

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 19

AIL Associação Internacional
de Lusitanistas
A associação internacional de estudos lusófonos

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2013

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como co-patrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos directivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Directivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pelo Conselho Directivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Directivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.º Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.ª Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS
regina.zilberman@gmail.com

Secretário-Geral: Roberto López-Iglésias Samartim, Univ. da Corunha,
rlopez-iglesias@udc.es

Vogais: Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. de Roma «La Sapienza»); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Laura Cavalcante Padiha (Univ. Fed. Fluminense); Manuel Brito Semedo (Univ. de Cabo Verde); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Pál Ferenc (Univ. ELTE de Budapeste); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Roberto Vecchi (Univ. Bolonha).

Associe-se pela *homepage* da
AIL: www.lusitanistasail.org
Informações pelos *e-mails*: secretaria@lusitanistasail.net

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 19 – Junho de 2013

Diretor:

Elias J. Torres Feijó

Editora:

Raquel Bello Vázquez

Conselho Redatorial:

Andrés José Pociña Lopez, Anna Maria Kalewska, Axel Schönberger, Clara Rowland, Cleonice Berardinelli, Helder Macedo, Maria Luísa Malato Borralho, Sebastião Tavares Pinho, Sérgio Nazar David, Ulisses Infante, Vera Lucia de Oliveira. Por inerência: Benjamin Abdala Junior, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helena Rebelo, Laura Cavalcante Padilha, Manuel Brito Semedo, Onésimo Teotónio de Almeida, Pál Ferenc, Petar Petrov, Regina Zilberman, Roberto López-Iglésias Samartim, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Thomas Earle.

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereços eletrônicos: veredas@lusitanistasail.net; revista.veredas@gmail.com

Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Campus na nube, Santiago de Compostela, Galiza

ISSN 0874-5102

SUMÁRIO

Nota introdutória.....	7
BARBARA GORI	
Antero de Quental e o (des)encanto com o naturalismo metafísico alemão.....	9
CLAUDETE DAFLON	
Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas.....	25
FILIPA MEDEIROS	
«Cantando espalharei por toda a parte» Estratégias de <i>marketing</i> político no Barroco: os emblemas fúnebres em honra da rainha D. Maria Sofia Isabel.....	49
MARIA APARECIDA RIBEIRO	
Moema, um episódio romântico no Barroco brasileiro e suas projeções até os nossos dias.....	71
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA	
D. Francisco Manuel de Melo, autor e ator da «comédia do tempo».....	93
MARIA TERESA NASCIMENTO	
A devoção mariana no diálogo português do Barroco.....	137
REGINA ZILBERMAN	
O <i>Resumo de História Literária</i> , de Ferdinand Denis: história da literatura enquanto campo de investigação.....	149
ROLF KEMMLER	
Para uma melhor compreensão da história da gramática em Portugal: a gramaticografia portuguesa à luz da gramaticografia latino-portuguesa nos séculos XV a XIX.....	173
SARA AUGUSTO	
<i>Ut pictura fictio</i> . Ficção romanesca do maneirismo e do barroco.....	205
SOCORRO DE FÁTIMA P. BARBOSA	
A introdução às <i>Cartas Chilenas</i> ou <i>Epístola a Critilo</i> e a murmuração da corte no primeiro reinado.....	229

Nota introdutória

O presente número da revista *Veredas* é um monográfico dedicado aos estudos devotados a um dos períodos menos atendidos dentro dos estudos lusófonos, o que decorre entre a morte de Luís de Camões e o início do Romantismo.

Em 2012, a Associação Internacional de Lusitanistas, ciente da lacuna que afetava ao referido período, convocou especialistas em diferentes áreas da produção cultural dos séculos XVII e XVIII a participarem num colóquio em Budapeste. Pedia-se a apresentação de trabalhos arriscados, pesquisas em andamento, hipóteses ainda em fase de comprovação. Após o colóquio, com interessantes e intensos debates, foi oferecido às pessoas participantes elaborarem as suas comunicações como artigos e submetê-los a publicação na revista *Veredas*.

Os textos foram submetidos à revista e avaliados pelo sistema convencional de duplo cego. Parte deles são agora aqui recolhidos, outros serão publicados em próximos números da revista. Todos eles beneficiaram de um elevado grau de elaboração, e a prova disto é que frente a um índice de aprovação média que não alcança 50% dos originais submetidos à *Veredas*, nesta ocasião a percentagem de aprovação de trabalhos superou 70%. O resultado, é um volume em que aspectos pouco tratados nos estudos lusófonos são estudados com uma elevada qualidade científica, oferecendo não apenas resultados novos e inovadores, mas também novos trilhos pelos quais a pesquisa poderá ser desenvolvida nos próximos anos.

Raquel Bello Vázquez

Editora

Moema, um episódio romântico no Barroco brasileiro e suas projeções até os nossos dias

MARIA APARECIDA RIBEIRO

Universidade de Coimbra

RESUMO

A história de Caramuru, lendária ou não, foi registrada ainda no século XVII, pela História e pela Literatura, como demonstram os textos de Frei Vicente do Salvador e de Gregório de Matos. Foi, porém, com o poema de Durão, em 1781, que ela se tornou conhecida na Europa. Ferdinand Denis, encantado, divulgou-o. Com o texto, viajou o romântico episódio de Moema, que nadou atrás do barco de Caramuru até perder as forças e afogar-se nas águas do mar. Garrett viu na personagem o exotismo brasileiro, e utilizou-a em *O Brasileiro em Lisboa*, assim como em *Helena*, romance que deixou inacabado. Outros artistas românticos, porém, viram em Moema uma espécie de Ofélia e foi com esse rosto que a personagem figurou em romances, quadros e óperas, no Brasil e na França. O único autor parnasiano brasileiro que fala de Moema prefere fazer de sua voz um elemento fantasmagórico da paisagem da Baía de Todos os Santos e o neorromântico português João de Barros, inscreve-a como «a pobrezinha» que Caramuru não esquece, numa história para crianças, onde o náufrago português é o grande herói. O Modernismo brasileiro desconstrói a História e inocula o riso no episódio de Moema, que deixa de ser a mulher desprezada, para ser a que bateu o *record* do amor e da natação, na poesia de Murilo Mendes. Mas o fantasmagórico volta à cena com um Caramuru arrependido, num poema de Eugênio Gomes. Atestando a difusão e sobrevivência da lenda, Olga Savary, ainda adolescente, retoma-a e escreve um poema que irá rever para o incluir quando reúne sua obra. No século XXI, o riso e

a desconstrução da História voltam a surgir, dessa vez no cinema: Moema não morre e divide pacificamente com Paraguaçu o amor de Diogo Álvares, mostrando a poligamia como um traço da cultura brasileira. A última versão conhecida da personagem é a que constrói António Machado, romancista português nascido em 1952.

