

CAMA-DE-GATO: REFLEXÕES HODIERNAS SOBRE O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

*Maria Theresa Abelha Alves**

RESUMO

A Literatura Brasileira Contemporânea, trilhando as sendas da metaficção historiográfica, resgata a memória dos quinhentos anos de Brasil. Através da paródia aos relatos dos viajantes e aos registros truncados da história oficial, ironiza todo um processo de colonização respaldado por falsas estruturas de representação fomentadoras de desigualdades e exclusões. Assim, tecendo os fios de muitos discursos, quer da História, quer das estórias, *A história do gato*, de Antônio Brasileiro, questiona erros e propõe a coexistência das diferenças.

Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, donde se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras aparecem como recordações pessoais. (Piglia, 1991, p. 60)

As definições identitárias constituem atividades de todas as culturas que, para descobrirem um rosto reconhecível e próprio, criam uma retórica marcada por datas especiais, vultos tutelares e textos fundadores, de modo a ritualizarem uma memória nacional, transformando-a em cerimônia. No entanto, desde os primeiros mitos etiológicos e/ou fundadores, a memória da memória fez-se narração, palavra, letra, texto. É essa assunção da memória, tal como nos informa o escritor argentino Ricardo Piglia, memória que se compreende enquanto recolha de restos textualizados, que trago ao debate, na letra renovadora de um escritor baiano que usa a citação na qualidade de exercício de “fricção textual, trabalho de segunda mão”

* Universidade Estadual de Feira de Santana.

(Compagnon, 1979, p. 43) capaz de instrumentalizar a reescrita do passado, devolvendo a ele a ambigüidade, a densidade e a opacidade, enfim, as incertezas que lhe foram roubadas, quando foi oficialmente interpretado.

Numa atividade de subversão do codificado, a literatura contemporânea conspira no sentido de olvidar a História para melhor lembrar-se dela. O escritor baiano caminha com a consciência de que o esquecimento é condição primeira para o exercício da memória, considerando as duas noções como lances diferentes de jogo igual, pois à memória preside o esquecimento. A hodierna letra brasileira, colocando-se no terreno do olvido, atualiza um saque à tradição e situa-se, por conseguinte, no âmbito da ex-tradição, repensando datas, redesenhando vultos, traduzindo e “traçando” textos fundadores, rasurando a cerimônia.

Focalizamos uma narrativa breve: *A história do gato* (Brasileiro, 1997), em que a memória histórico-cultural dos primórdios é trabalhada através de um fecundo “esquecimento” das letras delineadoras dos sistemas axiológicos com que as sociedades portuguesa e brasileira julgaram-se mutuamente, e mutuamente se definiram na fronteira semântica aberta pelo binômio colonizador/colonizado. Tal esquecimento procede da apropriação paródica dos relatos dos viajantes, dos registros parciais dos textos canônicos da historiografia, da filosofia e da literatura universais. Perfazendo a senda da metaficção historiográfica, transforma o passado em objeto de teoria e, criticamente, fá-lo alcandorar-se à dimensão de “passatempo do tempo passado” (Hutcheon, 1992, p. 141), quando resgata a memória dos quinhentos anos de Brasil. Adotando o investimento no que já foi, e fazendo de sua invocação “uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente” (Said, 1995, p. 33), ironiza o processo de colonização que se efetuou respaldado por falsas estruturas de representação, fomentadoras de desigualdades e de exclusões. Transformado em “passatempo”, o passado oficial é repensado, ao questionar-se a lógica dos colonizadores, ao desconstruírem-se-lhes palavras, letras, memórias, ao dessacralizar-se-lhes a herança. Assim os erros de outrora são transpostos para o agora, suscitando a incerteza sobre o que é passado, sobre o que é presente, e sobre o que de passado persiste no presente. Assim se promove o diálogo, ou o duelo, dos tempos. Assim se descobre a coexistência de vários tempos no tempo.

Nas duas últimas décadas do século XX, muito se tem resgatado uma certa memória histórica, mediante a literatura, porque esta, por sustentar-se da plurivocidade, constitui-se o contramodelo simbólico do discurso monológico oficial, que procura ler a história a partir de um repertório hipercodificado e, sobretudo, fixo, repertório que não consente espaço à exegese (Sarlo, 1991, p. 155). Como contraponto ao discurso unívoco, a literatura não só tem apostado na salutar proliferação dos sentidos, na emergência de heterogeneidades e ambigüidades onde o discurso oficial sedimentara uma visão ingênua, teleológica, unidirecional, como também tem investi-

do no reconhecimento de que as lógicas da representação são constructos sócio-culturais e, portanto, não podem e não devem ser postuladas como únicas. Como contraponto ao discurso oficial, a ficção tem insistido na perspectiva dialógica, fragmentando a história oficial, exibindo a convenção sobre que se estrutura, iluminando a assimetria, que fora escamoteada, entre o representado e a representação.

