

**“CARTA Nº 2”: PARÓDIA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
RECONSTRUINDO O DESCOBRIMENTO DO BRASIL**

Amanda Lacerda de Lacerda¹

RESUMO: O presente artigo toma como objeto de análise o conto “Carta nº 2”, de Reinaldo Moraes, que constrói uma paródia da Carta a El-Rey Dom Manuel, de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500. A questão discutida é em que medida o conto apresenta uma contranarrativa à margem do cânone. Nesta nova versão, o interlocutor não é a corte oficial portuguesa, mas uma suposta amante do escrivão a quem ele se dirige de modo a construir um relato alternativo da chegada dos primeiros portugueses neste território a que se chamou Brasil. A literatura contemporânea brasileira, rica em diálogos com as narrativas oficiais, apresenta possibilidades de leitura e análise que permitem certas reconstruções do discurso histórico. A carta de 1500, documento considerado como um dos objetos fundadores da nacionalidade brasileira, é, nesta peça ficcional, parodiada por meio da perspectiva da metaficção historiográfica, conforme postulada por Linda Hutcheon (1991) e lida com base no panorama apresentado por José Murilo de Carvalho (2003) acerca da construção de símbolos nacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Conto contemporâneo; Paródia; Metaficção historiográfica, Reinaldo Moraes.

ABSTRACT: The present article proposes the analysis the short story “Carta nº 2”, by Reinaldo Moraes, who builds a parody of the Letter to El-Rey Dom Manuel, by Pero Vaz de Caminha, written in 1500. The main issue discussed here is the extend to which the tale presents a counter-narrative on the edge of the canon. In this new version, the interlocutor is not the official Portuguese court, but an alleged lover of the clerk to whom Caminha addresses in order to build an alternative account of the arrival of the first Portuguese in a territory latter called Brazil. Contemporary Brazilian literature, rich in dialogues with the official narratives, opens up possibilities for reading and analysis that allow for certain reconstructions of historical discourse. The 1500 letter, a document considered as one of the first Brazilian national symbols of Brazilian nationality, is, in this fictional piece, parodied through the perspective of historiographic metafiction, as postulated by Linda Hutcheon (1991) and understood in the light of José Murilo de Carvalho (2003) on the construction of national symbols.

KEYWORDS: Brazilian literature; Contemporary stories; Parody; Historiographic metafiction, Reinaldo Moraes.

A literatura contemporânea multifacetada, voltada para si mesmo e para o seu tempo, propõe uma leitura crítica da realidade e da tradição apontando para novas realidades. O artigo que aqui se apresenta analisará o conto contemporâneo “Carta nº 2”, do escritor paulistano Reinaldo Moraes, à luz de pressupostos teóricos que se debruçam sobre as dinâmicas da literatura contemporânea, em especial os conceitos de paródia e metaficção historiográfica.

O conto é assim intitulado, pois constrói um diálogo com a Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei Dom Manuel, de 1500, permitindo que na contemporaneidade seja

¹ Especialista em Estudos Brasileiros, atualmente é mestranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é bolsista pela CAPES (processo nº 88887.499117/2020-00). E-mail: amandasmiths@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5473881053962524>

evidenciado um certo processo de recusa da história oficial sobre a construção de uma ideia de nação brasileira edificada pelos portugueses. As relações entre Literatura e História, além das perspectivas de uma imaginação nacional e da imaginação ficcional se entrecruzam e orientam esta análise permitindo-nos formular a seguinte questão: as representações do descobrimento do Brasil apresentadas no conto criam uma contranarrativa à margem do cânone?

Na literatura do pós-modernismo, a metaficção se estabeleceu como uma forma literária profícua pela possibilidade de reler a história à luz da ficção. Segundo Linda Hutcheon, “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

Formas literárias como a paródia e a metaficção historiográfica ocupam papel de destaque, tornando-se um modo privilegiado de revelar a possibilidade de novas leituras da história pelo viés da autorreflexividade, no interesse de subverter as convenções preestabelecidas, no entendimento de que o discurso histórico nos é alcançado por sua textualidade e que, portanto, a literatura, como uma forma de textualidade, pode subvertê-lo.