Palavras-chave: Literatura Brasileira e Portuguesa; Pintura; Ópera; Cinema.

ABSTRACT

The story of Caramuru, legendary or not, is linked to fiction narratives of Brazilian foundation. Literature and History speak about it on XVII century, as evidenced by Frei Vicente do Salvador and Gregorio de Matos' texts. It was, however, with the epic poem of Santa Rita Durão, in 1781, that she became well-known in Europe. Ferdinand Denis, delighted with the poem, published it in. With the text, traveled as well a romantic episode, starring Moema, who swam behind Caramuru's boat to lose strength and drown in the sea. Garrett saw in Moema Brazilian exoticism, and used it in *Helena*, an unfinished novel, and in «O Brasileiro em Lisboa». But other romantic artists viewed in Moema a sort of Ophelia and with that face the character appeared in novels, operas and paintings, in Brazil and France. The only Brazilian Parnassian author who speaks about Moema prefers to turn her voice into a ghostly element of the landscape into the Bay of Todos os Santos. João de Barros, a Portuguese neo-romantic author, inscribed Moema as «the poor girl» that Caramuru do not forget, a children's story, where the shipwrecked Portuguese is the great hero. The Brazilian Modernism deconstructs the history and inoculates laughter into Moema's episode; she is not a scorned woman any more, becoming the one that broke both the records of love and swimming. That laugh and this deconstruction of history will still remain in a 21st century film: Moema is not dead and she peacefully shares with Paraguaçu the love of Diogo Alvares, showing polygamy as a sing of Brazilian culture. The last known version of the character is the one built by Antonio Machado, Portuguese novelist born in 1952.

Keywords: Brazilian and Portuguese Litterature; Painting; Opera; Cinema.

1.

Desde que se tornou conhecida, registrada por Frei Vicente do Salvador, que diz ter conhecido Paraguaçu, já viúva de Diogo Álvares Correia, a história de Caramuru foi glosada pela literatura. Andou também a lenda na boca do povo, pois, bem antes do surgimento do poema épico de Santa Rita Durão, em 1781, os descendentes da Índia «que um branco dormiu no promontório de Passé» foram objeto da sátira mordaz de Gregório de Matos, que via, nesses mamelucos, «paiaíás» querendo ser «caramurus» (Matos, 4 840). E, apesar do gosto do barroco pelo encoberto, o poema não seria inteligível, se os da terra ignorassem os fatos e o vocabulário. O tema das origens das famílias brasileiras, que Gregório, apesar de baiano, denigre com seu olhar de branco formado em Coimbra e olha através da lente barroca graduada pela «limpeza de sangue», vem à baila outra vez a partir de 1781, em *Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia*, que Frei José de Santa Rita Durão escreveu em Coimbra e no qual introduziu um episódio romântico, o de Moema. Divulgado por Ferdinand Denis, que o considera paradigmático da nascente literatura brasileira, e Garrett, com menos destaque, embora aproveite algumas sugestões nele existentes, o poema épico ganhou fama e, com ele, Moema, a quem autores brasileiros e estrangeiros foram dando novos contornos, de acordo com o pensamento e a dicção de sua época.

2.

Ao desenhar Moema —que surge no canto VI, depois que Caramuru resolve embarcar para a Europa com Paraguaçu, que desde o início o encantara por ser diferente da «gente tão nojosa»—, Durão coloca-a à frente de «uma turba feminil que nada», como se só as mulheres se despedissem da filha de Gupeva ou como se Diogo Álvares tivesse arrebatado muitos corações.¹ «Não vinha menos bela do que irada», informa-nos o narrador, acrescentando-lhe um outro traço

1 Embora isso Frei José de Santa Rita não explorasse, pois mostra sempre o vianês como seguidor dos preceitos católicos, apesar da insinuação de que ele deu alguma atenção a Moema. Cf. c. VI, XLI, 4.

negativo —a inveja, que a fazia gemer. E, se por amor, Moema não se teria incomodado de seguir Diogo Álvares como escrava, essa humildade dá lugar à altivez, quando pensa que teria uma posição subalterna em relação a Paraguaçu, que ela chama «indigna», «infame», «traidora» e vê «inferior», «néscia» e «feia» (c. VI, 50 4 8), mostrando, mais uma vez, a inveja que sente da rival.

O romantismo da mulher que, sem forças para lutar mais e mais dizer, desmaiou, largou o remo ao qual se apegara, afundou, voltou para dizer «Ah! Diogo cruel!», e, depois, sorveu-se n'água, não podia ser desprezado pelos autores românticos, encontrando acolhida na França, em Portugal e no Brasil. Mas nem só estes reescreveram o episódio de Moema. Também os parnasianos, os modernistas e os pós-modernos dele se ocuparam, lendo-o com outras lentes.

2. 1.

Se Ferdinand Denis divulgou na França o poema de Durão, em sua *Histoire de La Littérature Portugaise suivie de L'Histoire de La Littérature Brésilienne*, Gavet e Boucher, dois autores hoje desconhecidos, mas que em sua época foram uma espécie de *best-seller*, publicaram, em 1830, *Jakaré-Ouassou*, que subintitularam «crônica brasileira» e anunciaram como a primeira obra de imaginação escrita sobre o Brasil.

Tentando aproximar-se o mais possível dos cronistas, Gavet e Boucher procuravam que o livro tivesse «matéria, caracteres e estilo histórico». Desejando que o texto «não fosse senão uma sequência de quadros de costumes sob uma forma dramática», ficaram, porém, temerosos de que a aridez do quadro romanesco pudesse «amesquinhar tudo aquilo que os selvagens e a Natureza do Novo Mundo inspiram» (1830: XIII-XIV), e resolveram elaborar uma intriga.

Nela —e para o que importa aqui— Moema é prometida de Tamanduá. Notando o tratamento diferente que este, de um momento para outro, passou a dispensar-lhe, ela interroga-o e fica a saber que o índio apaixonou-se por Inês, filha do donatário Francisco Pereira Coutinho. Triste, Moema lamenta-se na melhor linguagem romântica:

já não será mais a «liana odorífica» que se entrelaçará «na grande árvore» (Tamanduá), mas a «pomba abandonada no ninho» (1830: 45). O traço de orgulho e altivez, mesclado ao de paixão subserviente que Durão lhe imprimira também permanece: a índia afirma-se mais bela que a rival (que, agora, por ser uma portuguesa,² é «falsa como os seus amigos» [1830: 44]) e suplica-lhe que a peça em casamento a seu pai, prometendo que lavrará a terra, plantará mandioca, preparará a bebida do companheiro, enfim, que cumprirá todas as funções da mulher índia, só que colocadas no texto como predicados da boa esposa.

