, ó morte; adia, adia;  
 Consola os corações que uma vergonha avia,  
 O espanto pálido devora  
 Pois para mim Palés tem verde asilo ainda  
 Os Amores têm beijo, as Musas – harpa linda;  
 Não quererei morrer agora. [...]  
 (CHÉNIER, 2002, 690-691)

Morto aos 32 anos e com apenas dois poemas publicados em vida, a obra de Chénier foi descoberta apenas em 1819, 25 anos após sua morte – dez anos após a morte de sua mãe –, quando foram reunidos e publicados seus manuscritos que até então permaneciam inéditos. “Foi uma singular revelação: o mundo descobriu com estupor que a Revolução carregava a responsabilidade de um crime atroz; ela havia decapitado, sem motivos, um dos maiores poetas da França<sup>7</sup>” (LENOTRE, 1947, 158, tradução nossa).

Além de *Le jeu de paume* e *Hymne aux Suisses de Châteaueux*, descobria-se uma vasta produção literária composta por versos e notas de *Bucoliques*, *Élégies*, *Élégies Italiennes et Orientales*, *Odes*, *Īambes*, *Hymnes*, além de alguns projetos épicos, dentre os quais se destacam seus dois maiores e mais ambiciosos poemas: *Hermès* e *L’Amérique*, este último, objeto de análise deste trabalho.

*Hermès* (1884) é, dentre esses, considerada a maior ambição épica de Chénier, em cujos cantos seriam descritos os sistemas do mundo e da Terra, a evolução do homem, a moral, a política, as sociedades e as inovações da ciência. Desse projeto, foram publicados trechos de apenas três cantos. Acredita-se, segundo Louis Moland (1884) e Sainte-Beuve (1930), que *L’Amérique* seria um quarto canto e teria deixado de ser apenas uma ramificação

<sup>7</sup> “Ce fut une singulière révélation: le monde découvrit avec stupeur que la Révolution portait la responsabilité d’un crime atroce; elle avait égorgé, sans motifs, l’un des plus grands poètes de la France.”

de *Hermès* para se tornar um poema independente, a ser publicado separadamente, tão pretensioso, grandioso e importante para o poeta quanto aquele do qual se origina.

Em *L'Amérique* (1884), todo o processo de conquista da América seria descrito, o que levaria o poeta a recorrer a temas como a geografia, as religiões, a escravidão, as revoluções e, claro, às suas referências literárias em busca de imagens e ações que pudessem ajudá-lo a circunscrever em uma trama épica toda essa pretensão universal. Ao iniciar seu processo de criação, Chénier desejava realizar uma obra que tivesse uma extensão de 8 mil a 12 mil versos, mas só chegou a concluir cerca de trezentos. Embora inacabada, foram publicadas, junto aos fragmentos do poema, as notas presentes nos manuscritos em que o poeta revela suas preocupações, intenções, pensamentos e ideias. Isso permite tanto visualizar o quadro pretendido e esboçado durante o processo de criação, que se manifesta pelos trechos e pela exposição de seus pensamentos, quanto analisar a obra em processo enquanto obra, destacando o inacabamento, o fragmentário e o exercício da escrita.

Para sua realização, Chénier afirma em uma de suas notas que “é preciso que eu invente inteiramente um tipo de mitologia *provável* e poética com a qual eu possa substituir os quadros graciosos dos antigos<sup>8</sup>” (CHÉNIER, 1966, 429, tradução nossa). A partir dessa particularidade de sua obra, que deixa entrever a intenção do autor, pode-se analisar como sua imaginação recorre ao épico e ao mítico nesse processo de criação.

O objetivo deste trabalho é, nesse sentido, investigar como a obra *L'Amérique* constitui uma “mitologia provável” da América. O primeiro capítulo, intitulado Mito e História, trata justamente da construção de uma América possível fundamentada no conhecimento fatural do autor e em suas concepções estéticas. O mito, compreendido a partir da conceituação de Barthes (1993) como um “modo de significação”, é apropriado em *L'Amérique* por sua pretendida inflexão épica. Para compreender como o poeta se baseia em alguns modelos, sobretudo aqueles emprestados da literatura clássica, para conseguir tornar possível a significação de sua obra, que se constrói entre sua razão e sua imaginação, recorre-se também às definições de Lévi-Strauss e Campbell. Associado ao mítico, identifica-se também a orientação iluminista de Chénier, fundamentada em sua pretensão totalizante, na abordagem crítica da história, que se apoia na obra de Voltaire, e no deslocamento de seu olhar da Europa para outros povos, que se aproxima do pensamento de Rousseau. Contextualizar *L'Amérique* e aproximar Chénier a dois pensadores de sua época são os

---

<sup>8</sup> “Il faut que j’invente entièrement une sorte de mythologie *probable* et poétique avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens [...]”

caminhos propostos para relacionar seu pensamento político-filosófico com sua imaginação mítica em busca de imagens sublimes.

A partir da exposição, no primeiro capítulo, do modo crítico de Voltaire, do florescente olhar etnológico de Rousseau e dos modelos míticos nos quais se fundamenta o autor, chega-se ao segundo capítulo deste trabalho. Intitulado “A América de Chénier e aproximações pictóricas”, seu objetivo é aprofundar a discussão sobre como América é significada por Chénier e de que modo sua obra se relaciona com a de outros artistas europeus que também se inclinaram sobre o tema, como Frans Post, artista plástico holandês que viajou ao Brasil no século XVI com a comitiva de Maurício de Nassau, encarregado de documentar os territórios holandeses na região, e de Jean-Baptiste Debret, artista plástico francês que esteve no Brasil pela Missão Artística Francesa no século XVIII e produziu uma extensa obra documental sobre o país.

Apesar de Chénier nunca ter viajado pela América, Fabre (1995) indica que, desde 1780, o poeta já pensava em um poema sobre o Novo Mundo, sobretudo após a Revolução Americana que, segundo o teórico, “dava um novo prestígio ao continente que, desde sua descoberta, não cessou de solicitar a imaginação e a reflexão da velha Europa<sup>9</sup>” (FABRE, 1955, 195, tradução nossa). A América, na obra de Chénier, é apresentada como “território rico e selvagem”, lugar de refúgio e também de desafio, local que possui cadeias montanhosas que se assemelham a “sobras de um mundo”, de beleza vasta e natural, local de horror e crueldade dos homens, e, sobretudo, um espaço de reflexão sobre a própria Europa.

A perspectiva ilustrada que se manifesta no século XVIII e na obra de alguns poetas neoclássicos em busca da vida em seu estado natural, como consequência da reflexão sobre o mito rousseauiano do “bom selvagem”, elevou ainda mais esse novo continente, superando seu interesse meramente exótico, tornando-o tema de fascínio e de questionamento acerca da própria civilização europeia. Após o desenvolvimento desse tema sobre a América em sua confluência com os pensamentos mítico e histórico, este trabalho propõe outra discussão que se mostra relevante, sobretudo se considerado um aspecto formal que perpassa toda a obra de Chénier: o inacabamento.

Com o objetivo de destacar de que forma a problemática da obra fragmentária encontra ressonância com o pensamento do autor e com questões literárias mais atuais, desenvolve-se o terceiro e último capítulo desta dissertação, intitulado “O inacabado e o moderno em *L'Amérique*”. Nesse momento, busca-se aprofundar o conceito de fragmento

---

<sup>9</sup> “[...] donnait un prestige nouveau au continent qui, depuis sa découverte, n’avait cessé de solliciter l’imagination et la réflexion de la vieille Europe.”

fundamentado nas obras de Novalis e Schlegel, distintivo do pensamento romântico que sucede o período de transição em que André Chénier viveu. Considerando o fragmento como “expressão do pensamento”, discute-se a significação da obra *L'Amérique* como um mosaico em que se revela não só sua plenitude pretendida, mas também as reflexões metapoéticas acerca de sua obra. Ao pensar sua própria escrita, torna-se viável discutir e aprofundar a amplitude significativa atingida por Chénier a partir dos trabalhos de Barthes e Blanchot, que definem a escrita literária como um exercício interminável, uma “conversa com o infinito”, e propõem a obra inacabada como emblema do processo criativo.

Para finalizar a análise sobre o inacabamento de *L'Amérique* nesse terceiro capítulo, é desenvolvido também o conceito de obra aberta, segundo a concepção de Umberto Eco. Apesar de estar inserido no contexto da arte contemporânea, o estudo de Eco contribui para reflexão da obra de Chénier por permitir desenvolver o fragmentário como um dos traços que conduzem a certa abertura da obra, oferecendo-se em sua incompletude uma possibilidade de ampliar a pluralidade e a ambiguidade do objeto artístico.

Neste trabalho, são consideradas “notas” os textos autorreferenciais e metalinguísticos que acompanham os versos da obra. Portanto, as observações e comentários pessoais do poeta sobre sua própria obra serão contemplados, assim como os versos e estrofes, considerados próximos da forma pretendida. Tanto os versos quanto as notas são aproximados da noção filosófica do fragmentário no terceiro capítulo.

As edições de *L'Amérique* utilizadas neste estudo são as presentes nas obras completas de 1884, da editora Garnier Frères, semelhante à primeira edição de 1819; na de 1966, da editora Gallimard, que contém aproximadamente as mesmas notas e versos da edição de 1884, embora em ordem diferente; e em uma edição brasileira de 2002, traduzida por Milton Lins, cuja seleção de poemas contemplou apenas dois fragmentos mais completos e extensos de *L'Amérique*. Considerando que esta edição de 2002 foi a única em língua portuguesa encontrada durante a realização da pesquisa, é também relevante destacar a tradução que precisou ser realizada e que complementa os objetivos deste trabalho, visto que possibilita uma aproximação, ainda que parcial, do leitor brasileiro com a obra de um poeta francês que se inclinou sobre o motivo da América.

## 1. Mito e História em *L'Amérique*

### 1.1. Iluminismo: a crítica substancial

No projeto literário exposto em *L'Amérique*, destacam-se dois aspectos: o mitológico, visto que se trata de um plano de um poema épico proposto a criar, segundo expõe Chénier e afirma Fabre (1955), uma contramitologia provável da América; e o histórico, considerando a influência filosófica iluminista e as referências fatuais sobre a conquista da América presentes na obra. O desenvolvimento da epopéia seria o justo resultado do entrelaçamento de uma realidade objetiva, refletida filosoficamente, e uma tentativa de significar o desconhecido, recriando simbolicamente um processo histórico a partir de suas reverberações no imaginário europeu.

Descrever a narrativa épica, e sua recorrência mítica, que se revela na obra de Chénier, é ressaltar, de certa maneira, a influência neoclássica e os modelos que pautam as aspirações estéticas do poeta. De fato, a tentativa de reviver o épico no século XVIII, em sua forma e em sua busca por efeitos elevados, implica necessariamente no reconhecimento de uma intenção característica do neoclassicismo, mas, como é próprio da história da literatura francesa, não seria possível analisar completamente uma obra sem considerar o pensamento da época que se entrecruza com a individualidade do autor. Por isso, sob as luzes do século XVIII, em Chénier, do gosto clássico destaca-se um pensamento moderno, e esse paradoxo de sua obra – entre forma pretendida<sup>1</sup> e substância – reflete-se em sua própria personalidade, a de um indivíduo monarquista e revolucionário.

A orientação iluminista e sua preocupação em criar uma história completa e universal, que encerre – ou documente – a diversidade dos diferentes povos em seus aspectos políticos, sociais e religiosos, se detêm na impossibilidade de dominar o conhecimento sobre tudo. Por isso, será no espaço mítico, que lhe oferece a chance de criar uma narrativa cosmogônica, que o poeta demonstrará sua erudição sobre os diferentes povos e sobre os eventos históricos que conduziram o mundo até o século XVIII. O épico e o mítico servem, portanto, como um caminho viável, e pelo qual o poeta não esconde sua admiração, para realizar sua obra que seria aprimorada, ou substancialmente referendada, por um pensamento que pertence, dialoga e identifica-se com o Iluminismo.

---

<sup>1</sup> Embora Chénier pretendesse realizar um poema épico, restou uma obra fragmentada e inacabada, que implica inevitavelmente em uma ruptura com o clássico. Esse aspecto formal – e moderno – será analisado no terceiro capítulo.

Como seus principais orientadores intelectuais nessa tarefa, podem-se destacar Voltaire e Rousseau, que lhe servem como referência em uma viagem abstrata – e inacabada – pela América. A reflexão histórica e a pretensão de uma razão universal vão fundamentar a construção dessa mitologia provável e poética do Novo Mundo. É preciso salientar, sobre esse aspecto, que a descentralização do olhar europeu e a perspectiva de tudo conhecer, são características da obra de ambos os filósofos, como destaca uma das notas de Rousseau em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755):

[...] a terra toda está coberta de nações das quais só conhecemos os nomes, e nós nos metemos a julgar o gênero humano! Suponhamos um Montesquieu, um Buffon, um Diderot, um Duclos, um d’Alembert, um Condillac, ou homens dessa têmpera, viajando para instruir seus compatriotas, observando e descrevendo, como sabem fazer, a Turquia, o Egito, a Barbária, o império do Marrocos, o Guiné, o País dos Cafres, o interior da África e suas costas orientais, os Malabares, o Mogol, as margens do Ganges, os reinos de Sião, do Pegu e de Ava, a China, a Tartária e, sobretudo, o Japão; depois, no outro hemisfério, o México, o Peru, o Chile, as Terras magelânicas, sem esquecer os patagões verdadeiros ou falsos, o Tucumã, o Paraguai, se possível fosse, o Brasil e, por fim, as Caraíbas, a Flórida e todas as regiões selvagens, a viagem mais importante de todas e que se deveria fazer com o maior cuidado. (ROUSSEAU, 1999, 316)

*L’Amérique* é justamente um empreendimento equivalente ao pretendido por Rousseau, mas idealizado poeticamente por Chénier, seguindo o inventário crítico de Voltaire. Além da construção de uma epopeia originária e absoluta, capaz de circunscrever a diversidade existente entre os povos e as regiões, a obra se fundamenta na tentativa de alcançar uma perspectiva crítica em relação à cultura europeia, sem, contudo, idealizar o mito rousseauiano do “bom selvagem”.

Se ‘saber tudo’ é impossível, pode-se ao menos dar-se a ilusão de nada ignorar. Encontra-se efetivamente nas notas de Chénier uma ‘claridade de tudo’. Não obstante, esse saber ingenuamente desmedido se esforça a se firmar sobre dois sólidos fundamentos: um conhecimento aprofundado da antiguidade clássica (e das literaturas modernas e mesmo exóticas, na medida em que elas continuem ou confirmem a literatura clássica) e, por outro lado, um inventário crítico das ‘luzes’.<sup>2</sup> (FABRE, 1955, 52)

Além de identificar essa orientação de Chénier, é preciso ressaltar que os dois filósofos não são necessariamente concordantes. Isso ocorre pela interpretação, muitas vezes ingênua de alguns textos de Rousseau, que, ao criticar recorrentemente de maneira irônica e intempestiva o saber filosófico e científico, acabava por provocar certa simplificação na

---

<sup>2</sup> “S’il est impossible de ‘tout savoir’, on peut au moins se donner l’illusion de ne rien ignorer. L’on trouve effectivement dans les notes de Chénier des ‘clarets de tout’. Toutefois, ce savoir naïvement demesuré s’efforce de s’édifier sur deux fondements solides: une connaissance approfondie de l’antiquité classique (et des littératures modernes et même exotiques, mais dans la mesure où elles prolongent ou confirment les littératures anciennes) et, d’autre part, un inventaire critique des ‘lumières’.”

interpretação de suas ideias, como se o seu pensamento se resumisse à elevação do homem em seu estado natural como modelo da bondade e honestidade humanas, atribuindo à sociedade a única função de corrompê-lo. A má interpretação da obra de Rousseau, sob esse ângulo, resultou, inclusive, em uma carta escrita por Voltaire em 1755, na qual este ironizava:

Recebi, senhor, seu novo livro<sup>3</sup> contra o gênero humano. Obrigado. O senhor agradará aos homens, pois diz boas verdades, mas não os corrigirá. Não se poderia pintar com cores mais fortes os horrores da sociedade humana, da qual nossa ignorância e fraqueza esperam tanto consolo. Nunca se empregou tanta sutileza no sentido de nos bestializar; dá vontade de andar de quatro, quando acabamos de ler o seu livro. Não obstante, como perdi tal hábito há mais de sessenta anos, desgraçadamente sinto ser impossível recuperá-lo, e deixo essa postura natural aos que são mais dignos dela do que o senhor e eu. (VOLTAIRE, 2011, 183-184)

Embora sejam reconhecidamente desafetos e escrevam em tons divergentes, não se pode negar que o discurso de ambos os filósofos convergiam na constituição de um inventário crítico que remodelou o pensamento ocidental. Dentre suas principais contribuições, está certamente a tentativa de analisar a História sob um ponto de vista menos eurocêntrico, ou, pelo menos, de aumentar a amplitude do olhar europeu. Isso se pode averiguar mesmo na produção ficcional de Voltaire, que, se não é a mais importante, igualmente revela a exteriorização desse olhar e, principalmente, a tentativa de compreender inteiramente a humanidade. Em *Cândido ou o otimismo* (1759), por exemplo, Voltaire transporta seu personagem da Europa à América e o faz chegar ao país “Eldorado”, onde o ouro é apenas uma “lama amarela” e as pessoas desprezam as pedras preciosas.

Que país é este? – diziam-se eles um ao outro. – Desconhecido de todo o resto do mundo e onde a natureza é de uma espécie tão diferente da nossa? É provavelmente o país onde tudo vai bem; pois é absolutamente necessário que exista um desta espécie.” (VOLTAIRE, 2010, 69)

Do mesmo modo, em outros contos filosóficos, como *Micromegas*, *As viagens de Scarmantado* e *Mênnon*, o autor retoma o tema das viagens e expedições, cuja principal busca é conhecer o homem e o mundo em que vive. Em *Micromegas*, inclusive, o protagonista é um gigante extraterrestre que chega à Terra e encontra alguns filósofos que voltavam de uma expedição. Por esse contato, com um ser extremamente mais evoluído, que possuía mais de mil sentidos, em oposição aos cinco sentidos humanos, o conto expõe a inferioridade e o atraso do homem, critica os intelectuais franceses e exalta os ingleses, destacando a teoria do conhecimento de Locke, fundamentada na experiência, e as leis universais de Newton, sem, contudo, deixar de reconhecer as limitações do homem, evocando a imagem newtoniana de um menino frente ao mar infinito.

<sup>3</sup> Trata-se do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755).

O universo que “Micromegas” apresenta é um universo newtoniano, gravitacional, passível de ser conhecido em suas leis necessárias, mas é também um universo em que tudo tem seu lugar. Lembremos que é a filosofia natural de Newton que concede o caráter harmonioso e uniforme do universo percorrido pelo gigante. Mas a física de Newton traz consigo seu próprio remédio: *Huc procedes, et non ibis amplius* [Avançarás até aqui e não irás mais adiante]. Se ela parecia muito arrogante, por um lado, pois tratava de explicar todo o universo, harmonizando-o com uma única lei, marcava, porém, a imperfeição e os limites da investigação humana. Voltaire, consciente da oscilação entre a importância das leis newtonianas e a pequenez e limitação humanas, elogiava o inglês, mas não deixava de lembrar a metáfora newtoniana do menino que se encontrava perante o mar imenso. (BRANDÃO, 2007a, 21)

A exemplo de seu trabalho ficcional, Voltaire também em suas obras filosóficas vai contrapor o obscurantismo da crença à verdade da experiência, em uma busca que o permita posicionar-se acima das idiossincrasias de uma determinada sociedade a fim de alcançar uma lei – assim como Newton – que pudesse ser considerada como ponto comum a reger a humanidade. Essa lei universal que se configuraria como o “‘espírito’ das épocas e das nações” é caracterizada pelo progresso do conhecimento humano fundamentado pela razão e em seu conseqüente processo de secularização da História. Diferentemente do que comumente se atribui a Rousseau, Voltaire buscava uma solução que pudesse ser encontrada no próprio progresso da civilização, que dependeria, certamente, da superação de suas imperfeições – e a religião seria um dos entraves ao desenvolvimento. No trabalho historiográfico, isso se reflete na busca do filósofo em instituir um posicionamento crítico que libertasse a História das fábulas e da imaginação (VOLTAIRE, 2007).

Esse é também o motivo para fortes críticas feitas por Voltaire à tradição judaica, cuja cosmologia anulou todas as outras e se impôs – não como fábula, mas como verdade – ao conhecimento ocidental. A crença é, nesse sentido, apenas um estágio primitivo pelo qual todas as civilizações passaram ou passarão. A permanência na fábula, isto é, a fábula que é considerada como verdade, configura a ignorância; a incompetência em separar o tempo histórico do tempo fabular impossibilita o desenvolvimento da razão.

Se por um lado a perspectiva de desenvolvimento do conhecimento humano na civilização afasta Voltaire do pensamento de Rousseau, por outro, a crítica veemente à religião o aproxima. Não existe, em ambos os filósofos, qualquer possibilidade de crescimento pautado pela crença religiosa, considerada como um caminho de corrupção e de ignorância. Rousseau (2010) amplia ainda mais essa reflexão ao afirmar que o cristianismo é a instituição do “mais violento despotismo deste mundo” (ROUSSEAU, 2010, 142).

Isso se deve ao reconhecimento de que, no paganismo, cada Estado tinha seus próprios deuses e, em caso de guerra, os deuses dos povos subjugados eram conservados, assim como eram incorporados os deuses dos povos vencedores. Assim constituiu-se o Império Romano com seus múltiplos deuses até que, com o surgimento do cristianismo e seu reino único e supraestatal, iniciaram-se os conflitos entre leis civis e religiosas resultando em um totalitarismo político justificado e legitimado pelas leis cristãs. Segundo Rousseau (2007), essa é a origem da perversidade da dominação cristã. Do mesmo modo, do ponto de vista dos povos subjugados, o exemplo oferecido pelo filósofo são os judeus, cujo sofrimento pelas perseguições teria sua origem na negação dos deuses sírios e babilônicos quando por estes os judeus estiveram dominados.

Além do olhar crítico e austero dos iluministas sobre as religiões, há também o reconhecimento de que existe uma semelhança estrutural e significativa entre as diferentes crenças de diferentes povos, o que eliminaria substancialmente a ilusão de superioridade que uma teria sobre outra. Voltaire (2007) analisa, inclusive, como muitas das histórias das religiões ocidentais têm sua origem e semelhança em culturas orientais mais antigas, antecipando superficialmente, assim como Rousseau, o que Lévi-Strauss define como a estrutura do mito, que, embora possa ser submetido a diferentes interpretações, reproduzem-se “com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo” (LÉVI-STRAUSS, 1967, 239).

Nesse sentido, Chénier, em sua investida sobre a América, demonstrará uma atenção particular sobre a diversidade dos hábitos religiosos. Embora lhe falte o conhecimento acerca dos rituais e dos deuses reconhecidos pelos povos que pretende inserir em seu poema, sobralhe a preocupação em criar uma imagem justa de uma realidade diversa. Além disso, demonstra-se também a consciência de que a crença religiosa e os diversos costumes que a fundamentam são inerentes à humanidade.

É preciso, neste trabalho, que cada nação tenha seu Deus, como de justiça. Mas o poeta a todos aceitará. Ele descreverá as cerimônias de todas as religiões com uma imparcialidade e uma igualdade perfeitas. Quando descrever um idólatra orando, ele acrescentará: Assim ele rezou, e seu Deus o escutou do alto do céu. (CHÉNIER, 1884, 2, 141, tradução nossa<sup>4</sup>)

Torna-se possível, a partir dessa nota, identificar a importância dada pelo poeta às particularidades de cada povo. É a partir dessa pluralidade que se realiza a depreciação das guerras religiosas e da perversidade que os homens fazem em nome de um deus, como se

---

<sup>4</sup> “Il faut, dans cet ouvrage, que chaque nation ait son Dieu, comme de raison. Mais le poète les admettra tous. Il peindra les cérémonies de toutes les religions avec une indifférence et une égalité parfaites. Quand il aura peint un idolâtre faisant une prière, il ajoutera: Il pria ainsi, et son Dieu l’entendit du haut du ciel.”

Chénier pretendesse reconstruir o quadro descrito por Rousseau ao falar sobre o paganismo para, em seguida, destruí-lo com o horror do processo de conquista da América. A dimensão estética da obra se vale de episódios históricos para também realizar uma crítica moral que dialoga diretamente com o pensamento iluminista.

Essa diversidade que Chénier propõe descrever demonstra o “descentramento” atribuído por Lévi-Strauss ao pensamento de Rousseau e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de, frente a tantas diferenças, atingir uma razão universal que caracteriza a pretensão voltairiana. Em *L'Amérique* e também nos esboços de *L'Hermès*, outra obra inacabada do poeta, a circunscrição do outro não se dá por uma pretensa lei elementar, mas pela imaginação. O projeto de Chénier parece encontrar na poesia a solução para unir o olhar etnológico de Rousseau e a amplitude do olhar de Voltaire.

Sobre o projeto de *L'Hermès*, Fabre (1955) indica que, “para chegar a essa perspectiva grandiosa, Chénier propunha-se definir a realização do homem em sociedade e seguir seu destino pela história das sociedades, e refazer, em suma, o caminho traçado por Rousseau<sup>5</sup>” (FABRE, 1955, 66, tradução nossa). Esse caminho é não só a necessidade de confrontar a civilização europeia, mas também criticar a constante universalização de seus valores.

Em *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau revela logo em sua primeira frase que “a palavra distingue o homem dentre os animais: a linguagem distingue as nações entre si; somente se sabe de onde é um homem após ter ele falado” (ROUSSEAU, 2008, 97). A partir dessas palavras, Prado Jr. (2008a) comenta que é possível depreender a orientação de Rousseau sobre identidade e diferença, pois “se entrecruzam dois sistemas diferentes de oposição: um circunscreve o lugar do *Homem* (a diferença que o separa dos outros animais), o outro desdobra o espaço da dispersão *dos homens*” (PRADO JR., 2008a, 9).

A crítica de Rousseau no *Ensaio* é contra o racionalismo universal, cuja inviabilidade se fundamenta na diversidade humana. Da gramática, como modelo racional, o filósofo resgata as origens metafóricas da língua e, dessa maneira, a imaginação não se constitui em oposição à razão. Frente à impossibilidade de se conduzir através de uma pretensa plenitude racional, as ideias de Rousseau orientam para um comprometimento com o outro, pois o julgamento racional não está desvinculado do preconceito. Para se distanciar de si e aproximar-se do outro, segundo Rousseau, é necessário analisar as ações do homem e todas

---

<sup>5</sup> “Pour déboucher sur cette perspective grandiose, Chénier se proposait de définir l’accomplissement de l’homme dans l’état social et de suivre son devenir à travers l’histoire des sociétés, de refaire, en somme, le chemin jalonné par Rousseau”.

suas possíveis correspondências. Colocar-se no lugar do outro não significa compreendê-lo, mas se reconhecer em seus próprios preconceitos.

Atribui-se a fundação da etnologia a Rousseau não por acaso, visto que o filósofo afirma que são as diferenças que poderão indicar uma possível universalidade. A razão etnocêntrica, nesse sentido, não tem a menor possibilidade de se tornar universal. Na “dispersão” da imaginação, da subjetividade, assim como da linguagem metafórica – muito antes do que na racionalização centralizadora de uma gramática – revela-se o pensamento de Rousseau sobre a necessidade de deslocar o olhar para melhor conhecer.

O pensamento de Rousseau, certamente, não se aplica integralmente à obra de Chénier, mas é possível ilustrar que a diversidade – também de perspectiva – realiza-se também por essa tentativa de conhecer os homens. A predominante busca por imagens épicas semelhantes às da antiguidade clássica, a crítica social e o exotismo confundem-se, nesse sentido, com a necessidade de um estudioso que se fundamenta na obra de viajantes e pesquisadores para descrever com precisão as diferenças humanas.

*L’Amérique* seria a demonstração dessa reunião concisa da crítica voltairiana e do olhar rousseauiano para a criação de imagens que se assemelhassem aos mitos greco-latinos e possibilitassem a configuração de uma contramitologia com a inflexão de um épico esteticamente sublime. Essa confluência pode ser exemplificada pela seguinte nota, na qual Chénier evoca Colombo e condena a barbaridade da conquista europeia, a mesma que lhe serve também para narrar os feitos de seus heróis:

Ó, posteridade! Soberano juiz!... Tu não crês naquilo que lês. Acusas os autores de terem caluniado seus contemporâneos. Lês com horror que os homens brancos vão comprar homens negros e os enterram vivos nas minas da América. – É verdade. – Lês que eles dependem do capricho vão de um mestre imbecil, feroz e dotado de uma alma de vil escravo... – É verdade... – Que pela mais leve falta eles são torturados a golpes de chicote... que... que as mulheres se distinguem por sua crueldade a comandar e observar esses espetáculos horríveis...

- É verdade; nada é mais verdadeiro; é a própria verdade.

Ó, bárbaros europeus, criais tantas instituições inúteis... (Ver Montesquieu.). Vossos livros falam tanto sobre humanidade. Corações piedosos, vós não conheceis a piedade de longe... Ousais vos enriquecer com os frutos desses horrores... Não tendes nenhuma vergonha. Não temeis as maldições da posteridade que vos espera. Ó, bons, ó respeitáveis *quakers*... A alma de Colombo pode dizer isso<sup>6</sup>. (CHÉNIER, 1966, 425-426, tradução nossa)

<sup>6</sup> “O postérité! Souverain juge!... Tu ne crois point ce que tu lis. Tu accuses les auteurs d’avoir calomnié leurs contemporains. Tu lis avec effroi que des hommes blancs vont acheter des hommes noirs et les plongent vivants dans les mines d’Amérique. – C’est vrai. – Tu lis qu’ils dépendent du plus vain caprice d’un maître imbecile,

Ao invocar o espírito de Colombo para dizer o texto pretendido nessa nota, o poeta demonstra a intenção de colocar na voz de um ente sobrenatural e superior – que, quando vivo, foi responsável pelo início da conquista – a condenação dos europeus em razão do processo da colonização. Demonstra também a contradição da Igreja Católica capaz de patrocinar governos absolutos e intolerantes como o da União Ibérica em nome do cristianismo; este mesmo cristianismo que se revela mais esclarecido nos países em que houve a Reforma e que é seguido pelos *quakers*<sup>7</sup>. Chénier preocupa-se também com a propriedade do que será dito – que deve ser verificável –, tanto que se orienta a consultar a obra de Montesquieu.

Essas e outras notas isoladas não configuram um posicionamento claro do poeta. A grande maioria dessas anotações trabalha com comparações épicas da antiguidade clássica para elaboração das imagens pretendidas no poema. O conquistador, nesse caso, é não só o bárbaro, mas também o herói. A bravura dos heróis da conquista – e a busca de imagens que possam fazer dos navegadores e desbravadores personagens semelhantes aos de Homero e Virgílio – está associada aos mesmos reis que são amaldiçoados pelos nativos escravizados. A epopeia, nesse caso, e a inspiração nos mitos greco-romanos exigem uma descrição ampla dos episódios apresentados, o que se reflete em sua orientação intelectual e na justiça com que tenta escrever sobre a complexidade do ser humano.

Do mesmo modo que Chénier reconhece ser interessante para sua obra representar uma jovem americana apaixonada por Cortez, e narrar os feitos heróicos de Pizarro, ele não elimina a correspondência dos heróis com a vileza da coroa que representam. Para isso, ele inverte o ponto de vista do conquistador para o nativo: “Um cacique suicida-se em um leito perto do qual está o retrato de Felipe II. Apunhalando-se, ele toma uma porção de seu sangue

---

féroce et doué d’une âme de vil esclave... – C’est vrai... – Que pour la plus légère faute ils sont déchirés de coups de fouet... que... que les femmes se distinguent par leur cruauté à commander et à regarder les horribles spectacles...

“- C’est vrai; rien n’est plus vrai; c’est la vérité même...

“O barbares Européens, vous faites tant d’institutions inutiles... (V. Montesquieu). Vos livres parlent tant d’humanité. Coeurs pitoyables, vous ne connaissez pas la pitié de loin... Vous osez vous enrichir du fruit de ces horreurs... Vous n’avez aucune honte. Vous ne tremblez pas à l’idée des malédictions de la postérité qui vous attendent. O bons, o respectables quakers...

“L’âme de Colomb peut dire cela.”

<sup>7</sup> “[...] esses cristãos primitivos, chamados *quakers*, tão pacíficos quanto os indianos; eles seriam devorados pelas outras nações, se não estivessem protegidos por seus belicosos compatriotas. A religião cristã, que somente esses primitivos seguem ao pé da letra [...]” (VOLTAIRE, 2007, 97).

e a joga contra esse retrato: ‘Toma, alimenta-te, bárbaro, eis meu sangue.’ Ele morre<sup>8</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 139, tradução nossa).

A escravidão – e a correlacionada liberdade – adquire um significado especial na obra de Chénier, reforçando também os laços com o pensamento de Rousseau, para quem “o homem nasceu livre e em toda parte é posto a ferros.” (ROUSSEAU, 2010, 23) A morte – no caso do nativo – é sua última recusa para não perder a liberdade e, por conseguinte, única forma de não renunciar à própria humanidade, como também observa Rousseau:

Renunciar à liberdade é renunciar à condição de homem, aos direitos da humanidade, e, inclusive, aos seus deveres. Não há reparação possível para alguém que renuncia a tudo. Uma tal renúncia é incompatível com a natureza do homem, e tirar toda liberdade de sua vontade é tirar toda moralidade de suas ações. (Ibidem, 28)

A paz oferecida pelos conquistadores é a submissão pela força. Chénier antecipa essa noção nos rascunhos de *L’Hermès*, quando afirma que a escravidão é mais pacífica do que a liberdade, pois considera que a vida plenamente livre não é compatível com a indolência e o repouso. A renúncia a essa liberdade é um processo que se dá pela força até alcançar a estabilidade (Ibidem). Essa paz, no entanto, pressupõe o extermínio: “Oferece-lhes a paz... Mas esta paz não é alegre... Ela não é coroada de ramos e flores... Ela tem o olhar duro, a cabeça altiva, as correntes em suas mãos... É a paz da escravidão. Ela se assemelha à guerra<sup>9</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 159, tradução nossa). Há o reconhecimento do poeta de que essa relativa estabilidade não constitui direito e dever, o que reforça também a dimensão moral de sua crítica, que evoca Rousseau:

O mais forte nunca é bastante forte para ser sempre o senhor se não transformar sua força em direito e a obediência em dever. Daí o direito do mais forte; direito tomado aparentemente com ironia e, na realidade, estabelecido como princípio. Mas será que nunca nos explicarão essa palavra? A força é um poder físico; não vejo que moralidade pode resultar de seus efeitos. Ceder à força é um ato de necessidade, não de vontade; quando muito, é um ato de prudência. Em que sentido poderá ser um dever? (ROUSSEAU, 2010, 26)

A imposição forçada e a renúncia à liberdade estão presentes em algumas imagens propostas pelo poeta, como nas já citadas notas, das quais se pode aproximar uma outra, em que se planeja descrever a morte de Guatimozín, o último imperador dos astecas.

