

O AMBIVALENTE DIÁLOGO COM O BRASIL DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Carme Fernández Pérez-Sanjulián¹

Introdução

Quando nos aproximamos da figura de Francisco Gomes de Amorim o primeiro elemento que sobressai é o excepcional da sua biografia, surpreendente, aliás, no seu contexto, pois a sua formação e evolução posterior não tiveram nada a ver com a habitual da intelectualidade coetânea. Assim, acreditarmos na narração que o autor nos fornece da sua experiência brasileira pode levar-nos à constatação de que, em muitos sentidos, a sua biografia parece seguir, quer o esquema de um relato de aventuras, quer o itinerário de um ideal herói romântico. De facto, no seu relato aparecem elementos como o deslocamento forçado como emigrante pobre e a experiência quase como “escravo branco”, em contraponto com o posterior retorno à metrópole a partir do encontro com a cultura letrada; a experiência da viagem, apresentada como elemento central do processo formativo com tudo o que implica de descoberta de um mundo diferente; o fascínio pela natureza e a visão idealizada de mulheres e homens que habitam na floresta ou a vontade explícita de assentar um discurso onde a ânsia de conhecimento funciona como via de aperfeiçoamento pessoal, ao mesmo tempo que a experiência acumulada justifica a sua postura ideológica de intervenção (um discurso liberal, antiescravagista, de defesa da liberdade...).

Todos estes elementos parecem perfilar o itinerário de um idealizado herói romântico, de modo a nos poderem levar a refletir sobre até que ponto tudo o que conta foi, de fato, assim, ou se não existirá no seu

1 Universidade da Coruña

relato uma parte de reinvenção posterior, uma autoconstrução biográfica coerente com certos tópicos vigentes no Romantismo.

De qualquer forma, os dados e depoimentos autobiográficos que o autor inclui ao longo das suas obras (tanto no prefácio de algumas delas², como nas extensas “Notas e Esclarecimentos” que coloca como apêndice doutras) são uma fonte imprescindível para compreendermos a gênese de muitos dos temas e linhas ideológicas que vão aparecer no seu trabalho.

1. Alguns apontamentos biográficos sobre Francisco Gomes de Amorim

Gomes de Amorim nasceu em 1827 em A-Ver-o-Mar, na província do Minho, no seio de uma família modesta. Em 1837 decide acompanhar o seu irmão mais velho e emigra para o Brasil. Assim, chega a Sta. M^a do Belém do Pará onde trabalha durante um tempo e, segundo própria confissão, aprende a ler aos doze anos.

Penetra na Amazônia, explica, munido apenas de uma excelente memória, capacidade que lhe permitirá reter uma série de nomes, realidades, costumes etc. que incorporará em obras escritas muitos anos mais tarde. Nesta época é, em palavras suas, um “aprendiz de selvagem” que trabalha como seringueiro ou capataz e que aprende a língua dos indígenas. É também ali que tem lugar um acontecimento determinante para toda a sua vida posterior. Segundo o seu relato, em Alenquer, na casa de uma família indígena, encontra dentro de um cesto o *Camões* de Almeida Garrett. Esta leitura transforma-o e, entusiasmado, decide escrever ao autor. A resposta chega um ano depois; resolve então voltar, com a firme vontade de ir para Lisboa estudar sob a orientação daquele escritor. Assim, desde o momento do seu encontro em 1846 até à morte de Garrett em 1854, uma estreitíssima relação se forja entre eles, sentindo-o sempre Amorim como o seu mestre.

2 Os verbetes e recensões que se publicam em vida do autor recolhem as notícias sobre os seus primeiros anos fornecidas por ele próprio na introdução dos seus *Cantos Matutinos* (Silva, 1859; Lima, 1928, p. 32-43). A este respeito, é interessante fazer notar que nenhum dos autores coetâneos, nem em Portugal nem no Brasil, põe em causa as afirmações de Amorim. Para uma extensa informação biográfica e bibliográfica sobre Gomes de Amorim, veja-se CARVALHO, 2000.

É, pois, neste momento que começa sua educação (com resultados espetaculares se repararmos na erudição das suas colaborações para as múltiplas sociedades e academias a que pertenceu, nas notas que acompanham os textos deste autor ou até mesmo nas valorações dos seus coetâneos). A pouco e pouco, vai desenvolvendo uma ativíssima vida pública e literária que, a partir de 1851, manterá em paralelo com a sua carreira como funcionário no Ministério de Marinha, até, progressivamente, ir atingindo um considerável prestígio no panorama cultural português da segunda metade do século dezanove, tal como demonstram as distinções e reconhecimentos que recebeu ao longo da sua vida.