A História e a Literatura, a partir da metaficção historiográfica unem-se em função de uma causa: as produções escritas, ficcionais ou não, levam os leitores à autoreflexão, ao questionamento das “verdades absolutas”, pois ambas são operadas a partir dos mecanismos que a linguagem oferece. (JACOMEL; SILVA, 2009, p. 746)

As aproximações e distanciamentos entre Literatura e História tem na paródia uma forma literária de diálogo que proporciona o alcance das intencionalidades da metaficção historiográfica. Para Linda Hutcheon,

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar “contra” quanto “perto”. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

A definição da autora se pauta na construção de pares de palavras aparentemente opostos, mas que estabelecem relações dialéticas próprias desta forma literária: diferença na semelhança, além de continuidade e descontinuidade reafirmam um entendimento de que a paródia não é mera repetição, mas recriação com afastamento necessário que garanta o

reconhecimento do leitor quanto à paródia e o espanto do leitor quanto aos novos sentidos que podem ser atribuídos a um texto conhecido.

O papel do leitor é especialmente considerado no processo de reconhecimento e interpretação da paródia. O texto paródico orienta e desorienta o leitor, posto diante de algo com traços conhecidos, mas apenas como inscrição já que outros sentidos se veem atribuídos aos mesmos personagens ou enredo. Assim, o leitor é impelido a relacionar passado e presente em diferentes níveis: literário, social e moral, além de colocar em xeque suas próprias percepções individuais sobre a realidade que o cerca:

[...] quando chamamos a alguma coisa uma paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, inferimos então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto. (HUTCHEON, 1985, p. 108)

Neste sentido, a ironia é também instrumento importante de condução do leitor. Em “Carta nº 2”, conto inicialmente inusitado e carregado de humor, as detalhadas descrições do narrador progressivamente desvelam um contexto de violência na chegada e nos primeiros contatos dos portugueses com o território e os indígenas, quase podemos ouvi-lo ao gargalhar diante de situações repulsivas. Podemos então dizer que a ironia é um modo de alcance da reconstrução paródica:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis - um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. (HUTCHEON, 1985, p. 51)

O narrador da “Carta nº 2” é um velho conhecido da história do Brasil; crianças tiveram seu primeiro contato com ele ainda no primário; jovens questionam se sua produção mais significativa é mais relato ou mais ficção quando estudam a “Literatura quinhentista”; adultos, amparados pelo senso comum, o situam no bojo de outros nomes históricos facilmente reconhecidos, como, por exemplo, Vasco da Gama ou Cristóvão Colombo. O conto contemporâneo, que toma como ponto de partida um texto nobilitado pela história nacional, o faz com base nessas referências e propõe-se a reconstruí-las parodicamente, carregando-as de novos significados que possibilitem um diálogo crítico com a atualidade.

Reinaldo Moraes nasceu em São Paulo em 1950 – escritor, tradutor e roteirista – tem uma obra plural, traduziu autores como Bukowski e Pynchon, foi apresentador de um programa de rádio com a parceria de Caco Galhardo e escreveu roteiros para cinema e

televisão. Suas primeiras publicações se deram na década de 70, quando também atuou como fotógrafo, e sua produção foi associada à literatura marginal realizada no período de abertura política. Seu livro de maior destaque é *Pornopopéia*, lançado em 2009, um romance que conta a história de um cineasta fracassado que faz vídeos institucionais para sobreviver no cenário *underground* paulistano.

O conto “Carta nº 2” foi publicado pela primeira vez na década de 80 na revista de moda e cultura alternativa *Around* e, mais recentemente, integra a coletânea de contos do autor intitulada *Umidade*, lançada em 2005. Este título sugere uma temática comum entre os textos reunidos; cada um a sua maneira aborda uma espécie de condição úmida das relações, ou seja, aquela em que se encontram possibilidades profícuas para a proliferação de fungos, bactérias e outros micro-organismos indesejáveis.

Com paródias da corte à classe média, todas as estórias compartilham um mesmo habitat natural, repleto de perversões e escatologia, os personagens se constroem de modo a desvelar seus hábitos mais socialmente condenados e corrompidos. A paródia presente na ressignificação da carta de Caminha é construída de maneira singular; as demais narrativas da coletânea ganham formas outras, ora mais contemporâneas, como no caso do conto *Bijoux*, em que um narrador relata a experiência de um embuste no aeroporto de Paris ao escrever um e-mail para uma amiga que está no Brasil; ora mais clássicas, como no conto *Love is...*, em que um narrador onisciente elocubra sobre o amor com base nas experiências de uma mãe solteira.

A reconstrução literária de Caminha, proposta por Moraes, coloca uma figura canônica em papel trivial, e até vulgar, relatando o que seriam os bastidores de um momento histórico considerado fundador, tornando possível ressignificar elementos diversos do evento de modo crítico.