O príncipe americano que contará a morte de Guatimozín e de seu sucessor com este belo verso: *E eu, estou sobre um leito de rosas?* em suplício os descreverá; Guatimozín em silêncio..., o outro grita: *Ó vós, fogos eternos*

<sup>8</sup> “Un cacique se tue sur un lit près duquel est le portrait de Philippe II. En se poignardant, il prend une poignée de son sang et, la jetant contre ce portrait: ‘Tiens, remplis-toi, barbare, voilà du sang...’ Il meurt.”

<sup>9</sup> “On leur offre la paix... mais cette paix n’est point riante... elle n’est point couronnée d’épis et de fleurs... Elle le regard dur, la tête haute, des chaînes dans ses mains... C’est la paix de l’esclavage, elle ressemble à la guerre.”

que iluminam os céus! Tu, Sol, nosso pai! E vós, astros das noites! Ó céus!  
Ó terra! Ó mares! Vide, etc<sup>10</sup>. (CHÉNIER, 1884, 2, 159, tradução nossa)

A bandeira da liberdade, nesse caso, está ao lado dos americanos, cuja situação servil era incompatível com a condição humana e a recorrência ao divino inevitável. Não por acaso, em outra nota, Chénier dedica sua atenção à Revolução Americana de 1776 e legitima essa ação pela tentativa de resgatar esse direito, que viria a ser um dos princípios da Revolução Francesa. A morte do subjugado, neste caso, é substituída pela morte dos que lutaram e venceram em nome da liberdade. Em ambos os casos, da erudição histórica chega-se às imagens propostas.

O Senhor de Chastellux<sup>11</sup> escreveu ter visto no domicílio da Senhora Beech, filha do Senhor Franklin, duas mil e duzentas camisas feitas pelas senhoras e senhoritas da América para os soldados americanos. Cada uma havia colocado seu nome... Esse linho que será empapado do suor que correrá pela liberdade<sup>12</sup>. (CHÉNIER, 1884, 2, 159, tradução nossa)

De seu estudo da História, das semelhanças entre os pensamentos originários e característicos de todos os povos até as comparações entre civilizações em todas suas dimensões – política, religiosa, moral etc. –, o poeta posiciona-se criticamente e, pela razão como baliza, busca literariamente o universal abstrato pretendido pelo Iluminismo, na tentativa de significar esse ponto comum da humanidade.

Por mais que em Chénier seja possível identificar um tema político-filosófico, mesmo desconsiderando sua biografia, em *L'Amérique* não há puramente uma estetização da política. Seus modelos de criação originam-se da antiguidade clássica e de grandes poetas épicos que o antecederam. A História, assim como o mito, é a origem de “grandes imagens”, como define o próprio autor, e sua preocupação, antes de tudo, é pela criação de episódios verossímeis sobre a conquista da América. A grandiosidade, a complexidade e a dimensão mítica do tema oferecem a liberdade de tudo compreender, e a orientação filosófica do poeta oferece uma perspectiva crítica e racional que, em certa medida, eleva sua sensibilidade na criação de uma mitologia provável que se aproxime do significado de uma história universal.

Se por um lado a imaginação de Chénier o conduzia além dos limites do possível, por outro, a documentação que ele possuía sobre o que pretendia escrever fornecia inúmeras descrições e informações “sobre os povos, as produções, o solo, o clima, a religião, a cultura,

<sup>10</sup> “Le prince américain qui racontera la mort de Guatimozin et de son suivant et ce beau mot: *Et moi, suis-je sur un lit de roses?* les peindra allant au supplice; Guatimozin en silence..., l'autre s'écriant: O vous, feux éternels qui éclairez les cieux! Toi, soleil, notre père! et vous, astres des nuits! ô cieux! ô terre! ô mers! voyez, etc.”

<sup>11</sup> Autor de *Voyages dans l'Amérique septentrionale en 1780, 1781, 1782*.

<sup>12</sup> “M. de Chastellux écrit avoir vu chez M<sup>me</sup> Beech, la fille de M. Franklin, deux mille deux cents chemises faites par les dames et les demoiselles d'Amérique pour les soldats américains. Chacune avait mis son nom... Ce lin qui sera trempé des sueurs qui couleront pour la liberté.”

os animais, a história natural, os costumes, os hábitos, a história, a topografia de todos os países, ele queria empreender uma verdadeira história universal partindo da destruição do império romano<sup>13</sup>” (HERBILLON, 1949, 264, tradução nossa).

Talvez a imagem que melhor caiba ao poeta nessa confluência entre o Mito e a História seja a de um enciclopedista que deseja descrever e “catalogar” o mundo em um poema e, para isso, recorre aos exemplos clássicos. As descrições geográficas e os acontecimentos históricos deveriam ser expostos como assim fizeram Homero e Virgílio. Dessa forma “um profeta falaria da união dos Treze Estados; um Inca teria contado a conquista do México pelos espanhóis. Ele teria tratado de todas as religiões com descrições das cerimônias. Episódios e dramas trágicos seriam intercalados<sup>14</sup>” (Ibidem, 265, tradução nossa).

A opção pela América como espaço literário parece ser feita – muito mais do que pelo exotismo – pela possibilidade de evocar um espaço essencialmente épico, cujo desconhecido vivifica o pensamento mítico, e cuja descoberta proporciona uma revolução da concepção geográfica do mundo e uma profunda reflexão acerca das instituições que representam historicamente a civilização europeia.

Lugar-comum filosófico e tema literário, a descoberta da América simbolizava o triunfo da ciência e da indústria humanas, inaugurava uma nova era na história do espírito. Ela oferecia, além disso, a oportunidade de se fazer o processo do fanatismo, de engrandecer o “bom selvagem” e de confrontar dois aspectos da civilização<sup>15</sup>. (FABRE, 1955, 196, tradução nossa)

Esse novo espaço de reflexão denominado Novo Mundo, na obra de Chénier, parece carregar em seu distanciamento geográfico a liberdade necessária para a imaginação, oferecendo-lhe a chance de criar uma obra cuja amplitude possa ligar a razão da crítica histórica do Iluminismo ao espaço épico e mítico da literatura greco-romana reavivado pelos relatos sobre os povos primitivos da América.

---

<sup>13</sup> “[...] sur les peuples, les productions, le sol, le climat, la religion, la culture, les animaux, l’histoire naturelle, les moeurs, les usages, l’histoire, la topographie de tous les pays, il voulait entreprendre une véritable histoire universelle partant de la destruction de l’empire romain.”

<sup>14</sup> “Ainsi un prophète eût parlé de l’Union des Treize Etats; un Inca eût raconté la conquête du Mexique par les Espagnols. Il eût été question de toutes les religions avec descriptions des cérémonies religieuses. Des épisodes, des drames tragiques eussent été intercalés.”

<sup>15</sup> “Lieu commun philosophique et thème littéraire, la découverte de l’Amérique symbolisait le triomphe de la science et de l’industrie humaines, ouvrait une ère nouvelle dans l’histoire de l’esprit. Elle offrait, de surcroît, l’occasion de faire son procès au fanatisme, de magnifier ‘le bon sauvage’ et de confronter deux aspects de la civilisation.”

## 1.2. Mito: *L'Amérique* como modo de significação

Além de seu referencial político-filosófico, a escolha por determinado gênero poético é outro indicativo da orientação do processo criativo do escritor, independentemente de sua época. Chénier filia-se, sob esse aspecto, ao neoclassicismo francês, mas a escolha do poeta pela epopeia não pode ser atribuída a somente esse motivo. A poesia épica, como um dos gêneros fundamentais da poesia, traz em sua forma a própria essência de uma pretensão totalizante de circunscrever o universo, o que atenderia não só ao gosto, mas também à necessidade de Chénier.

Segundo Massaud Moisés (1971), todo grande poeta se orientaria para o épico, pois este gênero seria viável apenas àqueles que almejam alcançar a maturidade de seu pensamento. A epopeia significaria a possibilidade de superação do lirismo recluso e subjetivo para expansão do eu em direção ao infinito.

O mundo do poeta, que antes se circunscrevia a seu microcosmos subjetivo, agora “deve ampliar-se até se tornar a *totalidade* da visão do mundo nacional” e universal: ao microcosmos sucede o macrocosmos, ou simplesmente o cosmos. O universo do poeta épico é, como diz Fernando Pessoa em “Tabacaria”, “a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via-Láctea e o Indefinido”. Êle ultrapassa, dêsse modo, a contemplação exclusivista de sua imagem sempre refletida em espelho côncavo, postura característica do poeta lírico, e cria uma poesia a-confessional e a-emocional, ou melhor, supra-confessional e supra-emocional. (MOISÉS, 1971, p.69)

As principais características da poesia épica já definiriam os temas míticos – além de configurarem o próprio mito –, e a opção de Chénier pelo gênero, nesse caso, é fundamentada não só pela influência da poesia clássica, mas também pelo projeto de *L'Amérique*, que é, essencialmente, um projeto épico, como prenuncia um dos trechos acabados do poema, cujo panorama universal jamais caberia em poucos versos.

Que teu olhar, viajante, de povos a desertos,  
Percorra o mundo antigo e atravesse os mares.<sup>16</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, p.132, tradução nossa)

Nessa tarefa épica, a busca de uma verdade universal – possível – implica na criação de uma mitologia, já que o mito se caracteriza por uma significação da realidade e de compreensão do universo. Trata-se, segundo Campbell (1990), de uma tomada de consciência que se expressa de maneira simbólica – e assim é apropriado –; e o uso da linguagem metafórica da poesia épica é irreflexivamente mítica.

Barthes define o mito como “um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 1993, p.131). A forma, aqui considerada, é, portanto, uma atribuição de sentido, uma

<sup>16</sup> “Que ton oeil, voyageur, de peuples en déserts, / Parcoure l’ancien monde et traverse les mers [...]”

significação, visto que o mito é uma transfiguração da linguagem. Para compreender a tentativa de criação de uma contramitologia provável da América, considerando, assim, o mito como forma, é preciso reconhecer a pretensão da obra como um arquétipo possível, capaz de sugerir o que seria uma ideia elementar e originária do mundo – e da América – no século XVIII, uma ideia influenciada culturalmente e filosoficamente pelo Iluminismo.

Nesse sentido, em *L'Amérique*, o poeta revela a propriedade do mito ao expor de que maneira ele pretende utilizar imagens que são comuns e compartilhadas, advindas da tradição literária e da mitologia greco-romana, para apresentá-las transfigurados, de modo que possam se resultar em uma nova significação.

É preciso que eu invente inteiramente um tipo de mitologia *provável* e poética com a qual eu possa substituir os quadros graciosos dos antigos, essas Nereidas que acompanham o navio de uma mulher, etc...<sup>17</sup> (CHÉNIER, 1966, 429, tradução nossa)

Eu queria imaginar ações e episódios trágicos e grandiosos demonstrando grandes coisas morais, que pudessem ser citadas e viver na memória dos homens, como aquilo que nos chegou dos antigos. Queria imitar o fim de *Édipo*, de Sófocles...<sup>18</sup> (Ibidem, 433-434, tradução nossa)

A imitação pretendida pelo poeta é, na verdade, uma substituição, uma possibilidade de renovar os modelos oferecidos pelos clássicos. Ao tentar criar uma mitologia, a intenção não é reproduzir os mitos passados, mas atualizá-los, de maneira que eles adquiram outro sentido possível e coerente com o efeito pretendido pelo autor. É possível dizer que *L'Amérique* seria uma tentativa de presentificar o mito, tornando-o viável sob uma nova forma.

Um significado pode ter vários significantes: é o caso particularmente, do significado linguístico e do significado psicanalítico. É também o caso do conceito mítico: tem à sua disposição uma massa ilimitada de significantes [...]. Isto quer dizer que, *quantitativamente*, o conceito é muito mais pobre do que o significante; se limita frequentemente a representar-se. Na forma e no conceito, pobreza e riqueza estão em proporções inversas: à pobreza qualitativa da forma depositária de um sentido rarefeito corresponde uma riqueza do conceito, aberto a toda a História; e à abundância quantitativa das formas, corresponde um pequeno número de conceitos. (BARTHES, 1993, p.141)

Barthes observa justamente a pluralidade das formas pelas quais o mito se constrói, embora correspondam a número bem menor de conceitos. As imagens trágicas, às quais

<sup>17</sup>“Il faut que j’invente entièrement une sorte de mythologie *probable* et poétique avec laquelle je puisse remplacer les tableaux gracieux des anciens, ces Néréides accompagnant le navire d’une femme, etc...”

<sup>18</sup>“Je voudrais imaginer des actions et des épisodes tragiques et grands et prouvant de grandes choses morales, qui pussent être citées et vivre dans la mémoire des hommes, comme ce qui nous est resté des anciens. Je voudrais imiter la fin de l’*Oedipe* de Sophocle...”

recorre o poeta e das quais se depreende o significado de trágico, por exemplo, serviriam apenas como modelos para uma nova forma de significação desse mesmo trágico. Não se pretende enxertar as imagens da tradição em seu projeto épico, mas reinventá-las. Apenas dessa forma um efeito semelhante – ou tão significativo quanto – seria tangível. Isso se reconhece em Chénier, que tentou criar em *L'Amérique* uma cosmologia que não fosse incompatível à realidade histórica e ao seu objetivo crítico, conforme observa Fabre:

“(…) ele se preocupará em inventar uma contramitologia ‘provável’ ou nova; nela, ele se contenta em garantir que a verdade seja superior à mentira e que o maravilhoso da natureza supere o maravilhoso da fábula. A ciência, ainda se dirá, é esotérica e obscura? Pouco importa, já que a poesia é luz.”<sup>19</sup> (FABRE, 1955, 132, tradução nossa).

O mito, como observa Barthes (1993, 150), não é mentira, muito menos uma confissão. Trata-se de uma “inflexão”, um desvio do sentido, que se obtém não só pelo sentido do discurso, mas também pela forma de significação. A poesia clássica “seria um sistema fortemente mítico, visto que impõe ao sentido um significado suplementar, que é a *regularidade*. O alexandrino, por exemplo, vale simultaneamente como sentido de um discurso e como significante de uma totalidade nova, que é a sua significação poética” (Ibidem, 154).

É por essa razão que Barthes considera um mito como um modo de significação, não só como uma metáfora do invisível ou do desconhecido. A poesia épica seria um exemplo desse modo de significação por favorecer a aproximação de um sentido totalizante. Na epopeia, o “poeta convoca todos seus recursos e faculdades a fim de integrar num todo as várias dimensões que descortina em sua perquirição cósmica” (MOISÉS, 1971, 77).

Desse modo, Chénier se aproveita da excelência da poesia épica – e de sua inflexão elevada – para projetar seu olhar da França para o mundo, passando pelos antigos impérios e, em seguida, realizar brevemente pela voz de um personagem um “rápido e vigoroso” panorama da história após a queda do império romano até chegar aos acontecimentos mais recentes, como as reformas religiosas e a própria conquista da América.

Segundo suas notas (e versos), o início de seu poema seria estruturado de maneira que os diferentes personagens servissem de pretexto para pequenas digressões acerca de sua cultura ou eventos de suas terras, ampliando um cenário a exemplo do que fez Homero. A América seria o destino comum ao qual seriam conduzidos esses diferentes enredos, o ponto

---

<sup>19</sup>“(…) il se préoccupera d’inventer une contre-mythologie “probable” ou nouvelle; ici, il se contente de certifier que la vérité est supérieure au mensonge et que le merveilleux de la nature déclassé le merveilleux de la fable. La science, dira-t-on encore, est ésotérique et obscure? Qu’importe, puisque la poésie est lumière”.

de encontro de diferentes personagens, que, nesse sentido, se traduz tanto como um lugar de refúgio e tranquilidade da vida selvagem como um lugar de conquistas heróicas e barbárie.

Do primeiro modelo, como lugar de refúgio, é possível tomar como exemplo a proposta de criação de um personagem que tenha sobrevivido ao massacre de Saint-Barthélemy – assassinato de protestantes acontecido na França em resposta às reformas religiosas – no século XVI, que opta pela vida natural na América e, como um misantropo – Chénier evoca a peça *Tímon de Atenas*, de Shakespeare –, fica a contemplar de altos rochedos as tempestades no oceano.

O homem que contará o [massacre de] Saint-Barthélemy pode ser um protestante que se refugiou na América para viver tranquilo e como um selvagem. Uma espécie de Tímon, o Misanthropo deleitando-se do mal que acomete os cristãos, que se tornou deísta e filósofo pacífico. Isso poderá temperar o horror que esse tema sanguinário produzirá inevitavelmente. Descrevê-lo admirando a noite ao sentar-se no alto dos rochedos, observando o mar, sobretudo em tempo de tempestade<sup>20</sup>. (CHÉNIER, 1884, 2, 135, tradução nossa)

A América se insere como o lugar a ser contemplado, mas também o lugar de onde se contempla a barbárie da Europa. Sua dimensão mítica se apresenta não só pela qualidade de refúgio, mas também como lugar de esclarecimento, onde o herói obtém sua redenção. O mar turbulento e a tempestade são os obstáculos pelos quais se deve passar para se chegar a essa posição privilegiada de esclarecimento. O enfrentamento da morte e a tempestade, embora sejam motivos estéticos recorrentes, ampliam o significado da história exposta, o que implica em uma consciência particular e especial do personagem sobre o momento descrito, à qual só se pode chegar por tamanha provação.

Esse tipo de imagem produzida por Chénier reforça a noção de que, pelo mito, pode-se chegar a uma “metáfora da potencialidade espiritual do ser humano”, uma história cujos personagens são personificações “de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para a natureza – os poderes do seu próprio corpo e da natureza” (CAMPBELL, 1990, 23-24). A poesia pretendida por Chénier visa tanto aproximar o homem de sua natureza quanto da sociedade, funções igualmente atribuídas ao mito por Campbell (1990).

O segundo modelo de América seria aquele do lugar de conquistas e feitos heróicos, por isso, há várias notas dedicadas aos conquistadores e grandes navegadores, cujas aventuras

---

<sup>20</sup> “L’homme qui racontera la Saint-Barthélemy peut être un protestant réfugié en Amérique pour y vivre tranquille et en sauvage. Une espèce de Timon le Misanthrope se réjouissant du mal qui arrive aux chrétiens, devenu déiste, philosophe paisible; cela pourra tempérer l’horreur que ce sujet sanguinaire produirait infailliblement. Le peindre aimant le soir à s’asseoir au haut des rochers, regardant la mer, surtout en temps de tempête.”

muitas vezes se aproximam dos exemplos clássicos. Em um dos poemas mais completos de *L'Amérique*, Chénier evoca o nome de alguns desses grandes navegadores, lamenta a morte de um reconhecido navegador francês, destaca a força da natureza ao descrever um naufrágio e finaliza com o lamento da esposa do naufrágio, que, sem a certeza da viuvez, assim como Penélope, espera pelo marido.

O Magalhães do Tejo, e Drake, e Bougainville,  
E o Anglo a quem Netuno em mais distantes braços  
Reconhecia a vela e respeitava os passos.  
O Câncer sob o sol, circo de luz feérica,  
Entre a Ásia o arremessa e a gigantesca América,  
Em portos onde outrora era a linha primeira.  
Lá, a ardente insular, antes hospitaleira,  
O envolve: ele periga. O cenho aborrecido,  
Sobre as ondas, seu reino, antes não percorrido  
Por tétricos tufões, no litoral do norte,  
Onde o nome do herói não abrandou a morte.  
(CHÉNIER, 2002, 360-361)

O trecho se inicia com a menção a Fernando de Magalhães, português, Francis Drake, inglês, Louis Antoine de Bougainville, francês, e James Cook, referido no poema como o Anglo, por Netuno reconhecido e respeitado, para em seguida introduzir o herói desaparecido, no caso, o francês Jean François Galaup, conhecido como conde La Pérouse.

Acusarei o vento, o mar talvez acuse  
Que retém, pode ser, quem raptou La Pérouse.  
Ele foi. A amizade, a ciência, o amor,  
Toda a glória francesa espera-o com ardor.  
Seis anos a aguardar sem que a nomeada  
De sua morte seja, ao menos, informada.  
Nas águas um rochedo, acobertado nelas,  
Pelo flanco rachou as fortes caravelas,  
E teus restos jogou na profundez vazia?  
Ou, a burla oprimindo a tua valentia,  
Nu, cativo, sem arma, um selvagem no fim  
Tu viste preparar o execrável festim?  
(Ibidem, 361-362)

O rochedo, nesse caso, assim como a tempestade em outros, é o perigo escondido que provoca o naufrágio. Atravessar os mares, reino de Netuno, é não só aproximar-se, mas apropriar-se das deidades. O ato heróico está em lançar-se aos mares, esse muro mítico que separa os mundos.

Ou antes numa ilha, assente numa raia,  
Esperas teu amigo errar de praia em praia;  
O amigo que correu os mares fugidios  
Por onde há noite eterna, e seus eternos frios  
Fazem curvar o globo entre montes gelados,

Nas ondas do Oceano a procurar teus dados?  
 Desgraçado! Outros mais, muita vez com revolta,  
 Dizem, a suspirar: “Será que ainda volta?”  
 Tua mulher, na crença, a seu desejo presa,  
 Sem crer na viuvez e cheia de incerteza,  
 Não entende, não vê senão a tua imagem,  
 Se furta de sorrir e chora sem coragem,  
 No seu leito não vê tua presença amada,  
 Penoso pesadelo afasta-te a chegada.  
 (CHÉNIER, 2002, 362-323)

O poema se encerra com a esperança da busca, a revolta da espera e o lamento da incerteza. Apresentam-se, nesses versos, o mistério do mundo, a manifestação da força da natureza e a expressão simbólica de um evento determinado histórica e culturalmente, que, também segundo Campbell (1990), são atributos próprios do mito. A intenção do poeta é explícita: ele nomeia seus modelos clássicos, como Homero e Virgílio, exalta Milton e Camões, e, embora trabalhe sobre uma época e história distintas, fundamenta sua obra na ressignificação desses mesmos temas.

A América é, nesse sentido, o destino heróico, cujo afastamento justifica não só a glória de sua conquista, mas, sobretudo, a obtenção de uma perspectiva superior sobre o ponto de partida: a Europa. O protestante é o observador estrangeiro que consegue enxergar a barbaridade do massacre dos protestantes; La Pérouse é o naufrago desaparecido cuja glória está no desafio de seu empreendimento e cuja redenção está inscrita na memória da França e de seus familiares.

Associada à trajetória heróica, estão outras imagens, que, indubitavelmente, alçam as tragédias a uma dimensão mítica, como a descrição que seria criada para a morte do rei Carlos IX, responsável pelo massacre de Saint-Barthélemy, e que seria inserida no trecho de *L'Amérique* destinado a esse específico episódio histórico.

O mesmo protestante que contará os massacres de Saint-Barthélemy deve, enchendo a cidade de Paris de maldições, desejar-lhe a fome e todas suas pragas, o que acontecerá.  
 O rei Carlos IX, morrendo de uma hemorragia por todos os poros, parecia devolver todo o sangue francês do qual ele se fartou. Como em um animal feroz, depois de devorar todo um rebanho, morto por uma flecha, escorre-lhe pela ferida, pela boca e pelas narinas o sangue dos cordeiros, cujas partes destroçadas estão ainda em seu estômago<sup>21</sup>. (CHÉNIER, 1884, 2, 135, tradução nossa)

<sup>21</sup> “Le même protestant qui contera les massacres de la Saint-Barthélemy doit, en accablant la ville de Paris d’imprécations, lui souhaiter la famine et tous ses fléaux, ce qui arriva.  
 “Le roi Charles IX, mourant d’une hémorrhagie par tous les pores semblait rendre tout le sang français dont il s’était rassasié. Ainsi une bête féroce, après avoir dévoré un troupeau tout entier, tuée par une flèche, le sang des moutons et des agneaux lui sort par la blessure, par la gueule, par les narines, et leurs membres déchirés sont encore dans son estomac.”

O misantropo protestante, tendo realizado suas provas, adquire assim uma clarividência, um poder sobrenatural que eleva seu ser ao mundo dos deuses e o torna capaz de prever o trágico curso da história. Chénier aproveita também outros exemplos que lhe permitem comparar o poeta espanhol Alonso de Ercilla, que esteve na América no século XVI e participou de batalhas contra levantamentos indígenas, ao aedo Fêmio, personagem de *Odisseia*. Não bastassem os personagens criados a exemplo dos modelos clássicos, os personagens da historiografia, como os conquistadores Pizarro e Cortez, e o próprio rei Carlos IX, também eram imaginados dentro de uma estrutura mítica.

Um papel muito importante no lado dos americanos será uma profetisa, como sempre houve entre os povos bárbaros, que, ligada aos Pizarro, como Cassandra a Agamenon, cantará e preverá o assassinato de Francisco Pizarro. Será aí que eu imitarei a admirável e singular cena de Cassandra em *Agamenon*, de Ésquilo. Queira Deus que eu possa encontrar uma oportunidade para imitar também a tragédia *Os Persas!*<sup>22</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 166, tradução nossa)

Nessa breve nota em que o poeta expõe sua intenção de evocar personagens de Ésquilo a partir da associação do conquistador Pizarro a uma profetisa americana, é possível identificar que o conhecimento histórico, nesse caso, pode ser de várias maneiras trabalhado, mas, para servir ao mito, é preciso obedecer a uma estrutura, reconhecidamente comum nos povos primitivos e, principalmente, fundamentar-se como um novo modo de significação. Não se trata, nesse caso, de dissociar o conhecimento do mito, atribuindo a este a qualidade de representação ignorante da realidade, mas, pelo contrário, de reforçar esse laço, dando à história um impulso imaginativo. O mito, dessa forma, não é a negação, mas a construção do próprio conhecimento.

Barthes (1993) ressalta, no entanto, como a separação entre conhecimento e pensamento mítico, a partir dos séculos XVII e XVIII, resultou no preconceito presente na ambiguidade dos atributos “primitivo” e “arcaico”. Se antes o pensamento mítico era visto como forma de conhecimento, o progresso da ciência o abandonou, deixando esse tipo de representação coletiva associada ao atraso. Chénier parece inverter o processo, atualizando o mito ao explorar seus limites substanciais. O que faz o poeta, de certa maneira, é reconhecer e repaginar os temas míticos, cuja recorrência é observada por Campbell:

[...] quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos,

<sup>22</sup> “Un rôle assez important du côté des Américains sera une prophétesse comme il y en eut toujours chez les peuples barbares, laquelle attachée aux Pizarre, comme Cassandre à Agamemnon, chantera et prédira l’assassinat actuel de François Pizarre. C’est là que j’imiterai cette admirable et unique scène de Cassandre dans l’*Agamemnon* d’Eschyle. Plût à Dieu que je pusse trouver quelque occasion d’imiter aussi cette tragédie des *Perses!*”

com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante – que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar. (CAMPBELL, 2004, 15)

Essa propriedade do mito, que de certa maneira é explorada por Chénier na tentativa de criar um sistema de significação viável para a América – ou ainda, em outras palavras, construir um conceito desse continente desconhecido –, permite afirmar que diferentes culturas precisam de diferentes sistemas para apropriar um mesmo significado. A apropriação, segundo Barthes (1993), é o caráter fundamental do mito. Não importa qual seja o símbolo utilizado, o mito se constrói apenas a partir da apropriação de seu significado. Seja Ulisses ou La Pérouse, o misantropo shakespeariano ou o protestante de Chénier, o mito se constitui na possibilidade do homem aproximar-se de um domínio desconhecido.

A figuração mental, a fabricação de imagens e a capacidade de reconstruir a forma mítica a partir da imitação estética dos poetas clássicos revelam um escritor estudioso da tradição literária, que, além da preocupação em seguir um exemplo consagrado, tenta também produzir efeito ao encontrar o maravilhoso nesse novo universo formal que seria descrito por sua obra.

No relato sobre as expedições orientais dos portugueses, dedicar uns vinte versos a Camões. Descrever geograficamente seus trabalhos guerreiros e poéticos, suas tristezas, o retorno desse *Homero guerreiro* à pátria, depois da morte de Sebastião.<sup>23</sup> (CHÉNIER, 1966, 425)

O eloquente jesuíta, imitando Pitágoras em Ovídio, converterá os antropófagos do Brasil, empregará movimentos de eloquência primitiva e selvagem [...]<sup>24</sup> (Ibidem, 431)

Os heróis, os episódios trágicos e os recursos estilísticos da linguagem, bem como os personagens sobrenaturais, seriam recriados em um contexto histórico diferente. Em vez de enxertar deuses e heróis da mitologia greco-romana em uma paisagem estrangeira, Chénier tenta imaginar e conhecer possíveis personagens que possam se assemelhar àqueles que ele pretende imitar, para, assim, criar uma epopeia cujo objetivo seja “alcançar a expressão épica duma concepção do mundo” (MOISÉS, 1971, 84).

<sup>23</sup> “Dans le récit des expéditions orientales des Portugais donner une vingtaine de vers au Camoëns. Peindre géographiquement ses travaux guerriers et poétiques, ses malheurs, le retour de cet *Homère guerrier* dans sa patrie, après la mort de Sébastien.”

<sup>24</sup> “L’élouquent jésuite qui, en imitant Pythagore dans Ovide, convertira les anthropophages du Brésil, emploiera des mouvements d’une éloquence primitive et sauvage [...]”

Mais importante do que uma forma comum ou do conhecimento histórico fatural, é importante considerar que o mito se configura como uma experiência verdadeira, que, nas sociedades arcaicas, segundo Eliade (2010), é a própria História, constituída por deidades e seres sobrenaturais, que configura, basicamente, todos os paradigmas nos quais se fundam essas sociedades. O privilégio, portanto, na construção de uma mitologia provável, deve prevalecer na verossimilhança, e a narrativa deve fazer “reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas” (MALINOWSKI, 1955 apud ELIADE, 2010, 23).

Distante dessa “realidade primeva” e impossibilitado de resgatar essencialmente o pensamento mítico primitivo, Chénier vai buscar a verossimilhança ao se fundamentar no sentido mítico e na consciência histórica de sua época que, se por um lado não é primordial para a criação de uma mitologia, por outro, contribui justamente para agregar certo valor literário à obra, uma vez que a épica, no século XVIII, já era associada a esse primitivismo do pensamento. Ainda assim, não importa que a obra *L'Amérique* esteja distante do tempo e espaço míticos, pois, como produto estético, ela resgata o imaginário europeu, fonte de símbolos e imagens poéticas, que, trabalhadas e retrabalhadas pelo poeta, constituem também uma nova forma de significação desse imaginário.

Pode-se dizer que, assim como uma epopeia é uma obra que se pretende universal na qual se expressa um povo ou uma época da humanidade (MOISÉS, 1971), o mito é uma história em busca de sentido, também determinado culturalmente. Em *L'Amérique*, Chénier faz, portanto, uma tentativa de criar uma epopeia francesa que ultrapassasse suas fronteiras e significasse todo o universo. Essas duas características, épica e mítica, são o que orientam o poeta em sua imitação da tradição clássica e na criação de uma mitologia que, se por um lado trabalha os mesmos temas essenciais, por outro tenta reorganizar esses temas a partir de um referencial histórico-filosófico moderno.

Os mitos “vêm de uma tomada de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica” e que não importa se são mitos “polinésios, iroqueses ou egípcios, as imagens são as mesmas e falam dos mesmos problemas” (CAMPBELL, 1990, 33,40). Essa recorrência temática sob diferentes significantes é denominada por Lévi-Strauss (2007), ao conceituar a abordagem estruturalista, como “invariantes ou elementos invariantes entre diferenças superficiais” (LÉVI-STRAUSS, 2007, 20).

Outro tema também recorrente em *L'Amérique* é a natureza: do mesmo modo que o pensamento mítico é associado ao ser primitivo, este é, por sua vez, associado a uma proximidade maior com a natureza. Não é por acaso que o termo “selvagem” confunde-se, invariavelmente, com “arcaico” e “primitivo”. Demonstrar as origens dos fenômenos do mundo visível é uma das funções do mito, cujas explicações metafísicas invocam deuses e personagens sobrenaturais e criam uma aparente naturalidade resultante de um conhecimento considerado “suficiente” sobre esse mundo. Ao conhecimento verificável – científico –, ligam-se a civilização e o esclarecimento, enquanto ao mito, ligam-se o obscurantismo e o misticismo. A ciência, no entanto, não eliminou nem a histeria nem o obscurantismo, visto que a religião é reconhecida como um dos traços universais da cultura humana<sup>25</sup>. Não é fácil estipular o limite da razão, mas é possível constatar que o mito preenche o outro lado dessa fronteira por reduzir o desconforto do desconhecido por uma ilusão.

[...] nós, por meio do pensamento científico, somos capazes de alcançar o domínio sobre a Natureza [...] enquanto o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio. Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele *entende*, de facto, o universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão. (LÉVI-STRAUSS, 2007, 29)

A ilusão mítica resulta da síntese de um significado amplo produzido por uma de suas formas possíveis, que traduz a essência do trabalho poético. Em *L'Amérique*, o mito – metafórico, analógico, arquetípico – é o único caminho possível para ambição épica do autor. Descrever todas as descobertas científicas e demonstrar seu conhecimento sobre os fenômenos físicos da natureza, bem como “traduzir” a América, seriam empreendimentos literários impossíveis, não fosse o amparo no pensamento mítico de um autor empenhado em conseguir “grandes imagens”.

No lugar de Netuno, é preciso descrever o anjo do mar agitando os rochedos, elevando as ondas e incitando as tempestades. Não seria mal que o poeta contasse alegoricamente alguma parte da história física do trovão. Deus o forma nas nuvens... Os anjos ou ministros reúnem os vapores e exalações da terra. Isso é épico e fornece grandes imagens<sup>26</sup>. (CHÉNIER, 1884, 2, 140, tradução nossa)

A obra de Chénier, no entanto, recorre à explicação mítica da natureza, seja pelos personagens das nações “civilizadas”, seja pelos personagens que vivem em “estado natural”.

