

Imagens do Brasil na obra de Garrett Invocações e exorcismos

Maria Aparecida Ribeiro

1.

QUANDO SETRAÇA A BIOGRAFIA DE ALMEIDA GARRETT, um dos aspectos frequentemente lembrados são as suas ligações com o Brasil: o avô José Bento Leitão viveu em Pernambuco e lá se casou pela primeira vez; a «parda velha» Rosa de Lima, «cronista-mor» da família e de quem na infância o poeta ouviu inúmeras histórias, que lhe inspiraram inclusivamente o argumento posto na boca de Telmo Pais (cf. Garrett, 1984: xii, 94-95 n.k) foi trazida de lá por José Bento; o tio Frei Alexandre da Sagrada Família visitou o Rio de Janeiro; alguns colegas dos tempos de estudante na Universidade de Coimbra, dentre os quais Cassiano Espiridião de Mello Mattos, Rodrigo de Sousa da Silva Pontes Malheiro e Francisco Gomes Brandão Montezuma, eram brasileiros como Manuel de Araújo Porto Alegre, que o escritor conheceu em Paris durante o exílio, com quem trocou correspondência, e que lhe pintou o retrato alusivo ao cerco do Porto; Gomes de Amorim, seu amigo e biógrafo, chegou a viver alguns anos na Amazónia. Por outro lado, Garrett viveu no grande momento da Independência do Brasil, na época da publicação de vários textos que divulgavam por toda a Europa a flora, a fauna, os costumes da ex-colónia, na época em que a ideia de nação a todos dominava. Era natural, pois, que imagens do país aparecessem em suas obras, embora o escritor nunca lá houvesse estado. Mas, como diz o próprio escritor no *Catão*, «Inês de Castro *pode ser francesa, – e Édipo português; tudo depende do rito com que os evocar [...] o sacerdote que faz os esconjuros*» (Garrett, 1984: xiv, 17). Que ritos teriam sido os seus?

2.

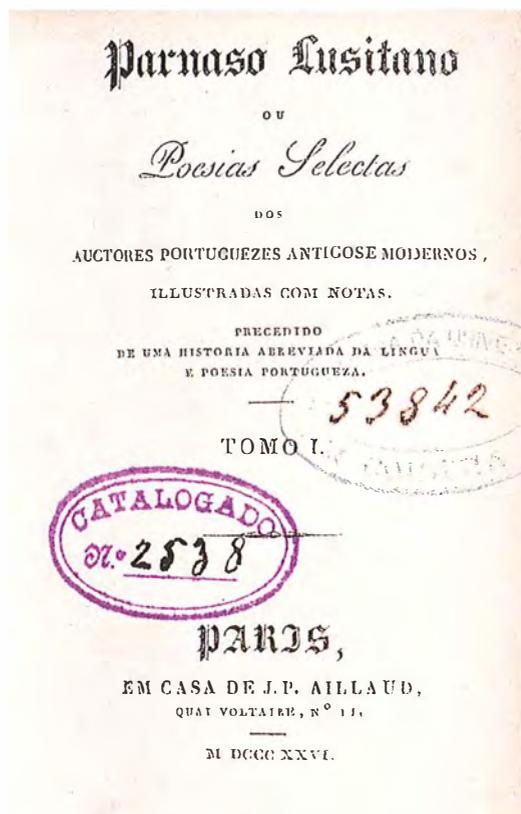
Entre os anos de 1820 e 1826, Garrett escreveu várias composições em que o Brasil é permanentemente referido, embora o encare sempre em função da Europa. Tratam-se de

textos informados pelos ideais de liberdade francamente defendidos pelo escritor; poéticos, como «O Brasil Libertado» e «O Roubo das Sabinas», ou políticos, como «Portugal na Balança da Europa». Em todos, Garrett condena o Portugal histórico. Se, no primeiro, o Brasil surgia como um «refúgio temporário da liberdade portuguesa», caso voltasse o absolutismo, nos outros em que investia contra o colonialismo, a cobiça do ouro e as desigualdades por ela instauradas, a terra americana aparecia como vítima.

Data também dessa época, a ode intitulada «O Ananás». Apesar da sugestão exótica do título e dos clichés de fruto coroado, «rei dos filhos de Pomona», construídos por cronistas e poetas, Garrett utiliza a imagem apenas como comparante de um símile: fecundo no exílio dos Açores, o ananás é como o sábio, que produz na solidão da «ríspida ignorância» que o cerca, como Filinto Elísio que poeta «nos pântanos de Haia». Até parece o engenhoso sermão de Frei António do Rosário!

Em 1826, Garrett publicava o *Parnaso Lusitano*, seguindo uma tendência da época, também observável no «Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa» que lhe servia de introdução. No «Bosquejo», não conferia autonomia à nascente literatura brasileira: no título, não lhe dava lugar; no texto, explicitava a dependência: «E agora começa a literatura portuguesa a enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros» (Garrett, 1904: v. 2, 354).

Apreciando a poesia de Cláudio Manuel da Costa, Garrett conclui que o Brasil deve contá-lo como o «seu primeiro poeta, e Portugal entre um dos melhores» (Garrett, 1984: IV, 33). Essa afirmação, porém, deve ser confrontada com a observação feita ao poeta Tomás António Gonzaga, a quem o autor censurava os quadros europeus e que, embora tivesse escrito no Brasil a sua poesia, era, afinal, português:



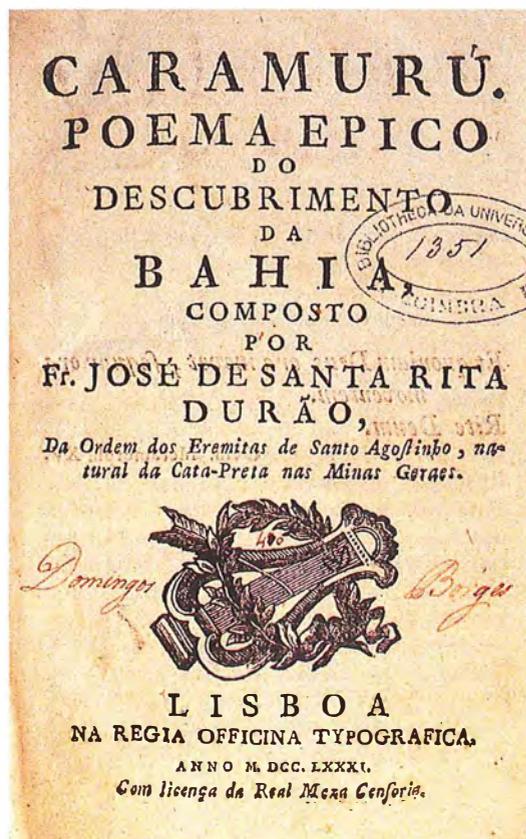
Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos..., Tomo I Paris, J. P. Aillaud, 1826. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

«Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingénua *Márlia* fosse, como a *Virgínia de Saint-Pierre*, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmíns, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingénuo pincel de Gonzaga!» (Garrett, 1984: IV, 33).

Garrett reclamava dos brasileiros (isto é, dos que poetaram no Brasil ou nele nasceram) a falta de cor local, o seu receio de se mostrarem americanos, o que dava origem a uma «afecção e impropriedade» (Garrett, 1984: IV, 34). Talvez por isso, apesar dos louvores a Basílio da Gama e ao seu poema, considerado o de maior mérito, em função da «grande e bela execução descritiva» («frase pura e sem afecção», «versos naturais») que o torna «verdadeiramente nacional», Garrett tenha detido mais demoradamente o seu olhar – e não só no «Bosquejo», mas também em outras obras – no *Caramuru* de Santa Rita Durão. Se o assunto não era «verdadeiramente heróico», abundava «em riquíssimos e variados quadros», o que representava «um vastíssimo campo para

a poesia descritiva» (Garrett, 1984: IV, 33-34). Mais tropical que o texto de Basílio da Gama, o poema de Durão era o que se poderia chamar uma verdadeira «enciclopédia do exótico», que Garrett consultou com frequência, como já se observou no caso de «O Ananás» e ainda se verá mais adiante. No *Caramuru* havia ainda o episódio de Moema, a índia que desapareceu no mar quando perseguia a nado a embarcação de Diogo Álvares, e que Garrett lamentou não fosse mais desenvolvido. E, até aí, talvez, o exotismo do nome da selvagem mais que a acção propriamente dita tenha ido ao encontro das suas expectativas quanto à pintura com a paleta local. Era uma reacção bastante provável num Garrett que, assumindo a máscara de «Brasileiro em Lisboa», confessava: «O nome da mulher é uma das minhas manias». E, associando nome e nacionalidade, classificava de «imitação castelhana» o facto de existirem «Conceições e Piedades, Penhas, as Pilares e até Remédios» (Garrett, Ms. 108). Conferia o escritor o nome de portuguesa à literatura nascida no Brasil, por ter a mesma língua, mas exigia dela uma identidade própria, ligada à exuberância da sua paisagem e aos empréstimos de origem tupi. Assim «a produção dos engenhos brasileiros» era encarada como uma variante regional da literatura portuguesa e os seus autores como brasileiros, sim, pelo nascimento ou objecto da poesia, mas portugueses pela língua em que escreviam¹.

A reclamação de Garrett estendia-se aos seus próprios compatriotas. Também neles notava a ausência desse «vivo da Natureza, que tão bela, tão rica, tão variada se apresentava por todas as quatro partes de que em breve constou o mundo português» (Garrett, 1984: IV, 16). Queria Almeida Garrett dizer que, para falar de Brasil, bastava utilizar a «exuberância tropical», mesmo sendo o escritor português? Afinal o modelo de Marília devia ser a Virgínia de Bernardin de Saint-Pierre, o que parecia indicar a



Folha de rosto de *Caramuru. Poema épico do Descobrimento da Bahia*, composto por Frei José de Santa Rita Durão, verdadeira «enciclopédia do exótico» que Garrett consultou com frequência. Lisboa, Régia Officina Typografica, 1781. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.

possibilidade de um estrangeiro fazer literatura nacional, desde que escrevesse na língua da terra e desse ao seu texto um colorido local. Embora o Brasil aparecesse no «Bosquejo» ainda em função de Portugal, as ideias de Garrett, a partir daí, começavam a mudar e o país a ganhar uma outra imagem em suas obras. O escritor passaria da prescrição à prática.

O primeiro texto «brasileiro» de Garrett, o *Komurahy*, consta de 16 páginas manuscritas que José Osório de Oliveira publicou pela primeira vez na *Revista do Livro*. O nome Komurahy é o mesmo do da personagem principal do texto «Os Maxacalis», inserido por Ferdinand Denis, nas suas *Scènes de la Nature sous les Tropiques* (1824) e que tinham por objectivo dar a conhecer aos europeus «amigos da literatura» «o partido que podem tirar das grandes cenas» (cf. Denis, 1824: II-III). Chamando a si o programático, Denis, que já estivera no Brasil, deseja que a «pintura das cenas ainda estrangeiras» aos europeus lhes «excite o interesse e lhes dê o desejo de recordar alguns dos grandes acontecimentos passados no Novo Mundo ou na Ásia.» (Denis, 1824: IV). Para isso, traça um panorama da vegetação luxuriante do Brasil, fornecendo uma espécie de catálogo (onde, numa generalização própria do exótico, se incluem nomes e nomes de espécies botânicas, sem o necessário enquadramento), e escreve os capítulos «Les Americaines», «Les Maxacalis» e «Palmarès», que ficcionalizam situações reais narradas por Maximiliano de Neuwied e por Auguste Saint-Hilaire (cf. Bruyas, 1979).