Porém, o passar do tempo não foi gentil com a extensa obra de Amorim, não demasiado valorizada pela crítica e historiografia posteriores, exceção feita das *Memórias Biográficas de Garrett* (obra pela que é citado, mas que serviu, em boa medida, para apagar a sua própria figura) e de uma das peças teatrais: o “Melodrama dos Melodramas” *Fígados de Tigre*. De facto, a sua obra de tema brasileiro, de grande sucesso entre o seu público contemporâneo, ficou em relativo esquecimento até uma época recente em que a reedição de parte do seu teatro contribuiu para colocar novamente o foco sobre a extensa obra deste autor³. Na nossa opinião, esta falta de atenção deve ser posta em relação com a sua posição ambivalente sobre a outredade, com a difícil equidistância entre dois mundos dum escritor europeu, colocado numa sorte de espaço liminar caracterizado pela interdependência (SAID, 1996, p. 24) e pelas identidades cruzadas, esse território que a crítica pós-colonial denominou como terceiro espaço ou zona de contato (BABHA, 1994, p. 36-39; PRATT, 2010, p. 33).

2. A obra de tema brasileiro

Se fizermos uma rápida revisão da enorme produção do autor podemos constatar que, mesmo sendo o Brasil um elemento praticamente omnipresente, há obras em que possui um especial protagonismo. Se começarmos pela narrativa, fora da presença do tema em alguns contos de *Fructos de vários sabores* (1858), Amorim publica em 1875 *Os Selvagens*,

3 Entre estes trabalhos, resulta imprescindível citar a excelente edição de duas das suas peças (AMORIM, 2000) realizada por M^a Aparecida Ribeiro e Fernando M. Oliveira, autores também do estudo introdutório (RIBEIRO & MATOS, 2000).

romance ambientado no Brasil, e *O Remorso Vivo* que é a continuação e conclusão daquele.

Prolífico e reconhecido autor teatral, várias das suas obras são também de tema claramente brasileiro: *Ódio de Raça* (estreada em 1854, editada pela primeira vez em 1869) e *O Cedro Vermelho* (estreada em 1856, editada em 1874), obras que transpõem para o palco o seu conhecimento da realidade do Brasil, além de serem um claro manifesto antiescravagista. Nestas peças, assim como em *Aleijões Sociais*, que primeiro se chamou *Escravidura Branca* (escrita em 1860 e editada em 1870), e *A Proibição*, editada em 1869, evidencia-se o pensamento liberal do autor, além da característica vontade interveniente com a que estão compostos estes textos. Em simultâneo, a presença de elementos brasileiros (personagens, música, vestuário...) é importante, também, numa obra de carácter totalmente diferente como é *Fígados de Tigre. Paródia de Melodramas*, onde o autor, num lúcido exercício autoparódico, realiza um interessantíssimo jogo de intertextualidade com as suas peças anteriores (PÉREZ-SANJULIÁN, 2003, p. 48-51).

Como poeta publicou três livros: *Cantos Matutinos* (1858), *Efêmeros* (1866), *A Flor de Mármore ou As Maravilhas da Pena em Sintra* (1878), além de muitos outros poemas em jornais, revistas volumes coletivos, prémios e homenagens etc. Em muitos deles desenvolve temas como o sentimento da natureza exótica ou o retrato do elemento indígena que, segundo alguns autores, representam o mais vibrante e pessoal da inspiração lírica de Gomes de Amorim (CIDADE, 1927, p. 194-195)⁴.