<sup>25</sup> Vico distingue três “universais da cultura”: “a religião, o casamento em combinação com a proibição do incesto, e o enterrar dos mortos.” (apud LÉVI-STRAUSS, 2010, 63)

<sup>26</sup> “Au lieu de Neptune, il faut peindre l’ange de la mer agitant les rochers, soulevant les vagues et excitant les tempêtes.

Il ne sera pas mal que le poète raconte allégoriquement quelque part l’histoire physique du tonnerre. Dieu le forme dans les nuages... Les anges ou ministres amassent les vapeurs et exhalaisons de la terre. Cela est épique et fournit de grandes images.”

Não obstante, o fato de trabalhar a partir da perspectiva de uma sociedade civilizada leva sua obra a aproximar-se da natureza tanto para dar sentido aos povos “não civilizados”, quanto para criticar a pretensa superioridade dessa civilização. Além de espaço determinante do empreendimento épico, a natureza – sua força – é também expressão de uma arte sublime.

A América, como lugar desconhecido, e seus nativos, como povos primitivos, assim como a épica, como forma literária, conduzem inevitavelmente a uma concepção ilusória do mundo, cujas referências da mitologia greco-latina são utilizadas pelo poeta com o objetivo de desvelar uma realidade e aproximá-la de um referencial europeu.

Essa reflexão permite analisar a natureza, na obra de Chénier, como espaço do pensamento mítico, do qual decorrem dois importantes aspectos: o estético e o crítico. A tentativa de sublimar artisticamente a expressão da natureza, aproximando-a de uma verdadeira dimensão mítica, resultaria de sua aspiração estética, e o emprego do mito orientado pela razão seria conduzido pelo viés crítico do autor. É importante salientar que ambos os aspectos não podem ser dissociados, já que a busca estética por imagens sublimes envolve não só a representação da força da natureza, mas também a representação do horror da história humana e, por conseguinte, sua condenação.

Significar – e também personificar – uma força originária do universo, assim como os sistemas sobre os quais se estrutura a humanidade é inerente ao discurso mítico (CAMPBELL, 1990). *L'Amérique*, nesse sentido, é uma proposição que se evidencia por sua significação do que é etéreo e também por sua pretensão de provocar um efeito poético a partir de lugares de onde seja possível invocar “o entusiasmo que abre ao espírito um mundo imaginário”<sup>27</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 140, tradução nossa). A América é a motivação principal desse espaço mítico reflexivo, de expressão plena da natureza – além de seu exotismo –, do heroísmo épico e da tragédia humana.

A relação entre natureza e cultura, homem selvagem e civilizado, pode ser exemplificada pela evocação de um processo histórico perverso a partir do ponto de vista de um personagem “primitivo” – cujo discurso não é menos relevante por isso. A crítica substancial se desprende de uma aparente ignorância do personagem e a recorrência ao divino serve, neste caso, para ampliar ainda mais os piores aspectos da humanidade, revelando uma perspectiva irônica da conquista:

Um Inca, contando a conquista do México pelos espanhóis, que eram considerados deuses pelo povo, assim se expressa:

Para mim, eu os creio filhos de Deuses malfazejos

<sup>27</sup> “[...] l’enthousiasme qui ouvre à l’esprit un monde imaginaire [...]”

Para quem nossos males, nossos prantos, são os mais doces incensos.  
 Longe de serem Deuses, eles são como nós,  
 Velhos, enfermos, mortais. Mas, se eles eram homens,  
 Que gérmen em seu coração pode ter criado  
 Tal excesso de raiva e ferocidade?  
 Em sua terra talvez uma natureza avara  
 Não tenha querido nutrir essa raça renegada.  
 O cacau sem dúvida e seus frutos untuosos  
 Desdenham habitar em seus bosques infrutuosos.  
 O sol não sabe sob suas árvores profanas  
 Amadurecer o doce coco, as melífluas bananas.  
 Seus campos do belo milho ignoram a colheita,  
 A manga recusa-lhes uma doce bebida.  
 De venenosas ervas suas terras estão cobertas.  
 Negros por horríveis venenos, seus rios desertos  
 Não oferecem às suas redes nenhuma presa; e suas flechas  
 Não encontram nenhum pássaro em suas sombrias florestas<sup>28</sup>.  
 (CHÉNIER, 1884, 2, 155, tradução nossa)

Para Chénier, a poesia também tem uma dimensão política, por isso a História – seu horror – pode se constituir como objeto estético e serve como um caminho para apropriação de sua obra. Do fato histórico, alcança-se o sublime na arte, visto que a história humana é fonte inesgotável de horror (SCHILLER, 1873).

A natureza em *L'Amérique*, mesmo em sua concepção mítica, é orientada pelo poeta em uma argumentação racional que intensifica, no caso, o processo de conquista do continente americano. A razão que orienta seu olhar sobre a crueldade da colonização destaca-se do discurso de um personagem “selvagem”, que atribui a uma possível natureza avara e hostil, a perversidade do europeu. Embora não se possa desconsiderar a relação entre a dimensão espiritual elevada do personagem e sua proximidade com a natureza e a pequenez do europeu – velho, mortal, enfermo – associada a seu poderio material, o que evidencia a idealização do homem não corrompido pela sociedade, pode-se dizer que, nesses versos, o misticismo do personagem e o exotismo dos elementos que ele evoca atuam como uma crítica esclarecida. Por isso, a inflexão mítica na criação de uma epopeia não está dissociada da orientação político-filosófica de André Chénier, pois as características totalizantes da épica e

---

<sup>28</sup> Un Inca, racontant la conquête du Mexique par les Espagnols, que le peuple prenait pour des Dieux, s'exprime ainsi: Pour moi, je les crois fils de ces Dieux malfaisants/ Pour qui nos maux, nos pleurs, sont le plus doux encens./ Loins d'être Dieux eux-mêmes ils sont tels que nous sommes./ Vieux, malades, mortels. Mais, s'ils étaient des hommes,/ Quel germe dans leur coeur peut avoir enfanté/ Un tel excès de rage et de férocité?/ Chez eux peut-être aussi qu'une avare nature/ N'a point voulu nourrir cette race parjure./ Le cacao sans doute et ses glands onctueux/ Dédaignent d'habiter leurs bois infructueux./ Leur soleil ne sait point sur leurs arbres profanes/ Mûrir le doux coco, les mielleuses bananes./ Leurs champs du beau maïs ignorent la moisson./ La mangue leur refuse une douce boisson./ D'herbages vénéneux leurs terres sont couvertes./ Noires d'affreux poisons, leurs rivières desertes/ N'offrent à leurs filets nulle proie; et leurs traits/ Ne trouvent point d'oiseau dans leurs sombres fôrets.

do mito – com suas variantes formais – confluem com uma concepção filosófica que também se pretendia universal. À simples imitação dos exemplos greco-romanos, acrescenta-se o olhar crítico e substancial sobre a história humana, o que aponta para o diálogo possível da obra com as ideias de Voltaire e Rousseau. Candido observa essa característica no neoclassicismo do século XVIII:

Na França, por exemplo, o Classicismo do século XVII, sobretudo moral, ou seja, psicológico, dá lugar no século XVIII a um Neoclassicismo em parte social, que concebia a verdade não mais apenas como coerência do homem consigo mesmo, e da obra de arte com a natureza; mas também do homem com o semelhante, ou seja, a adequação da sociedade civil aos fins da razão. (CANDIDO, 1997, 62)

A perspectiva ilustrada desse período na França inclinaria a poesia a temas filosóficos, políticos e sociais. O poeta não elimina o homem político, assim como o sensível não se sobrepõe ao inteligível. A partir do pensamento iluminista, é possível identificar como se pretendia a criação de uma mitologia em *L'Amérique* e como o olhar sobre a América, muito além de explorar o exótico, serviria como um caminho para criticar, repensar e descentralizar o pensamento europeu.

### 1.3. De *Hermès* à *L'Amérique*

O motivo da América foi explicitado inicialmente nos rascunhos de *Hermès* – obra anterior a *L'Amérique* –, que, segundo Louis Moland (1884), era o principal projeto de Chénier, no qual se pretendia inserir não só as novas orientações filosóficas do século XVIII, mas também grande parte das descobertas científicas da época. Supõe-se, inclusive, que foram as pretensões de incorporar o conhecimento político e geográfico no poema que teriam resultado, posteriormente, no projeto de uma obra independente.

No prólogo de *Hermès*, a América aparece como um dos espaços infinitos que se abririam ao poeta por se recusar a participar da sociedade europeia composta apenas por tiranos e vassalos. Nesse novo espaço, seria viável reivindicar os valores de um herói da tradição clássica, que parte de sua terra em busca de algo maior, e afirmar o Novo Mundo como esse lugar de glórias e conquistas futuras, que o poeta pretende cantar:

Cantarei a América à Europa exposta;  
Irei a esse rico e selvagem rincão  
Submeter ao Manzanares o vasto Maranhão.<sup>29</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, 95, tradução nossa)

Destaca Herbillon (1949) que esses versos demonstram que a ideia de que *L'Amérique* não teria chegado ao poeta senão após o início de seu trabalho em *Hermès*, um sonho épico de Chénier no qual “uma espécie de odisseia resumiria as viagens dos navegadores espanhóis e portugueses e, em seguida, uma verdadeira *Iliada* lembraria as explorações de aventureiros como Cortez e Pizarro<sup>30</sup>” (HERBILLON, 1949, 264). Como ressalta o teórico, o canto destinado às desventuras europeias em continente americano extrapolou a própria obra que o continha, tornando-se, assim, um poema independente, do qual o poeta deixou esboços, rascunhos e notas, demonstrando sua intenção de criar uma obra semelhante aos *Lusíadas*, de Camões, e ao *Paraíso perdido*, de Milton.

“Será necessário colocar na fala de algum personagem a sublime invocação que abre o *Paraíso Perdido*... Espírito Santo, que seja tu que erras pelos cumes de Sinai, etc..., e imitar várias partes do grande Milton<sup>31</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 141, tradução nossa), observa Chénier, sem deixar de reverenciar outros modelos, que, além dos gregos e latinos da Antiguidade Clássica, compreendem poetas como Camões e Tasso.

<sup>29</sup> “Je dirai l'Amérique à l'Europe montrée;/ J'irais dans cette riche et sauvage contrée/ Soumettre au Mançanar le vaste Maranon.”

<sup>30</sup> “Une sorte d'odyssée aurait résumé les voyages des navigateurs espagnols et portugais, puis une véritable Iliade aurait rappelé les exploits des aventuriers comme Cortès et Pizarre.”

<sup>31</sup> “Il faudra mettre dans la bouche de quelqu'un la sublime invocation qui ouvre le *Paradis perdu*... Esprit Saint, soit que tu erres sur les sommets d'Oreb ou de Sina, etc..., et imiter beaucoup de morceaux de ce grand Milton.”

Mesmo que não seja hábito dos poetas épicos, eu direi em alguma parte, falando de um ou outro país: É esse o lugar onde invoquei o entusiasmo que abre ao espírito um mundo imaginário, que se liga às palavras de Homero esse(a)s... esse(a)s... e essas asas de fogo... que eleva O eloquente português [Camões] e Tasso e Virgílio que acendem as chamas, os raios, os relâmpagos que escapam aos lábios de Milton.<sup>32</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 139, tradução nossa)

Compreender a descrição de todo o globo terrestre em uma obra a partir do entusiasmo e da imaginação implica recorrer, como foi ressaltado, ao pensamento mítico e aos poetas clássicos que trabalharam com essas imagens ao buscar significar o universo desconhecido. Se o pensamento mítico é uma maneira de criar uma imagem daquilo que não é visível, pensar a imaginação poética como uma busca de expressão mítica do mundo observável, sobretudo em *L'Amérique*, é compreender e expandir os limites do conhecimento humano, além de reconhecer que, no domínio artístico, o mito é o caminho possível que mais atenderia a uma pretensão totalizante de significar o mundo, considerando a impossibilidade da existência de uma erudição absoluta ou mesmo de uma razão universal. Frente à imensidão do empreendimento poético de Chénier, que exigiria uma onisciência divina, encontrou-se a viabilidade na criação dessa mitologia provável, fundamentada em uma ampla documentação sobre povos, geografia, crenças, cultura, animais, modos, costumes, e história natural (HERBILLON, 1949).

Nos três primeiros cantos de *Hermès*, todos inacabados, o poeta pretendia falar sobre a Terra, os animais, a alma, a possibilidade da vida solitária, o homem, de seu estado selvagem à vida em sociedade, a política, a moral e a invenção das ciências. O quarto canto, que veio a tornar-se o esboço de *L'Amérique*, seria algo próximo de uma história universal, referindo-se não só à natureza, mas também aos Estados e suas divisões políticas, e dando continuidade, a partir da América, à descrição de um “sistema do mundo” (MOLAND, 1884).

A América é um continente que, desde sua conquista, modificou esse “sistema” e sua concepção geográfica. Na primeira nota do poema *L'Amérique*, Chénier demonstra isso ao escrever lado a lado as duas palavras que se destacam em sua obra e indicam sua motivação inicial: “América” e “Geografia”. Ao expor sua pretensão de compreender em versos toda a geografia redescoberta, o poeta aponta a necessidade de incorporar um novo mundo: “É preciso, neste trabalho, seja quando fale o poeta, seja nos discursos proféticos de seres

---

<sup>32</sup> “Quoique ce ne soit point l’usage des poètes épiques, je dirai quelque part, en parlat de tel ou tel pays: C’est là que j’ai invoqué l’enthousiasme qui ouvre à l’esprit un monde imaginaire, qui attache aux paroles d’Homère ces... ces... et ces ailes de feu... qui élève L’éloquent Portugais et le Tasse et Virgile; qui allume les feux, les foudres, les éclaires échappés des lèvres de Milton.”

sobrenaturais, seja pela voz dos personagens, descrever de um lado a outro absolutamente toda a geografia do globo hoje conhecida<sup>33</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 131, tradução nossa).

Apresenta-se, assim, logo em sua primeira nota, o objetivo totalizante do poema, bem como suas duas principais orientações, a descrição do conhecido – o conhecimento fatural – e a recorrência ao mitológico – um modo de significação. Dessa maneira, frente a essa aspiração de criar uma epopeia universal que oferecesse a experiência de “ir a todas as partes” e tomar conhecimento de toda a história humana, Chénier não se limita à tentativa de exclusivamente representar uma realidade – alheia –, mas busca torná-la viável como um meio de expressão artística e de reflexão acerca da condição humana em sua busca filosófica pela verdade.

Segundo Costa Lima (1980, 70), a representação é uma rede de símbolos através da qual o homem é capaz de se apropriar da matéria social e de construir relações de identidade. A tentativa de construção dessa rede, em *L'Amérique*, dá-se a partir de dois diferentes sistemas de representação: o mito e a História, conforme desenvolvidos previamente. Essas duas dimensões da obra poética de Chénier complementam seu processo criativo, já que do simbolismo da imagem criada chega-se à sua orientação objetivo-racional. Se por um lado o discurso histórico funda-se pela objetividade crítica na abordagem dos acontecimentos, por outro, o mito se constitui como sua transfiguração.

O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o “significante”, estará sempre carregada do máximo de concretude, como diz muito bem Paul Ricoeur, todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, “cósmico” (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); “onírico” (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e, finalmente, “poético”, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, a mais concreta. (DURAND, 1988, 16)

Sob a imagem simbólica, revela-se o (des)conhecimento de uma determinada realidade histórica; pelas “grandes imagens épicas”, chega-se a uma consonância com a complexidade histórica ressignificada. Embora sejam diferentes sistemas de representação, é possível identificar a particular congruência dos discursos mítico e histórico na obra de André Chénier.

Seguindo a tradição enciclopedista do século XVIII, que remete justamente à pretensão totalizante e ao predomínio do rigor científico, há, em Chénier, o engajamento de

<sup>33</sup> “Il faut, dans cet ouvrage, soit quand le poète parlera, soit par la bouche des personnages, soit dans les discours prophétiques des êtres surnaturels, décrire, de côte en côte, absolument toute la géographie du globe aujourd’hui connue.”

um intelectual que se fundamentava no trabalho de polígrafos, compiladores, memorialistas, artistas, viajantes e geógrafos para concluir uma obra que teria 12 cantos de mil versos cada um e que possibilitasse “ver tudo, ir a todos os lugares, saber e dizer tudo”<sup>34</sup>, mesmo com a consciência de que “a vida humana é muito curta [...] para tudo ler e aprender”<sup>35</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 132, tradução nossa).

Nesse empreendimento, a filosofia iluminista se distingue, sobretudo, como se observou, com os trabalhos de Voltaire e Rousseau. O primeiro, por recorrer à análise da História sob uma perspectiva filosófica, criticando o lugar da fábula no trabalho dos historiadores e deslocando seu olhar em direção a culturas mais distantes ao escrever sobre Índia, China e Oriente Médio; o segundo, por ter aberto um caminho – moderno – que, segundo Bento Prado Jr. (2008), fundamentou o conhecimento etnológico desenvolvido posteriormente por Lévi-Strauss.

É neste sentido que Lévi-Strauss comenta a fórmula de Rousseau: “Quando se quer estudar os homens, é preciso olhar perto de si; mas para estudar o homem é preciso aprender a lançar a vista ao longe”. É o próprio procedimento do conhecimento etnológico que se exprime nessa fórmula que mostra, para além do egocentrismo e da ingenuidade, que toda humanidade é local e que a universalidade só se encontra no sistema das indiferenças. Egocentrismo e ingenuidade que não esperam o encontro do exótico para vir à luz e que já se revelam no interior de uma mesma sociedade, no antagonismo dos grupos que a compõem. (PRADO JR., 2008, 320)

Antes de escrever sobre o Novo Mundo, ou mesmo qualquer outro lugar fora da Europa, Chénier pretendia falar da própria França e descrevê-la geográfica e historicamente, centrando sua produção poética pela razão, tal como propunha Voltaire (2007) ao pensamento filosófico: de maneira livre, crítica e independente. Esse posicionamento é o que parece levá-lo a lançar os olhos para o mundo na busca por uma França possível, como se o presente de intolerância e despotismo do século XVIII fosse o impedimento de viver um verdadeiro destino reservado pela própria Natureza. “Que ela [França] possa atingir o mais alto grau de glória e poder... Que a mão do despotismo possa se afrouxar um pouco e permiti-la ser tão feliz como eu desejo e como a Natureza gostaria que tivesse sido” (CHÉNIER, 1884, 2, 131, tradução nossa).

A “viagem” pela França é somente o início da viagem pelo mundo na tentativa de, pela poesia, envolver o conhecimento histórico e refletir filosoficamente sobre a humanidade local, embora atingir seu caráter universal fosse o verdadeiro objetivo. Por isso, também, pode-se reafirmar que o caminho escolhido por Chénier foi o mesmo traçado por Rousseau,

<sup>34</sup> “Tout voir, aller partout, tout savoir et tout dire.”

<sup>35</sup> “[...]la vie humaine est trop courte pour [...] tout apprendre, tout lire[...].”

ao considerar que “a ilusão da interioridade é apenas o epifenômeno da exterioridade” (PRADO JR., 2008, 62), o que implicaria na necessidade de apreensão daquilo que está além para compreensão da própria existência.

A primeira imagem proposta por Chénier para realização desse movimento em direção ao estrangeiro, após os versos que seriam destinados à descrição total da França, é a do escudo de Aquiles: “É preciso tentar inventar qualquer coisa ao gosto do escudo de Aquiles e de Eneias, para aí representar os pontos cardinais da história do mundo, os impérios nascentes e destruídos desde as origens do mundo até o império romano<sup>36</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 132, tradução nossa). Esta é também a primeira imagem mítica definida do poema, já que inicialmente em sua obra o poeta apenas aponta a necessidade de contar a história pela voz de personagens ou de seres sobrenaturais.

O escudo de Aquiles é uma imagem cosmológica significativa e pode ser, analogicamente, relacionado ao esboço de *L'Amérique*. Segundo o texto da *Iliáda*, Hefesto insculpiu na armadura a terra, o mar, as estrelas, o sol, o firmamento e a lua; em seguida, foram gravadas duas cidades, os povos, os homens e seus costumes, tradições e conflitos. São cento e trinta versos que descrevem e narram aquilo que na armadura foi representado. A gênese dessa criação de Chénier também segue essa lógica centrípeta, considerando o formato circular do escudo, e uma pretensão totalizante.

A convergência do mito e do iluminismo é possível porque não se trata de pensamentos necessariamente excludentes. Ambos possuem uma pretensão universal e, como acentua Lévi-Strauss (2007, p.54), em algumas obras, a oposição entre o fato histórico e a mitologia nem sempre está bem delimitada, resultando em um relato de nível intermediário que pode ou não ser validado. Tudo isso depende das crenças, das tradições e da história de quem elabora e de quem recebe o relato.

A intenção de Chénier, certamente, não é fazer história. Em nenhum momento ele se posiciona como historiador ou historiógrafo, embora ele se preocupe com a validade de sua obra, reconhecendo, além da criação fabular, a necessidade do embasamento histórico. A mitologia deve ser possível – plausível – na composição épica de *L'Amérique* e, nesse caso, história e mito se servem proporcionalmente. Por isso, revela-se também, a partir da poesia de Chénier, a universalidade do pensamento mitológico.

---

<sup>36</sup> “Il faut tâcher d’inventer quelque chose dans le goût du bouclier d’Achille et d’Énée, pour y représenter les points cardinaux de l’histoire du monde, les empires naissants et détruits depuis les origines du monde jusqu’à l’empire romain.”

Se os séculos XVII e XVIII assistiram ao desenvolvimento do pensamento científico, culminando com o trabalho de Newton, louvado pelos iluministas que ansiavam chegar proximamente da universalidade das leis da mecânica clássica, relegando ao pensamento mitológico um prestígio menor, foi também durante esse período “que começaram a aparecer as primeiras novelas em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia. E foi precisamente por essa altura que testemunhámos o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente dos séculos XVIII e XIX” (LÉVI-STRAUSS, 2007, 60). A música ascenderia, assim, por resgatar a função intelectual e emotiva abandonada pelo mito ao ser colocado em segundo plano pelo pensamento científico.

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exactamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos. Este movimento foi provavelmente necessário, pois a experiência demonstra-nos que, graças a esta separação – este cisma, se se quiser –, o pensamento científico encontrou condições para se autoconstituir. (ibidem, p. 18)

Paradoxalmente, se o pensamento científico se desenvolveu a partir de sua emancipação do mundo ilusório, é a partir da ilusão que Chénier vai se inclinar sobre temas concretos em sua poesia, pois, embora a mitologia clássica pareça fútil aos olhos da ciência, “ela conserva seu charme aos olhos da fantasia, e, como se sabe, a poesia épica ‘vive de ficção’<sup>37</sup>” (FABRE, 1955, 132, tradução nossa). Será essa fantasia uma possibilidade de perceber *L’Amérique* como uma obra na qual a razão iluminista se aproxima da concepção mítica.

Atribuir a todo mito uma ingenuidade inerente é considerá-lo substancialmente menor e dissociado de seu contexto histórico. A inclusão de uma mitologia provável no inventário crítico das Luzes significa o rompimento de uma concepção ingênua da fábula e a afirmação da capacidade do mito de transcender os próprios limites de sua significação. Pode-se dizer, com isso, que o Iluminismo, além de ampliar o horizonte de análise, descentralizou a hegemonia do pensamento europeu ao questionar sua verdade histórica.

---

<sup>37</sup> “Elle garde son charme aux yeux de la rêverie, et, comme chacun sait, la poésie épique ‘vit de fiction’”.

Por isso, a imagem que Chénier quer construir em *L'Amérique* possui uma dimensão estética e outra filosófica. Trata-se de uma relação entre o neoclassicismo literário e a preocupação em criar uma poesia verdadeira que buscasse uma razão universal, uma busca semelhante àquela dos filósofos iluministas. A confluência dessas diferentes perspectivas se reflete na impossibilidade de atribuir a Chénier qualquer título, seja de último dos clássicos ou primeiro dos românticos. “O romântico é monarquista e religioso; então, André Chénier é republicano e pensador livre, materialista e ateu<sup>38</sup>” (HERBILLON, 1949, 276, tradução nossa).

É preciso, portanto, reconhecer na obra de Chénier, que pretendia se apresentar como uma epopeia mítica, um propósito crítico racional de se aproximar minimamente de uma verdade histórica, o que está intrinsecamente ligado ao pensamento de sua época, visto que a busca para decifrar o universo é emblemática durante esse período, seja pelo cartesianismo precedente, ou pelas leis da física newtoniana e pelo empirismo inglês, que se desenvolvem paralelamente. A própria obra de Voltaire é considerada uma ruptura com a ingenuidade do obscurantismo místico da historiografia anterior aos séculos XVII e XVIII e uma demonstração da verdadeira busca do conhecimento histórico. Essa caracterização é evocada por Barthes (1993) ao classificar o exotismo atribuído por determinados povos hegemônicos a diferentes culturas como um exemplo de pensamento pré-voltairiano.

O projeto era, nesse caso, usar o mito para significar o homem e a história das sociedades. O paradoxo da criação poética de Chénier, entre o mito e o conhecimento histórico, em sua tentativa de seguir o florescente olhar etnológico rousseauiano, ainda com uma noção idealizada do estado natural, dialoga também com a descrição de Voltaire sobre o egocentrismo do pensamento mítico e suas reverberações na historiografia da época: “Foi somente a imaginação que escreveu as primeiras histórias. Não apenas cada povo inventou a sua origem, mas inventou a origem do mundo inteiro” (VOLTAIRE, 2007, 10).

Em sua abordagem crítica da História, exige-se do historiógrafo um desarmamento de suas conquistas, de sua própria pátria e de seus preconceitos para escrever sobre o lugar e o homem estrangeiro. Esse desarmamento da crença é o que orienta Chénier na construção de uma mitologia provável em *L'Amérique*, um espaço que modificou a concepção do mundo, animou espíritos desbravadores e, sobretudo, subordinou a noção do estrangeiro a diferentes perspectivas. O apuro das descrições, que caracteriza um discurso mais próximo de uma

---

<sup>38</sup> “Le romantique est alors mornachique et religieux; or, André Chénier est républicain et libre penseur, matérialiste et athée”.

objetividade ideal, é uma das principais preocupações na criação de Chénier, o que o coloca, uma vez mais, coerente à crítica de Voltaire:

Temos vinte histórias do estabelecimento dos portugueses nas Índias; mas nenhuma nos deu a conhecer os diversos governos desse país, suas religiões, suas antiguidades, os brâmanes, os discípulos de São João, os guebros, os baneanos. Conservaram-nos, é bem verdade, as cartas de Xavier e dos seus sucessores. Deram-nos histórias da Índia, feitas em Paris, baseadas nesses missionários que não sabiam a língua dos brâmanes. Repetem-nos em inúmeros escritos que os indianos adoram o diabo. Capelães de uma companhia de mercadores partem com esse preconceito; e, desde que vêm nas costas de Coromandel umas figuras simbólicas, não deixam de escrever que são retratos do diabo, que estão no império dele, que vão combatê-lo. Nem lhes passa pela cabeça que nós é que adoramos o diabo Mamon e que vamos levar-lhe nossos votos a seis mil léguas da nossa pátria para ganhar dinheiro. (VOLTAIRE, 2007, 26)

Do discurso histórico, Voltaire condenou o obscurantismo fabular dissimulado pelo desconhecimento, pela pretensa superioridade técnica dos povos conquistadores, pelos preconceitos e pelas tradições e crenças religiosas. Será pelo mito e pela reflexão estético-literária que Chénier tentará se aproximar da perspectiva moderna e esclarecida associada ao Iluminismo, realizando um movimento de dentro para fora, lançando o seu olhar particular para um mundo que lhe é estranho, na tentativa de torná-lo visível e, portanto, significado.

Essa amplitude será desenvolvida no próximo capítulo, a partir da metonímia cosmológica sugerida pela imagem do escudo de Aquiles descrita na *Ilíada*. O movimento que existe na representação do universo proposto por Homero servirá como metáfora para a aproximação da obra de Frans Post, André Chénier, e Jean-Baptiste Debret como uma síntese do processo europeu de significação do continente americano, em uma espécie de gênese simbólica da América.

## 2. A América de Chénier e aproximações pictóricas

### 2.1. O escudo de Aquiles

Quando Chénier expõe, em nota de sua obra *L'Amérique*, que para representar um sistema do mundo, como era pretendido, seria importante aproximar-se do que fez Homero ao descrever o escudo de Aquiles, torna-se também relevante evocar essa imagem como uma maneira de tentar identificar o significado da América para o poeta em sua criação.

O trecho dedicado na *Ilíada* ao trabalho de Hefesto, que, a pedido de Tétis, confeccionou uma nova armadura para consolar Aquiles após a morte de seu primo Pátroclo estende-se do 483º ao 608º e último verso do Canto XVIII. Trata-se de uma longa descrição da gênese do mundo iniciada pelos astros do universo, insculpidos no centro, que são envolvidos por duas cidades, das quais os detalhes, embora sejam riquíssimos verbalmente, são praticamente inimagináveis gravados em um objeto tão reduzido como um escudo. Nem mesmo o mais habilidoso dos miniaturistas seria capaz de realizar as imagens insculpidas por Hefesto e descritas na arma de Aquiles. Muitos são os detalhes dos quais o poeta depreende as ações que no escudo estão representadas.

Representou uma vinha, também, carregada e belíssima;  
de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos,  
que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.  
De aço era o fosso gravado em redor; mas a cerca de cima  
de puro estanho. Um caminho, somente, ia dar até a vinha,  
que os vinhateiros percorrem no tempo da bela vindima.  
Moços e moças, no viço da idade, de espírito alegre,  
o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.  
Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo  
o hino de Lino entoava com voz delicada, à cadência  
suave da música, e todos, batendo com os pés, compassados,  
em coro, alegres, o canto acompanhavam, dançando com ritmo.  
(*Ilíada*, 2003, 427-428)

Os versos acima são apenas uma parte da descrição de um dos vários “recintos” que envolvem o centro do escudo, no qual está gravado o universo. A borda mais externa da arma, que circunscreve as cidades e as ações humanas, é toda ocupada pelo oceano.

Plasma, por fim, na orla extrema do escudo de bela feitura  
a poderosa corrente do oceano, que a terra circunda.  
(*Ibidem*, 429)

O escudo de Aquiles é, nesse sentido, uma síntese do mundo significado pelo homem, cuja noção é inclusive evocada coincidentemente por Voltaire – como exposto no 1º capítulo –, ao lembrar o paradoxo newtoniano de se conhecer todo o universo e decifrar suas leis, mas ainda assim encontrar-se limitado pela imensidão, como um menino frente ao mar – a

borda que limita a existência humana no escudo; o homem, nesse sentido, encontra-se limitado pelo infinito em duas dimensões de sua existência, a física e a metafísica.

Essa síntese universal presente na descrição homérica sobre a feitura do escudo de Aquiles por Hefesto é não só um exemplo estético buscado por Chénier, como também uma maneira de transformar sua própria obra em uma “redução” do todo. Não se pode, por isso, determinar unicamente o seu trabalho pelo período histórico em que o poeta viveu, tampouco unicamente por sua orientação Iluminista, mas sim considerá-la como um dos fundamentos de sua pretensão totalizante – inatingível –, que, embora formalmente se utilize do mito e da épica, substancialmente busca no conhecimento histórico-filosófico o conteúdo para – a exemplo de Hefesto – fundamentar sua técnica ao tornar visíveis detalhes que permitam legitimar essa obra como uma síntese verdadeira.

A América é não só um lugar de confluência, como também o motivo necessário para o empreendimento desse projeto. Trata-se justamente de um lugar que envolve, a partir, é claro, de uma concepção eurocêntrica, o primitivo, como origem, e o civilizado, como destino. Para tentar entender como o Novo Mundo configura-se como uma síntese cosmológica – tal qual o escudo de Aquiles – é preciso considerar o espaço épico do poema como suporte, o lugar de onde se evoca a história do mundo, como exposto na seguinte nota, na qual se comenta uma passagem do *Hino a Delos*, de Calímaco, e se reforça o exemplo de Homero: “Essas imagens são grandes e homéricas. Tudo que acontecerá na América e que eu mesmo contarei será preenchido de quadros homéricos, nesse mesmo tom<sup>1</sup>” (CHÉNIER, 1884, 2, 144, tradução nossa).

Pensar *L'Amérique* como um texto verbal de amplitude e profundidade semântica similar à imagem do escudo de Aquiles significa considerar a criação de Chénier como um processo imaginativo que parte da origem mítica e comum a todos os povos – o infinito místico no qual se perde o pensamento humano –, para chegar ao desenvolvimento da civilização europeia, que circunscreve e sobrepõe o mito – sem, contudo, eliminá-lo; pelo contrário, ao analisar a imagem homérica e sua significação espacial, constata-se que a razão – a ação humana e sua capacidade de se organizar – circula entre um centro mítico e um horizonte desconhecido – que revive, invariavelmente, esse centro mítico. A arte – e, nesse caso mais especificamente, a poesia épica –, é o recurso que o poeta possui para atravessar e romper as leis desse oceano que a razão observa e legisla.

---

<sup>1</sup> “Tout ce qui se passera en Amérique et que je raconterai moi-même sera rempli de tableaux homériques, de ce ton-là.”

Nesse sentido, esse recurso se caracteriza também pela busca do ideal do belo e do sublime, característico do neoclassicismo, que remonta à clássica obra *Do sublime*, atribuída a Longino, e aos estudos estéticos de Schiller e Burke, contemporâneos de André Chénier. Essas noções são também significativas não só em *L'Amérique*, mas em toda a obra do poeta. Além do período histórico ao qual pertence, de sua orientação político-filosófica e de sua escolha pelo épico, a concepção de Chénier revela a preocupação em criar uma obra que possa provar efeitos que elevem a alma e romper os limites da própria arte.

Embora circunscrita em seus limites, a razão orienta, fundamenta e legitima a construção artística de um mundo imaginário. Chénier parece superar a significação do espaço vazio e desconhecido que lhe foi oferecido pela América, assim como os limites físicos das armas de Aquiles foram superados ao suscitar a um deus criador a chance de oferecer um símbolo metonímico do universo a ser portado por um herói em busca de sua glória. Muito mais do que um emblema, *L'Amérique* é a chance que o desconhecido oferece de ser preenchido e significado, processo este que se constrói a partir do encontro da civilização europeia com a vastidão de um novo mundo, ressaltando, novamente, que esse espaço se apresenta sob uma perspectiva eurocêntrica.