Essa letra nova, na literatura brasileira, busca elaborar, teoreticamente, a relação do país com sua temporalidade, numa narrativa capaz de fornecer alternativas, construindo uma história outra. Para tanto, opera com a multitemporalidade com que problematiza o discurso racionalista da história oficial, e com o esgarçamento dos limites entre fato e fantasia. Assim desmonta o tempo cronológico e retilíneo da história, propondo, em contrapartida, a simultaneidade temporal, aniquilando, pois, o discurso histórico naquilo que mais o caracteriza, a relação eficiente de causalidade que se inscreve no tempo.

A história do gato exemplifica as tendências contemporâneas de ler os fatos pelo viés dessacralizante do humor, pela ótica do burlesco e do *nonsense* (Figueiredo, 1997, p. 483) e, desconstruindo a ilusão de temporalidade, duvida da história. De forma sutil, introduz o sem-sentido no sentido, ao tornar paralelos o fato e a ficção e ao desconsiderar as noções que a um e a outra conferem validade. A obra exacerba a intertextualidade explícita e/ou implícita, utilizando a citação como excitação, menos como argumento de autoridade que motivo para a glosa e o comentário. Assim são convocados, aleatoriamente, Dilthey, Olavo Bilac, Shakespeare, Diógenes, Lewis Carroll, Marco Polo, Calvino, Fernando Pessoa, Vinsauf, Camões, o romancista ibérico, a Carta de Caminha. Adota-se, para a prática da citação – de nomes, de fragmentos de textos, de temas e de situações –, o trabalho interno, *labor intus*, com que se restaura ou se destrói, pela escavação do sentido, pela multiplicação ou implosão dos sentidos, os restos textualizados que condicionam a memória. Trabalho que se faz por dentro e, por conseguinte, que presentifica a etimologia proposta pelo retórico medieval Évrard l'Allemand para o labirinto (Zumthor, 1976, p. 320). Segundo ele, o labirinto seria a bifurcação, sempre renovada, das cadeias de significação, pelo embaralhamento das citações. O conto se organiza como o jogo infantil denominado “cama-de-gato”. Descobre-se um ponto, e o enigma se volve outro. Puxa-se daqui, e a significação se amarra ali. De um para outro jogador, a “cama-de-gato” estende-se, refaz-se, complica-se, funde e confunde linhas. Essa escrita lúdica desafia a capacidade do leitor para a desvendar ou para a refazer, pois, de um lado, atualiza-se como sistemática recusa dos modelos dogmáticos oriundos de verdades construídas a partir de um centro, e, de outro, como desarmamento de expectativas. A narrativa de Brasileiro propõe, no lugar da *doxa*, a relativização, a imprevisibilidade, porque seu campo “é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito” (Derrida, 1971, p. 244). O próprio texto, ludicamente, se mani-

festa como um enigma a decifrar, “cama-de-gato” a fazer-se e desfazer-se através da mistura das linhas de significação, maneira outra de pensar o limite, a diferença, a totalização, maneira outra de negar o autoritarismo dos relatos históricos, considerando o texto como este lugar deslizante, marcado pela invenção e pela prática da deriva, marcado pelo prazer.

A narrativa apresenta uma epígrafe de Galfredo de Vinsauf, um escritor do século XIII: “As coisas velhas já passaram; eis que tudo se tornou novo” (p. 1). A epígrafe, de um lado, funciona como texto-1, texto continente, que abarca o texto-2, guardando-o nos limites de sua esfera semântica, e, de outro, indica a direção para baixo, o modo como o atravessar e o decifrar. Passado e presente aqui se representam, confluindo ambos para a edificação do eterno presente da arte. Esses eixos de sentido se imbricam, simultaneamente se repelindo e se espelhando, de modo a provocar a suspeita sobre sua validade operacional. O conto propõe muitos enigmas: – Como inquirir sobre a autenticidade do resgate do passado?, – É possível ter da história uma versão totalizadora?, – Pode-se desvincular a memória do texto?, – A memória é seletiva, portanto a letra que a traduz é fantasiosa?, – A História, que jamais se textualiza por inteiro, carece sempre de uma vera ficção que lhe evidencie as lacunas?. É no intervalo gerado por tais interrogações, e no âmbito dessa incerteza, é no intervalo entre as perguntas muitas e as respostas por destruir ou ainda por construir, é no intervalo entre a verificação e a vera ficção, que se constrói **A história do gato** que (des)diz a História, trabalhando a memória parcial do Descobrimento do Brasil, ou as suas ambigüidades. A multiplicação das perguntas funciona como discurso filosófico capaz de propiciar a maiêutica da verdade, por isso o Narrador alude a um diálogo que do passado se repete no futuro, “numa sucessão inacabável, não a idéia do diálogo, mas o diálogo mesmo, e sempre completo a cada vez” (p. 14), como “o ruído característico do existir: o existir, puro”. (p. 14-15)