Mais uma vez, Moema morre de amor, embora, obedecendo a uma nova versão da história, não desapareça no mar. Uma profecia de Murucujé anuncia sua morte e ela, desiludida com Tamanduá, começa realmente a definhar de tristeza. Recusa mesmo o alimento que Caramuru (conhecedor da influência que as profecias têm sobre os indígenas) lhe oferece, dizendo que este é fonte de vida. Pede entretanto a Diogo Álvares que traga Inês à sua presença, para dizer à europeia, «parecendo reprimir um sentimento de ódio» (1830: 61), que não a odeia e contar-lhe o quanto era feliz antes de a branca portuguesa aproximar-se de Tamanduá.

Se o traço da paixão e do ódio à rival não abandonam Moema, Gavet e Boucher fazem-na justa e bondosa ante os olhos dos selvagens. Antes de morrer, cumprindo a profecia, ela manda também chamar Tamanduá, revelando-lhe que Jakaré-Ouassou, seu amigo, não o traiu, e restabelecendo o laços de amizade entre ambos. Ao expirar, tem entre as mãos a mão do amado, que chora, junto com os outros índios, a morte daquela que é «tão doce, tão boa» e que o amor matou.

2 Note-se aí a condenação dos autores franceses à colonização portuguesa (ideia que perpassa toda a narrativa), para eles, fonte dos males que atacaram os índios e os dizimaram. Uma verdadeira campanha é feita no texto de *Jakaré-Ouassou*: a todo momento os índios exprimem o seu ódio contra os portugueses, e o narrador, baseado em Alphonse Beauchamp, comenta, ao descrever o incêndio de Salvador provocado pelos da tribo de Tamanduá aliados aos tamoios, que eles esperaram cinco anos pelo dia da vingança. Na volta às aldeias, cantando a memória da ocupação da cidade e da vitória sobre os portugueses, os tupinambás lembram os tempos de opressão e tirania, quando foram perdendo seu território, suas mulheres e seus hábitos para o estrangeiro.

2. 2.

Entre os anos de 1820 e 1826, Garrett escreveu várias composições em que o Brasil é permanentemente referido, embora sempre encarado em função da Europa. Data também dessa época, a ode intitulada «O Ananás», que, certamente, o escritor foi buscar na «enciclopédia do exótico» ostentada no poema de Durão, apesar de os clichês usados —«rei dos filhos de Pomona», «fruto coroado»— já virem de cronistas e poetas que lhe são anteriores. Mas as imagens são apenas os comparantes de um símile: fecundo no exílio dos Açores, o ananás é como o sábio, que produz na solidão da «rípida ignorância» que o cerca, como Filinto Elísio, que poetou «no pântanos de Haia».

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. Nele detinha o olhar mais demoradamente no *Caramuru*, de Santa Rita Durão: se o assunto não era verdadeiramente histórico, abundava em ricos e variados quadros, o que representava «um vastíssimo campo para a poesia descritiva». E havia o episódio de Moema, que o autor das *Viagens na Minha Terra* lamentou não fosse mais desenvolvido. E, até aí, talvez o exotismo do nome da selvagem —mais que a ação propriamente dita—tenha ido ao encontro das suas expectativas quanto à pintura com a paleta local (era uma reação bastante provável num Garrett que, assumindo a máscara de «Brasileiro em Lisboa», escreveu: «O nome da mulher é uma das minhas manias»). E associando nome e nacionalidade, classificava de «imitação castelhana» o fato de existirem «Conceições e Piedades, Penhas, Pilaes e até Remédios» [Garrett Ms. 108].

Se, no *Bosquejo*, o escritor português fez prescrições relativas à literatura brasileira, mais tarde passou à prática, embora não chegasse a publicar o que escreveu. O seu primeiro texto «brasileiro» consta de dezesseis páginas manuscritas, que José Osório de Oliveira revelou na *Revista do Livro*. Chama-se *Komurahy*, o mesmo da personagem principal de «Os Maxakalis», da autoria de Ferdinand Denis, que o inseriu nas suas *Scènes de la Nature sous les Tropiques* (1824).

As primeiras páginas do manuscrito de Garrett apresentam uma reflexão do narrador, que se assume português, 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 e o disfórico nela contido, o nome da «bela Moema, cujos acerbos lamentos repetem ainda os ecos do Recôncavo» (Garrett, 1984: III 46).

Mas o nome de Moema voltará a frequentar os textos garrettianos. Em 1845, as páginas de *A Ilustração* publicavam sob o título «O Brasileiro em Lisboa» uma carta datada de 22 de Junho de 184... [sic] 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 saudade, cana-de-açúcar da minha alma, maracujá-açu do meu coração» (Garrett, 1984: IV 43)— para contar a mesquinhez de Lisboa, se comparada à fartura do Brasil.

Mais uma vez Garrett vem mostrar-se leitor de Durão, recortando do *Caramuru* não apenas o nome da destinatária, mas também o do signatário (Jacaré, um dos guerreiros do poema) e a ideia de fartura que os versos do poema veiculam (Garrett, 1984: IV 43):

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...

Nos outros manuscritos de «O Brasileiro em Lisboa» constantes do espólio de Garrett, a situação é a mesma. E porque o objetivo do(s) texto(s) é uma crítica à invasão da capital portuguesa pela mania de copiar a restante Europa nos hábitos, a exuberância que se traduz nos epítetos dirigidos à Moema, assim como o indigenismo de seu nome, do

de Jacaré-Paguá e do de Curitiba passam a ser lidos, na linguagem do cotidiano, como marcas da identidade brasileira.

Em 1854, novamente o nome feminino colhido no *Caramuru* voltaria à mente do escritor português, mas num romance que deixaria incompleto: *Helena*. Agora Moema seria, de fato, uma personagem. Ama da falecida Viscondessa de Itaé e mãe de Frei João Índio, apresentada «bela, como não raro que sejam as mulheres de sua raça, notável por sua supersticiosa aderência às práticas e crenças dos antigos aborígenes» e caracterizada «como o arquivo de todas as antigas memórias e tradições deles» (Garrett, 1984: II 45), ela aparece em ação, como uma feiticeira, e Garrett põe em sua boca as seguintes palavras: «Essa gente aldeã quer acabar com a nossa raça, fazendo aliança com os Negros, libertando-os e fazendo-nos trabalhar a nós: o índio, porém, nasceu para ser livre. Os Brancos e os Negros que façam o açúcar, que cavem a terra, mas que nos deixem a nossa liberdade e os nossos bosques» (Garrett, 1984: II 164-165).