Por isso, confrontar o projeto de Chénier com as obras dos pintores viajantes Frans Post, chamado “pintor de vazios”, e Jean-Baptiste Debret, contratado como “pintor de História”, é uma maneira de aprofundar a análise, já que

A iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vista, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar. Mais do que enxergar o Brasil, deixa ver o europeu. Mais do que enxergar a vida e a paisagem americana, leva a focalizar a espessa camada de representação. Evidencia versões e não fatos. (BELLUZZO, 1994, 13)

*L'Amérique*, embora tenha sido publicado apenas no século XIX, situa-se historicamente no século que separa Post e Debret. A aproximação do texto de Chénier às imagens desses artistas plásticos não é uma pretensa tentativa de demonstrar uma suposta evolução ou influência do olhar, mas sim de apreender a construção de um mundo simbólico em diferentes momentos e ressaltar as particularidades da criação do poeta francês, além, é claro, de reproduzir esse sugestivo movimento do escudo de Aquiles e proposto nas notas do poema, partindo do mítico – do vazio – para o histórico – o documental.

Identificar as dimensões da representação envolve discriminar as estratégias do poeta em sua busca pela verdade. Para isso, é preciso analisar a apropriação literária e identificar a ideia que se constrói da América em *L'Amérique*, considerando a obra como um sistema de representação poético cujas dimensões mitológica e histórica podem ser distinguidas, a

primeira pelo simbolismo da imagem, a segunda, por sua orientação objetivo-racional. Ambas são maneiras de representar o mundo e se complementam no processo criativo de Chénier.

O conceito de representação com o qual se trabalha aqui é o de uma rede de símbolos através da qual o homem é capaz de se apropriar da matéria social e de construir relações de identidade (LIMA, 1980, 70). Assim como o mito ou a História, existem diferentes sistemas de representação mais ou menos adequados a um determinado contexto social, como o poético, o religioso, o filosófico e o científico. Esses sistemas possuem antagonismos externos e internos, uma vez que uma narrativa mítica pode ser antagonista a uma narrativa histórica, bem como pode possuir em seu sistema símbolos que indiquem valores diversos. O antagonismo interno em *L'Amérique* pode ser exemplificado pelo valor atribuído ao conquistador europeu, que ora é o herói, ora é condenado como senhor da escravidão, assim como pelo nativo americano, que muitas vezes se aproxima da noção rousseauiana do selvagem, como também por vezes está associado a práticas qualificadas como não civilizadas. Como em qualquer sistema de símbolos haverá sempre vozes ou imagens antagonistas, visto que o símbolo evoca naturalmente “algo de ausente ou impossível de ser percebido” (DURAND, 1988, 14).

Pode-se afirmar, justamente a partir dessa capacidade evocativa de perceber o imperceptível, tornar visível o invisível, ou ainda, representar o irrepresentável, que um sistema de símbolos, tal como um poema ou uma pintura, independentemente de seu grau de abstração, deixa ver, mesmo em seus antagonismos – e principalmente por estes existirem – a configuração dialética do imaginário, considerando-o como uma “representação mental” que não é “exclusiva do discurso artístico. Todos os documentos apresentam ao historiador sua cota de imaginário, à medida que este dirige sua atenção para o teor simbólico neles contidos e não somente para o que reproduzem” (BELLUZZO, 1994, 14).

Essas diferenças internas e também as aproximações com outras manifestações artísticas situadas em períodos históricos diversos, porém próximos e subsequentes, permitem, nesse sentido, compor um cenário mais completo sobre o qual está a obra de Chénier – sem considerá-lo determinante –, visto que

[...] esse dinamismo antagonista das imagens permite compreender as grandes manifestações psicossociais da imaginação simbólica e sua variação no tempo. O desenvolvimento das artes, a evolução das religiões, dos sistemas de conhecimento e de valores, os próprios estilos científicos se manifestam com uma regularidade alternante que há muito tempo vem sendo conhecida por todos os sociólogos da história e da cultura. Constatou-se que os grandes sistemas de imagens (Weltbild), de ‘representação do mundo’, se sucedem de maneira distinta no decorrer da evolução das civilizações humanas. Mas a dialética é geralmente mais do que entreviram os filósofos,

mesmo os filósofos da história. A dialética pode operar em diferentes planos de generalização. Mesmo que se esteja lidando com uma cultura perfeitamente integrada, isto é, aquela em que arte, moral, religião, visão de mundo correspondem ao mesmo ‘padrão’ imaginário, alinham-se no mesmo grupo de estruturas. (DURAND, 1988, 78)

Essa relação entre os diferentes fundamentos que envolvem o contexto histórico, o objetivo formal e a concepção intelectual pela qual transita o poeta, enriquece a obra na medida em que amplia a abordagem e a dimensão significativa de uma realidade multifacetada, sobre a qual pouco se sabe. *L’Amérique*, bem como as imagens dos artistas plásticos que viajaram pelas Américas, é uma tentativa de assimilação de paisagens, histórias e mitos “prováveis”, que “participam da construção da *identidade* europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro” (BELLUZZO, 1994, 13).

Tanto nas obras de Chénier quanto em Post e em Debret, pode-se destacar na representação de elementos que lhe são alheios, estranhos e que não pertencem ao seu universo significativo, a tentativa de apropriá-los, familiarizá-los e compreendê-los. Essa é uma característica do exotismo que motiva a obra não só de artistas viajantes, mas também de eruditos que refletiram sobre diferentes povos. A essa noção, associa-se, definitivamente, o conceito de Orientalismo de Edward Said:

Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo[...]. Na verdade, o meu argumento real é que o Orientalismo é – e não apenas representa – uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o “nosso” mundo. (SAID, 2010, 40)

O orientalismo, assim como o exotismo, esse deslocamento do olhar europeu ao estrangeiro, no caso dos artistas aqui estudados, tem mais a ver com uma tentativa de “esclarecer os mistérios” para quem observa. Trata-se, conforme observa Said (2010), de uma representação, mais do que uma “descrição natural”, e, por isso, diz respeito mais sobre quem observa, do que sobre quem é representado. É preciso ressaltar que Chénier não se inclina apenas sobre a América, mas sobre todo o mundo. Segundo Fabre (1955), o orientalismo desempenha um papel relevante em sua formação, e o olhar que se desloca para a América não deixa de ser uma compulsão de compreender o fascínio que esse mundo desconhecido lhe despertava. A própria noção de desconhecimento já indica a posição do observador, desejoso de decifrar, e do observado, que não se manifesta senão pelo olhar do primeiro.

Por isso, em *L'Amérique*, além de reconhecer os limites do olhar europeu, é necessário também destacar suas particularidades. Evocar a imagem do escudo de Aquiles é reconhecer uma origem comum aos homens, mítica e imaginativa, fundamento de um pensamento universal, como se pretendia o universal abstrato buscado pela razão iluminista, mas que Chénier tentou alcançar recorrendo novamente ao mito, ao seu gosto pelas grandes imagens clássicas e pela poesia épica.

## 2.2. Frans Post e o espaço infinito

Frans Post (1612-1680) desembarcou no Brasil em 1637 com a comitiva de Maurício de Nassau, que tinha por objetivo governar, manter, expandir e documentar os territórios holandeses na América, em missão auspiciada pela Companhia das Índias Ocidentais. Embora o objetivo principal da delegação fosse naturalmente militar e comercial, atribui-se ao fato de Maurício de Nassau ser “culto e vaidoso” (LAGO, 2000, 76), a participação de cientistas e artistas profissionais, que, se não eram artistas de renome na Europa, tampouco eram amadores. Aos 25 anos, portanto, quando chegou à América, Post já possuía experiência e reconhecimento como paisagista de Haarlem, sua cidade natal, e, credenciado como artista profissional, tornou-se assim o primeiro artista plástico – profissional – a pintar as paisagens do Novo Mundo.

Para analisar a obra de Post, é preciso, a princípio, destacar algumas das características do trabalho paisagístico, cujo intento é, primordialmente, o de enquadrar o que é essencialmente vasto, ou, para evocar a discussão sobre o mítico e assim iniciar a aproximação com a obra de Chénier, o de limitar – recortar – o infinito, com o fim, é claro, de representá-lo.

Galard (2000) destaca a importância que as experiências visuais, provocadas também pelo progresso técnico – como a invenção do telescópio –, tiveram na primeira metade do século XVII entre os pensadores holandeses. Tanto Frans Post quanto Albert Eckhout, os principais artistas presentes na comitiva de Maurício de Nassau, estavam em formação nos anos 30 quando esse tipo de busca se realizava na pintura holandesa. A esse respeito, e essencialmente sobre a arte paisagística, ressalta o teórico:

Em seu livro de 1962 sobre Frans Post, Eric Larsen evoca o meio intelectual holandês do início do século XVII, no qual, entre outras coisas, a invenção do telescópio suscita muito interesse. Num dia qualquer, pensa Larsen, alguém deve ter observado o efeito produzido, não aproximando o olho do ocular, mas olhando pelo lado maior da luneta. Ora, ao dirigir um telescópio assim invertido para uma paisagem, em vez de detalhes fortemente ampliados, “*obtem-se uma vista amontoada, condensada, embora diminuta*

*de modo proporcional, de parte da natureza*”; ao passo que, a olho nu, a extensão assim circunscrita não poderia ser abarcada por um único olhar. Ao mesmo tempo, o primeiro plano destaca-se muito nitidamente e o resto da paisagem adquire uma profundidade inimaginável. (GALARD, 2000, 38-39)

Muito mais do que discutir a viabilidade dessa hipótese da luneta invertida como determinante de uma nova orientação dos pintores holandeses, é preciso reconhecer que a cena imaginada por Larsen, a de um curioso observador ao acaso olhar pelo lado invertido da luneta, é significativa não só para o estudo das artes visuais, mas também para tentar entender o próprio olhar europeu sobre a América.

Embora Post tivesse passado pessoalmente por alguns dos locais que pintou durante sua temporada no Brasil, de 1637 a 1644, é a partir de uma perspectiva distanciada que se formam suas primeiras imagens do Novo Mundo, já que, paradoxalmente, no trabalho de um paisagista, quanto mais se estende o horizonte do que se quer representar, maior deve ser o afastamento do olhar. Dessa maneira, a amplitude da paisagem é proporcional à distância do observador e, mesmo que haja um esforço cartesiano do artista para retratar o infinito, o artista depara-se inevitavelmente com o limite, que novamente remete à noção proposta por Voltaire, que impõe à razão os limites do ser humano. Naquilo que não se consegue definir racionalmente, é onde vive a imaginação. Isso pode ser duplamente reforçado na obra de Post, pois, mesmo o que está definido, muito além dos elementos que se distinguem em suas pinturas, é o próprio espaço da imensidão desocupada e intangível.

A reflexão sobre a distância é suficiente para estimular a análise sobre a representação, afinal, definir uma abordagem ideal ou tentar legitimar um ponto de vista é desconsiderar o processo histórico e a evolução do pensamento humano.

Entre o olhar muito afastado, que se engana, e o olhar muito próximo, que se acostuma até nada mais enxergar, qual a distância certa? A “distância” aqui considerada é mental e psicológica. Que recuo intelectual e afetivo se deve tomar para que um país em seu conjunto e originalidade, nos apareça? (GALARD, 2000, 37).

Não se pretende, contudo, discutir o posicionamento do observador ou mesmo de sua definição como viajante estrangeiro. Antes disso, na verdade, é relevante definir como se constrói esse olhar de Frans Post, de que maneira ele significa o desconhecido e como é possível aproximar suas pinturas com a obra de Chénier.

A tela *Forte Ceulen em Rio Grande* (Figura 1), uma das que compõem a série de dezoito paisagens pintadas no Brasil, das quais apenas sete são hoje conhecidas, é a produção desse olhar distanciada, que imprime sobre a tela a amplitude de um horizonte dominado pelo céu que se impõe por sua desmesura. Além da imensidão celeste, o quadro possui em seu

centro, mais à esquerda, o Forte dos Reis Magos – que em 1633 havia sido conquistado pelo holandês Mathias van Ceulen em missão da Companhia das Índias Orientais –, e quatro índios tapuias – que conviviam pacificamente com holandeses e portugueses – na praia, ornados de plumas, brincos, arcos e flechas; um deles está sentado em uma canoa, o que talvez indique que tivessem recém desembarcado. Além dos elementos exóticos para o pintor – os índios e seus adornos, que pertencem a um universo estranho ao artista – e da edificação portuguesa dominada pelos holandeses, o que se destaca na paisagem é, sem dúvida, sua vastidão.



Figura 1 - Forte Ceulen em Rio Grande (óleo sobre tela, 60x86 cm, 1638) - Museu do Louvre, Paris. (LAGO, 2005, 55)

Não se pode afirmar, a respeito desse quadro, que o exotismo, embora em primeiro plano, seja o motivo exclusivo da pintura. Trata-se, na verdade, de uma matéria de importância composicional, não obstante os elementos exóticos também fizessem sucesso na Europa, sobretudo na arte da tapeçaria. O que reforça essa noção é o fato de a obra de Post ter sido preterida pela de Eckhout na corte francesa. Como retratista, Eckhout carregava suas obras com esses elementos e apresentava os povos, a fauna e a flora americanos com evidente extravagância; nesse caso, o exotismo lhe é determinante e indissociável. No trabalho de Post, a distância que se instala necessariamente para a composição de uma paisagem e até mesmo a rejeição de seu trabalho para confecção de tapetes asseguram que sua obra não se limita unicamente à exploração dos elementos exóticos.

Enquanto as de Eckhout eram reproduzidas pelos tapeceiros franceses, as de Post eram depositadas em Versalhes. O paralelo destaca, caso fosse necessário, o prestígio da arte da tapeçaria na França no século XVII e, mais ainda, a habilidade da engrenagem real na busca de uma iconografia incessantemente renovada. O estilo espetacular de Eckhout parece ter rapidamente se imposto em detrimento ao de Post. (LAGO, 2005, 12)

Além do exotismo, a obra de Post revela um processo histórico, mesmo que em menor escala, e, principalmente, a descoberta visual de um Novo Mundo. Ainda assim, a exposição da vastidão que desponta em pinturas como *Forte Ceulen no Rio Grande* provoca, apesar de não ser essa a intenção documental do trabalho, a figuração. A paisagem não elimina a distância e, desse modo, ainda se preenche pela fantasia, da mesma maneira que as imagens não descobrem o mistério e o vazio faz reviver a ilusão; assim descreve Aguilar:

Na imensa vastidão costeira, um índio aporta a canoa. O espaço já se propõe no imenso céu que ocupa quase três quartos do quadro. O dia nublado coloca as coisas em suspenso, não apenas os pássaros, o desenrolar das nuvens que adquirem um relevo apenas sumário, mas sobretudo os eventos terrestres. A linha de horizonte, modulada por florestas e dunas, se interrompe pelo severo recorte tectônico do forte, sentinela da presença holandesa que espia o ritual nativo do qual participam os três índios da costa e seu companheiro que está chegando, remo em punho, no barco. Na franja terrestre à esquerda, o caranguejo tenta chegar até a assinatura do pintor. O navegador indígena de Post, ventríloquo do mecenas, clama nos salões da Companhia das Índias Ocidentais: “Só de habitantes carece a terra, e pede colonos para povoar e cultivar os seus desertos.” (AGUILAR, 2000, 32)

A liberdade que se abre à imaginação no quadro de Post pode mesmo ser definida a partir de uma concepção mítica – que, mesmo na descrição objetiva de um teórico, oferece espaço para fabulação – por significar como “uma realidade passou a existir seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição” (ELIADE, 2010, 11).

O mesmo espaço que convida à criação na tela de Post se configura na épica de Chénier, que pretende extrapolar seus limites a fim de tornar visível a amplitude de um mundo que seria impossível de ser percebido racionalmente. O intangível, longe de se impor sobre o trabalho poético, é, na verdade, por este significado, assim como o que circunscreve o escudo de Aquiles, obra divina e metonímia da arte. Provocar esse efeito, pela forma, além de ser propósito dos poetas neoclássicos, é reafirmado por Chénier em versos de *L’Amérique*:

O poeta divino, todo espírito, todo pensamento  
 não sente em um corpo presa a sua alma.  
 Ele vai penetrar o céu por suas muralhas de azul  
 da terra, dos mares, o labirinto obscuro.  
 Seus versos disfarçaram, rápidos e ligeiros Proteus,

as formas sucessivas a seus olhos apresentadas.<sup>2</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, 148, tradução nossa)

A poesia, assim como a imagem, segundo afirma Belluzzo (1994), tem o poder de reorganizar, fundir e aproximar, de modo a apresentar um novo concerto espacial, que permita romper o limite do conhecimento, esse “labirinto obscuro” penetrado e imaginado por Chénier. Isso só é possível porque a arte é uma realização simbólica e transforma – disfarça, reveste – as formas diversas que se apresentam aos olhos do poeta. Essa transformação é também uma necessidade que, ao tornar familiar algo completamente alheio, aproxima a antiguidade clássica a um mundo desconhecido, “passando a engendrar jogos de sentido a partir de analogias, semelhanças e diferenças” (BELLUZZO, 1994, 18).

Não é por acaso que Chénier classifica as palavras como “ágeis Proteus, que revestem a tintura de todos nossos sentimentos. Elas dissecam e propagam todos os pormenores de nossos pensamentos, como um prisma gera as cores<sup>3</sup>” (CHÉNIER, 1884, 106, tradução nossa). Dessa reflexão, é possível se aproximar da noção aristotélica de fantasia. O poeta é um fabricante de imagens, capaz não só de criar uma realidade a partir daquela que se lhe apresenta ante os olhos, mas é também capaz de produzir imagens que a transformem. Ao qualificar os versos do poeta como “rápidos e ligeiros Proteus” – Proteu, a divindade que podia assumir formas variadas –, Chénier evidencia sua concepção de criação.

O conceito de fantasia, nesse caso, liga-se à noção de imaginação – *imagination* – trabalhada por Coleridge (1975), considerada elemento primário da percepção humana, no qual reside todo o potencial criador e a capacidade de atingir o infinito pelo finito<sup>4</sup>. A recorrência, pois, ao mito e aos modelos clássicos seria um caminho mais do que natural do imaginário europeu na tentativa de criar um significado em suas representações do Novo Mundo. Dessa forma, a vastidão – o infinito a partir do finito – da obra de Post pode também ser projetada em algumas imagens propostas por Chénier, não só quando este se refere ao seu labor poético, mas também quando a desmesura do espaço é ocupado pelo mítico.

Deus se aproxima para falar... Ele quer que todos os céus façam silêncio. Ele se assenta sobre o Sol... O Sol não gira mais em torno de seu eixo. Anjos correm em grupos aos planetas que lhe são confiados, opõem-se ao seu movimento e os param em sua trajetória... Todo o universo está imóvel.

<sup>2</sup> “Le poète divin, tout esprit, tout pensée./ Ne sent point dans un corps son âme embarrassée;/ Il va percer le ciel aux murailles d’azur;/ De la terre, des mers, le labyrinthe obscur./ Ses vers ont revêtu, prompts et légers Protées,/ Les formes tour à tour à ses yeux présentées.”

<sup>3</sup> “[...] rapides Protées, ils revêtent la teinture de tous nos sentiments. Ils dissèquent et étalent toutes les moindres de nos pensées, comme un prisme fait les couleurs.” Citação retirada de *Hermès*.

<sup>4</sup> É preciso lembrar que Coleridge também trabalha um conceito distinto de fantasia – *fancy* –, mas este é definido como o elemento responsável por adular e falsificar a memória, não sendo assim tão essencial e transformador para a poesia.

Deus fala... (seu discurso), e quando ele termina, os grupos de anjos não retêm mais os astros, que se precipitam em sua órbita e continuam seu caminho em um grande estrondo que ressoa pelo espaço<sup>5</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 140, tradução nossa).

A manifestação celestial que paralisa o universo, em uma imagem grandiosa e sublime, que o poeta pretendia colocar em versos é correspondente à manifestação do infinito na obra de Post. O espaço oferecido pela imaginação por uma terra despovoada é preenchido por Chénier por uma dimensão sobre-humana, como se deus fosse a expressão perfeita da indefinição e do desconhecimento; um significado que adquire forma para ocupar a insuportável sensação de desamparo de um infinito, que se presentifica em *L'Amérique*, como nos versos seguintes:

Fecunda imensidão, os espíritos generosos  
Adoram mergulhar em seus vivos abismos,  
Abismos de luzes, onde, livre de seus ferros,  
O homem senta-se ao conselho que criou o universo;  
Onde a alma, remontando à sua origem,  
Sente que ela é parte de uma essência divina.<sup>6</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, 144, tradução nossa)

Também em *Hermès*, obra da qual *L'Amérique* se origina, igualmente, manifestam-se o infinito e a pretensão totalizante do poeta.

Vejo o ser e a vida e sua fonte desconhecida,  
Nos rios de éter todos os mundos girantes.  
Persigo o cometa de cauda brilhante,  
Os astros e seus pesos, suas formas, distâncias;  
Viajo com eles em suas órbitas imensas.  
Como eles, astro, de repente de fogos me cerco;  
No concerto eterno eu me junto a eles:  
Em mim suas leis parelhas agem e respiram;  
Sinto suave meu globo atraído em sua direção.  
Sobre mim, que os atraio, por sua vez se equilibram.  
Os elementos diversos, seu hálito, seu amor,  
As causas, o infinito se abre ao meu ávido olhar.<sup>7</sup>  
(Ibidem, 94, tradução nossa)

<sup>5</sup> “Dieu s’avance pour parler... Il veut que tous les cieux fassent silence. Il s’assied sur le soleil... Le soleil ne tourne plus sur son axe. Des anges courent en foule aux planètes qui leur sont confiées, s’opposent à leur mouvement et les arrêtent dans leur course... Tout l’univers est immobile. Dieu parle... (son discours), et quand il a fini, les groupes d’anges ne retiennent plus les astres, qui se précipitent dans leur orbite et continuent leur chemin à grand bruit, qui retentit dans l’espace.”

<sup>6</sup> “Féconde immensité, les esprits magnanimes/ Aiment à se plonger dans tes vivants abîmes,/ Abîmes de clartés, où, libre de ses fers,/ L’homme siège au conseil qui créa l’univers;/ Où l’âme, remontant à sa grande origine,/ Sent qu’elle est une part de l’essence divine.”

<sup>7</sup> “Je vois l’être et la vie et leur source inconnue,/ Dans les fleuves d’éther tous les mondes roulants./ Je poursuis la comète aux crins étincelants,/ Les astres et leurs poids, leurs formes, leurs distances;/ Je voyage avec eux dans leurs cercles immenses./ Comme eux, astre, soudain je m’entoure de feux;/ Dans l’éternel concert je me place avec eux;/ En moi leurs doubles lois agissent et respirent;/ Je sens tendre vers eux mon globe qu’ils attirent./ Sur moi qui les attire ils pèsent à leur tour./ Les éléments divers, leur haine, leur amour,/ Les causes, l’infini s’ouvre à mon oeil avide.”

Os versos que precedem essa passagem referem-se a Homero, guia do poeta na criação de sua epopeia, a Conde Buffon, filósofo e naturalista francês, contemporâneo de Chénier, a Lucrécio, pensador clássico e autor de *De rerum natura*, e a Newton, cuja lei sobre a gravitação universal é inevitavelmente evocada pela sequência do poema. Ainda que isso seja significativo, é fundamental salientar que, tanto no trecho destacado de *L'Amérique*, quanto nesse de *Hermès*, há, sobre esse reconhecimento científico, um predomínio do irrepresentável, do indecifrável, um espaço simbólico de manifestação do infinito, onde se estabelece o pensamento mítico a impulsionar – e questionar – os limites da razão, além dos quais está a obscuridade do desconhecido, a ausência das luzes de Newton<sup>8</sup>, e a liberdade da criação poética, fundamentada na experiência sensorial, que amplia a possibilidade de representação.

A avidez e a curiosidade da criação exigem mais do que a memória e o conhecimento podem oferecer. Isso se revela na obra de Chénier pela tentativa de atingir seu objetivo totalizante, além de sua recorrência à épica, gênero tradicionalmente relacionado às grandes ações humanas. Ao refletir também a obra de Post a partir de sua pretensão e forma, percebe-se que é possível, de fato, refletir sobre uma correlação entre o poeta e o pintor.

A missão de Post era documentar – retratar – as paisagens – flora e fauna – brasileiras, para isso o rigor na observação deveria ser equivalente ao de um naturalista; como paisagista, no entanto, ele teria recorrido ao já citado método da luneta invertida, facilitando assim o enquadramento de um maior número de elementos, o que exige um distanciamento do observador com relação ao seu objeto. Ambos os artistas produzem em suas obras, além da pretensão – de Chénier – e da missão – de Post –, um espaço mítico e, assim, fabricam imagens – evocando o conceito aristotélico de fantasia – a partir de uma experiência essencialmente sensorial, própria do trabalho artístico, como ressalta Belluzzo:

Na história da arte a noção de imagem é muitas vezes adotada em contraposição à experiência do universo ou em relação direta com o mundo sensível. Alude ao que não se encontra em presença e pode ser reconstituído pelo esforço da memória, e não pela evidência e visibilidade. A imagem presta-se ademais a uma sucessiva transferência, ainda que seu reaparecimento se dê sob novas formas. (BELLUZZO, 1994, 14)

Uma segunda tela que se pode destacar dentre aquelas pintadas por Frans Post durante sua estadia no Brasil, é *Vista do Rio São Francisco* (Figura 2). Tem-se novamente o céu ocupando dois terços do quadro – comum à arte paisagística holandesa –, uma pequena linha de terra que se afina da direita para a esquerda delineando o horizonte e o Rio São Francisco, que realiza o mesmo movimento, ocupando toda a parte direita do primeiro plano do quadro.

---

<sup>8</sup> “[...] au flambeau de Newton [...]” (CHÉNIER, 1884, 94)

À esquerda, também em primeiro plano, um trecho de mata indicando a segunda margem do rio com uma árvore que se eleva e invade o céu, e uma capivara, ao centro, solitária, em destaque.



Figura 2 - Vista do Rio São Francisco (óleo sobre tela, 62x95cm, 1639) - Museu do Louvre, Paris. (LAGO, 2005, 67)

Na obra *Vista do Rio São Francisco*, uma capivara toma conta da paisagem deserta. O bicho devora a vegetação rasa da costa diante do espaço ondulante do entorno. Aqui, apercebemo-nos por que a produção do artista, feita *in loco*, sete telas conhecidas até hoje, atinge as cotas mais elevadas do mercado de arte. Está em cena o que existe de mais raro na arte: a manifestação do vazio. Um pedaço de mundo perdido, flagrado por um pintor que sabe se subtrair para melhor dar conta do silêncio, repercute em cada momento da intervenção pictural. Tirando o punhado de terra onde se salienta o roedor, ornado pelos cuidados de um botânico e, mais além, a faixa na qual a mata e algumas fazendas ganham consistência, tudo o mais faz parte do incomensurável, do fracasso de Brunelleschi de reduzir a natureza a uma metrificacão quando se deparou com o céu e, pode-se acrescentar aqui, o braço de mar. (AGUILAR, 2000, 33)

A presença da capivara, elemento exótico e antiestético, é habilmente incorporada à paisagem, e, mesmo reforçada pela vastidão do ambiente, de nenhuma maneira sobrepõe-se ao conjunto. O exótico integra e, do ponto de vista cromático, até se confunde. A manifestação do vazio, a qual se refere Aguilar, segundo ele, é o irrepresentável, aquilo que não pode ser metrificacão pelas leis da perspectiva e que é depreendido a partir da experiência

sensorial. Do mesmo modo, da subtração do observador, o que se destaca nas paisagens de Post é justamente esse espaço obscuro que desafia a criação.

Em *L'Amérique*, a função artística é naturalmente remarcada em versos que traduzem de certa maneira a própria poética de Chénier. No espaço épico, há a preocupação com o fato histórico, como também há a referência aos modelos formais clássicos, mas sua busca por uma estética do sublime aponta para uma necessidade de equilíbrio, a fim de compensar a rigidez na forma ou na substância. Isso também é explicitado pelo poeta nestes versos:

Ativa, independente, às suas forças liberta,  
A natureza sublime nesses augustos locais  
Não conhece os ferros injuriosos da arte;  
E a alma que se abraça a esse modelo ardente  
Torna-se independente e sublime como ela.<sup>9</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, 142, tradução nossa)

Trata-se de uma das reflexões metapoéticas de André Chénier em *L'Amérique*, na qual, em seus poucos versos, faz-se uma síntese da principal preocupação estética, um dos efeitos mais buscados e revividos pelos escritores neoclássicos: a elevação da alma por meio do belo e do sublime. A dimensão estética é, nesse caso, o ponto primordial para construção de sua obra.

Seja qual for o propósito predominante na representação simbólica, a obra artística é o espaço prolífico de expressão do imaginário e da subjetividade do artista, configurando-se, portanto, conforme define Belluzzo (2004), como uma maneira de poetizar, mais do que apresentar. A orientação do trabalho artístico não pode ser dissociada da relação entre objeto representado e universo interior. Essa transição realizada pelo olhar que parte do objetivo documental na produção da paisagem americana para a inevitável expressão artística subjetiva, próprio da obra de arte, conduz a uma possível reaproximação do mito ao seu estatuto de 'história verdadeira', de "caráter sagrado, exemplar e significativo" (ELIADE, 2010, 7). O mito deixa de ser aquilo que não poderia existir para, a partir das imagens de Post, seja pela sua dimensão artística, seja pelo fato de revelar outro mundo, tornar-se verdadeiro, pois passa a se referir a uma realidade visível e conseqüentemente provável. A essa tarefa, embora com diferentes objetivos, propõem-se tanto Post quanto Chénier.

Para encerrar essa aproximação do poeta com o pintor holandês, é possível destacar ainda o papel que desempenham em suas obras o belo e a primazia da imaginação. Para isso, é possível relacionar, além das pinturas já citadas, o primeiro quadro pintado por Post no Brasil e "o primeiro quadro a óleo de tema profano executado por um artista profissional nas

<sup>9</sup> "Active, indépendante, à ses forces livrée,/ La nature sublime, en ces augustes lieux,/ Ne connaît point de l'art les fers injurieux;/ Et l'âme qui s'embrace à cet ardent modèle/ Devient indépendante et sublime comme elle."

Américas” (LAGO, 2005, 21): *Vista de Itamaracá* (Figura 3). No quadro, há em primeiro plano uma cena cotidiana do Brasil colonial, na qual estão dois senhores e dois escravos na praia; o canal de Santa Cruz, que separa a ilha do continente; e, ao centro, a Ilha de Itamaracá, cujo forte holandês aparece minúsculo, quase imperceptível, no topo de um morro; o restante do quadro é todo tomado pelo céu, que ocupa, uma vez mais, dois terços da tela.



Figura 3 - Vista de Itamaracá (óleo sobre tela, 63,5x89,5cm, 1637) – Mauritshuis, Haia. (LAGO, 2005, 45)

Post estava no Brasil em missão de Maurício de Nassau e devia submeter a este o seu trabalho. O que se revela, tanto em *Vista de Itamaracá*, quanto em *Vista do Rio São Francisco* e em *Forte Ceulen no Rio Grande*, é justamente o privilégio da composição e da expressão subjetiva do autor, já que

A cena à frente é tratada pelo artista com grande liberdade na escolha dos elementos que servem de realce ao tema oficial da composição. Este tema, seja ele uma vila, fortificação ou povoação, dá o nome ao quadro mas aparece geralmente ao fundo com destaque menor que as figuras e vegetação do primeiro plano. Se o tema de seus dezoito quadros “brasileiros” foi provavelmente imposto a Post por Nassau, o patrono não deve ter feito qualquer restrição a imaginação do artista, que parece sempre desincumbir-se com precisão de miniaturista da obrigação de retratar o pretexto do quadro, para poder então concentrar sua criatividade na descrição detalhada das figuras, das árvores ou dos animais que escolhe para o inesperado primeiro plano. (LAGO, 2000, 80)

Embora em primeiro plano e detalhados, o que não se pode deixar de negar é que esses elementos, mesmo “inesperados” e destacados, acabam integrando a imensidão da paisagem. Do mesmo modo, a riqueza dos detalhes não elimina o mistério e a sensação de vazio ao observar essas passagens que, por sua vez, provocam incessantemente a imaginação. Um efeito parecido ao provocado por Chénier a partir dos artifícios dos poetas épicos, capazes de associar descrições geográficas e acontecimentos históricos à imaginação, seja através de personagens ou de seres sobrenaturais, cujo espaço ocupado na construção do poema é tão significativo quanto aquele ocupado pela vastidão das paisagens de Post (HERBILLON, 1949).

O lugar, portanto, do infinito na obra de Chénier é ocupado pela imaginação, que recorre ao mito na tentativa de construir um sentido. Embora sejam de naturezas distintas, a vastidão de Post e os mitos de Chénier aproximam-se por representarem ao imaginário europeu como uma possibilidade de sentido para assimilar o Novo Mundo do século XVI pelo olhar – distanciado – de Post e para assimilar uma cosmologia poética pelo olhar também afastado de Chénier. Comum aos dois processos, nas palavras de Campbell (1990), está o encontro com uma verdade possível, característica dos sistemas de representação, frente à impossibilidade de encontrar a verdade absoluta.

Não, a mitologia não é uma mentira; mitologia é poesia, é algo metafórico. Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade – penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras. Está além das palavras, além das imagens, além da borda limitadora [...] A mitologia lança a mente para além dessa borda, para aquilo que pode ser conhecido mas não contado. Por isso é a penúltima verdade. (CAMPBELL, 1990, 173)

Quando Fabre (1955) afirma que um das preocupações de Chénier era a de inventar uma “contramitologia provável” da América, o teórico parece reconhecer que, mesmo no século XVIII, o que chegava e já havia chegado a Europa, incluindo as paisagens de Post, eram apenas possibilidades de significar o continente conquistado. Para ampliar essa discussão, será trabalhada, a partir da aproximação com a obra de Jean-Baptiste Debret, “pintor de história” do século XVIII, a dimensão histórica de *L’Amérique*.

### 2.3. Jean-Baptiste Debret e o espaço histórico

Nota-se na obra de Frans Post e em sua manifestação do infinito, uma similitude com o centro do escudo de Aquiles, no qual estão localizados os astros e o universo, esse espaço elementar dos mitos cosmológicos. A revelação das luzes da América nas telas de Post configura-se, nesse sentido, também como um universo nascente, uma origem possível – assim como *L'Amérique* – de um lugar vasto e ainda desconhecido, mas significado pelo trabalho artístico, que remete, invariavelmente, por sua natureza subjetiva, ao pensamento mítico.