Por outra parte, não se deve esquecer que o tratamento literário dos temas relativos ao Brasil nas obras deste autor complementa-se com as declarações incluídas nos paratextos e, sobretudo, como já se indicou, com as "Notas e Esclarecimentos", amplíssimo corpus de notas etnográficas, geográficas ou históricas (além de reflexões de tipo pessoal ou biográfico) que acompanham muitas das suas peças. Através delas, Amorim aproveita a ocasião que lhe oferece a edição do seu teatro, como texto literário concebido para a leitura, para estabelecer um diálogo *sui generis* com o seu público, tornando-se num discurso que em

4 Esta visão da natureza tem sido sublinhada nas leituras mais recentes tanto para destacar a sua singularidade dentro do conjunto do romantismo português (BUESCU, 1997, p. 370-371), como para marcar a sua relação com a definição de certas características identitárias do processo de construção da Literatura Brasileira (RIBEIRO & MATOS, 2000, p. XXVII-XXXIV).

muitos momentos possui claros aspectos didáticos⁵. Ao longo de toda a sua produção, o autor utiliza estes textos para deixar constância da sua erudição (sobre literatura ou mitologia), dos seus conhecimentos sobre variados saberes, especialmente em tudo aquilo que diz respeito do Brasil e das suas gentes, ou de algumas das suas leituras; mas, sobretudo, Amorim não deixa passar a ocasião de expor as suas ideias sobre questões de atualidade (pode-se lembrar apenas o discurso antiescravagista que inclui nas notas de *Ódio de Raça* ou *d'O Cedro Vermelho*) ou sobre o próprio teatro.

Nesta mesma linha há que acrescentar, também, as referências que incorpora nas suas numerosas colaborações em diversos jornais políticos e literários, tanto portugueses como brasileiros (por exemplo, foi correspondente durante alguns anos do *Diário da Bahia*) ou noutros trabalhos de intenção didática, como o curioso *Dicionário de João Fernandes: Lições de Língua Portuguesa pelos Processos Novos ao Alcance de Todas as Classes de Portugal e Brasil* (1878).

Por último, nesta revisão do vínculo de Amorim com o universo cultural brasileiro, parece pertinente lembrar a sua colaboração com sociedades e academias (foi membro, entre outras, do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil).

4. A reelaboração literária da experiência brasileira

A aproximação à obra de temática brasileira de Francisco Gomes de Amorim permite refletir sobre as contradições em que se move este autor em relação aos espaços sobre os quais constrói a sua intervenção pública, Brasil e Portugal,

Em todas as obras situadas no Brasil, são óbvios o protagonismo e a positiva valorização que recebem tanto a natureza como, muito especialmente, os seus habitantes, aspecto que se corrobora ainda pelos depoimentos explícitos apresentados pelo autor nas “Notas e Esclarecimentos” que acompanham estes textos. Esta visão, com toda

5 Também assinalado por M^a Aparecida Ribeiro quando afirma: “Procurando suprir a voz de um narrador que o teatro romântico não contempla, as didascálias das peças amazônicas oferecem o maior número possível de indicações [...]. As ‘Notas’ [...] alargam estas informações” (RIBEIRO, 1998, 126-127). Na nossa opinião, e para além do valor informativo e/ou erudito, a relevância funcional das “Notas” radica em que incorporam ao texto outras possibilidades de interpretação, vinculadas à proposta de reflexão/intervenção ideológica que caracteriza o conjunto da obra de Gomes de Amorim.

a ambivalência que os estudos pós-coloniais assinalaram para este tipo de textos (pois não deixa de ser um olhar “imperial” europeu), não é, porém, demasiado diferente do transmitido pelos autores brasileiros da mesma etapa; pelo menos no que diz respeito ao repertório temático desenvolvido, pois observamos um discurso muito similar ao explicitado pela literatura brasileira coeva, que tem sido definido como caracterizador do processo de autonomização literária brasileira. Uma coincidência que acaba por não ser de todo surpreendente pois, como já foi assinalado por M^a Louise Pratt, também os escritores americanos do século XIX adaptaram os discursos europeus sobre a América à própria tarefa de criação das suas literaturas autônomas, conservando ao mesmo tempo os valores europeus e a supremacia dos brancos colonizadores (PRATT, 2010, p. 321-322)

Assim, no discurso de Gomes de Amorim detectamos, para além da já mencionada reivindicação da natureza e a paisagem, a incorporação de elementos como o indianismo como elemento nacionalitário, na linha definida sobretudo por Gonçalves Dias, quem delimita um projeto épico através da representação do herói, por sua vez imagem de uma coletividade que, aliás, se situa no seu espaço original e num tempo heroico (RIBEIRO, 1994, p. 104-109). Constatamos, igualmente, a utilização de histórias sentimentais de um modo não muito afastado ao de José de Alencar (*O Guarani, Iracema*); romances que, numa interpretação alegórica, podiam ser decodificadas em chave de conciliação nacional com a utópica proposta de união dos diferentes estratos sociais e raciais que constituíam a nação (SOMMER, 2001, p. 41) e onde se definem personagens tipo que acabam por se configurar como símbolos da nacionalidade brasileira. Por outra parte, e neste caso na linha de Castro Alves, vemos como também introduz as figuras da negra e do negro e, portanto, a denúncia da escravidão, focada como um problema social.