Curiosa observação de quem, no texto de Durão, morreu nas ondas por amor a um branco! Mas a ideia de que havia ódio entre as raças que habitavam o Brasil veiculada por essa Moema *ativista* pode ter sido incutida em Garrett por Gomes de Amorim, seu secretário e amigo, que chegou mesmo a dedicar-se ao assunto numa de suas peças.

Ainda dentro do Romantismo, mas agora o brasileiro, surge o nome de Moema, que não chega a ser uma personagem: Castro Alves o inclui nos poemas «A Maciel Pinheiro» (1860) e «Quem dá aos pobres empresta a Deus» (1867). No primeiro, a índia é apenas mencionada para que se localize a Bahia ou o Brasil: «Verás a terra da infeliz Moema/ Bem como a Vênus se elevar da águas» (Alves, 1997: 110).³

3 A interpretação de Miyoshi (2010: 99), que ele próprio admite forçada, não parece correta. Vênus não é aqui citada apenas porque bela saída das águas como Moema, o que a relacionaria ao quadro de Vítor Meireles, como afirma o estudioso. A menção à deusa parece ter bem mais com o fato de ser ela a defensora dos heróis portugueses em *Os Lusíadas*, por ver neles os seus romanos, fato que a torna aguerrida como Moema. Aliás, as próprias referências de Castro Alves, nesse poema, a figuras da latinidade (fato que Miyoshi anota) levam a essa leitura. Por outro lado, Vênus poderia ser também protetora dos brasileiros, descendentes dos portugueses, que iam lutar contra os paraguaios. Mas há mais uma incorreção na leitura feita por Miyoshi: o que se compara não é Moema, mas a «terra de Moema»; esta última é que,

No segundo texto, a bravura da personagem criada por Durão, lutando contra as ondas do mar para seguir o homem que ama, é o comparante escolhido para os soldados que lutam, por amor à Pátria, na Guerra do Paraguai (Alves 1997 80-81):⁴

E foram grandes teus heróis, ó pátria,
—Mulher fecunda, que não cria escravos—,
Que ao trom da guerra soluçaste aos filhos:
«Parti —soldados, mas voltai-me— bravos!»
E qual Moema desgrenhada, altiva,
Eis tua prole, que se arroja então,
De um mar de glórias apartando as vagas.
Do vasto pampa no funéreo chão

2. 3.

Em 1860, Moema passaria a personagem de ópera. Talvez inspirado em *Paraguassu (chronique brésilienne)*, que J. O'Kelly e J. Ville-neuve levaram à cena no Théâtre Lyrique de Paris, no ano de 1855, mas onde a que «sorveu-se n'água» não figura, Francisco Bonifácio de Abreu, publicou *Moema e Paraguassu, Episódio da Descoberta do Brasil* (1860), vertida para o italiano por Ernesto Ferreira de França. A ópera, com música do maestro italiano Sangiorgi, foi levada à cena a 29 de julho de 1861 pela Ópera Lírica Nacional.

Moema quase volta, nesse texto, a seu papel primitivo, porém com mais projeção que na epopeia brasileira. Em 1532, os índios devo-

aguerrida, levantar-se-ia contra o Paraguai. Aliás, a Bahia é, nesses versos de Castro Alves, implicitamente comparada a Esparta e Atenas: «Terra de glórias, de canções e brios,/ Esparta, Atenas, que não tem rivais» (Alves 1997 81).

4 Também aqui o texto de Castro Alves desmente a leitura de Miyoshi: o estudioso vê em Moema uma figura materna, que convoca os filhos à defesa da terra natal. A comparação, como se pode ver, é entre os soldados e o espírito de luta de Moema, o que, aliás, diz Ramos Júnior (organizador da edição de *Espumas Flutuantes* para a Ateliê Editorial) citado pelo estudioso (cf. Miyoshi 2010 97).

ram as vítimas de um naufrágio, pois a Europa lhes traz a morte e toma a terra que lhes deu Tupã (ideias presentes em Basílio da Gama e em Gonçalves Dias). Diogo Álvares, como no texto de Durão, escapa da antropofagia. Com o seu arcabuz, ele maravilhou os indígenas ao matar um papagaio que passava voando e passou a ser chamado Caramuru, deus do fogo e dragão potente do mar. Pouco depois desse acontecimento, a tribo que acolhera Diogo e cujo chefe era Tabira entrou em guerra com outra, liderada por Taparica. Diogo, deixando de lado duas índias (Moema e Paraguaçu) que o atraíram e que se diziam apaixonadas por ele, ajudou na luta com a sua arma de fogo e Tabira saiu vencedor. Uma terceira índia surge nessa nova versão: é Palmira, filha de Taparica, que lhe pede misericórdia para o pai, que acaba por morrer.

Nesse contexto bélico e romântico em que Palmira, filha extremosa, desmaia ao ver Taparica, seu pai, ferido e derrotado, Tabira oferece por prêmio a Caramuru as duas mais belas índias da tribo — Moema e Paraguaçu, mas o português tem saudades da pátria e vai contemplar as ondas. Também à praia vai ter Moema, que Diogo estreita em seus braços.

Surge, então, no horizonte uma vela: vem de Dieppe e os navegantes conhecem Diogo pela fama. Este resolve ir com eles, pensando em levar Paraguaçu, como prova das suas descobertas. Moema, entretanto, acorda de um sonho em que viu partirem Caramuru e Paraguaçu. Por isso, caminha pela praia, fora de si, vestida de branco, como uma Ofélia indígena. Reiterando todo o romantismo que perpassa o texto, a moça encontra Paraguaçu e lhe conta o ocorrido. Esta chora comovida, por achar que vai trair a amizade de Moema, mas, mesmo assim, embarca, com Diogo, que canta uma espécie de resposta à «Canção do Exílio» e uma reiteração das palavras de Gonçalves Dias: «Adeus, montes! Adeus, vales! palmeiras, aves d'aqui! céu, mais belo que o céu/ da terra onde eu nasci!». Moema lança-se nas ondas e, como no texto de Durão, sucumbe.

Se o enredo pouco difere daquele que estrutura o poema épico, o mesmo não se pode dizer do perfil de Moema. Esta continua bela, mas sem os contornos de ódio e soberba; ao contrário, ganha o traço de

amizade e fidelidade. Além disso, sua imagem, de delírio e afogamento, cruza-se com a de Ofélia, morte que Bachelard liga não só ao suicídio mas à morte que conserva a beleza do afogado: «A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista» (Bachelard, 1989: 85).

2. 4.