Para realizar a aproximação entre as obras de Jean-Baptiste Debret e André Chénier, é também interessante retomar essa imagem do escudo, embora seja necessário aproximar-se da civilização, ultrapassando um dos círculos da obra de Hefesto, abandonando a inversão da luneta de Galileu, para acercar o olhar da realidade e do que Voltaire (2007) considera como essencial à Filosofia da História: colocar-se acima dos acontecimentos e buscar compreender o gênero humano, o costume e o espírito das civilizações.

Após insculpir nas armas de Aquiles o cosmo e a natureza, o próximo círculo é formado por cenas da civilização, indicando elementos da agricultura e da cultura. O movimento do centro do escudo até suas bordas exteriores coincide com o processo de origem da humanidade e, por conseguinte, simboliza uma progressão temporal. Esse é o deslocamento que se pretende destacar ao relacionar a representação da América do infinito de Post para ao histórico de Debret, aproximando essas duas dimensões às particularidades da criação artística e, mais especificamente, à obra de Chénier.

Jean-Baptiste Debret chegou ao Brasil em 1816 a convite de D. João VI em missão artística francesa coordenada por Joachim Le Breton (1760-1819), cujo objetivo era institucionalizar o ensino das artes plásticas no país. Nessa época, a corte portuguesa estava sediada no Rio de Janeiro e havia obtido, um ano antes no Congresso de Viena, o reconhecimento de seu território como Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A missão francesa insere-se, portanto, em um contexto bastante específico, em que um modelo de civilização europeu se fazia mais efetivamente presente em uma América já conquistada, parcialmente emancipada e transformada, porém, distante de ser completamente revelada. O Novo Mundo já possuía, portanto, uma porta de entrada, rincões “civilizados”, e a necessidade de expressar seus desejos pela liberdade, autonomia e reconhecimento. Pode-se dizer que a América, além do vazio, do infinito, do desconhecido e de seu estatuto de “paraíso

perdido”, aos poucos, desviava o imaginário europeu de sua origem mítica para manifestar seu presente histórico.

Debret permaneceu dezesseis anos no Brasil, tendo retornado à França somente em 1832, e sua obra mais expressiva resultante desse período, que abarca praticamente todo o Primeiro Reinado, da ascensão à abdicação de Dom Pedro I, é o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil, depuis 1816 jusqu'à 1831 ou Séjour d'un artiste français au Brésil, pendant les quinze premières années de la régénération politique de ce territoire*<sup>10</sup>, reunida em três volumes, que contêm mais de 120 gravuras pintadas pelo próprio autor. Por ser, além de artista, historiador, Debret foi contratado oficialmente pela corte portuguesa no Brasil como “pintor de História” e, embora acordado com as autoridades superiores, “é provável que, paralelamente a seu desejo de participar do ensino oficial da arte e de atender às encomendas da corte, Debret tenha formado cedo o plano de uma crônica geral ilustrada dos costumes e do pitoresco do novo país” (LAGO, 2000a, 136).

O que permite, inicialmente, aproximar essa obra ao trabalho de Chénier é, indubitavelmente, a pretensão de ambos os artistas. A descrição da América que seria desenvolvida em *L'Amérique* é, em certa medida, – e sem a intenção primordialmente épica, criativa e simbólica de Chénier –, alcançada por Debret em sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Assim como em *Hermès*, na qual cada canto versaria sobre uma dimensão da humanidade, afirmando sua pretensão totalizante da qual resultaria *L'Amérique*, a obra de Debret também se afirma como uma tentativa de compreender o maior número possível de registros do novo continente. A divisão do livro em três volumes também obedece a um princípio semelhante à divisão dos cantos de *Hermès*:

O primeiro volume será especialmente consagrado à população brasileira ainda selvagem, e às florestas virgens. O segundo compreenderá a indústria em geral. O terceiro reunirá os detalhes relativos à instrução pública, ao culto religioso, e aos acontecimentos políticos, assim como às cerimônias e festas celebradas nessa ocasião na capital; os retratos das principais personagens que aí figuraram; enfim, o estado das belas-artes no Rio de Janeiro.<sup>11</sup> (DEBRET, 1839, 1, 3, tradução nossa)

A semelhança dos planos do artista plástico e do poeta, ambos admiradores da cultura neoclássica, pode ser ilustrada em uma das notas de *L'Amérique*, na qual Chénier revela sua preocupação frente à imensidão do projeto e a necessidade de pesquisar para alcançar o

<sup>10</sup> *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, de 1816 a 1831 ou Temporada de um artista francês no Brasil, durante os 15 primeiros anos de regeneração política desse território* (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Le premier volume sera spécialement consacré à la population brésilienne encore sauvage, et aux forêts vierges. Le deuxième comprendra l'industrie en général. Le troisième réunira les détails relatifs à l'instruction publique, au culte religieux, et aux événements politiques; les portraits des principaux personnages qui y ont figuré; enfin l'état des beaux-arts à Rio de Janeiro.”

resultado desejado. Essa é a orientação do pensamento do escritor, cujo objetivo de criar uma epopeia se relacionava às preocupações da época, que também eram provocadas por esse território, cujo desconhecimento exigia compromisso e pesquisa para legitimar possíveis reflexões filosóficas e motivos literários.

Será necessário então que eu supere minha preguiça de escrever e que eu não canse mais minha memória; e que eu indique no papel os povos, as produções, o solo, o clima, a religião, a cultura, os animais e toda a história natural, os modos, os hábitos, a história, a topografia de todos os países do globo<sup>12</sup> (CHÉNIER, 1966, 417, tradução nossa).

Os 16 anos passados por Debret no Brasil serviram-lhe para reunir o material necessário para produzir uma obra vasta e ambiciosa. Privado do contato imediato da realidade que pretendia reconstruir epicamente, Chénier busca suprir essa falta pela pesquisa e pela leitura de obras como a do padre dominicano Bartolomeu Las Casas, que, além de ser citado, seria também incluído no desenvolvimento da epopeia como personagem, sobretudo por seus relatos críticos dedicados à corte espanhola no século XVI.

Em um trecho que seria dedicado às diversas cerimônias religiosas – não só dos “selvagens”, mas também dos europeus –, Chénier sugere uma imagem em que o personagem Las Casas tomaria a palavra para criticar a exploração de homens em minas de ouro. O poeta revela ainda ter retirado essa ideia do jornal *Le Spectateur Français*, editado por Marivaux na década de 1720. Nota-se, portanto, como o fátual também serve como substância, embora o poeta não hesite em dar a seu personagem um dom premonitório e sobrenatural, explorando o mítico sobre o histórico. Paradoxalmente, ao fazer isso, Chénier diferencia-se de um mero “espectador francês”, como sugere o título do periódico que era, sem dúvidas, também uma de suas fontes para criação desse poema.

Por que não expressar a missa da igreja; e, depois que todo mundo escutou em pé o primeiro evangelho, um padre virtuoso, Las Casas, por exemplo, subindo à tribuna sagrada e proferindo o sermão: ele diz... ele diz... – Sim, exclama ele, eu vi em sonho todos esses homens sanguinários e ávidos por ouro, mergulhados eternamente no inferno de caldeiras de ouro líquido... Bela ideia retirada do *Spectateur*<sup>13</sup> (CHÉNIER, 1884, 2, 146).

A intenção de Debret, diferentemente de Chénier, não só pela natureza distinta de suas artes, embora ambos tenham uma formação clássica, era a de realizar uma grande reportagem

<sup>12</sup> “Il faudra donc que je surmonte ma paresse à écrire et que je ne fatigue plus ma mémoire; et que je marque sur le papier les peuples, les productions, le sol, le climat, la religion, la culture, les animaux et toute l’histoire naturelle, les moeurs, les usages, l’histoire, la topographie de tous les pays du globe.”

<sup>13</sup> “Pourquoi ne pas exprimer la messe dite dans l’église; et, après que tout le monde a entendu debout le premier évangile, un prêtre vertueux, Las Casas, par exemple, montant à la tribune sainte et faisant le sermon: il dit... il dit... – Oui, s’écrie-t-il, j’ai vu en songe tous ces hommes sanguinaires et avides d’or, plongés à jamais en enfer dans des chaudières d’or liquide... Belle idée empruntée du *Spectateur*.”

e de colocar seu trabalho como fonte fatural de conhecimento sobre os diversos aspectos político-sociais de um dos florescentes países do novo continente. Embora isso signifique a intenção de ser um mero “espectador francês” ou testemunha dos eventos históricos, sabe-se, segundo afirma Belluzzo (1994), que o trabalho de um artista indica, inevitavelmente, a expressão de sua subjetividade. Como essa já é uma ideia corrente, e para evitar discutir qualquer tipo de ilusão objetiva no trabalho de ambos os artistas, a aproximação das obras de Chénier e Debret não será feita a partir dessa perspectiva.

Diferentemente da obra paisagística de Post, situada em um contexto ainda mais próxima do mistério – do mítico –, na qual a distância é necessariamente um recurso para o enquadramento de uma imagem mais ampla e mais abrangente, Debret, embora também tenha feito paisagens, aproxima mais o seu olhar daquilo que pretende representar. Pode-se, contudo, falar em distanciamento pelo simples fato de se tratar de um estrangeiro; haveria, nesse caso, uma presença distante, uma vez que seu trabalho artístico é um filtro para que o próprio europeu possa compreender e absorver a realidade que lhe é apresentada, mas, do ponto de vista material, a obra de Debret é significativamente uma aproximação, ou até mesmo, em maior grau, uma europeização da América.

Os atributos “pitoresco” e “histórico”, como utilizados pelo próprio artista, são indicativos desse processo. Enquanto o primeiro está associado ao selvagem ou natural, o segundo vincula-se aos eventos político-sociais que são, estritamente, relacionados ao que há de europeu no continente americano. O pitoresco, no entanto, revela a formação estética neoclássica de Debret, ao buscar na natureza – especificamente em sua força – imagens que possam provocar a sensação do sublime (BELLUZZO, 1994b). Essa busca esbarra, no entanto, na imagem de inadequação do continente americano, sobretudo pelo apelo ao exotismo característico da obra dos artistas viajantes.

Conforme observa Lago, o exotismo é também um julgamento emitido e influenciado pelo imaginário do observador sobre algo que lhe é alheio. No exotismo, pode-se revelar uma consequente inadequação, que é a sensação que se manifesta quando se vê, em algumas aquarelas de Debret, negros ou indígenas vestidos como europeus. A natureza americana, nesse sentido, mesmo na tentativa de alcançar o sublime, distancia-se da beleza clássica por se aproximar do exótico, pois a maneira como é representada indica uma desproporção em relação àquele que representa; esse julgamento é visualmente significado e incorporado ao imaginário europeu – e também americano –, visto que “um julgamento antigo tem, com frequência, tendência a tornar-se natural. Voltaire dizia: ‘Nada é mais respeitável do que um

antigo abuso...’ A questão dos valores surge imediatamente ao falarmos de exotismo...” (LAGO, 2005, 11).

O pitoresco da viagem de Debret, é importante salientar, parece estar separado do histórico. Essa separação não é existe na obra de Chénier, uma vez que o épico implica a manifestação do mítico, e, claro, na elaboração de uma mitologia provável, a substância se adapta à forma. Diferentemente do projeto de *L’Amérique*, as imagens de Debret mostram o mítico – e até mesmo o belo – civilizado e, conseqüentemente, como algo inusitado dentro da representação do processo histórico no Brasil.

No primeiro volume de *Voyage pittoresque et historique*, os artistas franceses Couder, Clarac e Lebas expõem no prefácio que um dos objetivos do livro ao destacar os hábitos e costumes dos selvagens era “dar uma ideia do aspecto tão curioso de vastas florestas virgens que [o Brasil] possui”<sup>14</sup>, e acrescentam que Debret “nos faz passar pelos níveis do estado natural ao estado civilizado que aquele país sucessivamente alcançou”<sup>15</sup> (COUDER; CLARAC; LEBAS In: DEBRET, 1839, 1, 1, tradução nossa). Ao Brasil, referem-se como uma “região curiosa” e elogiam alguns índios pintados por Debret destacando suas feições *michel-angesques*. Percebe-se que o motivo da obra sustenta-se na curiosidade e o seu resultado, um extenso, complexo e significativo catálogo sobre tribos, costumes, notas geográficas, educação das mulheres e até mesmo observações psicológicas sobre os selvagens, demonstra que o estético está inevitavelmente, nesse caso, submetido a uma tradição enciclopedista francesa e ao evidente e determinante posicionamento característico de um estrangeiro – europeu – “civilizado”.

A riqueza documental de sua obra, mais do que seu talento artístico, é o que projetou Debret como um dos nomes mais importantes da missão artística francesa e como um dos personagens fundamentais na história do Brasil, apesar de outros artistas da missão, como Nicolas Taunay, serem considerados mais talentosos.

Ainda que Taunay fosse certamente um talento maior, e que suas vistas brasileiras a óleo sejam suficientemente numerosas e notáveis para dar-lhe uma clara primazia entre os paisagistas da primeira leva, a obra de Debret é sem dúvida a mais importante do ponto de vista da observação de nossos costumes e do registro das mais variadas informações da vida colonial e dos primórdios da independência. Seus quadros à óleo, executados geralmente para atender às encomendas oficiais que permitiam sua sobrevivência, pecam por uma certa dureza, já perceptível nas suas composições napoleônicas, onde a influência clara do neo-classicismo de seu famoso primo, David, deixa uma marca de peso talvez excessivo. Mas é certo que as

<sup>14</sup> “[...] donner une idée de l’aspect si curieux des vastes forêts vierges qu’il contient.”

<sup>15</sup> “[...] nous fait passer par degrés de l’état de nature à l’état de civilisation auquel ce pays est successivement parvenu.”

brilhantes aquarelas com cenas do Rio de Janeiro e de outras regiões que visitou durante sua longa estada no Brasil guardam sempre grande espontaneidade e denotam a observação extremamente ágil e perspicaz do artista, sempre atento para o inusitado e o pitoresco. (LAGO, 2000a, 136)

Dentre as inúmeras aquarelas, litografias, gravuras e óleos que Debret produziu no Brasil, muitas condensam essa perspicácia pelo inusitado. Para melhor ilustrar, é possível destacar dentre a vasta obra do artista a litografia *Négresses allant à l'Église, pour être baptisées* (Figura 4), na qual retratam-se um negro, com trajes ocidentais, mas sem sapatos, duas jovens mães negras, também descalças, com suas filhas no colo, e uma senhora negra, sendo recebidos por um eclesiástico, também negro, à porta de uma igreja.

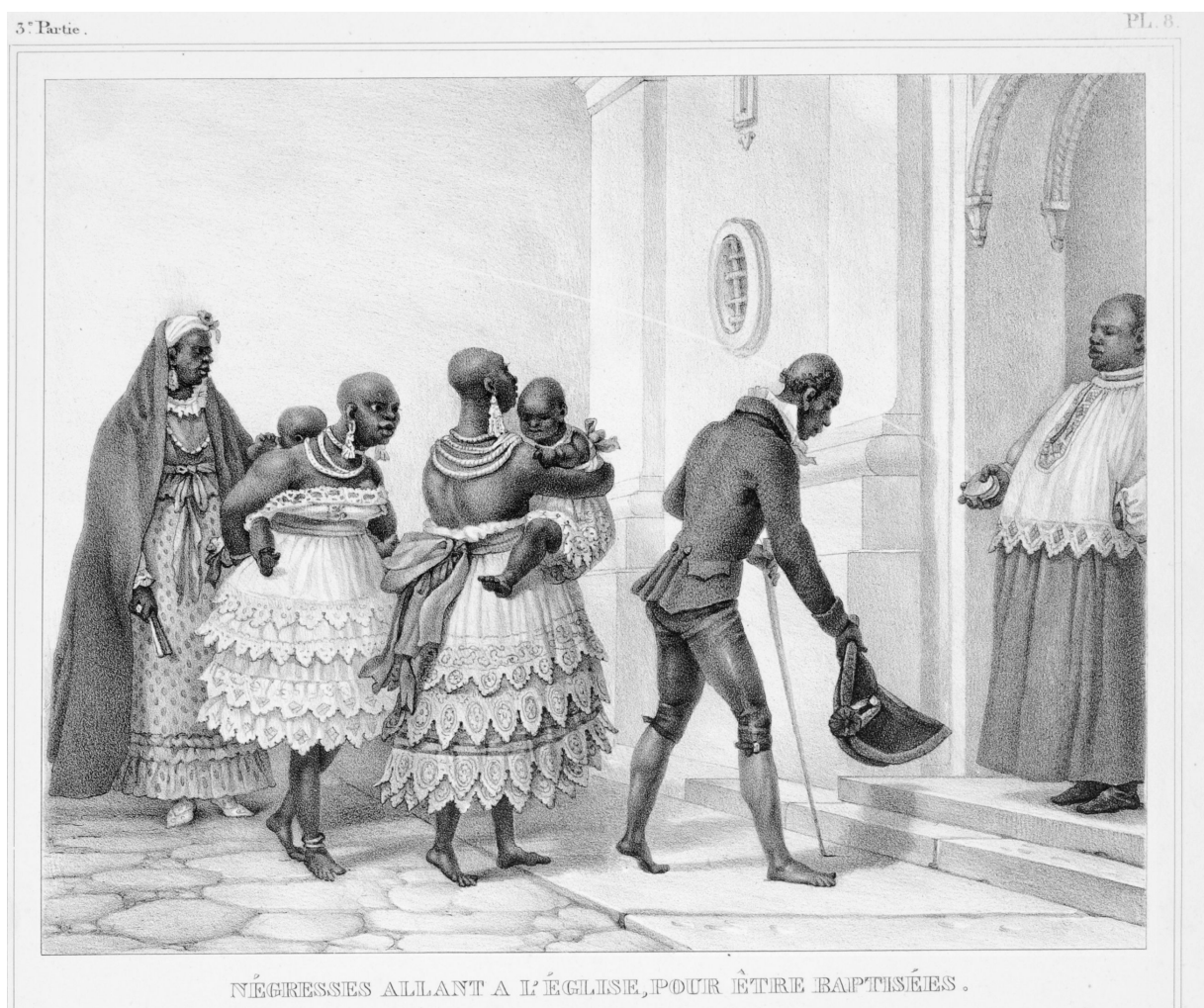


Figura 4 - *Négresses allant à l'église, pour être baptisées* (litografia). (DEBRET, 1839, v. 3)

O curioso – para utilizar um vocabulário próprio dos artistas viajantes – da cena é a solenidade da reverência do negro que cumprimenta o membro da igreja, que contrasta com seus pés descalços e com a maneira com que uma das negras carrega sua filha, agarrada às suas costas. Os traços apresentam uma aspereza que se aproxima do que Lago (Ibid.) classifica como “dureza”, e os rostos das personagens são sugestivamente caricaturais, com

olhos exagerados, lábios e bochechas salientes e perfis arredondados, o que reforça ainda mais a sensação do inusitado.

A cena desenhada por Debret, embora tenha clara finalidade de ilustrar a descrição de uma cerimônia de catequização dos negros e indígenas, comuns nos territórios americanos, apresenta esses detalhes que indicam a curiosidade e o destaque de situações insólitas sob uma perspectiva europeia. Essa singularidade comum às obras dos artistas viajantes, que tendem a acentuar os aspectos mais extravagantes de suas experiências ou da natureza revelada, é possível também encontrar, em menor grau e de maneira mais contida, em *L'Amérique*. A diferença, contudo, é que Chénier parece buscar uma equidade nas diferentes representações, além de evitar que elementos exóticos sobreponham seu projeto poético. Pode-se dizer que antes de a América despertar sua imaginação poética, é esta que impulsiona o poeta a lugares mais distantes, como já se prenunciava em uma de suas elegias (HERBILLON, 1949):

Dos viajantes longínquos, ávido ouvinte,  
Sobre sábios quadros onde o mundo está traçado  
Percorria com eles do poente à aurora.  
Fértil em vãos sonhos que eu ainda adoro,  
Em todas as partes eu ia, com todas as partes logo habituado;  
Amante de todos os humanos, por todo o mundo amado<sup>16</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 1, 248, tradução nossa)

O primordial, nessa viagem anunciada por toda sua obra, é o trabalho poético. O exotismo, nesse sentido, é evitado ao se tentar enunciar a partir de uma perspectiva diferente, ou mesmo apontando traços comuns entre os povos selvagens e os europeus, como o faz ao mostrar a cena trágica do suicídio de um índio ou quando relata a riqueza do continente americano pela voz de um inca que fortalece a imagem trágica da conquista.

Chénier demonstra interesse pelos costumes e cerimônias dos povos distintos<sup>17</sup> e, para melhor se instruir, como destaca Herbillon (1949), vai se aprovisionar de uma vasta documentação, que se assemelha objetivamente ao trabalho realizado por Debret no século seguinte. O objetivo, no entanto, para reunir esse material era o de fornecer “grandes” ou “trágicas” imagens, nas quais são incorporados, eventualmente, o pitoresco, o exótico e os eventos históricos. Sob esses aspectos, que compõem o universo significativo de *L'Amérique*, destaca-se a preocupação histórico-literária do poeta em referência aos problemas que envolvem a representação de uma realidade à qual ele não pertence. Dessa forma, a

---

<sup>16</sup> “Des voyageurs lointains auditeur empressé./ Sur nos tableaux savants où le monde est tracé/ Je courais avec eux du couchant à l’aurore./ Fertile en songes vains que je chéris encore./ J’allais partout, partout bientôt accoutumé./ Aimant tous les humains, de tout le monde aimé.”

<sup>17</sup> Ver Cap. I, nota 4.

preocupação estética e sua orientação em busca de uma arte sublime o impediria de se limitar à curiosidade e à possibilidade de simplesmente explorar o exótico.

A representação em *L'Amérique*, nesse sentido, ultrapassaria a relação entre o conquistador europeu e o nativo submetido, entre a cultura e a natureza, entre a civilização e o exótico selvagem, ou, ainda, entre o histórico e o mítico, sem impor nem idealizar uma realidade, mas com a preocupação, antes de tudo, de criar uma poesia verdadeira, sem condicioná-la exclusivamente a uma realidade cuja atração se dá pelo inusitado, mais do que pelo desconhecido.

O humanismo e a preocupação social característico do neoclassicismo francês dirigidos à América, na obra de Chénier, embora ainda eurocêntrico, difere-se da idealização romântica – e inusitada – de imagens deturpadas, e do positivismo oitocentista europeu, considerado numa dimensão sócio-cultural superior, cujo interesse no outro é motivado unicamente pelo exotismo. O projeto de André Chénier divergiria, portanto, da história européia, à qual, segundo Silviano Santiago (2005), os próprios americanos estão submetidos. “Pela História universal, somos explicados e destruídos, porque vivemos uma ficção desde que fizeram da história europeia a nossa estória” (SANTIAGO apud HANCIAU, 2005, 126).

Do mesmo modo, a criação de Chénier não se preocupa diretamente com a formação da identidade nacional e das reflexões político-ideológicas que envolviam os escritores americanos do século XVIII, cujo lugar, ou entre-lugar<sup>18</sup>, permanecia fortemente marcado e centrado no modelo Europeu. Nesse sentido, *L'Amérique*, muito mais do que decifrar, pretende significar uma possibilidade de construção da América, da qual, inevitavelmente, depreende-se também uma reflexão e um olhar único sobre o encontro entre diferentes culturas.

Afirmar que Voltaire é guia de Chénier nesse processo é salientar, a partir da conceituação de filosofia da história, que o posicionamento do poeta se pretendia crítico e independente, além de humanista, tendo em vista sua referência clássica. Esse aparente desinteresse talvez só seja possível ou viável pelo fato de Chénier nunca ter ido à América e de toda sua reflexão ter se constituído como uma crítica à própria Europa, muito mais do que

---

<sup>18</sup> “Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter D. Mignolo e S. Guzikski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, são algumas, entre as muitas variantes para denominar, nesta virada do século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia” (HANCIAU, 2005, 127)

Apesar de ser uma referência contemporânea, a ideia acima de entre-lugar está diretamente ligada ao processo de formação do continente americano.

um exaustivo e minucioso trabalho sobre as diferentes expressões do homem por todo o mundo.

Desde meados do século XVIII a meados do século XIX, uma das questões fundamentais e talvez mais importante do ponto de vista histórico-social, que motivou guerras e movimentos de independência na América, é o tráfico de escravos. Na obra de Post, que se situa um século antes desse período, por exemplo, Lago (2005) ressalta uma omissão a esse assunto, considerado um dos pilares do progresso europeu na América. A ausência do tema do comércio de homens na obra de Post transmitia uma imagem favorável à patrocinadora da missão holandesa no Brasil, a Companhia das Índias Ocidentais. No caso de Debret, três séculos depois, tanto o tráfico quanto a própria escravidão são vistos com espanto e reprovação. A responsabilidade, no entanto, recai sobre o nascente império brasileiro e a exploração do homem pelo homem passa a ser visto como um fenômeno mais americano do que europeu.

Para exemplificar essa transição da barbaridade do conquistador para o conquistado já independente e a dimensão predominantemente descritiva da obra de Debret, motivada pelos fatos curiosos e extraordinários – ou que não pertencem mais ao europeu –, pode-se destacar a litografia *Feitors corrigeant des nègres* (Figura 5), que ilustra um capítulo homônimo do segundo volume de sua *Voyage pittoresque et historique*. Como descreve o autor,

O desafortunado representado em primeiro plano, depois de ter as mãos amarradas, assenta-se sobre os calcanhares, portando os braços por fora das pernas, para permitir ao feitor passar sobre as panturrilhas um bastão que serve como travas; em seguida, facilmente derrubado com um chute, a vítima mantém uma postura imóvel e favorável à satisfação da cólera do corretor, ao qual não ousando senão a dirigir inutilmente alguns gritos de misericórdia, obtém como resposta apenas um *cala boca, negro*.<sup>19</sup> (DEBRET, 1839, 2, 83, tradução nossa)

Além da descrição da cena representada na gravura, Debret acrescenta que, antes de sua chegada ao Brasil, a maioria dos feitores era portuguesa e que as punições, geralmente, eram aplicadas em resposta a contravenções como: embriaguez, roubo, fuga e preguiça. Contratado oficialmente como pintor de história, o que parece manifestar primordialmente em seus quadros é a curiosidade – quando se trata do pitoresco – e a descrição objetiva. Um século antes, Voltaire havia proposto como alternativa ao poético e ao racional na historiografia, um terceiro modo denominado crítico, desvinculando-a da pretensão de uma

<sup>19</sup> “Le malheureux représenté sur le premier plan, après avoir eu les mains liées ensemble, s’est assis sur ses talons, portant les bras en dehors des jambes, pour laisser au *feitor* la faculté de passer sous les jarrets un bâton qui sert d’entraves; ensuite, facilement renversée d’un coup de pied, la victime conserve une posture immobile et favorable à l’assouvissement de la colère du correcteur, auquel n’osant à peine adresser que quelques cris de miséricorde il n’en obtient pour réponse qu’un *cala boca, negro* (tais-toi, nègre).”

objetividade racional idealizada, visto que “toda certeza que não é matemática não passa de uma extrema probabilidade – não há outra certeza histórica” (VOLTAIRE, 2007, 16).

O modo crítico, em Chénier, confunde-se com o literário, visto que a dimensão poética é também uma dimensão política, por isso a História é considerada um objeto estético. A concepção poética de Chénier, nesse sentido, cria um universo simbólico divergente e crítico das instituições políticas europeias<sup>20</sup>, e próxima de uma abordagem menos eurocêntrica – por ser mais humanista – do processo de conquista da América.

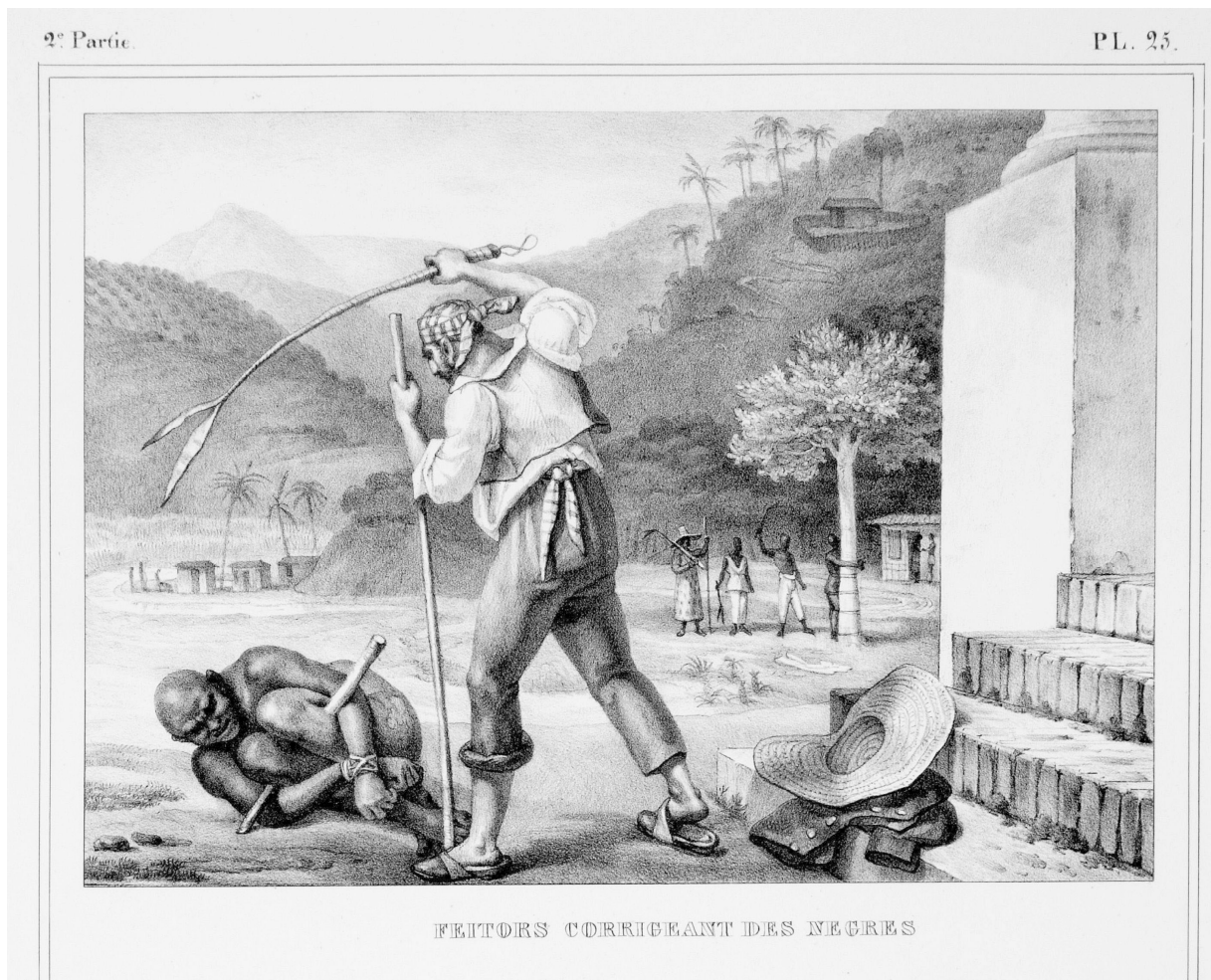


Figura 5 - Feitors corrigeant des nègres (litografia). (DEBRET, 1839, v. 3)

Em *L'Amérique*, quando se fala sobre a escravidão, por exemplo, não se pretende descrever ou relatar uma cena de um determinado contexto histórico. Pretende-se, na verdade, produzir uma imagem grandiosa, de forma que esse fenômeno social não seja dissociado da humanidade e atribuído a um local ou tempo específico. Trata-se da manifestação metafórica do horror, intrínseco à condição humana.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ver Cap. I, nota 6.

<sup>21</sup> Ver Cap. I, nota 8.

O estudo da História concebido por Voltaire está diretamente vinculado a essa noção humanista, pois estabelece como ponto de partida para sua fundamentação o próprio homem, e não apenas os acontecimentos e suas manifestações sociais. Esse convite ao conhecimento humano serviria como uma inserção do historiador nessa condição, cuja maneira apropriada de representar, de modo que indicasse uma probabilidade, mais do que uma certeza, seria construída a partir de uma abordagem crítica.

Voltaire, vê-se, vai além da história *événementielle*, não se contenta com a mera sucessão de eventos, mas procura estudar ‘os costumes e o espírito das nações’, como está no título do *Essai*. Escreve aí Voltaire: ‘Eu aqui considero, pois, em geral, a sorte dos homens mais que as revoluções do trono. É ao gênero humano que é preciso prestar atenção na história: é aí que cada escritor deveria dizer *homo sum*; mas a maioria dos historiadores descreve batalhas. (TERRA, 1995 apud TORRES, 2007, 8)

O modo crítico, a indicação de uma história possível – para extrapolar a criação de uma mitologia possível –, e a consciência de pertencimento ao gênero humano estão presentes como um das preocupações de Chénier, apesar de seu trabalho privilegiar as imagens poéticas. Isso pode ser verificado a partir de três aspectos: o primeiro é seu posicionamento político de orientação iluminista; o segundo é a fundamentação de seu trabalho poético – a substância histórica sob forma mítica –; e o terceiro é a afirmação de seu humanismo clássico, recorrente em toda sua obra.

Essas três características são ressaltadas por Sainte-Beuve (1930), que qualifica a descoberta do trabalho de Chénier, que só ocorreu no século XIX, como uma “reabilitação” da poesia do século XVIII e que, se a morte não lhe tivesse chegado tão cedo, provavelmente sua obra teria atingido uma florescência impensável para a poesia de sua época. Chénier pensava a vida em sociedade como um concerto de homens, da mesma maneira que a poesia seria um arranjo entre diferentes elementos, que, sós, possuem seu valor e sua independência.

Cada indivíduo em estado selvagem, escreve Chénier, é um todo independente; em sociedade, ele é parte do todo, ele vive a vida comum. Assim, no caos dos poetas cada princípio, cada elemento é só e não obedece senão à sua inclinação; mas quando tudo aquilo está arranjado, cada um é um todo à parte, e ao mesmo tempo uma parte do grande todo.<sup>22</sup> (SAINTE-BEUVE, 1930, 126, tradução nossa)

Seu referencial político e poético, de certa maneira, estão presentes nessa passagem e, mesmo essa relação de equilíbrio do homem com o mundo, dos princípios com a poesia, revelam a noção do mundo tal como pensava Montaigne (apud Chénier, 1884, 2, 96): “uma

---

<sup>22</sup> “Chaque individu dans l’état sauvage, écrit Chénier, est un tout indépendant, dans l’état de société il est partie du tout; il vit de la vie commune. Ainsi, dans le chaos des poètes chaque germe, chaque élément est seul et n’obéit qu’à son poids; mais quand tout cela est arrangé, chacun est un tout à part, et en même temps une partie du grand tout.”

balança perpétua”. A intenção de Chénier, em *L’Amérique*, como revelada nos esboços de *Hermès*, era de “representar magnificamente a terra sob o emblema metafórico de um grande animal que vive, morre, está sujeito a mudanças, revoluções, febres e desarranjos na circulação de seu sangue” (CHÉNIER, 1884, 2, 96). As conquistas, invasões, o sistema do mundo visado pelo poeta, com destaque para as sociedades, a política e a moral integrariam o todo orgânico de sua poesia, tal qual o emblemático escudo de Aquiles.