Esta coincidência temática leva-nos a pensar que a obra de Amorim se move no que Pratt, referindo-se a encontros coloniais, denominou como zona de contato, quer dizer, aquele espaço em que pessoas afastadas pela geografia e pela história coexistem no ponto em que as suas trajetórias se cruzam. Uma perspectiva (a do contato) que sublinha o valor das relações de interação e das práticas entrelaçadas, algo que, como a autora assinala, amiúde se dá dentro de relações de poder radicalmente assimétricas (PRATT, 2000, p. 33-34).

Ao mesmo tempo, os seus textos, que oscilam entre a recusa e o fascínio pelo “Outro”, são um bom exemplo da ambivalência que

caracteriza as manifestações discursivas coloniais (BABHA, 1994, p. 112), um conceito que se manifesta na capacidade de ir e vir, discursivamente, sobre um ponto e a sua oposição (ROMERO-MORALES, 2020, p. 158). Esta ambivalência, como já foi posto de relevo por M^a Aparecida Ribeiro e Fernando Matos, detecta-se em grandes doses em Amorim, tal como se pode apreciar na organização conceptual dos seus textos a partir de pares como índio/branco, branco/mestiço, natureza/seres humanos, europeu/colonial, selva/cidade etc. sendo, segundo estes autores, no âmbito do choque entre raças que a atenção aos mecanismos da ambivalência se revela mais produtiva (RIBEIRO & MATOS, 2000, p. XXI-XXII).

Por outra parte, não podemos esquecer que nos textos de Gomes de Amorim se verifica um contraste entre o real empírico apreendido nos seus anos no Brasil (com todo o fator acrescentado de conflitos de raça, gênero, e, muito especialmente, de classe com que se vê confrontado no decurso da sua estadia -lembramos como ele mesmo padeceu, qual muitos dos seus compatriotas e, também, de pessoas da Galiza, -o que denominou escravatura branca) e a reelaboração literária desse conhecimento que o autor, já educado e instalado no núcleo do grupo letrado português que acata o magistério intelectual de Almeida Garrett, elabora para consumo preferente do público lisboeta da segunda metade do século XIX e que enlaça com a literatura europeia de viagens e exploração. Neste sentido, se bem que a sua obra brasileira consiga reconhecimento por parte do mundo acadêmico e cultural do Brasil, o centro do seu interesse está na consecução de prestígio no sistema literário português.

Para além disso, e por mais que a obra de Amorim conserve a pegada de uma aproximação sentimental ao universo brasileiro (pois transpõe, em boa medida, a crônica de uma experiência pessoal de profundo impacto), os seus textos assentam claramente no esquema nós/eles, correto/incorreto, europeu/não europeu..., um pensamento que, de facto, parte da consideração da cultura europeia como a norma privilegiada (SAID, 2004, p. 27). Em consequência, apesar da vinculação romântica com aquele espaço exótico e natural onde se projeta um certo imaginário idílico, apreciamos como os textos de Amorim transladam a visão de um espaço que deve ser ocupado e, necessariamente, civilizado.

A modo de exemplo do que até aqui se expôs, vamos revisar o modo em que alguns destes elementos são apresentados na peça teatral *O Cedro Vermelho*.

A ação organiza-se em torno a um triângulo amoroso composto por Matilde, mulher branca e herdeira da fazenda; o índio juruna, Cedro Vermelho (ou Lourenço, por seu nome de baptismo) que, embora seja filho de cacique, mora na fazenda desde que a mãe da rapariga o salvou da morte quando menino e, por último, Francisco, guarda-marinha da Armada Portuguesa, recém-chegado ao Brasil, contratado como administrador pelo dono da fazenda (o coronel Duarte, da Guarda Nacional do Pará), que o deseja também como marido para a sobrinha Matilde.