Ao contrário do autor das *Scènes*, porém, cujo objectivo é claro, Garrett não explicita o seu. Mas os fragmentos do seu *Komurahy* retomam um tema que o escritor vinha já abordando desde 1821, quando, em «O Brasil Libertado», criticava a ambição e os crimes cometidos no afã de acumular riquezas e trazer ouro «das terras

inocentes» para a metrópole; quando na ode o «Roubo das Sabinas» e em *Portugal na Balança da Europa* abordava a escravidão a que a Europa sujeitou os indígenas do Novo Mundo.

Mas a temática coincide também com a de «Os Maxacalis», assim como o espaço focado, lugar de habitação da tribo a que pertence o Komurahy personagem do escritor francês. A proposta parece também semelhante, já que o narrador garrettiano diz que vai «referir a história do jovem chefe de uma das tribos mais notáveis que outrora povoaram o Brasil» (Garrett, 1984: III, 47), enquanto o de Denis pretende «relatar a história que um jovem chefe contou há tempos nessas terras longínquas» (Denis, 1824: 3)². Teria Garrett, se houvesse publicado o texto, os mesmos problemas com Ferdinand Denis que lhe causou o seu *Camões*, cuja independência ele procurou provar na «Advertência» do «Bosquejo»?

Poderia ter ocorrido, como aconteceu com os dois *Camões*, que a ressonância da obra de terceiros³ se fizesse sentir nos textos dos dois autores. Se é verdade que Denis construiu o seu «Komourahy» com base na sua experiência pessoal (ele esteve, em 1819, nos locais descritos e chegou a ver os maxacalis próximos da extinção), também é verdade que o Príncipe Maximiliano de Neuwied e o botânico Auguste Saint-Hilaire visitaram as mesmas regiões, respectivamente em 1816 e 1819, e publicaram em livro o resultado de suas expedições. O príncipe teve traduzida para o francês a sua obra em 1822. Saint-Hilaire só muito sumariamente em 1823 divulgou as suas impressões (*Aperçu d'un voyage dans l'intérieur du Brésil, la province cisplatine et les Missions dites du Paraguay*), mas, de forma mais detalhada, elas foram sendo publicadas a partir de 1830, época que coincide com o exílio de Garrett em Paris. Aliás, José Osório de Oliveira, talvez porque desconhecesse o texto de Denis, talvez porque dirigisse o seu olhar para um horizonte puramente luso-brasileiro, imagina que a emer-

gência do *Komurahy* garrettiano se deva aos contactos de seu autor com Araújo Porto-Alegre e lhe atribui o ano de 1833. Carlos D’Alge segue a data apontada por Osório de Oliveira e lembra que o texto pode ter sido interrompido porque Garrett deixava Paris «*vendo triunfar a causa da liberdade*» e já «*não adiantava prosseguir na contestação dos malefícios causados pela civilização*» (D’Alge, 1980: 46). Ofélia Paiva Monteiro (1971: 2,

316) data a obra do tempo do «*exílio de Garrett, em época não afastada do aparecimento em Paris das Scènes*». E talvez queira dizer sob a afirmação de que as *Scènes* «legaram» ao texto garrettiano «muitas circunstâncias», esta realidade: os rascunhos de Garrett continham transcrições do texto de Denis. Basta confrontar estes dois momentos e saber que há vários outros com o mesmo grau de semelhança:

«C’est sur le bord des ruisseaux, dans les vallées profondes et humides que le bananier forme des bocages enchanteurs. Il semble destiné à embellir les paisibles rivages; le zéphir, en se jouant parmi ces larges feuilles, en déploie toute la beauté; si le soleil vient alors les dorer de ses rayons, il leur donne une transparence qui réunit à l’éclat de l’or les reflets plus doux de la soie. Ses feuilles d’une texture si délicate qui s’élèvent sur une tige presque herbacée, ne peuvent résister aux efforts du vent. Lorsqu’il souffle avec violence, elles se déchirent; quand on les voit ainsi après l’orage, on regrette leur riche parure, leur aspect a quelque chose de triste».

(Denis)

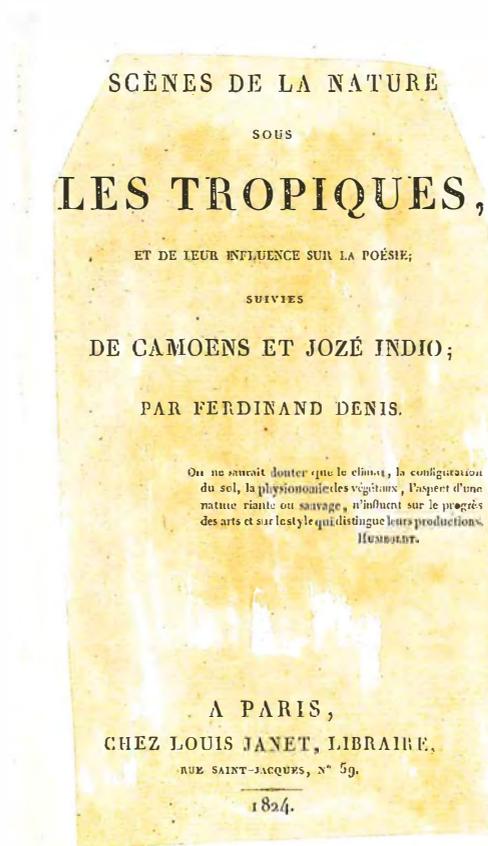
«[...] à borda dos ribeiros, pelos vales profundos e húmidos, cresce a formosa e útil bananeira, formando deleitosos bosques. Dirias que este vegetal inestimável fora destinado para adornar pacíficos ribeiros: quando o zéfiro folga por entre suas longas folhas lhes patenteia toda beleza, e se acaso as doura então o sol com seus raios, tal transparência lhes dá que reúne ao brilho do ouro os reflexos mais brandos da seda. Suas folhas, de uma textura delicada, crescem unidas a um tronco quase herbáceo, e não podem resistir aos empuxões do vento. Apenas sopra com violência, rasgam-se elas; e ao vê-las assim depois dum temporal dá que lembrar o estrago de seus ricos adornos: seu aspecto é triste e melancólico [...]».