A diferença entre a obra de Debret e Chénier é, portanto, notável. Pode-se dizer que o primeiro mantinha um olhar aproximado, mas distante em sua racionalidade europeia, em sua subjetividade estrangeira e sua pretensão documental. Chénier, no entanto, mantém o olhar distante, embora demonstre sua consciência elementar – semelhante a um miniaturista, como Post – na tentativa de elaborar um panorama. O que é singular ao atribuir uma dimensão panorâmica à obra de Chénier, é que, nas artes plásticas, esse tipo de representação é frequentemente associada à ilusão, por extrapolar a paisagem e romper com as formas e os limites tradicionais de um enquadramento.

A palavra grega *panorama*, visão do todo, não esteve restrita aos artifícios da paisagem circular e aos seus derivados. Foi também adotada para designar o amplo alcance do campo perceptivo [...] O espetáculo do panorama que proporciona a *visão total* é uma invenção decorrente da aliança da pintura em *trompe l’oeil* com uma arquitetura em espaço cilíndrico, construída especialmente para receber tal vista. Representa o completo triunfo da ilusão. (BELLUZZO, 1994b, 51)

Dizer que a *L’Amérique* é uma obra panorâmica, é, de certa maneira, aproximá-la da imagem cosmológica do escudo de Aquiles, que se constitui não um panorama espacial, mas espaço-temporal. Se em Post a distância que impulsiona o pensamento imaginativo, que permite inclusive, imaginar o tempo pelo espaço, e em Chénier a imaginação poética retrabalha ambas as dimensões, em Debret tem-se a circunscrição objetiva de tempo e espaço, sobretudo ao se considerar seu objetivo de ilustrar progressivamente a transição do Brasil do espaço selvagem ao civilizado.

A vida humana em sociedade, de um ponto de vista pretensamente ‘objetivo’, é o tema central das *Viagens Pitorescas* de Rugendas e Debret. Não resta dúvida que os artistas realizam empréstimos da prática científica para a configuração de cenas da vida humana na floresta, da sociabilidade urbana, das atividades rurais (Rugendas, 1827-1835; Debret, 1834-1839). [...] O álbum pitoresco revela-se um dos resultantes característicos da visão de mundo romântica. Muitos deles se filiam aos propósitos de particularização histórica, em oposição à concepção universalista do pensamento clássico, como podemos concluir da intenção dos conjuntos de desenhos que formam tanto o *Voyage Pittoresque* de Rugendas quanto o de Debret. Apesar dessa tendência geral, o leitor pode encontrar nesses artistas um vocabulário figurativo embebido de tradições clássicas. (BELLUZZO, 1994b, 76)

Associado ao pitoresco e à vida humana em sociedade, está o progresso compreendido na transição do selvagem para o civilizado, processo remarcado logo na introdução da *Voyage pittoresque et historique* de Debret. O estágio da civilização é, assim, a última etapa de significação da América, encerrando, dessa maneira, sua dimensão mítica, que se pretendeu ilustrar com Frans Post, e envolvendo, simbolicamente e também temporalmente, a obra de Chénier nesse universo de representação da América.

A fim de ilustrar esse ponto de chegada da obra de Debret, de um Brasil já incorporado ou civilizado – e por que não compreendido e domesticado – é possível destacar sua *Vue de la Place du Palais, à Rio de Janeiro* (Figura 6), na qual se vê a atual Praça 15 de Novembro, com o chafariz de Mestre Valentim em primeiro plano; o atual Paço Imperial, à esquerda; e, ao fundo, o Convento e a Igreja Nossa Senhora do Carmo.



Figura 6 - Vue de la Place du Palais, à Rio de Janeiro (litografia). (DEBRET, 1839, v. 3)

As figuras que ocupam o espaço, muito reduzidas, exercem funções variadas e ilustram o cotidiano de uma cidade qualquer. Os tipos são diferenciados mais por suas ocupações do que por suas fisionomias. Transeuntes, trabalhadores, negras carregando objetos sobre a cabeça e a guarda real são elementos mais facilmente identificados. Todos parecem pertencer a essa vista urbana, cujo movimento e edifícios, são completamente distintos do espaço idílico de Post, embora se assemelhem a qualquer outra cidade europeia. Esse é o local ao qual o observador é levado pela aquarela de Debret, como se a transição do selvagem para o civilizado tornasse esse lugar mais compreensível.

## 2.4. André Chénier e o espaço de liberdade

Quando se fala sobre a confluência entre o mítico e o histórico em *L'Amérique*, pretende-se ir além dessa obviedade que envolve o processo criativo, que, bem se sabe, funda-se na liberdade de diferentes associações. O caminho inverso, da historiografia se basear na fábula, como já se discutiu, é condenado por Voltaire. O processo criativo, em Chénier, explora a liberdade mítica e legitima-se pelo referencial crítico. A “fábula” de Chénier, nesse sentido, aproxima-se da filosofia da história pretendida pelo filósofo.

A partir dessa correlação entre mítico e histórico, retomam-se duas imagens insinuantes, às quais se pode acrescentar uma terceira: a primeira, já recorrente, é a do escudo de Aquiles; a segunda, voltairiana, é a de um menino frente ao mar infinito; e a terceira é *L'Amérique*, de Chénier. Todas as três imagens dialogam porque evocam a impossibilidade de compreender o universo a partir de uma só perspectiva. A América de Chénier é um ensaio de um poeta que pretende atravessar o oceano, presente em todas as imagens como a força maior da natureza que circunscreve o homem e o submete.

A noção clássica do sublime está ligada a esse limite humano, cuja alma se eleva por essas imagens grandiosas, geralmente ligadas ao poder da natureza, que funcionam como uma significativa experiência que conduz o homem a um lugar impossível. A mitologia provável de Chénier, um poeta helenista que busca referência na historiografia como fonte de criação, sem, contudo, abdicar de seu posicionamento filosófico, reconhece na arte a primazia da subjetividade e da imaginação. Sua intenção não é a de se ater à verdade histórica, mas a de mesclar essas diferentes referências, mantendo a verossimilhança na produção de imagens que se originam de seus conhecimentos dos fatos reais, de sua concepção estética e de sua referência filosófica. Para descrever as revoluções ligadas a questões religiosas no século XVI nos países nórdicos, por exemplo, e conseguir relacioná-las ao poema, o escritor se propõe a criação de um personagem residente na América que tenha sido testemunha desses acontecimentos.

Para ligar isso à obra, pode-se supor, sem inverossimilhança (esta é a primeira ideia que eu tive, à qual eu não me prendo absolutamente), que um velho oficial alemão, tendo sido testemunha ocular dessas revoluções no Norte, serviu em seguida às tropas de Charles V, e está atualmente na América.<sup>23</sup>  
(CHÉNIER, 1966, 424, tradução nossa)

<sup>23</sup> “Pour lier cela à l’ouvrage, on peut supposer sans invraisemblance (ceci est la première idée qui me vient, à laquelle je ne tiens nullement) qu’un vieux officier allemand, ayant été témoin oculaire de ces révolutions dans le Nord, a ensuite servi dans les troupes de Charles V, et est acutellement en Amérique.”

Nota-se que uma dimensão da representação não exclui a outra, havendo, portanto, além de uma relação direta com uma realidade, uma abertura para a produção de outra dimensão possível e, segundo Bachelard<sup>24</sup>, o real não é nada mais do que uma das instâncias do possível. A única preocupação poética é justamente como os elos de sentido, mas não com a natureza desse sentido, desde que se alcance um significado maior e mais abrangente. É na confluência dessas diferentes essências que se configura a liberdade do poeta. É no limite e na impossibilidade que se constitui a liberdade da metáfora. A América, de Chénier, seria esse rompimento, uma tentativa de retomada do épico, a universalização de seu próprio pensamento.

O poeta, com isso, aproxima-se das zonas de verdades universais, transpessoais, suficientemente altas e grandiosas para lhe dar uma sensação heróica, plena, de existência. [...] O poema épico, embora carregue a marca indelével do poeta, pois é sempre criação dum só indivíduo, não exprime o “eu” do poeta. Ao contrário, o “eu” transfigurado, transbordado, funciona como uma espécie de grande tela onde se projetam os “eus” da Humanidade, ou, se se quiser, o “eu” essencial de todo homem. As agruras poéticas [...] nascem das universais inquietudes humanas: ser e não-ser, a condição humana, a morte, a justiça, os últimos fins do homem, etc., numa palavra, o mundo visto em sua totalidade, em sua essencialidade. (MOISÉS, 1971, 71)

O caráter hiperbólico da poesia épica servirá para Chénier projetar seus valores de uma forma mais livre. Diferentemente de Post e Debret, membros de uma missão, de pretensões documentais e contratados oficialmente, embora a arte ofereça espaço para expressão da subjetividade, Chénier quer que sua poesia seja universal, sublime tanto pela sua essência quanto pela sua forma.

Esse universal, pretendido pelos iluministas através da razão, sugerido pelo espaço infinito que conduz à imaginação mítica do universo na obra de Post e buscado pela intenção enciclopédica de Debret, será trabalhado na confluência do mito e da história em *L'Amérique*. No limite do discurso histórico, Chénier inicia sua viagem por esse limbo de possibilidade entre o referencial mitológico clássico e o pensamento histórico-objetivo, e ilustra pela literatura, um novo significado na construção e nas representações do objeto histórico. A possibilidade dessa realização literária motiva a discussão entre história e literatura e sobre como ambos os domínios se confundem em seus limites.

Contramitologia ou história provável, de *L'Amérique* é possível depreender todo esse universo significativo motivado pela descoberta do novo continente e projetado pela pretensão épica. O fato de ser uma obra inacabada, no entanto, inaugura uma nova possibilidade de reflexão sobre a obra de Chénier, que se relaciona com a expressão de seu pensamento não

---

<sup>24</sup> apud LIMA, 1980.

pela forma pretendida, mas pela forma como a obra é efetivamente apresentada. É a partir dos versos e notas do poema, bem como de sua organização gráfica, que se trabalhará no próximo capítulo a manifestação da subjetividade do autor e sua conseqüente ressonância com a modernidade.

### 3. O inacabamento e o fragmentário

#### 3.1. A obra em processo

*L'Amérique* é, ao mesmo tempo, obra e projeto de uma obra. Se o poema épico formado por doze mil versos alexandrinos não existe integralmente, mas fragmentário e como pretensão manifesta do poeta, os cerca de trezentos versos acabados, intercalados com os fragmentos em forma de rascunho e notas, que, de certa maneira, significam – e deixam significar – as intermitências do texto, existem enquanto obra. Nesse sentido, além de uma contramitologia provável da América, criada – embora não acabada em sua forma ideal – por Chénier, a abordagem sobre o (in)acabamento do texto e o desenvolvimento teórico sobre o fragmento são também oportunos neste estudo, tanto para revelar o rompimento – ainda que parcialmente involuntário – com a razão clássica, quanto para propor sua obra fragmentária como uma metáfora possível da América. A fim de diferenciar mais claramente os tipos de enunciados que constituem o discurso do poeta, serão consideradas notas, as observações, ideias propostas, comentários pessoais, críticas, orientações para desenvolvimento de imagens posteriores e a manifestação clara da subjetividade do autor; essas notas acompanham os versos, estrofes e trechos relativamente concluídos que, pressupõe-se, fariam parte do poema final. Abaixo, um exemplo de nota seguida de versos (Figura 7):

Il faut tâcher d'inventer quelque chose dans le goût du bouclier d'Achille et d'Énée<sup>2</sup>, pour y représenter les points cardinaux de l'histoire du monde, les empires naissants et détruits depuis les origines du monde jusqu'à l'empire romain.

Que ton œil, voyageur, de peuples en déserts,  
Parcoure l'ancien monde et traverse les mers :  
Rome antique partout, Rome, Rome immortelle,  
Vit et respire, et tout semble vivre par elle.  
De l'Atlas au Liban, de l'Euphrate au Bétis,  
Du Tage au Rhin glacé, de l'Elbe au Tanaïs,  
Et des flots de l'Euxin à ceux de l'Hyrcanie,  
Partout elle a gravé le sceau de son génie.  
Partout de longs chemins, des temples, des cités,

Figura 7 - Nota autorreferencial seguida de trecho em versos. (CHÉNIER, 1884, 2, 132)

Publicada postumamente pela primeira vez em 1819, quase três décadas após a morte do poeta, *L'Amérique*, assim como *Hermès*, seu principal projeto, teve suas partes avulsas, presentes nos manuscritos e rascunhos, organizadas por uma aproximação temática, muitas vezes, indicada pelo próprio poeta. Na edição de 1884, que, segundo nota do editor e

organizador Louis Moland, trata-se do mesmo esboço realizado na primeira edição, com exceção de dois trechos que foram retirados, o texto foi dividido nos seguintes tópicos: Geografia, História, Ficções Gerais, Cerimônias, Observações Gerais, Comparações, Episódios e Caracteres. É importante ressaltar que, em edições mais recentes, é recorrente a supressão das notas e trechos menores, bem como da subdivisão do texto, privilegiando-se os trechos do poema mais extensos e ininterruptos. Desde sua publicação, *L'Amérique* apresenta-se de maneira variável, sem unidade e ordenada conforme o propósito da edição e conveniência do organizador.

A arbitrariedade, seja da organização da obra, seja da supressão de suas partes, não elimina sua volubilidade, que remonta justamente à sua (des)estrutura inacabada e fragmentária. É inevitável, ao analisar essa dimensão de *L'Amérique*, não identificar o trágico, o inconcluso, o fragmento romântico, a modernidade, o paradoxal e o caos que afrontam a razão clássica e a transformam numa obra que é a própria ruptura do que pretendia ser. Essa descontinuidade, no entanto, é parcial, visto que é possível identificar, mesmo em uma obra inacabada, a preocupação do poeta durante o processo que antecede a completude da forma épica. O mito, como sistema de significação, e o Iluminismo, como um inventário crítico, que modelam o pensamento do poeta na construção de *L'Amérique*, manifestam-se já nesse processo, o que remete, inevitavelmente, à noção de fragmento como uma fração na qual, mesmo em seus limites formais, enuncia o ideal do todo, ou, a própria substância de sua imaginação.

A regularidade exigida pelo trabalho poético e as imposições formais da epopeia, sobretudo nas pretensões de grandes obras como *L'Hermès* e *L'Amérique* fazem com que o poeta busque – com furor – demonstrar seu pensamento e as imagens que pretende produzir. Em suas notas e versos, a linguagem incompleta implica sugestivamente na produção de imagens – fantasia – e instiga mais puramente – essencialmente –, e sem filtros formais, o propósito do escritor.

Poeta em sua alma, ele rima sem parar e, melhor, joga ao acaso em notas rascunhadas os primeiros traços de uma imaginação sempre lúcida para, mais tarde, fazer disso obras que nunca serão terminadas, porque ele quer empreender muito de uma vez só. A morte lhe chegou muito cedo para que ele pudesse cumprir a tarefa a que se impôs; mas, considerando o que ele sonhava produzir, pergunta-se se a vida de um centenário teria sido suficiente para deixar à posteridade o monumento que ele ambicionava construir<sup>1</sup> (HERBILLON, 1949, 17, tradução nossa).

<sup>1</sup> “Poète dans l’âme, il rime sans arrêt ou bien il jette dans de notes griffonnées au hasard les premiers jets d’une imagination toujours éveillée pour, plus tard, en faire des oeuvres qui ne seront pas terminées, parce qu’il veut trop entreprendre à la fois. La mort vint trop tôt le surprendre pour qu’il pût remplir la tâche qu’il s’imposait,

Es specular se a vida de um centenário teria sido suficiente para produzir os grandes épicos que Chénier projetava é, de certo modo, apreciar mais o que ele pensava em deixar do que o que foi deixado. Os doze mil versos de *L'Amérique* podem não existir, mas o poema, substancialmente, foi deixado à posteridade como é, não como foi pretendido pelo autor. Os fragmentos, desse modo, devem ser considerados como um pensamento manifesto, não como epopeia incompleta, e, associados às cartas e aos poemas curtos do poeta, como um dos motivos pelos quais ele é reconhecidamente um dos grandes nomes da literatura francesa.

Suas epístolas, elegias ou fragmentos esboçados nos revelam seus desejos, suas aspirações, suas esperanças. Nós o seguimos na evocação de suas lembranças. Suas estrofes reconstituem o relato de seus amores, de suas amizades, de suas alegrias, de seus sofrimentos, as impressões ressentidas, as reflexões de seu espírito ao mesmo tempo curioso e sensível<sup>2</sup> (HERBILLON, 1949, 17, tradução nossa).

O inacabamento da obra de Chénier, nesse sentido, ao mesmo tempo em que revela o limite do trabalho artístico que se propõe a reunir e analisar o conteúdo já escrito sobre a história de todos os povos, reforça que a origem de seu trabalho está na imaginação e na expressão de sua subjetividade. Trata-se, portanto, de uma obra que tenta reviver uma historiografia primordial – mítica –, como sublinha Voltaire (2007) ao afirmar sobre o papel desempenhado pela imaginação dos povos primitivos na construção de sua genealogia.

Na criação de uma origem provável da América e de um mundo redefinido por esse novo continente, Chénier aplica sua sensibilidade e seu desejo de conhecer. A incompletude de seu trabalho distancia-se, por um lado, da ordem exigida pelo conhecimento racional e por sua orientação iluminista. A probabilidade, no entanto, é reforçada pelas lacunas que são deixadas, pela impossibilidade de se conhecer tudo e pela incapacidade de se registrar amplamente a história do mundo sem recorrer à imaginação. *L'Amérique* é, paradoxalmente, a afirmação e a ruptura do projeto enciclopédico iluminista. Ao mesmo tempo em que se propõe a descrever de maneira crítica toda a geografia, os povos, os costumes e a história de todo o mundo, assente a impossibilidade dessa tarefa ao recorrer a uma epopeia mítica – ao trabalho poético – e ao romper o limite de uma ordem totalizante resultando-se fragmentário.

Quando Herbillon (1949) questiona se Chénier seria o último dos clássicos ou o primeiro dos românticos, e afirma que, se o romântico ainda é “monarquista e religioso”, ele já seria “republicano e livre-pensador, materialista e ateu”, o teórico não atribui sua

---

mais, en voyant ce qu'il rêvait de produire, on se demande si la via d'un centenaire eût permis de laisser à la postérité le monument qu'il ambitionnait de construire.”

<sup>2</sup> “Ses épîtres, élégies ou fragments ébauchés nous dévoilent ses désirs, ses aspirations, ses espérances. On le suit dans l'évocation de ses souvenirs. Ses strophes nous retracent le récit de ses amours, de ses amitiés, de ses joies, de ses souffrances, les impressions ressenties, les réflexions de son esprit à la fois curieux et sensible.”

classificação unicamente ao fato de seu pensamento convergir com a filosofia da Revolução Francesa, nem pelos seus poemas curtos renunciarem o lirismo romântico do século XIX, mas reconhece também a importância dos rascunhos de seus grandes projetos clássicos.

[...] as folhas de seu manuscrito dão bastante a impressão de um mosaico do qual as peças coloridas reunidas em seus arquivos aguardam pela hora da combinação. Notas de algumas linhas, esquemas mais completos, poesias a serem esboçadas, prestes a serem terminadas, são como uma soberba floração poética e nós imaginamos o poeta folheando, buscando, rimando aqui e ali, experimentando como a abelha à qual ele se compara voluntariamente no meio dessas riquezas<sup>3</sup> (Ibidem, 56, tradução nossa).

Os rascunhos, bem como os esboços e esquemas, configuram-se como o espaço do desejo que se expressa livremente para, em seguida, ser trabalhado a fim de se atingir sua forma final. Segundo a crítica genética, esse material é denominado “documentos de processo”, que “são retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. [...] São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.” (SALLES, 2001, 17). Em *L'Amérique*, a obra é o estágio da criação ainda em gênese, e a impossibilidade de se chegar a sua forma final abre-se, contudo, em uma sucessão de observações que revelam as intenções de efeito, as proposições de imagens, as preocupações e as hesitações do autor. Isso se verifica em todas as notas e trechos do poema, como no canto em que se descreveriam as cerimônias religiosas, ao qual Chénier propõe em nota uma série de imagens:

E esses padres bárbaros depois disso vão ao altar, entrar no altar de Deus... e consagrar a hóstia sagrada... Deus indigna-se ao ver seu corpo tornar-se pão entre mãos sacrílegas; ao ver o vinho tornar seu sangue por palavras que saíram de bocas ímpias, nutrir seus peitos... alimento de morte... Em vão eles ousam dizer no altar que eles lavam suas mãos entre os inocentes... Deus não ratifica o que eles dizem. Em vão a água sagrada escorre por seus dedos, [...] (CHÉNIER, 1884, 147, tradução nossa)

A incompletude reticente de sua escrita não só sugere como amplia as imagens que seriam aprimoradas. Após essa nota indicativa de uma sequência poética, há um verso, uma estrofe isolada, única, que, na forma pretendida, neste caso, funciona como um arremate que

<sup>3</sup> “[...] les feuilles de son manuscrit donnent assez l’impression d’une mosaïque dont les pierres de couleur réunies dans leurs casiers attendent l’heure de l’assemblage. Notes de quelques lignes, canevas plus complets, poésies tantôt ébauchées, tantôt presque terminées, sont comme une superbe floraison poétique et l’on imagine le poète feuilletant, cherchant, rimant ça et là, butinant comme l’abeille à laquelle il se compare volontiers au milieu de ces richesses.”

<sup>4</sup> “Et ces prêtres barbares après cela vont à l’autel, entrer à l’autel de Dieu... et consacrer la sainte hostie... Dieu s’indigne de voir le pain devenir lui-même entre leurs mains sacrilèges; de voir le vin devenu son sang par les paroles sorties de leur bouche impie, aller nourrir leur poitrine... nourriture de mort... En vain ils osent dire à l’autel qu’ils lavent leurs mains parmi les innocents... Dieu ne ratifie pas ce qu’ils disent. En vain l’eau sainte coule sur leurs doigts, [...]”

completa o sentido de sua intenção na proposição desse canto, e abre com tão poucas palavras o alcance de seu poema:

Que nem toda a água dos mares poderia lavar,  
Tanto o furor pelo ouro, as mortes, os perjúrios  
De marcas eternas gravaram em suas mãos<sup>5</sup>.  
(Ibidem, 147, tradução nossa)

Desse trecho reduzido, isolado, é possível, como em outros fragmentos da obra, assimilar a síntese de um pensamento que critica o processo de conquista, a imposição de um deus, a contradição dos religiosos e o horror gerado pela busca de riqueza. Trata-se de um pequeno quadro que, mesmo dissociado do todo, mostra-se em si completamente acabado, como um aforismo filosófico, mas poeticamente capaz de tornar essa imagem ainda mais impactante e propagar o seu efeito. Mesmo em um trecho inacabado, percebe-se que seu sentido resulta das impressões, experimentações e pesquisas de um poeta que dialoga com o imaginário de sua época.

Se os quadros do poeta não foram finalizados, os traços que formam a obra publicada em 1819 permitem alçar a imaginação e provocar os efeitos pretendidos. O inacabamento, dessa maneira, surge como uma alternativa ao engessamento da poesia clássica e um caminho viável para atingir a intenção desejada ao libertar-se de uma escrita menos afetada. Quando sua obra se revela interrompida, a preocupação estética clássica é prescindida para aflorar uma linguagem mais fragmentária, que deixa entrever as particularidades do processo criativo. Distante formalmente de Milton e Camões, a obra de Chénier aproxima-se de uma reflexão que se intensificaria no século XIX, que atribui o valor do poema à sua brevidade, por condensar e, assim, intensificar sua capacidade de comover e elevar a alma.

Ao analisar o *Paraíso Perdido*, de Milton, Edgar Allan Poe (2007), no ensaio *O princípio poético*, de 1848, considera-o não como um longo poema épico, mas como uma sucessão de poemas curtos, e demonstra a dificuldade que os poemas longos têm para manter a intensidade e o “grau de entusiasmo”. Por isso, ele é extremamente crítico com relação à épica moderna, chamando-a de “imitação irrefletida e cega do espúrio modelo antigo” e de “anomalias artísticas”. Segundo Poe, um poema deve ser julgado pela força do efeito produzido, que tende a ser mais completo em poemas curtos. Os poemas longos seriam, portanto, forçosamente inconstantes.

É de se esperar que o senso comum, nos tempos vindouros, há de preferir pronunciar-se sobre uma obra de Arte mais pela impressão que causa – pelo efeito que produz – do que pelo tempo que tomou para causar o efeito, ou pela

---

<sup>5</sup> “Que toute l’eau des mers ne pourrait point laver,/ Tant la fureur de l’or, les meurtres, les parjures/ Ont gravé sur leurs mains d’éternelles souillures.”

quantidade de “efeito sustentado” que se achou necessária para causar a impressão. (POE, 2007, 67)

Dessa maneira, o pensamento de Poe converge parcialmente com o mosaico de *L'Amérique*, que, embora ainda esteja distante em sua intenção por ter como referência a épica clássica, constitui-se na exposição e produção dos efeitos que seriam buscados em diferentes trechos do poema. As notas demonstram inclusive a preocupação do poeta em manter a intensidade de um poema tão extenso.

Em uma obra de fôlego tão longo, é possível arriscar muitas novas ousadias. É preciso tentar empregar a palavra *inverno* no sentido de tempestade, – como nos antigos *Hyems*, Χειμὼν: desta maneira, por exemplo:

Quando os ventos e o granizo e o tempestuoso inverno  
De repente cobrem o céu e levantam o mar<sup>6</sup> (CHÉNIER, 1884, 151, tradução nossa).

A extensão pretendida, no entanto, nunca foi alcançada e a obra resultante desse processo é uma reunião de inúmeros trechos curtos. Essa ausência de continuidade implica parcialmente na supressão da trama épica pela exposição em primeiro plano das imagens que seriam geradas e da reflexão metapoética, visto que, assim como as notas, alguns versos também são autorreferenciais, remetendo ao próprio trabalho poético:

Meus versos impacientes lançados de minha alma  
Querem falar aos Deuses, e voam onde reluz  
O entusiasmo errante, filho da bela noite.<sup>7</sup>  
(CHÉNIER, 1966, 427)

O inacabamento, nesse sentido, aproxima a poesia de Chénier dessa busca pelo efeito de entusiasmo, e a criação do poeta, entregue a esse trabalho, deixa transparecer o processo de escrita que, encerrado antes do tempo, não é dissimulado por sua pretensão épica e influência clássica. Com os fragmentos de *L'Amérique*, há, precisamente, a possibilidade de compreender a liberdade da criação em um nível inicial e, portanto, mais próxima ao pensamento do autor.

A epopeia é, essencialmente, a reunião de inúmeros eventos, de quadros, como designa Chénier em suas notas. Sua vasta amplitude espaço-temporal forma-se pela organização de episódios e ações diversas em uma forma literária que se caracteriza por sua extensão, associada, na poesia clássica, ao ritmo e ao metro. O inacabamento – a interrupção –

<sup>6</sup> “Dans un ouvrage de si longue haleine, on peut hasarder beaucoup de hardiesses nouvelles. Il faut essayer d’employer le mot *hiver* dans le sens de tempête, – comme chez les anciens *Hyems*, Χειμὼν: de cette manière, par exemple: Quand les vents et la grêle et l’orageux hiver/ Soudain couvrent le ciel et soulèvent la mer.”

<sup>7</sup> “Mes vers impatients élançés de mon âme/ Veulent parler aux Dieux, et volent où reluit/ L’enthousiasme errant, fils de la belle nuit.”

desses aspectos formais em *L'Amérique* não elimina as imagens buscadas no poema. Se não há uma trama literária bem desenvolvida, exposta ou costurada, há as imagens puramente apresentadas que, sem a superfície do texto, adquirem uma força alegórica que se assemelha, uma vez mais, ao escudo de Aquiles.

### 3.2. O fragmento e a expressão do pensamento

Considerar uma obra inacabada como um mosaico, composto por notas e versos que indicam uma floração e, comparar o trabalho de Chénier à imagem de uma abelha, que, de certa maneira, tanto prova quanto poliniza, como o fez Herbillon (1949), acima citado, é suscitar espontaneamente uma aproximação de seu texto ao conceito filosófico de fragmento, que pode ser destacado na obra de Novalis e Schlegel.

Ambos introduzem e caracterizam o pensamento romântico como um “caos de fragmentos”, assumindo essa forma filosófica a fim de maximizar seu alcance especulativo, antes minimizado pelo pensamento iluminista que buscava um sistema completo, acabado e fundamentado na razão. “Schlegel teria então como primeira tarefa mostrar que há também na consciência, estreitamente enlaçada com sua imperscrutável unidade, uma primordial e inevitável inclinação para o fracionamento – um pendor original à fragmentação” (SUZUKI, 1997, 14).

O fragmento surge, portanto, como uma forma que escapa à arbitrariedade de qualquer sistema e que manifesta mais livremente a natureza do pensamento humano. Tanto a obra de Schlegel quanto a de Novalis são marcadas pelo vigor dos aforismos suscitado pela brevidade da forma. O trabalho poético, da mesma maneira, caracteriza-se por essa possibilidade que é própria do fragmentário: “o poeta emprega coisas e palavras como *toques*, e a poesia inteira repousa sobre uma ativa associação de ideias: uma produção espontânea do acaso, mas concertada e pretendida, ideal<sup>8</sup>” (NOVALIS, 1973, 199, tradução nossa).

O que são os fragmentos de Chénier senão *toques* – *touches* – ou pinceladas, que ensaiam o que dizer dizendo, como as peças de um mosaico que vão sendo pensadas para uma associação futura. No entanto, diferentemente do mosaico, cujas partes são interdependentes, em *L'Amérique*, suas notas e versos podem ser, em certa medida, livremente associadas, por possuírem em suas unidades parciais um sentido próprio e, ao mesmo tempo, o sentido total que caracteriza a gênese de sua criação. Na citação abaixo, por exemplo, o poeta expõe a intenção de elaborar um dos vários quadros que compõem a obra criando um personagem que,

---

<sup>8</sup> “Le poète emploie choses et mots comme des *touches*, et la poésie tout entière repose sur une active association d'idées: une production spontanée du hasard, mais concertée et voulue, idéale.”

neste estágio de sua criação, ainda não está diretamente ligado a nenhuma outra ação do poema.

Eu gostaria de pintar um grande homem, injustamente banido, condenado a viver em uma cabana em qualquer lugar selvagem e deserto. Precisa-se dele, ele é procurado; ele saúda tenramente a antiga a cabana que o abrigou. (Se é um cristão, é preciso acrescentar a isso uma espécie de devoção nobre e romanesca.) Ele se cobre de glória. Ele tem novas tristezas e morre miseravelmente lamentando seu asilo<sup>9</sup> (CHÉNIER, 1884, 168, tradução nossa).

A exposição da busca por uma imagem torna-se o próprio princípio dessa imagem. “Tudo é semente<sup>10</sup>”, enuncia Novalis (1973, 65, tradução nossa) sobre a natureza do discurso fragmentário. O pensamento é manifesto, o que revela a criação em processo, tal como afirma Schlegel: “nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir” (SCHLEGEL, 1997, 34). A cena a ser pintada por Chénier não está formalmente acabada, embora seja indubitavelmente revelada e se reconheça o sentido latente que lhe é atribuído.

Compreender, portanto, *L’Amérique* como uma obra fragmentária é reconhecer sua singularidade moderna, ainda que os modelos sejam buscados na literatura clássica. Não se contempla nessa obra a imitação desses modelos, mas a intenção de alcançá-los, o rompimento pela insuficiência em realizá-los e, sobretudo, a composição de uma obra por vir e a produção de seu sentido.

“Mesmo quando nós traçamos quadros e caracteres modernos, é de Homero, de Virgílio, de Plutarco, de Tácito, de Sófocles, de Salústio, de Ésquilo que nos é necessário aprender a pintá-los<sup>11</sup>” (CHÉNIER, 1884, 168, tradução nossa), observa o poeta, cuja obra chegou paradoxalmente à posteridade, pode-se afirmar, em traços modernos e inconclusos. Isso se pode verificar na intenção de reproduzir um episódio edipiano, no qual o sentido é preservado, embora os traços inacabados de uma nota e um trecho revelem essa contradição.

Poder-se-ia imaginar que um jovem teria se distinguido na América, deserdado por seu pai que, arrependendo-se, buscá-lo-ia na América. O filho, sem conhecê-lo, mataria seu pai e esposaria sua mãe... Descoberto isso, ele diria a seus filhos antes de se matar:

Vinde, filhos do incesto. . . . .  
Guardai bem minha face. . . . .

<sup>9</sup> “Je voudrais peindre un grand homme, injustement banni, réduit à vivre dans une cabane en quelque lieu sauvage et désert. On a besoin de lui, on va le chercher; il salue tendrement à l’antique la cabane qui l’a conservé. (Si c’est un chrétien, il faut mêler à cela une sorte de dévotion noble et romanesque.) Il se couvre de gloire. Il a de nouveaux malheurs et meurt misérablement en regrettant son asile.”

<sup>10</sup> “Tout est semence.”

<sup>11</sup> “Même quand nous traçons des tableaux et des caractères modernes, c’est d’Homere, de Virgile, de Plutarque, de Tacite, de Sophocle, de Salluste, d’Eschyle qu’il nous faut apprendre à les peindre.”

Vinde, vinde, crianças. Tremei, fugi,  
 Vinde, vede-me. Estes traços que vedes  
 São os de um cruel, traidor e pérfido,  
 De um filho incestuoso e de um filho parricida!...<sup>12</sup>  
 (CHÉNIER, 1884, 162-163, tradução nossa).