Nas suas primeiras intervenções, Francisco exprime o sentimento de admiração ante a natureza que contempla e o pitoresco dos costumes. As suas palavras traduzem o olhar metropolitano, colonial, às vezes interferido por uma ironia que nasce da clara percepção da supremacia da sua posição.

- Que admirável aguarela! Os sábios da culta Europa ficariam assombrados se vissem o primor com que nas margens do Curumu se cultivam as artes do desenho. [...] está a cor local representada por este gentio pitoresco, inclinado sobre o arco, e contemplando com tranquila indiferença a revolução da natureza. Há imensa poesia neste quadro! (AMORIM, 2000, p. 191-194).

- Estes espectáculos da infância do mundo são violentos demais para os meus nervos! Nunca fui medroso; porém, a novidade comove-me sempre! (AMORIM, 2000, p. 199).

- O coronel tem um gentio? Isso é sério? Um selvagem primitivo, sem ser de teatro? Peço-lhe por favor que me deixe ver imediatamente o homem da natureza (AMORIM, 2000, p. 195).

Uma ironia que Matilde, inteligentemente, detecta: "O senhor maneja a ironia com muita facilidade!..." (AMORIM, 2000, p. 205) e interpreta como um ataque⁶ contra o seu namorado e os valores que representa:

- Será presença do branco perigosa para o índio? A civilização aumenta as forças dos que a conhecem e dá-lhes

6 Por mais que ela própria a utilize, em sentido oposto, como resposta crítica aos comentários do português: "O senhor é poeta? [...] Ensaie outra vez. O local, a hora, o aspecto desta natureza, de que parece tão enamorado, devem inspirá-lo" (AMORIM, 2000, p. 222).

recursos pífidos!... A ironia e o ridículo são armas terríveis; e afigura-se-me que o português as emprega pouco generosamente contra Lourenço (AMORIM, 2000, p. 220).

Matilde declara amar apaixonadamente Lourenço / Cedro Vermelho, seduzida pelas suas qualidades excepcionais, próprias dos povos indígenas não contaminados, na linha da visão rousseauiana do "bon sauvage". Assim, o seu herói é para ela nobre, inteligente, forte, puro... e, certamente, belo (AMORIM, 2000, p. 335).

- A minha mestra de desenho ensinava-me a esse tempo a traduzir a história de Otelo e Desdémone... Que raio de luz!... Criar nestes ermos um herói mais completo do que o mouro de Veneza! Até então olhara-o com indiferença e nesse dia vi-o levantar-se diante de mim como a visão poética da ventura imaterial! [...] Mulher e branca, apaixonada por um índio! (AMORIM, 2000, p. 219).

Esse amor implica um infindável número de problemas que a rapariga está disposta a enfrentar, desde convenções a injustiças, passando pela transgressão das normas sociais impostas às mulheres. De facto, a voz de Matilde é única que desenvolve na peça uma visão crítica da supremacia branca, intimamente ligada à denúncia da desigualdade feminina, para além de se posicionar em favor da liberdade dos escravos.

- Ah! Quanto me será glorioso resolver o problema do nivelamento das raças! [...] Não se nivelam eles com as mulheres de cor? Aonde está, pois, a justiça, a equidade, se a minha paixão pelo índio, levando-me a tomá-lo por esposo, for taxada de ignomínia?! O amor é um sentimento e não uma conveniência social. Deus dá-o a todas as criaturas humanas, de raças ou de cores, como benefício comum e não como dom exclusivo para erguer barreiras odiosas (AMORIM, 2000, p. 233).

Porém, mesmo nesse momento de arrebatamento amoroso, Matilde é consciente de que precisa de transformar e civilizar o seu amado, de modo que não hesita em declarar-se disposta a assumir esta tarefa, qual Pigmaleão feminino:

- Desprende-te de todas as recordações bárbaras e abre o teu espírito à luz da chama que me abrasa. Tu és baptizado. Deixa-me educar-te, instruir-te, converter em realidade o meu sonho, transformando-te no ente superior que idealizei [...] Ajuda-me a desempenhá-la

tornando-te dócil. Quando o meu amor e os meus conselhos tiverem polido a tua inteligência e feito do herói selvagem um tipo completo da cavalaria, consentirá a branca em tomar-te por marido diante do seu Deus e dos parentes (AMORIM, 2000, p. 239).