(Garrett)

Mas se, «*entre a narrativa de Ferdinand Denis e a relação de Neuwied existem analogias de detalhes tais que, apesar da identidade de itinerários – em cerca de trinta léguas brasileiras – seriam necessárias, para explicá-las, coincidências estranhamente repetidas, e, de qualquer modo não justificariam analogias de forma*» (Bruyas, 1979: LXIV), nada impediria que o texto de Garrett incluísse também o do Príncipe (e o de Saint-Hilaire) na sua tessitura. Contudo não resta dúvida que o *Komurahy* garrettiano deve às *Scènes*: o nome próprio que lhe serve de título só aparece em Ferdinand Denis.

As primeiras páginas do manuscrito de Garrett apresentam uma reflexão do narrador, que se assume português⁴, sobre os males da civilização. Imaginando o sentimento do índio ao pensar-se roubado em suas terras e escravo do branco, ele discorre sobre a situação das mulheres. E vem à baila, lembrando a leitura do episódio de Durão, o nome da «*bela Moema, cujos acerbos lamentos repetem ainda os ecos do Recôncavo*» (Garrett, 1984: III, 46). Dessa vez, porém, sem a tonalidade exótica com que aparecerá noutros textos do autor; apenas como uma reiteração do disfórico, inerente ao lamento

Folha de rosto das *Scènes de la Nature sous les Tropiques*, de Ferdinand Denis. Paris, Chez Louis Janet, Libraire, 1824. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



dos prejuízos que a civilização trouxe ao Novo Mundo.

Embora não se apague em definitivo do manuscrito, a tonalidade melancólica começa a ceder lugar às cores eufóricas quando o narrador inicia a descrição. Surgem, então, a papaieira «direita e elevada e imóvel», «o bambu flexível», «a jaqueira asiática frondosa e valente», a «pitanqueira que recorda ao europeu a nacarada cereja de seus campos», a «laranjeira sempre carregada de pomos e flores», a bananeira – à qual é dado especial relevo. O crijaá «esmaltado», com suas asas «firta-cores», o pavô, «todo negro, só com o peito esquartelado de amarelo e encarnado» completam o visualismo da cena a que o sabiá,

«com seu cântico suavíssimo», o «grasnido dos papagaios» e o «assoviar» dos macacos emprestam efeitos sonoros. Nesta pintura, o olhar do narrador não é o de quem, morador, veja com naturalidade a paisagem e, por isso, possa seleccionar alguns dos seus elementos para desenhá-los em pormenor, mas o de quem, viajante, tudo admira e, por isso, impedido de seleccionar, vê-se obrigado à enumeração e ao traço geral. Garrett, contudo, parece não ter consciência disso, pois subintitula *Komurahy* «história brasileira».

As últimas páginas do manuscrito contêm, finalmente, os primeiros traços daquele que, pensamos, seria Komurahy: Frei João Índio. Também criado longe da tribo, como a personagem de Ferdinand Denis, ele não se apresenta no texto garrettiano como selvagem, cujos traços conserva apenas no biótipo, mas como pároco de Itanhém, atendendo pelo nome de Inácio. Também a ele, os «males da civilização» e a Evangelização que separava ao invés de unir, aldeando e escravizando índios, tornaram melancólico.

Com a aproximação de uma tribo indomada, mas errante, a sua própria tribo, o que põe o coração de Padre Inácio em alvoroço, interrompe Garrett o seu texto e com ele a imagem do Brasil que traçava. Voltaria o índio para os seus como o Koumourahy francês? Abandonando o texto, Garrett não deixa do seu projecto senão a ideia de que, para ele, naquele momento, uma «história brasileira» deveria ter um cenário de cores vivas e falar da extinção dos índios como um erro da colonização (o que, até aí, tanto poderia ser um problema brasileiro como português, já que ficamos sem saber se nas «tristes lições» a serem dadas à Europa o índio terá voz).

Em 1845, as páginas de *A Ilustração* publicavam sob o título «O Brasileiro em Lisboa», uma carta datada de 22 de Junho de 184... e assinada

por Jacaré-Paguá. Ele, um brasileiro que «há seis meses habitava a terra de meus pais», escreve a uma Moema – a quem dá os epítetos «caju da minha vida, banana da minha alma, beija-flor de meus pensamentos, ouro-preto da minha saúde», «cana-de-açúcar da minha alma», «maracujá-açu do meu coração» – para contar a mesquinhez de Lisboa, se comparada à fartura do Brasil.

Mais uma vez Garrett vem mostrar-se leitor de Durão. Recorta do *Caramuru* não só o nome da destinatária, mas também o do signatário (um dos guerreiros do poema) e a ideia de fartura que os seus versos veiculam:

«Fazes ideia tu, Moema querida, do que é uma laranjeira aqui? É um mesquinho e rasteiro arbusto comparado com as nossas. Aqui a natureza não coroou o ananás rei das frutas da terra, nem pendurou a jaca ponderosa do capitel dórico de verdura que sustenta a cúpula frondosa dos pomares...» (Garrett, 1984: iv, 43).