A referência e a intenção são evidenciadas por Chénier e, embora na realização busque reproduzir o efeito de uma cena da literatura clássica, o que também se revela nesse fragmento é a incompletude da forma. Além disso, a alternância entre textos curtos que, ora versam sobre um evento, ora retomam um exemplo clássico, demonstra a natureza não linear do pensamento. A nota que antecede o trecho inacabado, assim como todas as notas, é metalinguística, e, de certa maneira, indica uma suposição do poeta, uma imagem que poderia ser trabalhada no poema. A essa característica, pode-se associar uma segunda reflexão de Schlegel sobre a literatura, na qual assinala que “os antigos são mestres da abstração poética; os modernos têm mais especulação poética” (SCHLEGEL, 1997, 36).

Disso depreende-se que uma obra transpassa o ideal poético clássico, superando um objetivo racional para se circunscrever na reflexão imaginativa – especulação. O moderno, nesse sentido, está inserido no campo da experimentação e da probabilidade subjetiva, enquanto a escrita clássica fundamenta-se por um objetivo formal que lhe é determinante. Pode-se dizer, dessa maneira, que o inacabamento, ao expor o processo criativo antes de sua cristalização ideal, é uma transgressão involuntária que interrompe um conceito estacionário de literatura para estendê-lo às possibilidades da especulação poética.

Os fragmentos de *L'Amérique*, embora distantes de seu objetivo ideal, guardam, mesmo em sua imperfeição clássica, o potencial poético necessário para produzir seu sentido. Isso significa que mesmo os versos e as notas autorreferenciais possuem uma natureza poética primordial, enquanto o poema épico ao qual se destinariam não seria nada mais do que uma forma exaltada e valorizada, que traz dentro de sua totalidade essa mesma essência (NOVALIS, 2009).

Embora os fragmentos filosóficos, assim concebidos, de Schlegel e Novalis, e os fragmentos poéticos, interrompidos, de Chénier, sejam de naturezas distintas, ambas as formas refletem o todo como um sistema de fragmentos. No caso dos filósofos, trata-se de um caminho para significar a exposição de sua consciência e sua busca pelo entendimento, numa profusão de sentidos que dialogam e conduzem à possibilidade de compreensão do infinito;

<sup>12</sup> “On pourrait feindre qu’un jeune homme aurait été se distinguer en Amérique, déshérité par son père qui, se repentant, le chercherait en Amérique. Les fils sans le connaître tueraient son père et épouserait sa mère... Cela découvert, il dirait à ses enfants avant de se tuer: Venez, fils de l’inceste. . . . . / Imprimez-vous bien mon visage. . . . . / Venez, venez, enfants. Vous tremblez, vous fuyez,/ Venez, regardez-moi. Ces traits que vous voyez,/ Ce sont ceux d’un méchant, d’un traître, d’un perfide,/ D’un fils incestueux et d’un fils parricide!...”

em Chénier, surge como um sistema evidenciado, que expõe sua criação poética ao mesmo tempo em que constitui a unidade de sua obra. Os panoramas oferecidos por essa forma poético-filosófica são, no caso, pensados a partir de suas partes, diferentemente daqueles criticados por Schlegel (1997), que são formados pela soma de partes desconhecidas ou conhecidas superficialmente. De sua lição, depreende-se uma crítica aberta à pretensão totalizante na criação de um sistema fundamentado em uma razão universal. Essa pretensão, identificada no projeto de Chénier, é, por um lado, amainada pela incompletude de seu trabalho, e, por outro, parcialmente atingida pela abertura que oferece a distinção de suas partes. São pelas notas, por exemplo, que, em *L'Amérique*, percebe-se que a referência clássica, mais do que um modelo consagrado e imagens grandiosas, é possível alcançar um sentido que transpassa sua dimensão puramente estética:

Ó, que delicioso estudo esse das histórias antigas!... elas conservam o coração em um nobre ódio pela tirania... e o amor por...

Essa massa de reis, súditos do povo soberano.<sup>13</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 133, tradução nossa)

A aproximação da obra de Chénier com a imaginação mítica e com a obra de artistas viajantes que representaram a América, cujas repercussões de sua história motivaram a criação de *L'Amérique*, torna-se viável, ademais, por essa amplitude que oferecem a alternância e pluralidade semântica desses espaços infinitos e inacabados. A possibilidade de alcançar um significado mais abrangente surge tanto da extensão que uma obra fragmentária abre ao pensamento, quanto das observações e preocupações do poeta expostas em notas que revelam a genealogia de sua criação e transcendem suas preocupações estéticas. As notas também demonstram a preocupação em conseguir alcançar o significado adequado daquilo que pretende representar, como abaixo, em que Chénier especula sobre o que aterrorizaria mais os nativos com relação aos espanhóis:

É preciso descrever essa imaginação ardente e primitiva de um povo selvagem. O que mais os aterroriza? São nossos canhões... Eles poderão, em suas assembleias, dizer, falando da religião que lhes é pregada: O Deus dos Castelhanos com suas cem bocas de ferro, e os próprios Castelhanos: Esses filhos do trovão<sup>14</sup> (CHÉNIER, 1884, 151, tradução nossa).

Além da aspiração por uma imagem, os fragmentos apresentam-se reticentes, como se conduzissem o pensamento a completar o enunciado. Do mesmo modo, a sequência proposta

---

<sup>13</sup> “O délicieuse étude que celle de ces anciennes histoires!... elles entretiennent le coeur dans une noble haine pour la tyrannie... et l’amour pour... [...] Cette foule de rois, sujets du peuple roi.”

<sup>14</sup> “Il faut décrire cette imagination ardente et primitive d’un peuple sauvage. Qu’est-ce qui les épouvante le plus? ce sont nos canons... Ils pourront, dans leurs assemblées, dire, en parlant de la religion qu’on leur prêche: Les Dieu des Castellans aux cent bouches d’airain, et les Castellans eux-mêmes: Ces enfants du tonnerre.”

compõe uma cena que constrói o significado dos castelhanos para os povos nativos. De um anseio estético, expõe-se o processo criativo concomitantemente à produção do efeito desejado. A partir de seu conjunto de fragmentos, que podem ser dispostos ou lidos aleatoriamente, *L'Amérique* constitui-se em uma forma mais aberta, interrompida pelas observações do poeta e pelos espaços vazios de seu acabamento, caracterizando-se de uma maneira mais plural pela liberdade de sua composição como uma obra em processo, um sistema cuja estrutura é sua própria gênese e negação.

*L'Amérique* é o desvio de seu próprio ideal. Do projeto clássico, advém tragicamente o inconcluso, o fragmento romântico, o caos do inacabado e a afronta da modernidade à razão. Se do épico estão presentes os mitos e as grandes imagens, a obra apresenta-se distante da perfeição – acabamento – da forma poética clássica. Do inventário crítico do Iluminismo, muito além da harmonia totalizante dos conhecimentos newtoniano e enciclopédico, estão presentes a preocupação e a reflexão sobre o Novo Mundo, alcançado pela natureza fragmentária da obra. A partir da noção filosófica de fragmento como essência do pensamento, é possível pensar *L'Amérique* como uma obra em devir.

Essa reflexão conduz a uma nova dimensão da obra: sua abertura. Definir o que vem a ser uma obra aberta, no entanto, é um exercício que envolve diferentes aspectos do objeto artístico e, embora essa definição esteja relacionada às poéticas contemporâneas, pretende-se, para aproximá-la de Chénier, destacar os dois valores principais de uma obra aberta, a ambiguidade e a pluralidade, e sua relação com o fragmento.

### **3.3. O inacabamento como abertura da obra**

Eco (2010) não define estruturalmente o que é uma obra aberta, mas identifica que tipos de relações frutivas ela deve possuir e como elas influenciam em sua abertura. Dessas relações, identificam-se dois valores principais já destacados, a ambiguidade e a pluralidade. De fato, essas características da arte estão relacionadas muito mais às interações que são propostas por um objeto artístico do que propriamente a uma natureza formal e característica da obra, sendo que, mesmo uma obra considerada fechada, como um poema épico, tem seus níveis de ambiguidade e pluralidade.

Se não existe um modelo estrutural de obra aberta, mas diferentes maneiras de fruição que uma obra pode estabelecer com seus receptores, pode-se dizer que Eco caracteriza uma obra aberta como aquela cujo objetivo, na maioria das vezes, está mais em suas relações de fruição do que, necessariamente, em sua forma final – sendo esta consequência dessas relações. Por isso esse conceito é recorrente na análise das poéticas contemporâneas e na arte

de vanguarda, visto que essas características estão na gênese da criação e são determinantes para o objeto artístico final. Ao fazer uma relação com as obras clássicas – fechadas – ou que se pretendiam assim, como *L'Amérique*, pode-se dizer que, a ambiguidade e a pluralidade estão no produto. Se em uma obra fechada o efeito é produzido e limitado pelo objeto final, na obra aberta o efeito é reforçado e determina essa forma final. Pode-se dizer, portanto, que, enquanto a pluralidade e a ambiguidade podem ser depreendidas de qualquer obra de arte, as obras abertas fundam-se pela intenção de aprofundar essa amplitude polissêmica e a experiência estética de sua criação.

Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados [...]: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser 'obra'. Entendendo-se por 'obra' um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. (ECO, 2010, 22).

A definição de obra aberta envolve, por conseguinte, “a reação da arte e dos artistas (das estruturas formais e dos programas poéticos que a eles presidem) ante a provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Polivalente...” (Ibidem, 23). A intenção de Eco é, nesse sentido identificar a relação da arte contemporânea com a “desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo...” (Ibidem, 23).

Aplicar, portanto, a relação proposta por Eco ao trabalho de Chénier, é oportuno, pois, por ser inacabado e fragmentário, revela o sistema de pensamento do qual se origina e, embora não seja o que pretendia ser, torna-se sua própria ruptura.

Eu quero, em uma mesma parte, confundir e imitar o trecho de Homero em que Príamo pergunta a Helena o nome dos heróis do exército, e a divina cena de Ésquilo em *Os sete contra Tebas*, em que um mensageiro informa a Étécles os nomes dos chefes e as divisas de seus escudos, que Étécles replica sempre contra eles. Esta cena está além do elogio. É preciso quase traduzi-la.<sup>15</sup> (CHÉNIER, 1884, 166, tradução nossa)

O projeto originário está exposto em nota, inclusive o julgamento do poeta sobre a tradição literária à qual se filia. A intenção é reproduzir e manter a tradição – no máximo, renová-la ou mesclá-la (*confondre*) – e o que resta é exatamente a perspectiva de como seria

<sup>15</sup> “Je veux, dans un même morceau, confondre et imiter cet endroit d’Homère où Priam demande à Hélène le nom des héros de l’armée, et la divine scène d’Eschyle dans *les Sept chefs*, où un messager apprend à Étécle les noms des chefs et les divisés de leurs boucliers, qu’Étéocle rétorque toujours contre eux. Cette scène est au-dessus de l’éloge. Il faut presque la traduire.”

essa cena inspirada, imitada e “confundida” de Homero e Ésquilo. Essa nota, no entanto, é apenas mais uma das peças que compõem a obra de Chénier e, embora afirme sua crença na tradição literária, sobretudo no que diz respeito à produção de imagens, quando associada a outros fragmentos, percebe-se que o que é realizado está próximo da ruptura dessa tradição.

Assim o viajante cansado senta-se e descansa sob a árvore-da-morte<sup>16</sup>,  
sombra venenosa... Tomado por um frio mortal, ele levanta-se, arrasta-se  
para longe dessa árvore funesta e, quanto mais se distancia, mais sente seu  
coração reanimar-se,

E renascer em seu flanco a força e o vigor.<sup>17</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 166, tradução nossa)

A imagem sugerida nesse fragmento inclui tanto o elemento exótico de uma árvore americana quanto a remissão ao mítico pelo efeito infausto que essa árvore produz no viajante. Outros elementos que pudessem associar esse fragmento à ação proposta no poema – que não existe – e o caminho percorrido por esse viajante não foram tramados. Apenas um verso resta solitário, cujo sentido se completa também pela imagem sugerida, sem a trama para indicar a ação, sem nomear o personagem. Do fragmento, destacam-se, principalmente, a solidão do viajante e a proximidade da morte. As demais associações, no caso, não são descartadas e podem ser ressignificadas em relação aos demais fragmentos do poeta, a outros personagens propostos ou, ainda, se depreendidas do fragmento separado e isolado do todo.

O que se pretende destacar é que existe no projeto originário de Chénier uma pretensão de ordenamento objetivo, como foi visto nos capítulos anteriores, e que seu projeto clássico também se pretendia totalizante e formalmente ideal. Não obstante, o que se observa na obra como ela é, fragmentária e inacabada – acabada em seu inacabamento –, é a revelação de sua origem, com a qual dialoga, embora afirme sua autonomia. Essa liberdade é, justamente, sua existência que se manifesta mais aberta e mais possível pela incompletude de uma obra cuja rigidez talvez não fosse capaz de circunscrever todas as dimensões que dela emergem.

A tradição à qual pertence o poeta de *L'Amérique* está presente por toda gênese de sua criação, mas a interrupção desse projeto – ou mesmo sua impossibilidade – abre-se para uma nova perspectiva e, por isso, pode ser tanto abordada por essa tradição, que conduz sua realização, quanto pelo que é, esboço e ruptura. Se analisada, no entanto, por sua origem conceitual, percebem-se a ruína e o fracasso do poeta, além da nostalgia de um tempo que não

<sup>16</sup> *Mancenillier: Hippomane mancinella*, árvore-da-morte, figueira-venenosa. Fonte: Descritores em Ciências da Saúde: <<http://decs.bvsalud.org>>.

<sup>17</sup> “Ainsi le voyageur fatigué s’assied et se repose sous un mancenillier, ombrage vénéneux... Saisi d’un froid mortel, il se lève, il se traîne loin de cet arbre funeste, et plus il s’en éloigne, plus il sent se ranimer son coeur, “/Et renaître en son flanc la force et la vigueur.”

mais retorna; se analisada por sua realização e pelas relações que estabelece mesmo em sua incompletude, tem-se, então, a transição de uma tradição para uma forma que se aproxima mais da subjetividade e da natureza da consciência humana. A noção de obra aberta, em *L'Amérique*, só pode, nesse sentido, ser desenvolvida a partir de sua desestruturação, e não de seu encerramento utópico que limitaria seu potencial de significação.

Assim como qualquer produção artística, a epopeia possui certo nível de abertura, mesmo sendo considerada uma obra formalmente fechada em que as relações de fruição não são o determinante desde a origem de sua criação. As imagens e ações que nelas são desenvolvidas também conduzem a certa ambiguidade e pluralidade semântica, que podem ser atingidas em maior ou menor grau, de acordo com o tratamento poético da linguagem e das relações metafóricas e alegóricas que por ela podem ser provocadas. Na obra de Chénier, além da trama épica pretendida – sua ambição formal objetiva –, a projeção de seu pensamento e suas incertezas também oferecem uma nova possibilidade de apreciação de sua obra. Valéry observa que:

[...] é através de uma abstração que a obra de arte pode ser construída, e essa abstração é mais ou menos enérgica, mais ou menos fácil de se definir, dependendo do fato de os elementos tomados emprestados à realidade serem partes dela mais ou menos complexas. Inversamente, é através de uma espécie de indução, de uma produção de imagens mentais que qualquer obra de arte é apreciada; e essa produção deve ser também mais ou menos enérgica, mais ou menos *cansativa*, dependendo do fato de ser solicitada por um simples entrelaçamento em um vaso ou por uma frase interrompida de Pascal. (VALÉRY, 2007, 151-152)

A reflexão de Valéry aproxima a produção de imagens decorrentes das relações de fruição com uma obra mais acabada, como os grafismos de um vaso, do processo correspondente a que se pode chegar pela apreciação de um pensamento fragmentário de Pascal. Qual produção seria mais enérgica ou mais “cansativa” e, portanto, mais trabalhosa, nesse exercício é, indubitavelmente, aquela que propõe uma amplitude e uma complexidade maiores nesse exercício de fruição. O épico de Chénier seria a construção desse vaso, assim como o escudo de Aquiles, cuja apreciação não é nem maior nem menor, mas cujo inacabamento é capaz dar esse trabalho ao seu leitor por oferecer mais possibilidades de significação.

As notas confessionais servem como um indicativo dessa característica da obra, pois afirmam as necessidades e os caminhos pelos quais o poeta pretende percorrer, revelando também sua admiração e idealização por aqueles escritores que conseguem produzir com facilidade: “É preciso colocar em alguma parte esses tipos de homem que veem tudo belo;

que, de uma só palavra que lhes é dita sobra algo, fundam um longo romance...<sup>18</sup>,  
(CHÉNIER, 1884, 161, tradução nossa). A incerteza e a própria perdição revelam-se também em versos e notas de outras obras, como no também pretendido longo e inacabado poema intitulado *L'Art d'aimer*:

E por suas vestes coberta e não velada.

(Acredito que já coloquei esse verso em alguma parte, mas não consigo me lembrar onde.)<sup>19</sup> (Ibidem, 171)

Pode-se também ilustrar a complexidade dessa rede de fragmentos, que Chénier tenta manobrar, com mais uma das imagens pretendidas para o poema.

A noite vem... e passa... o dia renasce... E como se vê um cordão de formigas... *campeia o negro exército, entre as ervas*<sup>20</sup>...

Assim para os trabalhos, para a pena, para o ganho,  
Desperta-se com o dia o formigueiro humano.  
(CHÉNIER, 1884, 152)

*L'Amérique* expõe o caos pelo qual transita um espírito incessante e criador. Por isso, como observa Valéry (2007), embora o objeto artístico supostamente indique a articulação e o centramento do artista, muitas vezes ele esconde sua trajetória para se chegar ao resultado final; uma trajetória que está plena de incerteza, hesitações, equívocos e dor. Por isso também, além de analisar a determinação entre o objeto artístico e seu projeto originário, Eco (2010) evoca Valéry ao considerar a obra como seu próprio esboço, não apenas como a estrutura final que mascara o processo.

Está claro portanto que, na nossa acepção, a noção de “poética” como projeto de formação ou estruturação da obra acaba abrangendo também o primeiro sentido mencionado: a pesquisa em torno do projeto originário aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, vistas como documentos de uma intenção operacional, indícios de uma intenção. O fato de ser impossível, em tal pesquisa, deixar de perceber as disparidades entre projeto e resultado (uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam), faz com que seja recuperado também o significado dado ao termo por Valéry. (ECO, 2010, 25)

Considerar, portanto, *L'Amérique* como seu próprio esboço é reconhecê-la como obra, não como fracasso. É só a partir dessa concepção que torna viável compreender os seus campos de possibilidade. A pretensão totalizante presente no projeto originário e o caos da

<sup>18</sup> “Il faut placer quelque part de ces caractères d’hommes qui voient tout en beau; qui, sur un seul mot qu’on leur dit d’une chose, bâtissent un long roman.”

<sup>19</sup> “/Et de ses vêtements couverte et non voilée./

“(Je crois avoir déjà mis ce vers-là quelque part, mais je ne puis me souvenir où.)”

<sup>20</sup> “La nuit vient... et passe... le jour renaît... Et comme on voit une nation de fourmis... *dans le noir peuple chemine et va en rampant* [Virgílio]... /Ainsi pour les travaux, pour le gain, pour la peine,/ S’éveille avec le jour la fourmière humaine./

incompletude de seu resultado final demonstram, nesse sentido, a inerência da imaginação a qualquer forma artística. O inacabamento e a indeterminação revelam que, na inexistência de um sistema absoluto, as novas possibilidades que florescem são capazes, ironicamente, pela imaginação, de chegar a uma pluralidade mais abrangente do que o próprio absoluto.

Obra aberta como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. É nesse sentido que o informal na pintura se liga às estruturas musicais abertas da música pós-weberniana, bem como àquela poesia ‘novíssima’ que já aceitou, por admissão de seus representantes, a definição de informal. (Ibidem, 150)

A natureza fragmentária de *L’Amérique*, embora não seja determinante para considerá-la uma obra aberta, é significativa por se oferecer como um campo de possibilidades, característica de uma obra em devir. Do mesmo modo, não se pode considerar qualquer obra que se apresente em fragmentos ou que indique certo caos em sua construção como uma obra aberta; isso depende de uma relação dialética entre a indeterminação e as possibilidades que dela se originam.

Eco (2010) ainda define a obra como uma metáfora epistemológica ou como uma estrutura que se configura pela assimilação de um sistema de conhecimento compartilhado, que pode ser próprio de uma época. As indeterminações desse sistema deixam-se transparecer justamente na abstração artística, que está diretamente associada às interpretações e incertezas dessa época ou daqueles que compartilham o saber. Se a obra aberta e a indeterminação das formas poéticas contemporâneas são emblemáticas de uma “consciência teorética difundida”, do mesmo modo, as formas poéticas clássicas relacionam-se ao imaginário de sua época.

Considerar, portanto, a obra como uma metáfora epistemológica é evocar o pensamento de Barthes (1974) sobre a escritura. O ordenamento da poesia clássica, por exemplo, estaria relacionado, nesse sentido, à própria concepção racional e hierárquica da organização social dos séculos XVII e XVIII. A definição de Eco (2010) permite assim refletir *L’Amérique* como emblema de um período de transição; da impossibilidade de estruturar o que se desconhece; da reordenação, não só geográfica, mas também humana que provocaram as revoluções e a conquista do Novo Mundo; da imaginação que interfere nos limites da objetividade historiográfica; da recorrência à tradição para representar o novo; e das possibilidades que se abrem na incompletude de uma pretensão totalizante.

### 3.4. A obra inacabada e o exercício interminável da escrita

Em *O grau zero da escritura* (1974), Barthes salienta a primazia da forma na arte clássica, encerrada em modelos que determinavam – ou deslocavam para um segundo plano – a consciência e a liberdade do autor. O que orienta a criação, nesse sentido, são o valor da obra literária de uma determinada época e a língua carregada de regras e significados que lhe são próprios, aos quais pertence um escritor e pelos quais ele se aplica em sua busca pessoal. Essa consideração evoca, inevitavelmente, a noção barthesiana de escritura, considerada como uma reflexão de um imaginário, através do qual são instaurados os parâmetros de um sentido compartilhado, associada à prática individual desse sentido, na qual se fundamenta o estilo desse escritor. A escritura, nesse sentido, é um direcionamento que o escritor propõe a esses valores comuns, é, portanto, “uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 1974, 124).

O rompimento desse paradigma formal clássico acontece no fim do século XVIII, em que a recusa à tradição literária e, efetivamente, as transformações provocadas na ordem política e social pelo Iluminismo e pelas Revoluções Americana e Francesa, implicam indiretamente em uma nova maneira de pensar as artes. *L'Amérique* traz em seu inacabamento – embora não fosse o objetivo de sua forma pretendida – uma ruptura a esse modelo clássico, associada à crítica histórica voltairiana, oferecendo uma liberdade no modo de pensar a literatura. A manifestação da individualidade formal da obra de Chénier está, portanto, em sua interrupção que, com a exposição de seu processo criativo e a crítica político-social de sua época, sugere o início de um novo paradigma, do qual se destaca o seu caráter fragmentário. Assim como o pensamento romântico de Novalis e Schlegel, o fragmento é uma forma oportuna e suficiente para a manifestação da consciência, como também enunciou Barthes, ao expor sua leitura de um escritor contemporâneo desconhecido:

Os textos de F.B. bem podem ser os sinais precursores de uma grande obra *ligada*, o autor não obriga em nada o seu leitor, e o que cada um desses textos nos diz é a sua realização. O que é realizado, aqui, é a escritura. De todas as matérias da obra, só a escritura, com efeito, pode dividir-se sem deixar de ser total: um fragmento de escritura é sempre uma essência de escritura. Eis por que, quer se queira quer não, todo fragmento é acabado, a partir do momento em que é escrito; eis também por que não se pode comparar uma obra partida a uma obra seguida; eis, enfim, por que ninguém consegue negar a grandeza das obras fragmentárias: não grandeza da ruína ou da promessa, mas grandeza do silêncio que acompanha todo acabamento (só a erudição, que é o contrário da leitura, pode ver nos *Pensamentos*, de Pascal, uma obra inacabada) (BARTHES, 2004a, 282-283).

Pascal, assim como Chénier, teve sua obra interrompida por sua morte. Os *Pensamentos*, no entanto, são sua obra, à qual não se associam os termos “projeto” ou “inacabado”. Embora sejam de natureza diversa, assim como certamente era a obra contemporânea analisada por Barthes, a incompletude de *L’Amérique* também possui uma grandeza de ruína que, de certa maneira, pode ser superada por sua grandeza de silêncio. O “acabamento” seria o momento em que a obra não tem mais o que dizer. A mitologia *provável* que Chénier pretendia construir sobre a América torna-se, em seu vazio, ainda mais potência – escritura, no sentido de Barthes – do que aquilo que o poeta alcançou e pretendia por sua reflexão sobre o mito e sua abordagem histórica sobre a conquista do novo continente.

Ao “falhar” em seu projeto, Chénier oferece-se intimamente à especulação do inalcançável, ao conjeturar o absoluto, na impossibilidade da criação e pelos espaços vazios e inconclusos de sua pretensão; é na incompletude que se abrem as possibilidades de sua obra; essa é a grandeza de seu silêncio. Os esboços, rascunhos, notas e versos de um projeto clássico como *L’Amérique* são também sugestivos ao convergir, ainda que limitadamente, com algumas questões modernas sobre a obra literária: o que é, como e quando ela se realiza?

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder [...] O infinito da obra, numa tal perspectiva, é tão-só o infinito do próprio espírito. (BLANCHOT, 1987, 11-12).

O que é *L’Amérique* senão um projeto infinito que se desprende de *Hermès*, outra obra inacabada? Ambos os textos são formados pelas inquietações do poeta, cujo dever não só foi incorporado por seu fascínio pela tradição literária – “será preciso descrevê-lo designando os lugares por suas produções, como eu descreverei toda a geografia do globo. É assim que faz Homero<sup>21</sup>” (CHÉNIER, 1884, 138, tradução nossa) –, mas também pela constante exposição de um trabalho que parece interminável:

É preciso representar magnificamente a terra sob o emblema metafórico de um grande animal que vive, morre, está sujeito a mudanças, revoluções, febres, desarranjos na circulação de seu sangue. A terra está eternamente em movimento. Cada coisa nasce, morre, dissolve-se. Esta partícula de terra foi fumaça; ela torna-se um trono, que, além disso, é um rei. O mundo é uma balança perpétua, diz Montaigne (nesta ocasião, os conquistadores, as

<sup>21</sup> “Il faudra le peindre en désignant les lieux par leurs productions, comme je peindrai toute la géographie du globe. C’est ainsi que fait Homère.”

agitações sucessivas de invasões e de conquistas, daqui, de lá...)”<sup>22</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 96, tradução nossa).

A citação acima, retirada do poema *Hermès*, ilustra o trabalho incessante da escrita, um projeto que conduz a uma sucessão eterna de imagens, que, de um elemento a outro, chega-se a uma observação reticente, incerta, imprecisa e infinita. Ao mesmo tempo, esse organismo que Chénier pretende representar pode ser aproximado ao trabalho literário, como um processo ativo, em constante acabamento, e, por isso, inacabado. Não obstante, Blanchot aponta que uma obra literária “não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada” (BLANCHOT, 1987, 12).

Dessa maneira, *L’Amérique* é uma obra em devir, na qual se explicita não só um sistema de significação de acontecimentos históricos, mas também o processo constante pelo qual passa o escritor para se atingir essa significação. Além disso, as notas e versos de Chénier expõem seus desejos, sua consciência, o lugar de sua criação e de que maneira ela se relaciona com sua época e com suas tradições literárias, revelando-se, assim, como se constitui a sua escritura.

Uma obra inacabada apresenta-se estruturalmente em pedaços. No caso de um poeta neoclássico, distante de seu princípio utópico, sua desestruturação revela o que não devia ser revelado, contradiz uma pretensão universal e apresenta os diversos impulsos que envolvem a escrita. Em Chénier, percebe-se seu gosto, sua orientação, sua procura e seu objetivo, sendo que todos formam uma unidade que é a sua realização. “A obra só é obra se é unidade dilacerada, sempre em luta e jamais apaziguada, e só é essa intimidade dilacerada se se faz luz através da escuridão, desabrochar do que permanece encerrado” (BLANCHOT, 1987, 230). O que floresce dessa unidade aparentemente desarticulada e obscura são as diversas dimensões que envolvem o processo criativo, dentre as quais está a subjetividade do poeta.

A harmonia totalizante de *L’Amérique* é atravessada pelo caos do inacabado e pela volubilidade da obra. Os fragmentos de um clássico podem, assim, problematizar questões modernas e demonstrar como um poeta, em seu projeto épico, encontra-se com sua particularidade lírica. Baseado nisso, Fabre (1955) destaca algumas características que permitem aproximar Chénier de poetas do século XIX, como Poe, Verlaine, Baudelaire, Musset e Heine, por mostrar um caráter romântico, emotivo e primário em sua

---

<sup>22</sup> “Il faut magnifiquement représenter la terre sous l’emblème métaphorique d’un grand animal qui vit, se meurt, est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang. La terre est éternellement en mouvement. Chaque chose naît, meurt, se dissout. Cette particule de terre a été du fumier; elle devient un trône, et qui plus est un roi. Le monde est une branloire perpétuelle, dit Montaigne (à cette occasion, les conquérants, les bouleversements successifs des invasions et des conquêtes, d’ici, de là...)”  
Citação retirada de *Hermès*.

impossibilidade de concluir projetos tão extensos. “Os dossiês de *L’Amérique* e de *Hermès* testemunham que epopeias de dez mil versos não são escritas do acaso<sup>23</sup>” (FABRE, 1955, 52, tradução nossa). A impotência criativa do poeta que se manifesta no inacabamento de suas grandes obras apresenta esse caráter moderno e orienta seu trabalho como uma busca de uma forma ideal, encontrada, mais precisamente, em seus poemas curtos, como observa Fabre:

Chénier é mesmo, por definição e por força, um poeta lírico, no sentido moderno do adjetivo. Para que ele se torne um de fato, ele deverá tomar consciência de suas possibilidades e descobrir a forma, ora rigorosa, ora espontânea, que dará um corpo a seu lirismo difuso ou latente. Descoberta difícil, mas em direção à qual a força nativa de seu gênio o empurra. Outros terão menos a fazer para encontrar a arte que permite “ser absolutamente si mesmo.”<sup>24</sup> (FABRE, 1955, 51, tradução nossa)

O inacabamento – ou a impossibilidade de terminar uma obra – torna-se, assim, oportuno a Chénier como um processo para alcançar sua forma ideal. Como obra, seu caráter fragmentário torna-se um verdadeiro emblema da florescência de sua poesia. Os seus dois grandes projetos épicos – *Hermès* e *L’Amérique* – foram pensados desde a adolescência do poeta e, concomitantemente aos planos, rascunhos e escrita desses dois poemas, eram criadas também suas elegias, das quais as notas e versos também oferecem uma aproximação ao processo criativo e dão um tom de confiança à sua obra, um traço característico e instigante de sua obra, conforme salienta Herbillon:

É por isso que as Elegias, das quais muitas não estão terminadas, são interessantes para se ler; parece que o poeta está perto de você, que sua palavra figurada chega aos seus ouvidos; sua linguagem harmoniosa descreve o que sua alma ressentida [...]. Desesperadamente voluptuoso nas horas de tenro amor, encantador expansivo nas confidências com seus amigos, tristemente desencorajado nas horas de amargura, suavemente melancólico ao espetáculo da natureza, despertando-se com embriaguez sob a inspiração da Musa, todo André Chénier está nessas páginas e nesses fragmentos, seus mais caros confidentes<sup>25</sup> (HERBILLON, 1949, 245, tradução nossa).

<sup>23</sup> “Les dossiers de l’Hermès e de l’Amérique témoignent qu’on n’écrit pas de la sorte des épopées de 10.000 vers.”

<sup>24</sup> “Chénier est bien, par définition et en puissance, un poète lyrique, au sens moderne de l’adjectif. Pour qu’il le devienne en fait, il devra prendre conscience de ses possibilités et découvrir la forme, à la fois rigoureuse et spontanée, qui donnera un corps à son lyrisme diffus ou latent. Découverte difficile, mais vers laquelle le poussait irrésistiblement la force native de son génie. D’autres auront moins à faire pour trouver l’art qui permet ‘d’être absolument soi-même’.”

<sup>25</sup> “C’est pourquoi les Elégies, dont beaucoup ne sont pas terminées, sont si intéressantes à lire; il semble que le poète est près de vous, que sa parole imagée arrive à votre oreille; son langage harmonieux dépeint ce que son âme ressent [...]. Follement voluptueux aux heures des tendres amours, charmeur expansif dans ses confidences à ses amis, tristement découragé aux heures d’amertume, doucement mélancolique au spectacle de la nature, s’éveillant avec ivresse sous l’inspiration de la Muse, tout André Chénier est là dans ces pages et ces fragments, ses plus chers confidentes.”

A confiança e, por conseguinte, a individualidade do poeta exposta entre os estilhaços do épico inacabado são o traço pessoal sobre um projeto que se pretendia impessoal, ainda com o recurso à imaginação, pois esta foi conduzida pela objetividade da razão universal. Essa verdade que seria alcançada sob o emblema de *L'Amérique* rompe-se para apresentar o anseio do escritor e a própria escrita como tema literário, como se a sua tentativa de suprimir esse traço pessoal gerasse a ruptura da obra e o expusesse. O clássico é, desse modo, partido, e, em suas partes, transparecem as características que anunciam a modernidade na obra de Chénier.

Isso se verifica na passagem seguinte, em que o poeta, novamente, gera uma imagem propondo-a, sem escansão, mas em uma nota cuja sequência reticente encerra-se com um verso incompleto, que, em sua dimensão reduzida, preenche-se pela representação da escuridão pretendida:

Um evangelizador descreverá a morte do Messias... A terra a tremer... Os túmulos abertos... A noite... esta noite não resulta do movimento da terra; uma parte do globo não está iluminada nem a outra na obscuridade... A lua não passou entre a terra e o sol para interceptar a luz... Não, a noite antiga, mãe do caos, aquela à qual pertencia o mundo antes de a luz ser criada, tirada de seu antro... Ela envolve o sol com um véu negro para que ele não fosse testemunha... Ela estende o luto sobre todas as esferas que compõem nosso universo... Todos choram a morte de seu criador.

O sono, suave irmão da morte. . . .<sup>26</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 159, tradução nossa).