A escrita da paródia pressupõe a utilização de elementos anteriormente dados e que, por suas condições ou pelo caráter de um contexto mais amplo, pedem uma reordenação, uma nova edificação. Do ponto de vista simbólico, toda reconstrução é um processo latente de ressignificação do produto com que se edifica um novo conceito. Fato é que, se o ponto de partida não é o novo absoluto, a obra ou conceito ressignificado carregará ecos dos escombros de seu anterior. Neste sentido, o conhecimento de mundo do leitor quanto a Pero Vaz de Caminha como personagem histórico será mobilizado ao longo das interpretações aqui produzidas sobre a “Carta nº 2”. Ainda acerca do papel do leitor e de seu processo de leitura

da paródia, Linda Hutcheon, tomando como base a obra *Robinson Crusoe*, afirma que há uma dupla conscientização que o sustenta:

As obras de Defoe diziam ser verídicas e chegaram a convencer alguns leitores de que eram mesmo factuais, porém a maioria dos leitores atuais (e muitos leitores da época) tiveram o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no “real” - assim como ocorre com os leitores da metaficção historiográfica contemporânea. (HUTCHEON, 1991, p. 143)

O gênero epistolar, mantido como referência à forma do texto base para a narrativa, possui em suas características uma marca dialógica: toda carta se configura pelas marcas de um autor e se dirige a um interlocutor. O documento histórico tem como autor o escrivão oficial da armada de Cabral que, rumando às Índias em busca de especiarias, deparou-se com o continente americano. Seu ofício é relatar ao rei Dom Manuel, seu interlocutor, as características da terra encontrada. A narrativa ficcional criada por Moraes se propõe a reconstruir este autor, permitindo que ele se dirija a um novo interlocutor e com ele possa revelar uma nova versão dessa personagem historicamente conhecida. Para dar conta dessa proposta, escolhe uma amante como seu novo interlocutor, pessoa que figura no plano das trocas mais íntimas, que se revelarão também no modo como o relato é para ela desenvolvido.

Carinhosamente chamada de “Urraca”, o vocativo da carta se dirige então à amante do escrivão. O termo afetivo é uma forma figurada de se referir a mulheres feias e impertinentes, faladoras: prostitutas. A justificativa para escrever a carta é dar notícias do Novo Mundo “sem embargo de todo amoire e genitais sodades que acalento de ti, e também p’lo puro gosto de escreveire e fazer passar o raio do tempo, ó pá” (MORAES, 2005, p. 119).

Em face desse novo interlocutor, Caminha se expõe agora, devidamente autorizado pela relação que estabelece com sua Urraca, a dar um relato livre de idealizações acerca do percurso e da chegada da expedição que integra em terras brasileiras. Ao leitor pode causar estranhamento a tamanha informalidade e a banalização com que a personagem descreve suas experiências - esse é fator primordial para acessar alguma empatia pelo personagem, além de melhor consolidar sua caracterização. Novamente, segundo Linda Hutcheon,

[...] os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história oficial [...]. Até os personagens históricos assumem um status diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico [...]. A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 151)

Ainda que Pero Vaz de Caminha seja uma figura oficial em seu papel junto à corte portuguesa do século XVI, o diálogo que ele estabelece, como personagem ficcional, com sua interlocutora ex-cêntrica nos permite como que acessar uma versão alternativa dele mesmo.

A narrativa epistolar inicia-se descrevendo a saída de Portugal, comemorada às vésperas no Paço Real com um jantar oferecido por “dom Maneco I, o aerofágico rei Ventoso” (MORAES, 2005, p. 119) e que causa reação adversa nos marinheiros:

U bacalhau servido no bota-fora andava mais pro *faisandé*, razão p’la quale nos fizemos ao vasto maire a verter oceanos da mais vil das substâncias, aquela mesmo que à gente do teatro estranhamente significa sorte. [...] Assi pois deixámos trás de nós as doze naus capitaneadas por Pedr’Álvares e seus miliquinhentos mareantes mareados, um rastro bem original, e tocámos a cumprir nossos fados pras bandas do sudoeste [...] (MORAES, 2005, p. 119) (grifo do autor)

Aqui já percebemos que a ironia do relato permite mergulhar numa caracterização informal e inesperada tanto em relação ao locutor, quanto em relação à perspectiva da viagem ultra-mar, construída pelo senso comum como um empreendimento que demanda força, empenho e coragem de seus participantes e líderes.