Nos outros manuscritos de «O Brasileiro em Lisboa» constantes do espólio de Garrett, a situação é a mesma. E porque o objectivo do(s) texto(s) é uma crítica à invasão da capital portuguesa pela mania de copiar a restante Europa nos hábitos, nas roupas, no teatro, na linguagem do quotidiano, a exuberância que se traduz nos epítetos dirigidos à Moema, assim como o indigenismo do seu nome, do de Jacaré-Paguá e do de Curitiba⁵ passam a ser lidos como marcas da identidade brasileira. Os «males da civilização» não actuam agora sobre o Brasil, mas sobre Portugal. Contra a futilidade de conversas e falta de autenticidade de hábitos portugueses, o ufanismo e a genuidade «florestais» do brasileiro Jacaré-Paguá, que nem por isso leva a melhor no texto garrettiano. Exageradamente exuberante, a linguagem do brasileiro é uma forma de «aula prática» daquilo que fora prescrito no «Bos-

quejo», mas é também uma forma de perplexidade – tentando mostrar como deveriam os brasileiros demarcar a sua identidade, Garrett usa a «pele» de Jacaré-Paguá, sem aderir a ela: o nacionalismo do brasileiro era, para ele, exotismo; o «sacerdote» não era capaz de utilizar os «ritos» brasileiros sem dessacralizá-los com o riso.

Um curioso pormenor numa parte da carta que ficou por publicar, espécie de «receita» dada pelo brasileiro aos seus compatriotas, confirma a ideia de Jacaré-Paguá ser Garrett com máscara tropical. Último baluarte da língua portuguesa, também o Brasil devia resistir contra a invasão internacional, que o faria perder a marca dos seus ancestrais, e produzir uma literatura portuguesa na língua, brasileira na cor:

«Sim senhor; queria o Brasil uma poesia brasileira – isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido. Camões fixou a língua, a poesia e a literatura de todos os povos que descenderam da grande família lusitana. É preciso saber grangear, no nosso terreno, a parte da herança que nos tocou ao fazer partilhas.

Por lá fora querem enxertar tudo em francês e italiano, e não lhe há-de dar fruto, ou se der é peço. Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre e Cooper são os três nomes que os Brasileiros deviam seguir.» (Garrett, 1845: 4, 54).

Nessa observação, por certo, estava implícita uma disputa pela hegemonia que já tivemos ocasião de analisar (Ribeiro, 1997). Afinal, Denis observara o hábito de os brasileiros lerem os poetas franceses, apesar do seu orgulho pelos «autores que lhes fixaram a língua», e vira nisso uma forma de «estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política». (Denis, 1826: 526).

As palavras de Jacaré revelam ainda que, apesar de, no prefácio escrito em 1939 para a 2ª edição de *Catão*, Garrett ter observado que as palavras de um texto podiam ser portuguesas,

Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied num quadro a óleo da autoria de Johann Heinrich Richter, datado de 1828. Coleção Robert Bosch, Stuttgart.



mas o seu pensamento grego, latino, italiano ou francês, isso não era válido para distinguir um modo de pensar brasileiro de um modo de pensar português: entre os dois países só havia, para ele, uma diferença de paisagem, o que determinava alguma diferença vocabular; os «brasileirismos» eram formas regionais da língua nacional. Por isso, ao colocar-se na «pele» de Jacaré-Paguá, Garrett não estranhava o seu vocabulário, mas o seu ufanismo – o estético podia ser imitado, o ético não.

5.

Em *Helena*, datado de 1854, afloraria outra vez o tema da extinção da raça indígena, numa continuação do *Komurahy*, facto para o qual D'Alge chama a atenção, pela proximidade temática, embora seja possível observar até mesmo um aproveitamento de trechos dessa obra abandonada. O primeiro capítulo, aliás, recorta dos fragmentos do *Komurahya* observação sobre a paisagem e, na descrição da fauna, utiliza os mesmos elementos, chegando a ponto de, numa comparação, apenas trocar o pavô pelo *tucano*.

Apesar de a morte ter impedido Garrett de completar o romance, percebe-se que a proposta do *Komurahy* está modificada: a perda da identidade indígena continua, mas, ao que tudo indica, posta em segundo plano. Por outro lado, a «cor local» aparece com pujança, ora tratada «a sério» como em *Kumurahy*, ora com nuances de ironia semelhantes às de «O Brasileiro em Lisboa». A Bahia volta a ser o cenário, desta vez não mais restrito à paisagem das cercanias de um aldeamento indígena, mas alargado a um engenho. Outros assuntos, como a libertação da escravatura, ocupam a mente de Garrett. E o texto, que recorta das memórias do escritor a figura de seu colega de Coimbra, Cassiano Espiridão de Mello Mattos⁶, revela também novos interlocutores, para além de Denis e Saint-

Hilaire, e do sempre presente Durão. Entre eles, o amigo e biógrafo Gomes de Amorim.

Desta vez, contudo, a imagem de fartura edénica não se limita à paisagem. A abundância da Natureza invade a casa do Visconde de Itahé e a sua mesa (uma reminiscência do fausto do avô José Bento?). O narrador, porém, não mostra o deslumbramento dos viajantes nem o orgulho dos nativos.