É exatamente com essa imagem de Ofélia, morta e bela, que, em 1859, Pedro Américo, e, em 1866, Vítor Meireles vão eternizar Moema na tela,⁵ seguindo uma direção tomada pela pintura internacional nos anos 60 —a «batalha de nus», como a chamou Henri Zemer, e que engloba quadros como «O Nascimento de Vênus», de Cabanel, que lançou a moda das ninfas e ondinas nuas e voluptuosas, e o «Almoço na Relva», onde Manet pintou, num piquenique de homens, uma mulher nua.

O óleo sobre tela de Pedro Américo tem um cenário noturno: a lua brilha no céu, enquanto uma caravela se afasta e o corpo da índia morta, flutua nas ondas e vai dando à praia. Parcialmente mergulhada na água, Moema tem uma expressão serena, mas o viço da beleza e a energia da personagem de Durão, abandonaram-na: tem a postura de um objeto à mercê das ondas.

Já Vítor Meireles capta a imagem da índia dentro de um possível: a devolução do corpo, intacto e belo, pelas ondas do mar. Ela está na praia, numa pose delicada, embora um tanto artificial: tem, cobrindo o sexo, a tanga de penas rompida, sem no entanto parecer molhada; o mesmo se dá com os cabelos: espalhados pela areia não têm o desalinhamento de uma afogada, como tão pouco de uma afogada é sua expressão facial. Na realidade, Moema parece apenas dormir, pois a sensualidade e a firmeza das formas não abandonaram seu corpo. A tonalidade da luz, que tanto pode ser da aurora como do crepúsculo, favorece essa ambi-

5 Para estas duas representações de Moema, assim como para outras imagens dela traçadas por artistas plásticos, é de consultar-se à tese de Miyoshi 2010.

guidade: não se sabe se Moema é a beleza que sonha ou a beleza que a morte não conseguiu apagar, a beleza incorrupta.⁶

2. 5.

O mito de Ofélia ainda era bastante recorrente na poesia brasileira, uma vez que os poetas finisseculares exploravam a loucura e o desfalecimento da personagem, depois de os românticos buscarem seus traços de candura e docilidade. Em 1880, bem antes de Bilac publicar as suas *Poesias*, que as histórias da literatura consideram inaugurais do Parnasianismo, Luís de Guimarães Júnior dava à estampa em Roma, o seu *Sonetos e Rimas*, que a Garnier hesitara em editar no Rio de Janeiro. Escrito a bordo do navio Senegal, o soneto «A voz de Moema» seria incluído nesse volume.

Tomando por epígrafe as palavras que a índia «disse com mágoa» a Caramuru antes de ser tragada pelas ondas no poema de Durão —«Ah Diogo cruel!»—, Guimarães Júnior pinta o cenário noturno da Baía de Todos os Santos: brilha a lua, os barcos estão ausentes, tudo dorme.⁷ No entanto, «o bardo», «que tudo vê e em tudo colhe o tema/ que amor produz no flácido quebranto, // ouve pairar nos ares sons d'um Poema...» (Guimarães Júnior, 2010: 68-69).

Ao contrário dos poetas românticos, que privilegiaram a beleza da índia que seguiu a nado a embarcação em que Diogo Álvares Correia ia para a Europa, Guimarães Júnior vai ouvir a voz dela: não, porém, o que diz (que isso nos lembra a epígrafe), mas a poesia existente no seu tom de amor desprezado,⁸ que ele, ao gosto dos parnasianos, colo-

6 Aliás, o crítico Gonzaga Duque, contemporâneo de Vítor Meireles, foi de opinião que «para uma afogada cuspidá à praia, as formas da índia estão demasiado macias e a cor ainda é muito quente...» (Duque, 1995: 173)

7 Seria essa imagem noturna inspirada no óleo sobre madeira de Pedro Américo?

8 Como o Parnasianismo brasileiro não só gostou dos temas cultos como dos nacionais, pode ser que «os sons de um Poema» ouvidos pelo poeta sejam não apenas uma questão de sensibilidade do «bardo» que lhe permite captar a poesia onde ela se encontra, mas memória do texto de Durão, numa demonstração de seus conhecimentos literários. Até porque, a utilização da palavra «bardo» («[...] O bardo, entanto,/ Que tudo vê e em tudo colhe o tema/ Que amor produz no flácido quebranto, [...]») remete para os que contavam as histórias lendárias

ca como mais um elemento da silente paisagem pintada no espaço do soneto («Ai! é a voz, —a voz, rouca de pranto,/ A triste voz da pálida Moema!») (Guimarães Júnior, 2010: 68-69).

Talvez o poema de Guimarães Júnior tenha inspirado uma escultura de Moema (1895), em tamanho natural, feita por Rodolfo Bernardelli, que estava em Roma, quando o poeta aí exercia funções diplomáticas e publicou *Sonetos e Rimas*. Bernardelli, como Pedro Américo em seu esboço, preferiu recorrer ao momento em que o corpo da índia afogada ainda não chegou completamente à praia, de modo que uma parte de seu corpo é dada a ver de forma realista, enquanto outra fica indefinida, porque imersa na água do mar que forma pequenas ondas.

No final do século XIX, Moema voltaria outra vez à ópera. E agora como única protagonista, mas outra vez vítima do amor por um homem branco. Da autoria de Assis Pacheco e com libreto de Delgado de Carvalho, subiu ao palco do Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, em 1894. Encontrada por seu pai, Tapir, nos braços de Paulo, um português, Moema convence o amante a fugir, mas, para furtar-se à cólera paterna, mata-se com um punhal.

2. 6.

Ainda ligando as imagens de Moema e Ofélia, surgirá, em 1922, um poema de Hermes Fontes em *Despertar*, onde a índia, que ganha inúmeros epítetos —«rosa rubra dos trópicos», «alma-virgem das lendas brasileiras», «Irmã, pela constância, de Iracema», «virginal Dido-Elissa das florestas»—, será mesmo chamada «imaculada Ofélia brasileira», «Ofélia aborígene» (cf. Fontes, 1922: 51-55). Comparando Moema a Iracema e a Dido, duas mulheres que também morrem por amor, o poeta exalta-a, colocando-a acima de Lindóia, que não se matou lutando contra as vagas —apenas deixou-se morrer, picada por uma serpente, para não ser entregue a outro homem. Mas Hermes Fontes não para aí: cria um novo mito —o de que Moema virou estrela, ao passar dos braços do mar (uma apropriação da imagem criada por Manuel Botelho de Olivei-

de seus antepassados, que une identidade brasileira e preservação de sua memória.

ra para a Ilha de Maré?) aos do Cruzeiro do Sul.