A caracterização de Pedro Álvares Cabral, capitão-mor da esquadra que realiza o descobrimento do Brasil, logo no início do conto, permite primeiro contato com uma face hiperssexualizada de Caminha e, como é possível perceber ao longo da leitura do conto, do homem português em geral. Em dado momento do percurso, nas proximidades de Cabo Verde, o líder da expedição ordena que uma parada seja feita, pois sentiu vontade de nadar:

E assi se fez, e, pois, Pedr’Álvares baixou ao mar numa sumária sunga fúcsia-choq, de fino crochê-gabeira, junto com sete mancebos degredados por crimes de coito contranatura com homens, mulheres e animais, p’lo que constava no B.O. da Santa Inquisição anexado à papelama de bordo. O capitão-mor havia feito deles todos seus pajens particulares (...). E muito folgaram todos sob a lua complacente e debaixo dos olhares da marujada basbaque por constatar in loco o que fazia o nosso doudo capitão-mor, e, sobretudo, o que se lhe era feito sob o luar. (MORAES, 2005, p. 120)

Na manhã seguinte, prazeres compartilhados e ordem refeita, a tripulação deve içar velas e retornar ao mar, o capitão dá sua ordem e constata a falta da nau de Vasco de Ataíde, a busca pelo companheiro perdido atrasa a saída até que uma mensagem numa garrafa é encontrada:

Ó Pedrocas! Tócamos de frecha neste mar de longo p’la noite afora até os Unaited Steits, a ver se descobrimos a Disneylândia. Senos guiar o bom vento e o nosso piloto não fumar toda a marijuana a bordo, trago-te um

Míquei Mauz de p'lúcia pra fazer-te companhia na solidão dos oceanos.
Beija-te as nadegotas o teu Vasquinho. (MORAES, 2005, p. 121)

O bilhete evidencia que a informalidade no tratamento não é uma exclusividade do falar de Caminha, mas se propaga e generaliza, criando uma espécie de camaradagem entre capitães. Além disso, a diversidade de referências intertextuais e temporais participa da caracterização dos personagens. Após a leitura do bilhete e apesar do desfalque, a expedição em suas “caralhelas” continua, assim chamadas pelo próprio capitão, que depois decide por bem chamá-las de caravelas pra “mor de não pegaire mal para a brava gente lusitana, ó pá” (MORAES, 2005, p. 121).

O percurso até chegada em terra firme se dá sem passagens novas ou significativas, o relato de Caminha segue diretamente ao avistamento do Monte Pascoal, revelando surpresa e encantamento por parte do capitão, que faz como primeira sugestão para o batismo da montanha “Pico da Chapeleta” e é desencorajado pelos versados que compõem a tripulação, entre eles, o próprio Caminha e o “etnofilólogo de bordo, o bom Levistrassius” (MORAES, 2005, p. 122). Outra característica articuladora do conto de Moraes é a liberdade com que transita por diversos tempos históricos por meio de referências externas e personagens para endossar a nova caracterização de passagens do descobrimento.

Naus ancoradas, Nicolau Coelho é o escolhido para abrigar um batel e, em terra firme, buscar a presença de habitantes do território recém-aportado. Segundo o narrador, nem chega a desembarcar, mas traz descrição curiosa sobre a abordagem a que foi submetido:

[...] lhe acudiram uns homens e umas mulheres pardos em túbias canoas de casca d'árvores, todos nus como anjos do paraíso, os machos coas vergonhas num baloiço sem-vergonha ao vento, as fêmeas, coas as intimidades saradas e frescas como nunca se viu aí no reino, onde predomina a pentelheira hirsuta e abafada em mil saias das cahopas. Ganiem todos estranhas falas em arrevesado idioma do qual não puderam ter senso os nossos. Entre o tanto, os nossos anotaram sonoridades tais como: “Me arruma um pau, moço?” e “Petequinha da boa é dez pau, mano!” e “Deixa cinco pau aí pa nós olhá o barco, dotô?” e ainda “Boquetinho é trinta pau, bem”. (MORAES, 2005, p. 122)

O primeiro contato com os indígenas do território é marcado por uma descrição que remete, na verdade, a situações do cotidiano do oferecimento de serviços informais e até mesmo ilegais no Brasil. O tempo da narrativa permanece permeado de diálogos entre os idos de 1500 e a atualidade.