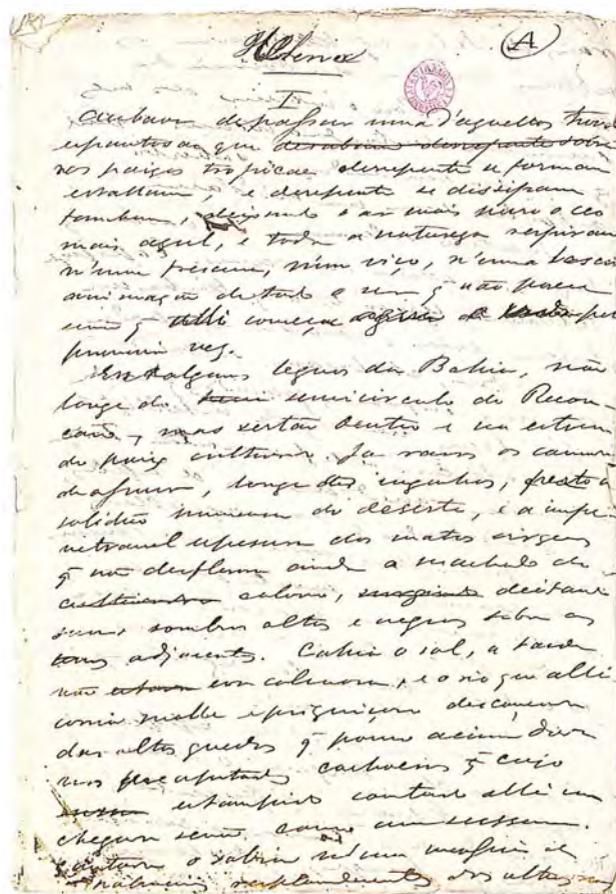
A descrição da mesa do jantar do senhor de engenho assemelha-se aos versos ufanistas de Botelho de Oliveira ou de Santa Rita Durão. Mas, ao sentir, o desequilíbrio ocasionado pelo facto de «o fausto gigantesco» «da nobreza americana» estar «triunfando [...] de luxo sobre o mais refinado das elegâncias do Velho Mundo» (Garrett, 1984: 2, 275)⁷, o narrador assume um tom irónico. O objecto dessa condenação é não só a desmesurada abundância tropical da mesa, de um grotesco barroco, que apresenta frutas «escolhidas, misturadas de folhas e flores» e frutas incomportáveis – melancias, cocos, bananas – junto a um tão fino, delicado e europeu centro de mesa, como o próprio ufanismo tomado dos poetas brasileiros, com o qual o narrador não se identifica. O que instaura no texto a tonalidade joco-séria é a citação do verso de *Os Lusíadas* – «melhor tornada no terreno alheio» (Canto IX, est. 58)⁸. Resposta aos textos brasileiros que dialogam com o episódio camoniano da «Ilha dos Amores» a inserção dos versos de Camões demarca o ponto de vista estrangeiro do narrador de Helena [uma vez que considera o Brasil «terreno alheio», ele reconhece a comparação de superioridade estabelecida nesses textos, mas despe-a do ufanismo, insinuando, inclusive, uma traição da melancia, que, «degenerou da Europa, curcubitando tortuosa e aleijada» e passou a ser mais doce do lado de lá. (Garrett, 1984: 275)]. Por outro lado, a citação também corrói o cliché da idealização do Brasil: ao colocar «o paraíso» sobre a mesa como complemento do «plateau de vermeil», reduz a

nova «Ilha dos Amores» a um adorno de mesa de jantar⁹ e a uma exibição, como que de museu botânico, da «produção da Pomona tropical».

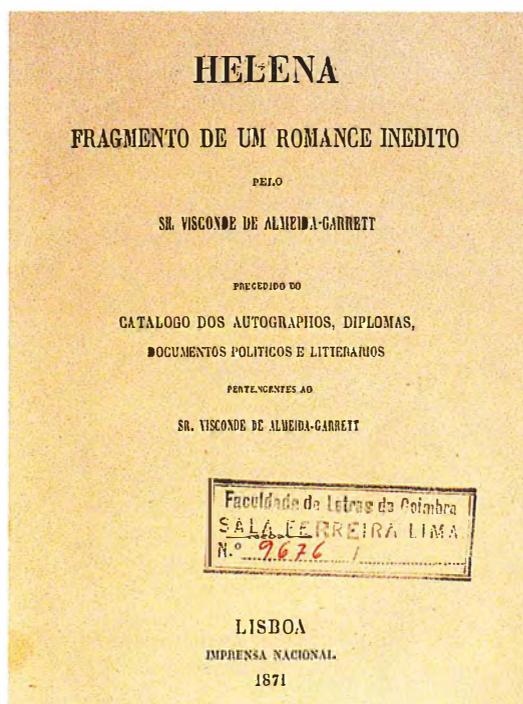
Além da prodigalidade brasileira e do grotesco contraste que ela às vezes faz com os objectos, maneiras e hábitos de origem europeia, Garrett destaca, no maracujá, o exótico das formas da flora brasileira. Poderíamos aí ver, para além dos conhecimentos que pudesse ter obtido por outras vias, mais um motivo do diálogo com Santa Rita Durão, que dedica a essa fruta quatro estrofes do seu poema (c. VII, est. XXXVII-XL).

No *Caramuru* a menção ao fruto vem na esteira do ufanismo de Botelho de Oliveira e de

Helena, 1854. Página do manuscrito.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
Fotografia de Isabel Rochinha.



Helena. Folha de rosto. Lisboa, Imprensa Nacional, 1871. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Fotografia de Isabel Rochinha.



Itaparica, que também se valem da enumeração da flora e da fauna para mostrarem a bondade da terra, numa leitura brasileira da «Ilha dos Amores».

Em Garrett, o ufanismo cede lugar ao exotismo: De Brissac, o viajante botânico (uma alusão a Saint-Hilaire ou apenas uma presença comum nos romances do século XIX?), estuda uma das espécies da passiflora, que ele baptiza com o nome de sua filha adoptiva – Helena –, por identificar o H do pistilo da flor com a inicial não da «impudica Helena que abrasou Tróia», mas da «virtuosa [...] que nos revelou a cruz do Salvador» e que a personagem pretende seja o modelo da sua protegida (Garrett, 1984: II, 230)¹⁰.