Em simultâneo, através dos depoimentos de Francisco observamos mais uma vez a posição do europeu que projeta o seu olhar civilizador, superior, sobre aquilo que vê. Por vezes, maravilhado ante a Natureza e o pitoresco, outras indignado, por mais que o exprima de modo irônico, ante os sentimentos de Matilde ou Cedro Vermelho:

- E um disparate. Ela não pode preferir selvagens a homes civilizados (AMORIM, 2000, p. 221).

- O gentio voltou-lhe a cabeça, esfaqueando jacarés e serpentes; e eu não tenho mais remédio senão fazer também algumas dessas selvajarias, para me distinguir... [...] De que diabo me server ser branco e, segundo afirmava minha mãe, rapaz simpático, se um bruto cor de chumbo me leva a palma? (AMORIM, 2000, p. 224).

- É o resultado das educações feitas com a leitura de novelas! Se eu alguma vez tiver filhas e as apanhar a ler romances!... É verdade que na Europa não há gentios pitorescos... mas há outros selvagens poéticos, mil vezes piores! Os livros perniciosos chegam a toda a parte! Até os sertões do Brasil! (AMORIM, 2000, p. 229).

Depois da conversa com Francisco, Matilde começa a perceber a situação como inapropriada e o seu amado como bárbaro. De facto, é a interiorização daquelas distinções que apontava Edward W. Said (nós/ eles, correto/ incorreto, europeu/não europeu...) e, portanto, dos princípios em que assenta o sistema colonial, o que justifica a plena assunção da sua pertença à sociedade dominante, ao tempo que explica a sua renúncia amorosa.

- Que vergonha! [...] E eu que sou tão covarde, que hesito ainda em sacrificar o absurdo ideal que a minha imaginação criara, o sentimento indigno com que estive prestes a envilecer-me, guiada pelas minhas teorias e exagerações românticas! Que opróbio! [...] penso que foi Deus quem me enviou este homem de tão longe para me livrar de min mesma! (AMORIM, 2000, p. 326-327).

Esta renúncia implica, também, o abandono do seu projeto social regenerador e a aceitação do modelo civilizador/patriarcal:

- Não; creio que nem o amei nunca! Fiz dele uma criação poética, para povoar a solidão melancólica em que vivia. [...] Os sucessos de ontem e a voz do português, calando lentamente no meu coração, quebraram o encanto e restituíram-me à realidade. [...] Adeus, belos projectos de reformar costumes! Missão providencial de ensinar a igualdade humana! Sentimentos imaginosos de independência!... Tudo se desvaneceu como o sonho que eu sonhava! A mulher livre dos bosques imita servilmente as que eu ainda ontem chamava escravas da preocupação social, e dobra, como elas, o colo para ser agrilhoadas ao carro triunfal da civilização! (AMORIM, 2000, p. 335).

Uma vez reestabelecida a ordem, Francisco não duvida em reafirmar com clareza a preeminência hegemônica do branco europeu:

- Repara simplesmente em que eu ando vestido, e tu cobres-te de penas, que nem sequer têm o mérito de nascerem na tua pele. [...] Olha para os meus sapatos e verás a imensa distância que nos separa. [...] O meu intento, porém, é somente fazer-te sentir que, apesar de tu seres grande chefe, há contudo alguma distância entre o homem vestido e calçado e o que se disfarça em arara ou papagaio de feitura impossível (AMORIM, 2000, p. 341).

Por mais que no final da peça, seja ele mesmo que, emocionado, pronuncia as palavras de despedida que se revelam, simultaneamente, como um exemplo do discurso de integração na nova ordem nacional brasileira:

- A morte deste bárbaro heroico exigia funerais condignos. [...] Em nome das grandes virtudes antigas, da nação que produz tais filhos e do soberano que as governa, suplico ao senhor coronel que mande ao menos amortalhar na bandeira do seu país o corpo do chefe juruna (AMORIM, 2000, p. 357).

Pouco tempo depois, a personagem do índio Cedro Vermelho, protagonista da obra homônima, vai ser reutilizada por Gomes de Amorim noutra peça totalmente diferente da anterior. Trata-se de *Figados de Tigre. Paródia de melodramas*, estreada em Lisboa em 1857 e publicada pela

primeira vez em 1869, uma obra altamente valorada pela crítica e da que se tem sublinhado a sua profunda originalidade no contexto do teatro português do século dezanove⁷, singularidade que se sustenta tanto no carácter transgressor como na intenção paródica⁸, assim como na proposta de jogo metaliterário (PÉREZ-SANJULIÁN, 2003, p. 47) que o autor constrói no seu texto a partir do tratamento irônico de determinados elementos (personagens, subgêneros teatrais, situações dramáticas...).