Após a descida, “logo acudiu uma chusma daqueles peladões enfeitados com penas e pinturas coloridas” (MORAES, 2005, p. 123) e seguiu-se o contato entre Nicolau Coelho e os indígenas, dessa vez com ares de negociação. Novamente, “Levistrassius” é convocado como antropólogo e analisa que a relação do espaço, tempo e os próprios corpos para aquela nova gente seriam uma marca de falta de inconsciente o que, portanto, dispensaria a necessidade de superego, evocando Freud para concluir que a inconsciência da felicidade é o que tornaria esse povo passível de ser feliz. O trânsito entre os tempos históricos no plano da ficção traz para o século XVI a teoria da psicanálise, postulada por Freud no início do século XX, como uma forma de justificar certa inferioridade inata dos povos ameríndios, uma nova face do argumento colonial de dominação destes povos.

O protagonista relata, como num entreato, um sonho que lhe causou calafrios, seu desenrolar e, em especial, seu desfecho - ricos em material simbólico para a interpretação da crítica proposta por Moraes.

No sonho estava em Calecute, nas Índias Orientais, pr’onde haveríamos justamente de em breve zarpar.

E o sonho era assi: vinha eu c’uma tropa de burros carregados de especiarias por um caminho alto que despenhava-se até um rio que corria p’los baixios do terreno. Minha missão era atravessar o rio com a rica carga toda. Ao aprofegarmo-nos da barranca avistei uma placa que dizia “Calecute, 12 de dezembro de 1500”, e já logo escorregávamos todos na lama lisa da barranca até dar cos burros n’água lá embaixo.

Em seguida saltaram uns feros mouros de trás dum matagal, e um deles me decepou a cabeça num exato golpe d’alfanje. O mouro erguia minha cabeça p’los cabelos e a minha cabeça decepada dizia:

- Navegar não é preciso. (MORAES, 2005, p. 131)

Podemos dizer que o autor, mais uma vez, se vale de informações históricas para reconstruí-las ao sabor da elaboração de sua ficção, este seria uma espécie de sonho premonitório, já que tradicionalmente se aceita que Caminha foi morto em combate por um levante muçulmano à feitoria de Calecute, na Índia, em meados de dezembro de 1500. Considerando o diálogo entre a narrativa oficial e a carta ficcional, o personagem não voltaria a ver sua querida amante. A imagem da tropa de burros, carregada de uma carga valiosa que é surpreendida e comprometida por um acidente que os faz “dar c’os burros n’água” já seria suficiente para associarmos os desdobramentos das expedições portuguesas como algo que gerou avanço circunstancial e restrito, não tendo Portugal mantido seu papel empreendedor e de liderança no continente europeu alguns séculos depois. Mas neste trecho o que melhor expressa uma crítica às expedições portuguesas e à dominação colonial, é a paródia do verso

português “Navegar é preciso, viver não é preciso”, que ecoa os sentidos de uma tradição que remonta ao século I, com o general romano Pompeu, até a poesia modernista de Fernando Pessoa e a música tropicalista de Caetano Veloso, em “Os argonautas”. A negativa de Caminha expressa no conto, ganha um significado novo, repleto destes ecos, endossando, por meio do procedimento onírico, que para os povos colonizados, “Navegar não é preciso”, o que é preciso é decepar a cabeça do dominador.

A culpa que condiz com a religião cristã e sua prática, logo serão sanadas com a realização da primeira missa em solo conquistado, a referência ao momento histórico é explícita inclusive em suas representações plásticas posteriores e Victor Meireles é citado como o “retratista oficial” (MORAES, 2005, p. 132). Vale destacar o seguinte trecho desta parte do relato:

[...] mandou que cada qual pedisse perdão a Deus p’los seus muitos e deleitosos pecadinhos, passados, presentes e futuros, posto que ainda haveríamos de cometeire mais um bom punhado deles naquelas e noutras plagas a que viéssemos dar com nossas intrépidas naus. (MORAES, 2005, p. 132)

Como espécie de regalo pela expedição, que seguirá para Calecute enquanto parte da armada se destacará com o objetivo de retornar ao reino com as notícias e as duas cartas a serem entregues aos seus devidos destinatários, Caminha leva consigo Tatatá e Tetetê, índias que lhe fazem companhia e que ele pretende vender quando chegar ao oriente. Antes de partir, o protagonista passa por uma consulta futuroológica com o pajé de uma das tribos, o bisavô das índias que o acompanharão.