A tentativa de colocar dentro de modelos europeus a paisagem tropical, o que gerava «afecção e impropriedade» (Garrett, 1884: 33), e que deu origem ao grotesco e à ironia na descrição da mesa de jantar, volta a surgir na figura

de Spiridião Cassiano di Melo i Matôss (note-se a inversão do nome do colega baiano e a adição do *e* entre os apelidos), o mordomo negro e gordo, cuja indumentária contrasta com o clima tropical. «Vestido de negro», com «uma gravata de brancura irrepreensível» enroscada ao pescoço na «mais apurada e faustosa elegância de um butler do West-End de Londres, ou de um maître d'hotel da Chaussée d'Antin» (Garrett, 1984: 2, 232), ele cobria «a tibia infiel e descarnada» com «luzente meia de seda» e calçava sapatos que lhe desenhavam «no espelhado verniz os pronunciados e clássicos joanetes de um verdadeiro e legítimo pé modelo de um negro velho.» (Garrett, 1984: 2, 232-233). Mas o grotesco não pára aí: Spiridião esteve em Paris, onde quase morreu de frio e de saudades do Brasil, a ponto de ter de ser tratado a «caldos de papagaio» (veja-se mais uma vez a ironia garrettiana da «cor local» levada ao extremo). Em França adquiriu uma «secância» que «nada curou». Sua grave maneira de falar e o seu nome pomposo contrastam com o seu português de preto (e também de acento baiano, que, pensá-mos, Garrett foi colher no colega de Coimbra, orador famoso). Isso causa um riso, que o narrador sublinha ao passar a palavra a Spiridião e ao fazer De Brissac imitá-lo.

Se na construção dessa imagem Garrett utilizou o nome de um dos seus discípulos de Coimbra e talvez se tenha valido de outras das suas vivências, não se pode deixar de assinalar que há também indícios de um diálogo com Gomes de Amorim: De Brissac chama o cabinda Spiridião de Cazuzza, nome que Amorim diz ser comum aos pretos e com o qual baptiza uma sua personagem igualmente cabinda e com português semelhante, em *Ódio de Raça*, peça que Garrett incentivou e com a mesma data do manuscrito de *Helena*; o traje de Spiridião se parece com o do negro barbeiro (Mestre António) descrito nas notas de *O Cedro Vermelho*;

tanto Helena como Matilde (*O Cedro Vermelho*) receberam educação «europeia» – se a uma não faltou a preceptora inglesa, a outra teve uma francesa por mestra de pintura; o senhor de engenho de ambos os textos destina a mão da filha (órfã de mãe) a um parente português.

Aliás, o próprio ódio entre as raças, embora trazido ao texto por Garrett desde *O Roubo das Sabinas*, é assunto tratado pelos dois escritores: Gomes de Amorim foca principalmente o sentimento negativo do mulato para com as duas raças que o geraram, enquanto Garrett fala do ódio nutrido pelo índio ao branco e ao negro, e das reservas deste para com o primeiro. É que o autor de *Helena* continuava a explorar um tema que desde muito lhe era caro: a colonização e a extinção da raça indígena. Daí que, embora se detenha na figura do negro Spiridião (focando sempre o pitoresco e individual, nunca o dramático e social, apesar de os debates sobre a escravatura em África estarem na ordem do dia no Portugal de então) suas maiores atenções recaíam sobre Frei João Índio e – mais uma vez o nome da personagem de Durão! – sobre Moema. Frei João é o índio converso, que domina suas paixões pela força do Cristianismo (como acontecerá, aliás, com os índios de *Os Selvagens*, romance de Amorim), camilo sem convento, que voltou à terra natal e serve de capelão à casa do Visconde e de pároco de uma aldeia de índios. Moema é a velha mas ainda bela índia, conhecedora da Natureza e interlocutora dos espíritos.

A abolição da escravatura e a emigração, problemas então candentes em Portugal, sobre os quais Sá da Bandeira tinha projectos de Lei e sobre os quais Garrett conversava com Amorim (cf. *Ódio de Raça*), só de maneira muito breve vêm à tona. Seriam eles o *leit-motiv* do romance se Garrett o tivesse terminado? Cremos que não. E se tal acontecesse, talvez surgissem da mesma maneira que em *Ódio de Raça*, isto é, superfici-

almente (cf. Ribeiro, 1998). O facto de Garrett, por vários capítulos, ir criando pequenas tensões a respeito do casamento de Isabel, parece indicar ser ele que move a acção. Mas nem por isso a liberdade na escolha de um marido, liberdade que De Brissac defendeu na Grécia, liberdade que os índios perderão ainda mais com a morte de Maria Teresa, mãe de Isabel (e observe-se aqui a semelhança com a morte do capitão-mor n'«Os Maxacalis»), sai de cena. A extinção da raça indígena, passada para segundo plano, aflora no saber de Moema e na maneira disfórica como é apresentado Frei João, o «tio» índio, «bruto, teimoso, incapaz de qualquer ocupação e trabalho», mas amigo fiel, que defenderá o direito de escolha da «sobrinha de leite».

Em meio a essas imagens estereotipadas de «raça infeliz» e de colorido intenso de paisagem abundante, Garrett inova ao esboçar o perfil das brasileiras, antecipando o problema da fractura que José de Alencar irá desenvolver em *Iracema* (1865). Maria Teresa morre em função da luta entre a sua «razão civilizada» e o seu «instinto selvagem», «gérmens de infelicidade e destruição» que lega à filha (Garrett, 1884: 2, 299). Isabel, letrada e conhecedora de várias literaturas, entende também de fumigações e beberagens indígenas, e acredita em benzeduras e feitiços, a par da sua fé cristã. O que lhe aconteceria se Garrett houvesse terminado o texto?

Apesar da prefiguração do brasileiro como «filho da dor», para usarmos aqui a explicação em português do nome Moacir, não nos parece viável que o escritor fosse explorar propriamente a fractura ou a cicatriz, mas continuar – e então sob céus europeus [lembre-mo-nos da decisão do Visconde em viajar para o Velho Mundo – a abordagem do choque «da disponibilidade e da autenticidade com o aperto dos grilhões sociais», que liga as *Memórias de João Coradinho* a *Komurahy* (cf. Monteiro, 1971: 2, 319)] e este a *Helena*.

6.