Em 1928, o crítico e poeta baiano Eugênio Gomes lançou, *Moema*, livro onde incluiu poema homônimo. Curiosamente, quem fala no texto é um Caramuru arrependido de haver fugido dos braços de Moema e que, naquele momento, os procura. Invocando o oceano, ele revê a índia, «no incêndio molhado do mar» (Gomes, 1928: 14). Ela «dançava e sorria», numa nau, mas, quando Caramuru vai abraçá-la, embarcação e mulher desfazem-se «numa florada de espuma» (Gomes, 1928: 16). Esse abraço, que, de certa forma lembra o de Adamastor e Vênus em *Os Lusíadas* (embora com o sentido contrário, porque de prêmio e não de punição), devolve «a visão perdida e a posse do mundo», ao «que se perdeu da rota dos descobrimentos», porque «o segredo da terra imatura» (Gomes 1928 16) estava guardado pelo corpo da índia. Moema identifica-se, assim, no poema de Eugênio Gomes, com a própria terra brasileira, imagem, aliás, já anunciada quando Caramuru pretende sentir a «pele tostada e crespa», a «alegria selvagem», a «alegria ingênua» da índia.

2. 7.

A primeira metade do século XX em Portugal reservou a Moema uma breve passagem.⁹ Em 1935, João de Barros, revitalizando o amor por Portugal e suas conquistas, escreve *O Caramuru. Aventuras Prodigiosas dum Colonizador Português no Brasil*, uma adaptação em prosa e para crianças do poema de Durão, onde fala do amor, do sofrimento resignado de Moema (cf. Barros, ³1972: 86) e de sua tentativa frustrada de seguir a embarcação em que Diogo Álvares e Paraguaçu iam para a Europa. João de Barros apaga as imprecações que a índia dirige a

9 O nome Moema dá também origem a uma peça de Alfredo Cortês: *Moema, Episódio Dramático em um Ato*. Trata-se de um texto manuscrito, datado de Oliveira de Azemeis, 17 de agosto de 1940, existente no Instituto de Estudos Teatrais Jorge de Faria (Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra) No entanto, Moema é apenas o nome de uma criança negra, nascida na África Ocidental Portuguesa, que assim foi batizada pelo padre. Tentando reproduzir no palco a língua dos negros, que, na peça, têm nomes cristãos (embora ditos de forma estropiada) e nomes nativos, parece que o substantivo próprio «Moema» soou exótico ao dramaturgo.

Caramuru, nesses momentos finais, e não menciona a sua beleza, mas acentua as cores disfóricas de sua morte, além de —o que está de acordo com seu projeto— ressaltar a fidelidade do herói: «E Diogo, embora leal a Paraguaçu, e amando-a mais do que ninguém, nunca mais esqueceu a imagem de Moema, na ansiedade de deter com as frágeis mãos —a pobrezinha!— a marcha rápida do navio que dela se afastava...» (Barros, ³1972: 92). Moema não é aí propriamente a mulher inesquecível; só existe para maior glória dar a Caramuru.

2. 8.

O modernismo brasileiro e sua irreverência inauguram a desconstrução da História, presente, por exemplo, em *História do Brasil* (1930), de Murilo Mendes, que aí inclui uma revisão dos acontecimentos relacionados a Diogo Álvares no poema «O alvo de Caramuru». O título joga com a ambiguidade: o alvo tanto é a ave¹⁰ em que Diogo acertou (na história que dele se conta e que lhe deu origem ao apelido), como Paraguaçu, uma «pomba», que vem arrulhando e a quem ele, como diz no poema, numa expressão popular, fato caro aos modernistas, «não nega fogo». Aliás, a poligamia de Caramuru surge no texto, no mesmo tom e explica sua viagem com Paraguaçu: «Toda índia que me avista/ me pega pra gigolô// Paraguaçu ficou triste/ Levei ela na fragata/ Ver a rainha da Europa» (Mendes, 1994: 148). O episódio de Moema é tratado assim, sem nenhum tom disfórico, despindo de qualquer possibilidade mítica a sua imagem: «Foi nesse dia que Moema,/ o meu *flirt* mais puxado,/ Bateu o recórd do amor/ Combinado com o recórd mundial de natação» (Mendes, 1994: 148).

Na esteira dessa desconstrução da História, Guel Arraes e Jorge Furtado produziram uma minissérie para a Rede Globo —*Caramuru. A Invenção do Brasil*— depois tornada DVD e publicada em livro.¹¹ Dio-

10 No poema, uma pomba.

11 O título sofreu uma redução de *Caramuru – a Invenção do Brasil*, na minissérie e no filme, para *A Invenção do Brasil*, no livro, que assim comenta o episódio: «Santa Rita Durão não conhecia o peixe e inventou que Caramuru queria dizer “filho do trovão”, por causa do famoso tiro de espingarda. Diz também que Moema morreu afogada [...]. No Museu Nacional de Belas Artes, há uma escultura que representa a morte de Moema. Mas ninguém

go Álvares é um pintor e amante do nu feminino, que acaba deportado por haver roubado o mapa que conduziria Cabral ao Brasil. Por isso chegou antes dele e antes dele conheceu Paraguaçu e Moema, duas índias irmãs, que lhe oferecem a «hospitalidade tupinambá», sem que uma tenha ciúme da outra.

Um dia, porém, Diogo resolve voltar à Europa numa nau francesa, mas diz que só pode levar uma mulher, pois na sua cultura só é permitida a monogamia. Paraguaçu e Moema, não podendo ir juntas, dão, amistosamente, a vez uma à outra, o que corrói a rivalidade existente no poema de Durão. Diogo acaba partindo, e as duas nadam para alcançar o barco. Paraguaçu vai à frente e dá a mão à Moema, que acaba por desprender-se e não conseguir embarcar, tornando à praia.

Voltando da França com Paraguaçu, Diogo encontra Moema, agora muito experiente da cultura europeia, em virtude da «hospitalidade tupinambá» que concedeu aos marinheiros que aportaram ao Brasil nesse intervalo de tempo, e faz-lhe o retrato, tornando-a famosa (uma alusão à pintura de Vítor Meireles, mas sem as tintas melancólicas do quadro). Vivendo os três juntos, no paraíso brasileiro, com Paraguaçu alfabetizada e os índios comerciando cada vez mais com os estrangeiros, reescreve-se a História e funda-se um outro Brasil; não aquele que foi civilizado por um português, que cristianizou e casou com uma única índia, mas o que teve origem na poligamia e nas trocas entre os índios e povos diversos. Moema perde, portanto, o seu caráter mítico, para poder ser uma das muitas mães do povo brasileiro.

sabe se ela existiu. E, se não existiu, talvez não tenha morrido [...].