Depois de muito matutaire, o senhor Pajé engrolou umas tantas cacarejadas na língua arrevesada lá dele, que tiveram o efeito de deixar minhas duas cunhatãs num estado de grande consternação, a desbordarem-se em lágrimas e lamúrias e a socarem-se as próprias cabeças com os punhos fechados e a agarrar-me como se quisessem livrar-me, e a elas també, dum não sei qual destino malsão. Mas, do muito que gesticularam e disseram, não logrei alcançar nem patas nem vinas, nem muito menos patavinas, nem me ocorreu ir pedir auxílio ao nosso Levistrassius. (MORAES, 2005, p. 135)

Novamente no espectro onírico se revela um destino amaldiçoado do protagonista, mas também da própria lógica dos descobrimentos. Uma ambivalência e quase uma vingança se promove, já que a premonição se dá pelos búzios e pela figura do pajé, líder munido de objetos e da cosmologia de uma espiritualidade não oficial e que pouco causa efeito na percepção de Caminha, seja pela descrença, seja pela crítica ou negação.

A contribuição crítica da narrativa de Moraes, ao propor uma leitura alternativa da chegada dos portugueses, se justifica pela própria escolha do plano ficcional. Sem compromisso com uma temporalidade cronológica ou com o rigor metodológico dos estudos acadêmicos, a ficção permite representar os personagens e espaços compondo um enredo em que se cruzam diferentes tempos históricos.

Foi antão que, numa terça-feira de oitavas de Páscoa, topámos com os primeiros sinais de terra, depois de muito navigaire coas velas e os sacos enfunados. Vimos latinhas de cerveja vazias, camisolas-de-vênus usadas, um pandeiro, uma bola murcha, uma cesta básica vazia, baganas, bitucas e janjões de boa monta a boiaire no mar. Além dos albatrozes que nos cagavam na moringa, dando-nos as alvíssaras. O capitão-mor mandou reunir os capitães das outras naus e, junto com eles, andou a consultar mapas, astrolábios, sextantes, o guia Michelin e o scambau a quatro, antes de concluir, em sua alambicada voz de soprano frescobalda:

- Macacos me fodam se não estamos próximos d'alguma republiqueta de banana deitada eternamente em berço esplêndido na América do Sul!
(MORAES, 2005, p. 121-122)

Como podemos observar no trecho reproduzido, é a estrutura interna do texto ficcional que evidencia o diálogo dos tempos históricos por meio da descrição dos objetos encontrados pelos portugueses na orla brasileira, que em conjunto compõem o que seriam os resquícios de uma festa regada a bebida e samba, símbolos recorrentemente associados à cultura nacional. Vale a pena destacar, também neste trecho, a fala inaugural do capitão português que, de certa forma, elabora um conceito sobre o que é o Brasil, atestando que esta nação não foi achada, mas inventada. Os desdobramentos e as leituras, tanto na ficção quanto no plano acadêmico, da carta de Caminha reforçam a importância que o texto do século XVI tem para a formação de uma ideia de nação brasileira.

Como forma de reconstrução do relato oficial do escrivão português, no texto ficcional de Moraes a representação da relação entre portugueses e indígenas é marcada pela violência sexual e pelo campo do trabalho. A seguir será apresentada a análise de dois trechos do conto.

Antão dizia eu que antes de alguém ter tempo de dizer chupa! Já saltávamos aos cangotes daquelas fêmeas naturaes, feito javalis resfolegantes de animalesco e represado d'sejo, e elas viram o que era bom pa tosse. Pá. E às que por qualquer razão já não queriam mais ter seus orifícios frequentados brutalmente pela nossa brava gente, dávamos-lhe uns cascudos, mor d'elas calarem as matracas, e nelas mandávamos grosso fumo, pá, refodidas vezes, e era pimba na pombinha e peroba na peladinha!

Aquilo era um vidão, pá.

Nicolau Coelho, depois de sodomizar à fina força uma indiazinha que debulhava-se aos prantos, bem se vendo que ela jamais exp'rimentara a chamada "variante árabe", bradou cheio dum lusitano orgulho:

- Aqui d'el-Rei! (MORAES, 2005, p. 126)

Neste trecho, é possível desenvolver pelo menos duas interpretações: a violência sexual autorizada pela máxima “não existe pecado do lado de baixo do Equador” e pela orientação católica de que os pecados podem ser perdoados ao fim da vida. Para além da aparente ausência de transgressão nos estupros realizados pelos portugueses, o vocativo de Nicolau Coelho chama a atenção e legitima a ideia pressuposta de que tudo o que foi achado nessa terra longínqua é de propriedade do rei de Portugal, instituindo a colônia pela força e pela violência contra as mulheres indígenas.