Amorim recolhe personagens de diversas obras (não só dramáticas) para as incorporar à “caterva de tiranos” que circulam pela peça. Introduce, nomeadamente, personagens pertencentes a dramas da sua autoria, o que lhe permite estabelecer um interessante jogo de intertextualidade com as suas próprias produções literárias, ao tempo que submete os seus textos à mesma revisão distanciadora que emprega para o resto da literatura coeva.

O índio juruna entra de novo em cena, se bem que desta vez seja designado só pelo nome de baptismo, e, ao contrário do que acontece na peça original, aparece integrado na facção das personagens que representam o Mal. Na sua breve intervenção (Ato I, cena VII), todo o seu discurso, apresentado como uma sorte de delírio ou de evocação disparatada de situações que - em origem- eram dramáticas, assenta em referências intertextuais ao argumento de *O Cedro Vermelho*. Neste sentido, cabe supor que este jogo irônico em que o autor toma como alvo

7 Concretamente, F. Rebelo aponta que a obra leva: “[...] às últimas e mais absurdas consequências o esquema do melodrama ultra-romântico pela hiperbolização caricatural dos seus próprios ingredientes. [...] assumindo provocatoriamente essa inverossimilhança com uma liberdade de invenção que não conhece peias nem recua diante de quaisquer barreiras lógicas, *Figados de Tigre* é, pela insólita e insolente bizarria, que se diria anunciar a quarenta anos de distância o *Rei Ubu* de Jarry, uma obra sem paralelo no nosso teatro oitocentista” (Rebello, 1991, p. 69). Assim, segundo este estudioso, esta peça não só anteciparia as criações de Offenbach (com as quais coincidiria na utilização caricatural da antiguidade e na sátira das instituições), mas também as de Alfred Jarry por quanto o carácter, o elenco de personagens, comportamentos, linguagem e valor simbólico do Imperador Figados de Tigre e a sua coorte apresentariam certos traços comuns com o Père Ubu e a sua gente e de quem, de algum modo, seriam antecedentes.

8 Segundo Oliveira Barata, com esta peça Amorim “[...] cumpre o propósito de uma *estratégia demolição paródica do drama histórico*. [...] O interesse desta peça centra-se essencialmente no valor exemplar da crítica do teatro dentro do próprio teatro [...] [e no] valor contrapontístico que *Figados de Tigre* assume perante a oficialidade de um modelo dramático entronizado (Barata, 1997, p. 14-15).

a sua própria obra, tinha de resultar engraçado para o público lisboeta conhecedor da peça original.

LOURENÇO: Cabeça de jacaré! Eu sou filho de um grande chefe, e não amo a flor do lago nem o jasmim do mato, que andam a dizer pieguices atrás de mim. Creio que sou um grande pedaço de asno...

FÍGADOS DE TIGRE: A mim também me parece.

LOURENÇO: O mulato quer a branca; a branca quer o gentio; o gentio quer matar o tapuio; o tapuio quer matar o filho da outra banda dos grandes lagos... é uma embrulhada de todos os demónios! Eu quis cortá-la, atirando uma frechada à barriga do tapuio e dando-lhe duas pauladas na cabeça; mas o patife era duro de roer, e pôs-me as tripas ao sol! (*Delirando*) Ah! um mar de vinho de caju!... um céu cor de papagaio!... Um campo de farinha de pau!... Vitória! Vitória pelos jurunas! (AMORIM, 2003, p. 120-121).

O índio Lourenço ficou convertido num elemento decorativo pelo seu carácter exótico e, muito provavelmente, pela sua indumentária, pois não é descabido supor que uma das razões que levariam o autor a introduzir esta personagem em *Fígados de Tigre* radicaria na procura da espetaculosidade da sua entrada em cena. Está longe do protagonismo, por mais ambíguo e ambivalente, que ostentava n' *O Cedro Vermelho* e inserido no conjunto de "Criaturas perdidas em diversas obras teatrais" (AMORIM, 2003, p. 98) que o autor inclui no meio da extensíssima e díspar relação de personagens que participam nessa Paródia de Melodramas, apresenta-se agora aos nossos olhos apenas como um elemento secundário, quase anedótico, no universo teatral de Gomes de Amorim.