A inconclusão dos dois textos «brasileiros» (embora apenas *Komurahy* seja designado como «história brasileira») deixa-nos perplexos quanto ao desenvolvimento dos temas e às soluções que Garrett lhes daria. Mas ainda assim é possível ver neles, além da continuidade de um projecto que parece ter-se iniciado não propriamente a partir de *Komurahy*, mas do próprio «Bosquejo»: escrever literatura brasileira. Afinal, era preciso lutar contra o francesismo e outras formas alienígenas e havia uma disputa pela hegemonia que era preciso considerar.

Nessa luta, parecia não lhe importar quem trouxesse as tintas: Denis ou Durão, Porto-Alegre ou Gomes de Amorim, Rosa de Lima, Cassiano ou Frei Alexandre – todos eram invocados. Do índio infeliz ao homem cindido, Garrett parecia seguir o percurso que vai de Gonçalves Dias a Alencar. No entanto, ele desconhecia as razões profundas do rito brasileiro; seus gestos por mais semelhantes que fossem obedeciam a outra sequência. Por isso, ao colocar-se na «pele» de Jacaré-Paguá ou ao incitar em seu texto imagens do Brasil, tentava exorcizar o ufanismo através da ironia e esconjurar a mistura, vista como «*afectação e impropriedade*» por meio do grotesco. O rito usado nos textos «brasileiros» era indiscutivelmente português.

- ¹ Convém observar que os autores resenhados por Garrett pertencem todos ao período anterior à Independência.
- ² Valemo-nos da tradução de Bruyas.
- ³ No caso, o «Camões» do pintor Domingos Sequeira, exposto no Louvre em 1824.
- ⁴ «*De todas as províncias do Brasil é a menos habitada a primeira que povoamos*». (D'Alge, 1980: 79). [o destaque é nosso.]
- ⁵ Note-se que o natural, até porque a paisagem descrita é de zona situada mais para Norte, seria escolher como referência de cidade o Rio de Janeiro ou Salvador. Mas Garrett, pelo pitoresco do nome, selecciona Curitiba, cidade do sul e de vegetação onde predominavam os pinheiros.
- ⁶ É assim que o nome aparece no registo de baptismo existente no Arquivo da Universidade de Coimbra.
- ⁷ No «Bosquejo», como já se viu, ao abordar a poesia de Gonzaga, Garrett já condenara a violência do contraste entre a estética clássica e a paisagem tropical, falando de «*afectação e impropriedade*» (Garrett, 1884:33).

- ⁸ A citação do mesmo trecho de *Os Lusíadas* é também feita por Gomes de Amorim, com relação à mangueira, em função do sucesso que esta árvore vinda da Índia obteve no Brasil (Amorim, 1874: v.2, 38). Embora a presença intertextual da Ilha dos Amores também se faça notar, o efeito, é, porém, diverso, já que Amorim não reveste de ironia o verso de Camões.
- ⁹ Mas a ironia garrettiana desfez ainda as suas farpas contra o progresso das artes e contra a mitologia: a fruteira era em *vermeil*, material que barateava os objectos tornando-os acessíveis; os deuses estavam ali, em material que não tinha a nobreza do ouro, na mesa de jantar de um senhor de engenho do Novo Mundo.
- ¹⁰ Em Gomes de Amorim os mártírios são também objecto de extensa nota na qual o escritor transcreve o que dela disseram o Padre Simão de Vasconcelos (que talvez tenha servido de base a Durão) e Mme Agassiz, na sua *Voyage au Brésil*. Acrescente-se que essa nota vem a ser um complemento da didascália do primeiro acto de *O Cedro Vermelho*, a qual, por sua vez, guarda alguma semelhança com a paisagem dividida pelo cavalo de De Brissac, no capítulo de abertura de *Helena*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Francisco Gomes de AMORIM, *Ódio de Raça*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1869.
- Francisco Gomes de AMORIM, (1872), *Viagens pelo Interior do Brasil*, in Jorge Peixoto, *Novos Elementos Bibliográficos da Obra de Francisco Gomes de Amorim. As Suas Descrições da Região do Amazonas*, Separata do Boletim Cultural *Póvoa de Varzim*, Póvoa de Varzim, v. xi e xii, 1972 e 1973, pp. 37-93.
- Francisco Gomes de AMORIM, *O Cedro Vermelho*, Lisboa, Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes, 2 v, 1874.
- Francisco Gomes de AMORIM, *Os Selvagens*, Lisboa, Liv. Editora de Mattos Moreira & Cia, 1875.
- Francisco Gomes de AMORIM, *O Remorso Vivo*, Lisboa, Liv. Editora de Mattos Moreira & Cia, 1876.
- Francisco Gomes de AMORIM, *Garrett – Memórias Biográficas*, Lisboa, Imprensa Nacional, t. 1, 1881.
- Jean-Paul BRUYAS, «Introdução», Ferdinand Denis, «Os Maxacalis». São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1979.
- Carlos D'ALGE, *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett*, Rio de Janeiro-Brasília, Ed. Tempo Brasileiro-Instituto Nacional do Livro, 1980.
- Ferdinand DENIS, (1824), *Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Ferdinand DENIS, *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Índio*, Pris, Lecointe et Durey, Librairies, 1824.
- Almeida GARRETT, (1845), «O Brasileiro em Lisboa» (BGUC, Ms. 108).
- Almeida GARRETT, «O Brasileiro em Lisboa», *Ilustração, Jornal Universal*, 4, 1845.
- Almeida GARRETT, *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 14 v, 1984.
- Ofélia Milheiro Caldas Paiva MONTEIRO, *A Formação Literária de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, Coimbra, 2 v, 1971.
- José Osório de OLIVEIRA, «Um Garrett brasileiro; influência do Brasil em Portugal», in *Revista do Livro*, 1 (1-2), Rio de Janeiro, 1956.
- Maria Aparecida RIBEIRO, «*Jacaré-Ouassou* e a luta pela hegemonia literária», in *Máthesis*, 6, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1997, pp.105-126.
- Maria Aparecida RIBEIRO, «Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim», *Máthesis*, 7, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 1998, pp. 105-126.