Sobre as relações de trabalho, a narrativa constrói o seguinte cenário:

Já logo nos primeiros dias mandáramos os índios pegar água, apanhar frutas, pescar e caçar, cortar lenha e arar a terra pra nela plantar umas mudinhas de cana-d'acúcar que andávamos a disseminar por onde passávamos, mor de adoçar os campos do Senhor e engordar as burras d'el-Rey. Aos bugres que de bom grado acatavam nossos comandos, concedíamos que se ajoelhassem ao nosso lado na missa matinal e conosco entoassem loas a Jesus e à excelentíssima Nossa Senhora mãe dele, numa ilusória comunhão espiritual com os novos senhores.

Também os deixávamos dançar suas danças de batuque e remelexo, mor de se desenojarem um bocadito ao despois do expediente no eito. Aos que tentavam tirar o corpo fora ou faziam-no mole e desossado, deitávamo-lhes cacetadas a rodo e os metíamos a ferros pra deixarem de ser botocudos e cedo aprenderem a lição da enxada, do genuflexório, do xaxado e da enxovia, oxente. (MORAES, 2005, p. 133)

Neste trecho, o narrador criado por Moraes sugere que os portugueses teriam alguma tolerância à miscigenação, já que permitem aos indígenas permanecer praticando alguns de seus rituais. Articulado ao trecho anterior, este destaca também a presença da violência física, desta vez por meio do trabalho forçado, desconstruindo as idealizações de Caminha acerca do convívio entre portugueses e naturais da terra e as intenções do empreendimento colonial como forma de “salvar as boas almas” nativas. Podemos interpretar que a frase final do trecho compõe, junto à dominação violenta dos corpos das mulheres indígenas, uma síntese da prática colonizatória, pautada em: exploração do trabalho, imposição da religião católica, estigmatização de práticas culturais e aprisionamento, simbólico e literal.

Ao perpassar toda a narrativa, o uso da linguagem é um marcador que merece destaque na construção dos sentidos da “Carta nº 2”. O uso não ortográfico de palavras como “d'sejo”, “terça-faira”, “scambau”, entre outras, nos obrigam, durante a leitura, a uma pronúncia aproximada da variante do português de Portugal, além do uso de interjeições típicas como “Pá” e “Pois”. Estas escolhas reforçam o lugar do locutor, um português em

terra estranha, e atribui ao relato um tom informal, desenfreado e até mesmo pervertido das primeiras relações entre os portugueses e as novidades deste espaço e suas comunidades, desconfigurando um caráter oficial na construção das percepções sobre a viagem e a chegada nesta terra.

O narrador do conto de Reinaldo Moraes é um Caminha completamente novo, despido de sua seriedade e missão, ele torna-se os olhos despidos, a agir, mas, sobretudo, a observar os bastidores e permitir ao leitor essa observação. Nesse contexto, tomamos contato com um escrivão esrachado, pervertido, dado à violência e à escatologia. O reconhecimento dessa nova face e suas contradições se faz possível e instigante para o leitor porque temos como arcabouço as representações de uma figura historicamente sacralizada. Desse modo, podemos afirmar que se estabelece uma ambivalência no processo de reconstrução e leitura do personagem principal.

O caráter duplo da obra também se observa em seu aspecto formal: é ao mesmo tempo carta e ficção, propõe ser a paródia de um documento histórico, forjando uma ficção com bases epistolares e estabelecendo um movimento de aproximação e distanciamento deste gênero textual, como se observa nas estruturas clássicas como saudação, despedida e desenvolvimento essencialmente descritivo, enquanto apela para uma linguagem não oficial que garanta aproximação com o leitor.

Considerações finais

O conto “Carta nº 2” é uma narrativa contemporânea que em seu enredo constrói um relato alternativo à carta oficial escrita por Pero Vaz de Caminha a qual, dessa vez, se dirige a um novo leitor - ao invés do Rei e sua corte, o escrivão desenvolve o relato dirigindo-se a sua amante. A escolha desse novo leitor não é aleatória, pois permite ao autor construir também diferentes versões sobre os demais interlocutores de Caminha, autorizado a relatar o que seria uma face mais íntima e cotidiana dos hábitos e da cultura portuguesa e, conseqüentemente, de uma visão assim filtrada da chegada dos portugueses no Brasil.