Frei Vicente conta que o casal voltou ao Brasil, graças às promessas de Paraguaçu aos marinheiros franceses de que os apresentaria aos tupinambás como seus parentes. Chegando aqui, Paraguaçu rompeu sua promessa e os tupinambás devoraram todos os franceses.

Diogo foi feito cavaleiro real de Portugal por sua ajuda a Tomé de Sousa, em 1549. Foi graças a ele que os portugueses fundaram Salvador, a primeira capital do Brasil. O Caramuru reinou entre os tupinambás por mais de 50 anos.

O resto é mentira» (Furtado e Arraes, 2000: 8).

2. 9.

Ainda no século XX, no intervalo entre o riso do modernista Murilo Mendes e o pós-moderno de Guel Arraes e Jorge Furtado, surgiu uma como que elegia, escrita em 1951, por Olga Savary, por encomenda de um jornal carioca: «Morte de Moema», texto que a autora reescreveu em 1996 e incluiu em *Repertório Selvagem* (1998: 303-309). Fruto de seu interesse pela temática indígena, Olga evoca a morte da bela selvagem, a partir do momento em que seu corpo vem dar à praia, como uma interferência de um «anhangá» ou de um «anhanguera». A partir disso, lembra o episódio em que a índia nadou atrás da embarcação que levava Diogo Álvares, e transforma num lamento a curta expressão com que, no poema épico, Moema reclama do desprezo que Diogo Álvares devotou a seu amor: «Preciso de ti. Chamei de manhã à noite, o Sol ouviu-me chamar-te, a Lua ouviu o teu nome/ mas nem assim entendeste,/ não atendeste ao meu chamado,// não pudeste me escutar». E ainda dentro desse clima um tanto fantasmagórico, ouve-se a voz de Caramuru, «num vago murmúrio», que o «mar bravo devora»: «Eu não te esqueci», o que de certa forma reitera a ideia contida no texto infantil de João de Barros (Savary, 1998: 303-304).

Numa advertência, ouve-se a voz da narradora (que faz questão de marcar seu olhar feminino, nomeando-se «autora»), chamando à realidade a índia «vestida de sonho» que luta contra as ondas: «Este amor te mata» (1998: 304). «Mouca», «carrasca consigo» é como se refere àquela para quem a pátria passa a ser o mar. O «solveu-se n'água» de Durão passa a «desmancha-se na água/ do Mar Oceano» e traz para a cena a imagem de Vênus surgindo das ondas, já desenhada nos versos de Castro Alves acima citados («Do mar alto/ altas ondas/ a tomaram das águas, /espumas a arrebatam /do remoinho das vagas»), para em seguida, voltando à praia, assumir, a pouco e pouco, a figura do quadro de Vítor Meireles, sem faltar o enquadramento da paisagem: «Do flanco delgado/ descera o enduape [...] e desfazem-se as penas/ num rito de dor [...] os braços inertes./ fatal abandono[...] No ar consternado/ da praia deserta/ agora é só sombra/ a natureza/ antes em festa» (Savary, 1998: 308-309).

2. 10.

Depois de mais de meio século afastada do imaginário dos escritores portugueses, Moema volta a surgir num livro em que, se não é a protagonista, apesar de o título o insinuar, divide com a personagem principal esse papel. Aliás, o uso da primeira pessoa do plural, no título com que António Machado batizou o seu volume, publicado em 2002, mostra essa divisão de papéis: *Moema. Ainda Pensamos no Amor*.

Português que vive no Brasil, o protagonista encontrou Luísa no Napolitana, um bar de Belém do Pará, onde trabalhava. Num primeiro encontro, a moça causa-lhe um impacto: «sentiu o tempo parar e a corda metálica do coração acelerar um ritmo impossível» e o «olhar de ambos se cruzou sem réplica nem tréguas» (Machado, 2002: 74). Passou então a buscar, anunciada pelo perfume, a mulher dos «olhos de amêndoa», «olhos negros, brilhantes e profundos pousados sabiamente na pele de cobre do rosto num mistério felino, atraente e temível como a floresta que encobre por entre folhagens gigantes e poentes de sonho a aventura, a tentação, o perigo, o desejo, a onipotência, a conquista, a afirmação e os medos» (Machado, 2002: 80).

Num segundo e ocasional encontro, conhece-lhe a voz «oriunda de lendas e planícies de índios pacíficos, dos mistérios ardentes das fogueiras de África a alaranjar a noite, modelada com perfumes do ocidente, funda como um gemido de cântico no eco de uma catedral e perfeita, suave, límpida, doce, como se só a ela fosse possível ter uma voz assim». (Machado, 2002: 97-98)

A essa imagem ao mesmo tempo carnal e mítica, soma-se outra, de extrema importância —uma espécie de síntese, memória e identidade—, conhecida no prolongamento desse encontro que dura por três dias. Luísa diz que descende de português e índia e explica-lhe uma gravura (semelhante ao quadro de Vítor Meireles) na parede de seu apartamento, «o centro daquele universo» —uma índia (Moema), nua, numa praia, e «uma cobra assassina em contemplações oblíquas» (Machado,

2002: 104).¹² A índia, morreu na praia à espera de «um marinheiro das naus de Cabral que prometeu voltar para casar com ela» (2002: 105).

Nesse encontro, o mítico e o exótico vão cada vez mais sendo incorporados à moça: ela é o (Machado, 2002: 108 e 109).

corpo cobreado nascido da mão de Deus ou, por ordem deste, do Miguel Ângelo português que buscou, nos mistérios e silêncios da floresta amazônica, a índia perfeita para a escultura mais ousada que agora se debruçava sobre ele com palavras de ritual, em segredo sussurradas, e untava-lhe o corpo de poções exuberantes com a maciez da seda das mãos e com os seios eretos de mamilos rijos cor de lábios [...] Era uma mulher proibida, inventada, daquelas que apenas se olha uma vez por não se acreditar ser possível. [...] É a fronteira do permitido com a irrealidade [...] essa certeza que não se toca mas de que não se duvida, uma mulher com a infinidade de um horizonte, que domina sem palavras, apenas com os olhos, apenas com um sorriso líquido de aquarela, uma mulher única que se choca com a simplicidade de uma beleza superior, uma rainha de um país inventado [...] aquela que lhe sussurrava de florestas distantes.

A partir daí, Luísa e Moema confundem-se a ponto de o protagonista, sempre em busca do amor, designá-la com o nome da índia. Quando ele parte, aquilo que Luísa/Moema lhe diz é uma recriação das palavras daquela que seguiu a nau de Diogo Álvares: «Eu sei que você tem que ir, mas não fale nada, não fale sequer que vai voltar» (Machado, 2002: 119).