Contudo, esse Lourenço, despossuído completamente dos atributos heroicos do Cedro Vermelho, mesmo daquele carácter representativo da nação brasileira, e transmutado numa imagem paródica da figura original, mantém ainda, como consequência do distanciamento irônico, uma certa capacidade para suscitar a reflexão sobre a complexidade das experiências e relações que se desenvolvem num contexto colonial.

5. Conclusões

Francisco Gomes de Amorim retorna à sua terra natal e reelabora a experiência brasileira através da escrita. Assim, ao longo da sua obra

constatamos como há uma reflexão implícita sobre a sua própria identidade europeia, em contraste com a “outredade” que conheceu no seu tempo de formação no Brasil.

A sua obra permite apreciar o contraste entre o real empírico apreendido durante os anos no Brasil (a experiência como “aprendiz de selvagem”, ponto marcante para a sua construção pessoal) e a refacção literária desse conhecimento por parte dum autor educado e instalado no núcleo do grupo letrado português.

Amorim projeta uma visão distante, metropolitana que, mantendo embora intacta aquela inicial admiração pela natureza selvagem e os povos indígenas, se apresenta agora articulada desde a posição do intelectual que se percebe como dono dum saber superior (ilustrado, progressista, científico...).

O escritor introduz uma série de temas de marcado carácter social (igualdade, luta contra a escravatura...) num contexto exótico, desconhecido e, simultaneamente, estimulante para a maior parte do seu público. A sua obra incorpora, ao mesmo tempo, uma alta dose de erudição que funciona como argumento de autoridade, facto que lhe proporciona o reconhecimento por parte do mundo académico e cultural brasileiro (“amigo sincero do Brasil”) e, muito especialmente, um maior prestígio no seio do sistema literário português, centro do seu interesse.

Podemos concluir que toda a experiência brasileira foi essencial, não só para a configuração do escritor Amorim, mas também para a sua ascensão social, desde o escalão mais modesto até fazer parte da elite intelectual da metrópole. Contudo, pensamos que o relativo esquecimento posterior da sua obra deve ser posto em relação com a sua posição ambígua, com a difícil equidistância entre dois mundos dum escritor europeu (colocado numa sorte de espaço liminar, de identidades cruzadas), cuja obra nos traslada a complexidade das relações de interação, as contradições e a ambivalência que caracterizam o discurso colonial.

REFERÊNCIAS:

AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de Raça*. O Cedro Vermelho. Braga: Angelus Novus, 2000.

AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

BARATA, Jorge Oliveira. Amorim, (Francisco) Gomes de. BUESCU, Helena Carvalhão. (Coord.). *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 14-15.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

BUESCU, Helena Carvalhão. Natureza e paisagem (e a literatura romântica). BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 315-319.

CARVALHO, Costa. *Aprendiz de Selvagem. O Brasil na Vida e na Obra de Francisco Gomes de Amorim*. Porto: Campo das Letras, 2000.

CIDADE, Hernani. Gomes de Amorim. A sua vida e a sua obra, *A Águia*, nº 30, 1927, p. 181-197.

LIMA, Baptista de. *Gomes de Amorim. Vida e Obra do Ilustre Biógrafo de Garrett*. Póvoa de Varzim: Livraria Camões, 1928.

PÉREZ-SANJULIÁN, Carme Fernández. Estudo introdutório. AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003, pp. 7-86.

PRATT, M. Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

RIBEIRO, M^a Aparecida. *Literatura Brasileira*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

RIBEIRO, M^a Aparecida. Gente de todas as cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim, in *Máthesis*, nº 7, 1998, p. 117-164.

RIBEIRO, M^a Aparecida & OLIVEIRA, Fernando Matos. De escravo branco a escritor europeu. AMORIM, Francisco Gomes de. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho. Braga: Angelus Novus, 2000, p. IX-LXX.

ROMERO-MORALES, Yasmina. *La aplicabilidad metodológica de la obra de Homi K. Bhabha en el análisis de la narrativa colonial*, in *452ºF*, nº 22, 2020, p. 152-166.

SILVA, Inocêncio F. de. Amorim, Francisco Gomes de. *Dicionário Bibliográfico Português*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859, p. 385-386.

SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.