A carta de Pero Vaz de Caminha tem importância capital na consolidação de um discurso oficial, pois configura uma das primeiras representações sobre o que passaria a ser construído como uma ideia de Brasil. Há uma tendência socialmente compartilhada de que o ano de 1500 estabelece a fundação do país, enaltecendo como seus protagonistas as

conhecidas personagens do descobrimento, em especial, Pedro Álvares Cabral. Segundo Fernando Novais,

[...] quando se fala que a viagem do Cabral é o descobrimento do Brasil é preciso fazer as duas críticas, a crítica do etnocentrismo, que está na palavra “descobrimento”, e a crítica do anacronismo, que está na palavra “Brasil”. É essa distinção que as pessoas não percebem. É fazer a história da colônia como se ela estivesse destinada a se tornar uma nação. Ninguém descobriu ninguém e o Brasil só existiria muito depois. (NOVAIS, 2000, s.p.)

Nesse sentido, a literatura contemporânea, pelo viés da metaficção historiográfica, vem construindo narrativas de recusa ao discurso oficial sobre o descobrimento. O conto “Carta nº 2” desenvolve uma paródia a fim de, ironicamente, construir uma versão alternativa da primeira percepção/representação do contato entre portugueses e indígenas, no que foi considerada a primeira interação entre ambos no território brasileiro. “Falar em descobrimento é construir memória. A história fala de conquista com genocídio dos índios, seguida de colonização com escravidão africana, Daí viemos, em cima disso foram construídos os alicerces de nossa sociedade.” (CARVALHO, 2003, p. 401)

O processo de ressignificação de uma determinada leitura sobre a nacionalidade por meio do texto ficcional paródico pode ser entendido como uma matriz do texto de Moraes, já que o pressuposto é partir de um texto cristalizado – no tempo e na memória coletiva – e submetê-lo a um diálogo com a contemporaneidade, permitindo assim o trânsito entre uma leitura crítica das bases de formação de um imaginário e o vislumbrar de uma nova possibilidade de construção desse imaginário sobre a nacionalidade, de modo a permitir que outros atores sociais e a presença da violência e da dominação se façam presentes e não mais negadas pelos símbolos oficiais. Esta presença passa a figurar como um desvelamento de certo processo de formação nacional que historicamente apaga alguns atores sociais.

Não apenas o procedimento paródico atua na ressignificação tanto do texto original quanto de uma história oficial a ele vinculada, a metaficção historiográfica reafirma em “Carta nº 2” o seu papel de busca na transgressão de uma verdade oficial por meio do discurso literário:

O conceito de metaficção historiográfica, conforme discute Linda Hutcheon (1991), tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a meta-ficção historiográfica de um romance histórico é a autoreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”. (JACOMEL; SILVA, 2009, p. 740)

Desse modo, é possível afirmar que as representações acerca do descobrimento do Brasil apresentadas no conto criam uma contranarrativa à margem do cânone. Reinaldo Moraes, por meio da literatura, propõe uma discussão de considerável relevância acerca de um documento que participa de maneira capital de um processo contínuo de construção e reconstrução do nosso imaginário como nação. O tom das representações propostas em “Carta nº 2” permite afirmar que o achamento do Brasil pelos portugueses foi marcado pela violência em diferentes níveis.

Em tempos contemporâneos, que convocam a construção de novos imaginários acerca da ideia de nação, de modo a não excluir as questões raciais e de gênero na formação da nacionalidade; que pedem novos interlocutores, de vozes relegadas que reivindicam espaços e representações; o autor – no início do século XXI – desenvolve uma peça literária com elementos que constroem uma perspectiva ao mesmo tempo debochada e pujante da marcada violência que o império português imprime em nossa constituição como povo brasileiro.

Nesse sentido, podemos interpretar a narrativa de Moraes como proposta de ressignificação de um símbolo de nossa história, elaborando uma visão menos dogmática da ocupação deste território, que posteriormente tornou-se um Estado e até os dias atuais procura constituir e reconhecer seus signos como nação.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, José Murilo. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: NOVAES, Adauto (Org.) *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 395-418.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. *CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*, n. 3, 2007, Maringá. Anais [...]. Maringá, 2009. p. 740-748. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/078.pdf>. Acesso em: 03 de jul. de 2020.
- MORAES, Reinaldo. Carta nº 2. *Umidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 118-135.
- NOVAIS, Fernando Antonio. A invenção do Brasil. *Teoria e Debate*, n. 44 - abr/maio/junho de 2000. Entrevista concedida a José Corrêa Leite e Walnice Nogueira Galvão. Disponível em: <<http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antiores/entrevista-invencao-do-brasil-entrevista-co>>. Acesso em: 12 de jan. De 2019.

**Artigo recebido em julho de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.**