Luísa/Moema passa a ser uma ideia fixa, uma permanente imagem que ele procura sempre, uma obsessão, que o leva a marcar consulta num psiquiatra. Mas que também o leva a descartar-se de todas as

12 Curiosamente, o autor aqui funde a história de Lindóia (heroína d'*O Urugway*) com a de Moema, o que une duas índias pertencentes a projetos épicos diferentes: o de Durão, conciliando portugueses e índios; o de Basílio da Gama lamentando que o vento e o mar tivessem levado os europeus ao Novo Mundo. Apesar disso, porém, as duas mulheres morreram em consequência do contato com os portugueses.

mulheres (as que ainda são memória e as do presente), pois, como diz à Marga, durante a viagem explicando o porquê do «fantasma» (Machado, 2002: 119):

nunca conseguirás entender que a vida já acabou quando parece que tudo pode começar, mas apenas começa a busca do que se perdeu na fronteira que nos divide do passado, apenas começa uma ténue imitação do verdadeiro que nos mata em cada detalhe que denuncia a diferença, apenas se atinge o plágio, o semelhante, mas nunca o original, nunca o completo, nunca a perfeição nem nunca o amor.

E porque ainda pensava no amor, ele sobrevoaria o mar, «ainda que em forma de cinzas, a caminho daquele manto laranja tão lindo que o sol escolhe para adormecer» (Machado, 2002: 179). Afinal, «uma índia o esperaria nas areias brancas de um Atlântico diferente do de Matosinhos», e ele lhe «prometera inverter o sentido da rotação da terra para se projetar para sempre na lisura acrílica de sua pele, para viver e morrer nos aromas de selva que lhe invadiam o hálito e os gestos» (Machado, 2002: 179).

Renova-se, assim, o mito de Moema criado por Santa Rita Durão: por um lado, António Machado acrescenta à beleza da figura o exotismo e a sensualidade, marcas, para os portugueses, da mulher brasileira; por outro, apaga os traços disfóricos da mulher desprezada e em desespero, para imprimir-lhe os da mulher segura de si, da mulher desejada, para quem o português tem intenção de voltar. Com essa Moema/Luísa, Eros vence Tânatos e faz dessa narrativa uma permanente fundação individual.

3.

Prometida de Tamanduá e rival não de Paraguaçu, mas de uma branca portuguesa, Moema morre de amor e em sua própria terra, na primeira apropriação do Caramuru de Durão, um texto escrito na França,

por Gavet e Boucher. Bela, estranha e ligada a práticas fetichistas, vista com certa ironia, o nome Moema teve para Garrett sabor e exotismo brasileiros. Outros autores românticos, porém, associaram-na a Ofélia e ela foi a beleza que a morte não corrompeu, ou simplesmente aquela que, por amor, morreu nas águas. A ópera manteve-a rival de Paraguaçu, mas também a pintou sozinha, vítima de amor correspondido, mas reprovado, o que a leva ao suicídio com um punhal.

O Parnasianismo brasileiro fez da voz de Moema elemento da paisagem, enquanto o Modernismo e o Pós-Modernismo oscilaram entre o sacralizar e o dessacralizar sua figura. Em Portugal, no século XX, ela foi apenas memória da «pobrezinha», para um Caramuru herói, que serviu de exemplo às crianças, na história contada por João de Barros. Já no século XXI, no romance de Antonio Machado, voltou a ser um sinônimo de amor, de exotismo e de Brasil.

Bela, irada, altiva, morta por amor no mar ou na terra, um nome estranho, índia velha, sabedora dos segredos da natureza, adivinha, rival desprezada, vítima de amor correspondido ou não, Ofélia brasileira, estrela, criatura melancólica, aguerrida, amiga fiel, boa filha, vítima da invasão dos brancos, espécie de Rebeca, recordista de natação e de amor, elemento do primeiro triângulo amoroso brasileiro, sinônimo de exotismo e de Brasil, mãe dos brasileiros, a figura de Moema tem sido contemplada pela literatura, pela ópera, pela pintura e pelo cinema, do Barroco aos nossos dias, assumindo contornos que se excluem ou se contaminam uns aos outros. Que rosto lhe estará destinado nos próximos tempos?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Francisco Bonifácio de. *Moema e Paraguassu, Episódio da Descoberta do Brasil, Ópera Lírica em Três Actos, Vertida em Italiano por Ernesto Ferreira de França*. Rio de Janeiro. Typografia do Regenerador de Justiniano José da Rocha, 1860.
- ALVES, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1997.
- ARRAES, Guel. *Caramuru, a Invenção do Brasil*. Sony Pictures, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaios sobre a Imaginação da Matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes, 1989.

- BARROS, João de. *O Caramuru. Aventuras Prodigiosas dum Português Colonizador do Brasil*. Adaptação em prosa do poema épico de Frei José de Santa Rita Durão. Lisboa. Livraria Sá da Costa Editora, [s.d.].
- DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas. Mercado de Letras, 1995.
- DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
- FONTES, Hermes. *Despertar!* Rio de Janeiro. Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.
- FURTADO, Jorge; Guel ARRAES. *A Invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- GARRETT, Almeida. «O Brasileiro em Lisboa», 1845. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. IDO.
- GARRETT, Almeida. «O Brasileiro em Lisboa». *Ilustração Jornal Universal*, n.º 4.
- GARRETT, Almeida. *Helena*. Lisboa. Círculo de Leitores, v. II, 1984.
- GAVET, D.; P. BOUCHER. *Jakaré-Ouassou ou Les Tupinambas, chronique brésilienne*. Paris. Timothée Demay Libraire, 1830.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Letras, 2010. (Col. Afrânio Peixoto, 93).
- MACHADO, António. *Moema: Ainda Pensamos no Amor*. Vila Nova de Famalicão. Quási Edições, 2002.
- MATOS, Gregório. *Obras Completas de Gregório de Matos, Crônica do Viver Baiano Seiscen-tista*. James AMADO (org.). Salvador (Bahia). Ed. Janáina, 1969. v. 4.
- MENDES, Murilo. «História do Brasil». *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro. Aguilar, 1994, pp. 141-193.
- MYIOSHI, Alexandre Gaiotto. *Moema e Morta*. Tese de doutorado. SBU Biblioteca Digital da Unicamp, Unicamp, 22/08/2010. <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000476149>>. Acesso 16/06/2013.
- O'KELLY, J.; J. VILLENEUVE. *Paraguassu (chronique brésilienne), poème lyrique en trois parties*. Paris. Bolle-Lassalle Éditeur, 1855.
- SAVARY, Olga. *Repertório Selvagem. Obra Reunida. 12 Livros de Poesia (1947-1998)*. Mogi das Cruzes. Multimais Editorial Produções; Universidade de Mogi das Cruzes. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, 1998.