Percebe-se que as notas de *L'Amérique* apresentam-se dissociadas dos modelos formais da Antiguidade, embora busquem as mesmas imagens. Elas são, dessa maneira, como o fôlego – um espaço e um tempo – necessário para refletir um projeto tão grandioso. Sua exposição, no entanto, demonstra a impossibilidade de alcançar essa forma totalizante e desmorona o projeto de alcançar uma verdade absoluta, por se fundamentar nas incertezas do processo de criação. Assim como a modernidade se deixa ver pela ruína da tradição, do mesmo modo, esse processo de transição se manifesta no inacabamento de um projeto clássico.

Entre classicismo e iluminismo, enfim, vai-se delineando uma idéia de ‘poesia pura’ justamente porque a negação das idéias gerais, das leis abstratas, levada a cabo pelo empirismo inglês, vem afirmar a ‘liberdade’ do

<sup>26</sup> “Un prédicateur peindra la mort du Messie... La terre tremblante... Le tombeaux ouverts... La nuit... cette nuit ne fut point l’effet du mouvement de la terre; une partie du globe ne fut point éclairée et l’autre dans l’obscurité... La lune ne passa point entre la terre et le soleil pour intercepter la lumière... Non, l’antique nuit, la mère du chaos, celle à qui appartenait le monde avant que la lumière fût créée, sortit de son antre... Elle entoura le soleil d’un voile noir pour qu’il ne fût pas témoin... Elle étendit le deuil sur toutes les sphères qui composent notre univers... Toutes pleurèrent la mort de leur créateur.  
“/Le sommeil, doux frère de la mort. . . .”

poeta, e prenuncia, portanto, uma temática da ‘criação’. Das afirmações de Burke sobre o poder emocional das palavras, chega-se às de Novalis sobre o poder puramente evocativo da poesia como arte do sentido vago e do significado impreciso. Uma idéia se afigura então tanto mais individual e estimulante ‘quanto mais numerosos forem os pensamento, mundos e atitudes que nela se cruzem e se tocam. Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão da personalidade (ECO, 2010, 45-46).

Da noção sensualista de percepção do sublime que Burke propõe, passando pelo empirismo de Locke, que rompe com a noção cartesiana de ideias inatas, até a poética do fragmento de Novalis, Eco (2010) observa a configuração de uma estética da experiência sensorial, na qual as ideias se formam a partir dos sentidos, que, por sua vez, são transcendentais e podem ser estimulados e desenvolvidos a partir de diferentes sistemas de representação. A literatura que floresce a partir do século XVIII, assim como a arte, é descrita, nesse sentido, como um espaço de obscuridade e de ameaça, propício ao erro – lugar de experimentação –, à mistura e à constante combinação e recombinação dos sentidos que nela se oferecem.

Nessa libertação dos sentidos, a verdade torna-se tangível pela possibilidade sensorial, da qual parte a imaginação que busca, na proposição de diferentes meios de experiência, o sentimento estético. O classicismo, no entanto, provocava um razoamento dessas experiências, submetidas a uma forma ideal, na qual as incertezas e a individualidade do escritor eram suprimidas por uma pretensa busca por imagens universais, conforme observa Blanchot:

O escritor a que se chama clássico – pelo menos na França – sacrifica em si a falta que lhe é própria, mas para dar voz ao universal. A calma de uma forma regulada, a certeza de uma fala libertada do capricho, onde se exprime a generalidade impessoal, assegura-lhe uma relação com a verdade. Verdade que está além da pessoa e desejaria estar além do tempo. A literatura tem, pois a solidão gloriosa da razão, essa vida rarefeita no seio de tudo o que exigiria resolução e coragem, se essa razão não fosse, de fato, o equilíbrio de uma sociedade aristocrática ordenada, isto é, o nobre contentamento de uma parte da sociedade que concentra em si o todo, isolando-se e mantendo-se acima daquilo que a faz viver. (BLANCHOT, 1987, 18).

O inacabado, dessa maneira, no desordenamento desse capricho, a que se refere o teórico francês, é a fala pessoal e manifesta do escritor. A verdade universal, que se pretendia atingir pela impessoalidade e pela razão, dá lugar a uma verdade sensorial, tangível pela experiência estética e por uma fala subjetiva que, em seu desequilíbrio e sua incompletude, abre-se a diferentes motivos e significados. Se a obra clássica pode ser considerada um cristal, encerrado em si e perfeitamente lapidado – imagem proposta por Eco (2010) –, a “cristalina

expressão da personalidade” do artista, sua individualidade, no entanto, só se deixa ver em sua ruptura, bem como as possibilidades de novas significações.

A inclinação de Chénier sobre seu trabalho, que parece infundável, é uma nuance de *L'Amérique* que se tornou possível apenas por sua fragmentação, e são as interferências do poeta que demonstram como a escrita é um processo que inevitavelmente remete ao infinito. A lucidez com que reflete as singularidades do poema épico evidencia seu domínio sobre a obra pretendida; a exposição dessa lucidez, no entanto, demonstra seu revés, e a impossibilidade de terminá-la. Desse paradoxo, percebe-se, na vastidão da obra, a essência processual da escrita, que movimenta o escritor com a perspectiva de preencher esses intervalos e aprimorar o que já está preparado.

Pintar uma procissão... Os frades em diferentes cores... de diferentes hábitos... As sobrepelizes, as velas... traduzir às vezes, transitoriamente, por alusão, por omissão, algumas orações da Igreja... Representar suas diferentes cerimônias nas diferentes estações do ano. Afinal, Homero entrou e teve de entrar em todos esses detalhes... e os algozes punhais, e o ouro do qual dourava-se os chifres do animal, e o pelo da vítima cortado e distribuído...

Virgílio fez o mesmo; e Tasso, que falou sobre a confissão.

Não esquecer as festas da Igreja, das quais muitas são interessantes, como o Natal, o Domingo de Ramos, a Sexta-Feira Santa, e muitas histórias do Novo Testamento, a mulher adúltera, a samaritana, o bom samaritano... O que quer que se digam, todas essas fábulas têm seu preço, sem contar, talvez, aquelas de Homero. Essa última parte pode ainda ser contestada. Ademais, boas ou más, elas pertencem ao tempo, do qual demonstram os modos, os caracteres; não se deve omiti-las.

Entre as cerimônias católicas que devem ser descritas, não esquecer as Cinzas... e *aperite portas principes vestras...* e as rogações... e os enterros... os batismos... viático... extrema-unção...<sup>27</sup> (CHÉNIER, 1884, 146-147, tradução nossa).

A cada quadro apresentado em *L'Amérique* parece se abrir um novo ramo interminável do poema. A tentativa de tudo representar esbarra nas reticências que indicam o limite da escrita e, simultaneamente, sua inclinação para o ilimitado. Circunscrever todas as imagens propostas a fim de construir “um quadro rápido de toda a história do mundo”, uma

<sup>27</sup> “Peindre une procession... Les moines de différentes couleurs... de différents habits... Les surplis, les cierges... traduire quelquefois, transitoirement, par allusion, par prétéition, quelques prières de l'Église... En représenter les différentes cérémonies dans les différents temps de l'année. Car enfin Homère est entré et a dû entrer dans tous ces détails... et les couteaux victimaires, et l'or dont on dorait les cornes de la bête, et le poil de la victime coupé et distribué...

“Virgile a fait de même; et le Tasse, qui a parlé de la confession.

“Ne pas oublier les fêtes de l'Église, dont plusieurs sont intéressantes, comme Noël, le dimanche des Rameaux, le vendredi saint, et plusieurs histoires du Nouveau Testament, la femme adultère, la Samaritaine, le Samaritain charitable... Quoi qu'on en dise, toutes ces fables ont leur prix, sans valoir peut-être celles d'Homère. Encontre ce dernier point peut-il être contesté. D'ailleurs, bonnes ou mauvaises, elles sont du temps, elles en peignent les moeurs, les caractères; il ne faut pas les omettre.

“Parmis le cérémonies catholiques qu'il faut peindre, ne pas oublier les Cendres... et *aperite portas principes vestras...* et les rogações... et les enterrements... les baptêmes... viatique... extrême-onction...”

“mitologia provável da América” ou “um sistema do mundo” é uma tarefa épica que implica necessariamente na significação de um infinito que está não só no que se pretende representar, mas também na própria natureza da escrita inacabada e, portanto, em constante acabamento, visto que a própria significação é infinita.

Se a extensão de seus projetos é desmedida, intangível mesmo para um escritor que vivesse mais de cem anos, como afirma Herbillon (1949), a impossibilidade de terminá-los mostra-se, dessa maneira, como um atributo próprio da escrita, que evoca a reflexão de Blanchot (1987), sobre a existência da obra e sua relação com autor:

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais. O que se pode traduzir na observação de que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece. Observação que talvez se deva inverter, porquanto o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra existe, como ele próprio tem, por vezes, o pressentimento, na impressão de uma ociosidade das mais estranhas? (BLANCHOT, 1987, 13)

Enveredar-se por essa tarefa infinita da escrita é encontrar-se inevitavelmente com a sua própria morte, seja ela simbólica ou não. A reflexão de Blanchot, evidentemente, associa-se ao pensamento de Barthes sobre a escritura e o sacrifício do autor pela obra. Quando esta existe e, portanto, tem sua própria voz, ela resulta da expressão de uma linguagem autônoma que se origina de uma natureza diversa que supera e atravessa o próprio autor. Afastado de sua obra à medida que a constrói, ele é consumido pela adversidade e dissimulado por sua própria escritura. Se então a morte do autor é uma condição para a existência da obra, *L'Amérique* resulta das duas naturezas da morte, a primeira, do próprio poeta André Chénier, morto em 1794, cuja obra seria publicada apenas em 1819; a segunda, simbólica, que não se concretiza, mas se representa, com certa desesperança, ao revelar o poeta entregue avidamente a um propósito intangível, perdido em seu curso que se desmembra, ramifica e conduz sua vida efêmera por uma travessia interminável que o consome.

Isso se demonstra não só quando o escritor atribui ao poeta a função de penetrar “os labirintos obscuros” e “abrir o infinito aos seus ávidos olhos”, mas também quando tenta incorporar outras vozes ao poema: “É preciso que isto seja dito por um poeta (que não sou eu).<sup>28</sup>” (CHÉNIER, 1884,148, tradução nossa), observa Chénier, em uma de suas notas,

<sup>28</sup> “Il faut mettre ceci dans la bouche du poète (qui n'est pas moi).”

prevendo a presença de um poeta pelo qual poderia, ele mesmo, projetar-se, e, ao mesmo tempo, desaparecer em sua própria obra.

Seja um poeta, cuja fala inserida no poema reflete a própria poesia, um inca, que relata a conquista dos espanhóis, um padre, sobre as cerimônias religiosas, ou mesmo uma profetisa, que pudesse prever as ações futuras dos conquistadores, todos são personagens possíveis, vozes distintas, que seriam mais oportunos na constante busca de Chénier por imagens que pudessem circunscrever ou aludir à imensidão do universo através de sua escrita, que, por sua vez, mostra-se, também, interminável, como outro espaço vasto ao qual ele já está entregue. Na obra de Chénier, há, portanto, tanto a representação do infinito, quanto o infinito da representação.

Dar voz àquele que terá visto os Andes... Esses enormes granitos esparsos aqui e lá, sem ordem... esses rios imensos que se precipitam... essas neves...

Esses altos montes que um eterno inverno branqueou,

esse caos assemelha-se aos restos de um mundo, os Titãs... Acredita-se ver nessas criações monstruosas, sem forma, sem ordem, a mãe natureza agitada, rasgada, gemer ao sofrer um aborto<sup>29</sup>. (CHÉNIER, 1884, 162, tradução nossa).

É singular o percurso traçado pelo poeta que tenta, através de grandes imagens de uma natureza indômita, alcançar esteticamente o sublime, emoldurar o universo e pensar a civilização. A escrita inconstante, incompleta e reticente não anula esse trajeto, mas o evidencia por torná-lo manifesto nas intermitências de seus fragmentos. Chénier não só se deixa perder pelas imagens grandiosas de um mundo redescoberto após a conquista da América, mas também por sua escrita que se realiza incessantemente até a sua morte. Do exemplo do poeta de *L'Amérique*, podem ser lembradas as palavras de Blanchot: “Que a tarefa do escritor termina com a sua vida, eis o que dissimula que, por essa tarefa, a vida dele resvala para o infortúnio do infinito.” (BLANCHOT, 1987, 16).

A obra de Chénier é, nesse sentido, o vestígio e o percurso de seu trabalho, não necessariamente um ponto de chegada. Na tentativa de ordenar o universo, seja recorrendo ao mítico ou mesmo a referências filosóficas e historiográficas, o autor perde-se na impossibilidade de decifrar e traduzir o sistema de um mundo. Ao perder-se, revela na incompletude de sua obra o significado da própria escrita, um processo imaginativo de fontes inesgotáveis, cuja pretensão de tudo ordenar manifesta-se caoticamente fragmentário e

<sup>29</sup> “Mettre dans la bouche de celui qui aura vu les Andes... Ces énormes granits épars çà et là, sans ordre... ces fleuves immenses qui se précipitent... ces neiges... Ces hauts monts que blanchit un éternel hiver, ce chaos semble les débris d'un monde, les Titans... On croit voir là dans ces enfantements monstrueux, sans forme, sans ordre, la nature mère agitée, déchirée, gémir dans les travaux d'un avortement.”

obsuro. André Chénier, poeta francês, autor de *L'Amérique*, morre para dar vida a um outro poeta, em busca eterna, incompleto, inacabado, fragmentário, que assume, na impossibilidade de realizar sua obra ideal, a viabilidade de sua existência.

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 1987, 18-19).

Da “agradável trama caligráfica”<sup>30</sup>, que formaliza um texto épico, e do mundo cartesiano, newtoniano e enciclopédico, constituído sob a primazia da razão, depreendem-se não só a necessidade e a possibilidade do mítico e do imaginativo, mas, principalmente, as consequências de seu fracasso totalizante. O que resiste não é o épico, muito menos os versos alexandrinos, mas uma trama esburacada, que, não obstante, deixa ver a poesia, revela a preocupação histórico-filosófica do poeta, sua busca pelo sublime, seu pensamento político, sem a unidade de uma forma, mas na pluralidade de um mundo obscuro, cujos fragmentos deixam transparecer a diversidade de sua busca e representam um escritor entregue ao caos da criação, distante de um objetivo ideal e impossível – ao qual André Chénier nunca chegou –, mas plenamente realizado em seu inacabamento.

A espontaneidade de Chénier está em seu processo de criação, não na consagração de sua utopia. A expressão de seu pensamento, da mesma maneira, aparece no fragmento e já dialoga, assim, com o pensamento romântico. O ideal clássico rompe-se, mas não se invalida, pois, pelos espaços vazios, e pelas reticências da hesitação, *L'Amérique* abre-se para uma nova possibilidade, uma vez que “a interrupção é necessária em toda seqüência de palavras; a intermitência torna possível o devir; a descontinuidade assegura a continuidade do entendimento.” (BLANCHOT, 2001, 132).

Pode-se dizer que a própria construção de uma mitologia provável da América resulta mais possível pela incompletude, por se realizar tanto pelo desassossego que é próprio da escrita quanto pelo desconhecimento que incita a investigação. Trata-se do infinito exercício

---

<sup>30</sup> Expressão utilizada por Blanchot (1987).

da escrita que se expressa plenamente pela finitude da forma e corresponde à noção de fragmento desenvolvida por Schlegel. A plenitude do fragmento é o que oferece a possibilidade de ser. Em vez de tentar preencher ou compor um cenário absoluto e definitivo, o fragmento surge como um recorte metafórico ou alegórico que oferece em seu vazio aparente a possibilidade de ser.

Possível, então, é uma moldura vazia, é o que não está em desacordo com o real, ou o que ainda não é real, nem de resto necessário. Mas estamos sensíveis, há muito tempo, a um outro sentido. A possibilidade não é o que só é possível e deveria ser olhado como menos do que real. A possibilidade, neste novo sentido, é mais do que a realidade: é ser, mais o poder do ser. A possibilidade estabelece a realidade fundando-a: é somente com o poder de sê-lo que se é aquilo que se é. (BLANCHOT, 2001, 85)

A interrupção da palavra, como define Blanchot, pode ser tanto uma abertura a novas possibilidades, que permitem a troca e a restauração, quanto um encerramento que a conduz à destruição. Analisar *L'Amérique* sob a perspectiva de sua fragmentação é aproximá-la da noção de fragmento como uma interrupção que proporciona a troca e a restauração e, assim, conduz à plenitude. É dessa maneira que a falta se preenche pela imaginação; e é esta que costura as imagens dos mitos e da história. Do mesmo modo, é das ruínas da forma clássica que se percebe não só o fracasso, mas também, e principalmente, um emblema de um novo pensamento, ainda embrionário, tal como a forma que o fundamenta.

A busca estética pelo sublime e o gosto pela poética clássica não foram o suficiente para circunscrever o entusiasmo de um poeta, que só se torna possível por seu trabalho inacabado e por muito ter aspirado, como se esse “espírito”, que dialoga com o pensamento romântico, não coubesse dentro de uma “trama caligráfica”. O vazio de seu esquecimento é justamente a força de sua obra e no qual floresce a existência do poeta. O fragmento, portanto, é abordado a partir de sua plenitude, com base no pensamento romântico de Schlegel e Novalis, dialogando com o exercício infinito da escrita de Blanchot.

Uma perspectiva diferenciada seria analisar o fragmentário segundo Walter Benjamin, como ruína, destruição e fracasso, atribuindo ao poeta uma função combinatória de dar sentido ao que está perdido, pela qual se chegaria a uma harmonia e a um trabalho de construção de um mosaico de estilhaços. O fragmento, nesse sentido, não seria uma manifestação espontânea do pensamento, mas, conforme observa Faria (2010), uma “representação nostálgica” de algo que não existe mais. O signo do fragmento benjaminiano, nesse sentido, constrói-se sobre a carência.

A ruína é o fragmento morto, nada além de resto, despojo, escombro, o que sobrou da vida após o exercício da história. Benjamin solidariza-se com um passado oprimido, com a história que deveria ter sido e não foi, com “tudo o

que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado”<sup>31</sup>, faz suas as lágrimas milenares e sente agudamente o sofrimento pelo desmembramento que assolou a totalidade da experiência humana. Schlegel busca deliberadamente o fragmento, porque não quer o todo enquanto estabilização e negação do devir. Acossado pela melancolia, Benjamin percebe o fragmento como a ruína do todo, e o sentimento que ele lhe inspira, longe do entusiasmo auto-propulsivo de Schlegel, é a nostalgia pela perda irrecuperável de uma totalidade amada e sagrada. (FARIA, 2010, 11)

Benjamim (1984) atesta que o barroco alemão trabalha justamente com o que “jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço”. Ao pensar a obra de Chénier, não como ruína – tampouco como uma reunião de estilhaços de um passado inalcançável – mas como um objeto estilhaçado em devir, que se projeta a partir de sua natureza fragmentária – embrionária –, procura-se aproximá-la da concepção de fragmento como plenitude da forma, não como carência, como possibilidade e não como fracasso.

*L'Amérique* é, nesse sentido, mais um emblema do devir do que a nostalgia de um passado. Por isso, não se pretende, na obra de Chénier, identificar as ruínas da história ou de um pensamento mítico. Tanto o mito quanto a história funcionariam como um recurso de associação dos fragmentos, que seriam a verdadeira expressão de um pensamento, a fim de atingir uma forma ideal, que seria, por sua vez, o modelo épico ao qual o poeta se refere recorrentemente. Não se trata de reconstruir nostalgicamente algo que aconteceu, um passado que deveria ter existido, mas de identificar seu devir sustentado por suas possibilidades que estão nos fragmentos de uma obra que existe, não de seu ideal que se perdeu.

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, 1984, 188.

## CONCLUSÃO

*L'Amérique*, em seu inacabamento, oferece em suas intermitências uma plena possibilidade de significação e revela também que, por trás de um projeto épico, há um trabalho interminável, cuja completude formal não implica necessariamente na manifestação de todas as dimensões do processo de criação. A obra de André Chénier, por não se constituir em uma “trama caligráfica” acabada, possibilita justamente a exposição das dimensões desse processo, cujo objetivo de emoldurar o universo e atingir toda sua ambição literária está exposto em cada fragmento e nota da obra. Dentre os aspectos que podem ser depreendidos de sua obra, foram destacados, neste trabalho, o pensamento político-filosófico do autor, sua imaginação mítica, seu gosto pela tradição clássica, o deslocamento de seu olhar para América e as características formais relacionadas ao inacabamento de *L'Amérique*.

Sobre o pensamento político-filosófico, procurou-se demonstrar como Chénier dialoga com os principais pensadores de sua época: Voltaire e Rousseau. O primeiro, por orientá-lo em uma perspectiva crítica que permitisse eliminar o obscurantismo da civilização e o domínio da fábula e da crença na produção historiográfica; o segundo, por propor um deslocamento do olhar para fora da Europa e por enxergar na exterioridade uma possibilidade de compreender o homem. O projeto de *L'Amérique* aproxima-se dos dois autores por se fundamentar no conhecimento fatural, pelo deslocamento de seu olhar para América e pela preocupação em compreender o homem em seus diversos estágios de civilização.

Para isso, André Chénier propõe-se a criar uma “mitologia provável” da América, na qual se fundamenta não só em sua orientação filosófica, mas, também, em sua pretensão estética e em sua admiração pela tradição literária. É a partir dos modelos dos antigos que Chénier pretende criar um modo de significação possível de um espaço recém-descoberto, que pudesse ser incorporado e apropriado como parte integrante de um sistema do mundo e, enfim, criticar a civilização europeia e alcançar por sua obra a universalidade humana.

O deslocamento do olhar para a América, portanto, não se dá exclusivamente pelo exotismo ou pelo orientalismo, que também fascinava Chénier, mas funciona como uma trajetória possível para repensar e criticar a barbárie humana em todas suas formas. A América surge, assim, como um espaço possível de representação, por simbolizar o encontro de diferentes perspectivas de civilização, revelar os horrores que envolvem a indústria humana durante o processo de conquista, por ser um espaço que remodelou a concepção geográfica mundial e, sobretudo, por ser um território vasto e ainda desconhecido capaz de

provocar a imaginação do europeu e propiciar o tema da criação de um épico que pudesse emoldurar toda a diversidade que envolve a história humana.

Com a aproximação de *L'Amérique* aos trabalhos de Frans Post e de Jean-Baptiste Debret, percebe-se que a arte, mesmo se utilizada com fins documentais, oferece-se inevitavelmente como um espaço mais favorável à subjetividade. Na obra do holandês, manifestam-se os espaços vastos que retrabalham a imaginação e, muito além de tornar a América visível, aprofundam sua dimensão invisível e mítica; na obra de Debret, a ambição de pintar a História com a precisão e uma pretensa razão na condução de um trabalho enciclopédico e completo, esbarra no olhar etnocêntrico e na impossibilidade de tudo apreender. Na obra de Chénier, confluem as duas principais características da obra desses dois artistas plásticos, e demonstra-se que o saber se constrói a partir de diferentes perspectivas. A significação da América é estabelecida, nesse sentido, desde sua conquista, pelo olhar do observador, de maneira subjetiva e fragmentária. São apenas possibilidades oferecidas, sem que nenhuma se aproxime, sem recorrer à imaginação, de um alcance total.

A correlação entre mítico e histórico, entre o Iluminismo e a forma épica, entre Debret e Post, permitem relacionar *L'Amérique* a outras duas imagens que devem ser novamente evocadas para as considerações finais deste trabalho: a do escudo de Aquiles, metonímia do universo, um mosaico insculpido por Hefesto no escudo do herói da *Ilíada* que, pelo seu simbolismo, representa em um movimento centrípeta toda a gênese do universo e da civilização; e a imagem evocada por Voltaire que representa um menino frente ao mar, que, mesmo em um universo decifrado pelas leis newtonianas, simboliza a impossibilidade, a imperfeição e os limites do conhecimento. *L'Amérique* não deixa de ser um emblema semelhante a essas duas outras imagens, pois tenta não só significar a América, mas todo o universo. Em sua pretensão de tudo descrever, é inevitável a recorrência ao mito e à imaginação poética para atravessar, como descrito em um de seus fragmentos, “as muralhas do céu” e os “infinitos obscuros da terra”.

A “mitologia provável”, no entanto, resulta fragmentária e inacabada. Sua obra reúne, por isso, além das imagens propostas, a manifestação, ora explícita, ora sugestiva, do pensamento do escritor durante seu processo criativo. Em seu inacabamento, abre-se a última dimensão de *L'Amérique* que foi analisada neste trabalho: a obra inacabada como a própria obra. Os fragmentos e notas do poema tornam a obra de Chénier um desvio de sua forma pretendida. Embora formalmente em estilhaços, os quadros propostos apresentam essencialmente a epopeia pretendida pelo poeta, sem, contudo, o desenvolvimento de uma trama para reunir e entrecruzar a pluralidade de eventos, imagens e efeitos imaginados. Esse

trabalho, inconcluso e interrompido, não perde seu potencial de significação. Pelo contrário, e, para demonstrá-lo, sugeriu-se a reflexão de Blanchot de que a ausência da superfície do texto é o que permite atribuir uma força alegórica às obras fragmentárias. É a partir desse desenvolvimento que se chegou à possibilidade de *L'Amérique* alcançar uma maior pluralidade semântica que permite aproximar a obra inconclusa de um poeta neoclássico às indeterminações da poética contemporânea.

Através de fragmentos, revelam-se a inquietação e os questionamentos que envolvem a criação artística, que superam os limites de uma época. Apesar de Chénier criticar os poetas modernos que desqualificavam os antigos, “ele é um desses cuja alma moderna se deixa ver ardente, através dos restos da Antiguidade.” (FABRE, 1955, 111, tradução nossa) Entre o neoclassicismo e o romantismo, mito e história, o esboço e a obra, morte e vida, *L'Amérique* revela um olhar que se desloca dos limites do conhecimento para o desconhecido ilimitado e deixa transparecer, essencialmente, uma reflexão sobre a poesia.

Estudar a obra de André Chénier mostrou-se uma oportunidade de ir além dos estudos sobre a literatura neoclassicista e da rotulação de um escritor recorrentemente considerado como um homem político e poeta promissor. Foi possível, a partir deste trabalho, aprofundar e redescobrir as particularidades que envolvem a criação de uma mitologia provável que pudesse significar a América também como um espaço crítico da Europa; descobriu-se, além disso, o próprio poeta André Chénier, cujo nome, fora da França, e, mesmo na América, talvez seja mais conhecido pela célebre ópera intitulada *Andrea Chénier* (1896), de Umberto Giordano e Luigi Illica, a ponto de o historiador da arte Jorge Coli (2010), ao escrever sobre a ópera, iniciar seu texto explicando:

André (Andrea, em italiano) Chénier realmente existiu. É um poeta maior da língua francesa. Talvez seja mesmo possível dizer, pelo menos por duas razões, que ele é o primeiro grande poeta moderno. Primeiro, porque assinala a falência do grande poema, de tradição épica, para instaurar o lirismo do fragmento, do incompleto, que é tão sugestivo à imaginação, tão favorável ao íntimo e ao confessional. Depois, porque, pela primeira vez na história, a produção artística de um escritor maior vem mesclada, em suas fibras mais profundas, com a expressão de convicções políticas. (COLI, 2010, 8)

Ainda que a ópera possa ser considerada mais célebre que o poeta, Coli destaca que um dos momentos mais elevados da encenação, quando o personagem de Chénier se prepara para morte, o texto escrito por Illica foi inspirado livremente nos seguintes versos iâmbicos de Chénier:

Como um último raio, como um derradeiro zéfiro  
Animam o fim de um belo dia,

Ao pé do cadafalso eu toco ainda minha lira,  
Talvez seja em breve a minha hora.<sup>1</sup>  
(CHÉNIER, 1884, 2, 326, tradução nossa)

A vida de André Chénier foi como um raio, um fragmento, no sentido filosófico do termo. *L'Amérique* é, nesse sentido, uma parte do legado desse poeta, uma obra que traz em seu inacabamento, na inflexão épica e na crítica política, o emblema da América e uma síntese da vida de seu autor.

---

<sup>1</sup> “Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre/ Animent la fin d’un beau jour./ Au pied de l’échafaud j’essaye encor ma lyre./ Peut-être est-ce bientôt mon tour.”

## BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Nelson. Olhar distante: Mostra do Redescobrimto. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000a, 303 p., ISBN 8587742124.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 9. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: imaginário do Novo Mundo*. São Paulo: Fundação Odebrecht, v. 1, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil dos viajantes: um lugar no universo*. São Paulo: Fundação Odebrecht, v. 2, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil dos viajantes: a construção da paisagem*. São Paulo: Fundação Odebrecht, v. 3, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a palavra plural (palavra de escrita)*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a ausência de livro (o neutro o fragmentário)*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BRANDÃO, Rodolfo. Voltaire e o conto filosófico. In: VOLTAIRE. *Micromegas e outros contos*. Trad. Graziela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007a, p. 9-27.

BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Jusséraud, 1803.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

\_\_\_\_\_. *A imagem mítica*. Trad. Maria Kenney e Gilbert E. Adams. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, v. 1, 1997.

CHÉNIER, André. *Oeuvres poétiques d'André Chénier*. Paris: Garnier Frères, 1884, 2 v.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *O espólio poético de André Chénier*. Trad. Milton Lins. Recife: Ed. do Tradutor, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. Edición E. Hegewicz. Barcelona: Labor, 1975.

COLI, Jorge. A revolução na ópera. In: *Ópera Andrea Chénier*, 2010, Belo Horizonte, Palácio das Artes. (Foheto) Andrea Chénier, de Umberto Giordano: a revolução na ópera. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado/SESI/FIEMG, 2010, p. 8-11.

COLLET, Émile. *À propos d'André Chénier: étude sur la propriété des oeuvres posthumes*. Paris: Charpentier, 1879.

- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- COUDER, A.; CLARAC, F.; LEBAS, L. Rapport fait à l'Académie de Beaux Arts. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, v. 1, 1834, p. 1-8.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1839, 3 v.
- DU BOS, Charles. Fragments sur Novalis. In: NOVALIS. *Fragments*. Trad. Armel Guerne. Paris: Aubier Montaigne, 1973, p. 10-33.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliana Fittipaldi. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FABRE, Jean. *André Chénier: l'homme et l'oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1955.
- FAGUET, Émile. *Dix-huitième siècle, études littéraires: Pierre Bayle, Fontenelle, Le Sage, Marivaux, Montesquieu, Voltaire, Diderot, J.J. Rousseau, Buffon, Mirabeau, André Chénier*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme: André Chénier (1762-1794)*. Paris: Boivin & Cie, v. 10, [?].
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Plenitude e carência: a dialética do fragmento. *Revista Litteris*. Rio de Janeiro, jul. 2010, n. 5. Disponível em: <[http://www.revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia\\_MariaLucia.pdf](http://www.revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia_MariaLucia.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2011.
- FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/EdUFF, 2005.
- GALARD, Jean. O olhar distante. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO;

- ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 303 p., ISBN 8587742124, p. 36-63.
- HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/ EdUFF, 2005.
- HERBILLON, E. *André Chénier*. Paris: Éditions Jules Tallandier, 1949.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAGO, Pedro Corrêa. Frans Post e seu tempo. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 303 p., ISBN 8587742124, p. 72-111.
- \_\_\_\_\_. A paisagem brasileira vista pelos grandes artistas estrangeiros: 1637-1998. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 303 p., ISBN 8587742124, p. 64-73.
- \_\_\_\_\_. Taunay e seu tempo. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000a, 303 p., ISBN 8587742124, p. 112-177.
- \_\_\_\_\_; DUCOS, Blaise. *Frans Post: o Brasil na corte de Luís XIV*. Trad. Neca Jahn. Milão: 5 Continents; Louvre, 2005.
- LENOTRE, G. *Vieilles maison, vieux papiers*. Paris: Librairie Académique Perrin Éditeur, 1947.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Emanuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mito e significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O olhar distanciado*. Trad. Carmem de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 2009.
- LINS, Milton. A poesia eterna de André Chénier. In: CHÉNIER, André. *O espólio poético de André Chénier*. Trad. Milton Lins. Recife: Ed. do Tradutor, 2002, p. 11-18.
- LONGINO. *Du sublime*. Trad. Jackie Pigeaud. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- MALINOWSKI, B. *Magic, Science and Religion*. Nova York: [s.n.], 1955.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- MOLAND, Louis. Vie d'André Chénier. In: CHÉNIER, André. *Oeuvres poétiques d'André Chénier*. Paris: Garnier Frères, v. 1, 1884, p. 5-70.
- MONTAIGNE. *Essais*. Paris: 18/10, 1964, 4 v.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson; FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *O olhar distante – The distant view*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, 303 p., ISBN 8587742124.
- NOVALIS. *Fragments*. Trad. Armel Guerne. Paris: Aubier Montaigne, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: 2009.
- POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: SOUSA, Roberto Acízelo de (org.). *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- \_\_\_\_\_. A força da voz e a violência das coisas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia Moretto. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008a, p. 9-94.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dialogues – Rêveries du promeneur solitaire – Correspondance*. Paris: Larousse, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Moretto. Brasília: Editora da UnB, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia Moretto. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Textos autobiográficos e outros escritos*. Trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O contrato social*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAINTE-BEUVE, C. A. Quelques documents inédits sur André Chénier. In: CHÉNIER, André. *Oeuvres poétiques d'André Chénier*. Paris: Garnier Frères, v. 1, 1884, p. 71-108.
- \_\_\_\_\_. *Les grands écrivains français: XVIII<sup>e</sup> siècle – Beaumarchais – Florian – André Chénier*. Paris: Garnier Frères, 1930.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- SANSOT, Pierre. *Variations paysagères: invitation au paysage*. Paris: Klincksieck Esthétique, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHILLER, Frederich von. *Esthétique*. Paris: Librairie Hachette, v. 8, 1873.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- SETH, Catriona. *André Chénier: le miracle du siècle*. Paris: Presses Université Paris-Sorbonne, 2005.
- SILVA, João Carlos Borges da. *O olhar estilhaçado: uma teoria do fragmento em Roland Barthes*. 1994, 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1994.
- SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 11-18.
- TERRA, Ricardo. *A política tensa*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TORRES, Acrísio. Esclarecimentos necessários. In: VOLTAIRE. *A filosofia da história*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 7-13.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VOLTAIRE. *O filósofo ignorante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia da história*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Micromegas e outros contos*. Trad. Graziela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Cândido ou o otimismo*. Trad. Marcos Araújo Bagno. São Paulo: Abril, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cartas iluministas: correspondência selecionada e anotada*. Trad. André Telles e Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tratado sobre a tolerância por ocasião da morte de Jean Calas (1763)*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.