Com extrema mestria, o conto descobre, e faz o leitor descobrir, que a ideologia passa pela linguagem e, portanto, só pode ser reelaborada por meio da desconstrução efetuada no próprio *logos*, isto é, pelo *labor intus*. Como salientar as incertezas legadas pelo passado histórico? A obra responde a esta pergunta mediante a demolição das bases sobre que se alicerçou a narrativa ficcional. Há uma lógica das narrativas, e tanto a história quanto a ficção a ela obedecem. Ambas apresentam um foco narrativo, que se situa num espaço e num tempo, e que se volta para determinados agentes. É sobre essa lógica narrativa que Brasileiro investe a fim de implodir a coerência do discurso histórico oficial sobre a chegada dos portugueses ao Brasil. Assim o foco narrativo, o tempo, o espaço, as categorias de sujeito e objeto se esfacelam, fragmentando a referencialidade. Subtrai-se, então, a própria ilusão narrativa.

Nesse labirinto de caminhos bifurcados, uma direção aponta para o factual – a chegada dos portugueses à “Ilha de Vera Cruz”, a outra aponta para a “fantasia”

que preside a interpretação. Na intersecção desses caminhos, abre-se um outro, representado pela auto-referência implícita. Em sua famosa *Aula*, Roland Barthes definiu a literatura como uma revolução permanente, mediante um trabalho de linguagem operado pelo escritor dotado da teimosia do espia que se encontrava na encruzilhada de todos os signos, em posição trivial, (Barthes, [19--], p. 26). Em *A história do gato*, observa-se a representação de escritores: Tzu é um poeta, Pero é um escrivão. Retirado da história factual este, da fantasia aquele. A intermediar uma e outra representação há o Narrador (um “eu-eu”, que ora se confunde com um “eu-ele”, pois que possui um duplo: o gato). Estes rostos de escritor, que passeiam por *A história do gato*, assumem a teimosia do espia quando se olham para se descobrirem, e, com a condição de *trivialis*, é na intersecção de três caminhos que se colocam à espera e à espreita.

No caminho ficcional, encontram-se três personagens. Um narrador que atende pelo nome de Escatimburo ou de Gulvério, um gato falante, que por vezes se confunde com o narrador e, de quando em quando, é tratado por Shakespeare, ou ao poeta inglês ou a seus personagens se compara (uma das dúvidas cruciais do texto constitui-se na encenação do conflito noológico hamletiano, pois que no espaço lacunar entre o *to be or not to be* estão os narradores, os personagens, a narrativa e a própria História), e um poeta cujo nome é Tzu que, no silêncio criativo, reproduz pensamentos e desejos do narrador, como se fosse o duplo fantasmático deste. Nesse trio, as noções de identidade e de sujeito são itinerantes, como os fios da “cama-de-gato” que viajam de uma para outra mão, pois cambiam de um para o outro, e para o seguinte, viajam na circulação dos signos, sentenciando, pela escandalosa ousadia da arte, que o um é múltiplo. Desde o início, firma-se a indeterminação da instância narrante: “Começou com o gato me olhando. Demorou um tempão – e eu ali, sei lá! Absorto? Gato, empoleiro-me na cadeira de balanço e fico a ouvir um sonzinho diferente vindo do mar”. (p. 1)

No primeiro parágrafo da narrativa, o sujeito que olha e o objeto olhado se diferenciam, porém uma alternância de papéis se processa entre eles: um é o narrador intradieético e o outro é um personagem, mas o olhar que observa, portanto o ponto de vista, pertence a este e não àquele como seria usual. No segundo parágrafo, por meio de uma intencional indefinição sintática, personagem e narrador ora se distanciam, ora se juntam. Isso porque o vocábulo “gato”, que abre o parágrafo, pode ser interpretado de muitas maneiras. Em primeiro lugar pode ser interpretado como um vocativo – e então a diferenciação entre narrador e personagem manter-se-ia. Em segundo lugar, como um anacoluto – quando a própria sintaxe sublinharia ser este gato, como o da Alice, de Lewis Carroll, um ocupante sem lugar e, portanto, o próprio símbolo do *nonsense*, que está na narrativa para possibilitar o riso largo e solto que a perpassa sem, no intanto, possuir uma instância produtora definida. Alice,

na obra inglesa, duvidava de que ouvira “o riso sem gato”; de igual maneira, o Narrador do conto de Brasileiro se pergunta: “Ouvi mesmo o gato rir?” (p. 4). Finalmente, como vocábulo integrante de uma oração subordinada de que se elidiu ou a conjunção *como*, ou a conjunção *enquanto*. Nesse caso, a figura do gato se fundiria à do narrador. Estratégias semelhantes se repetem no texto, frutos que são de um *labor intus*, trabalho de exploração das virtualidades que a sintaxe da língua portuguesa põe ao dispor de seus usuários. Trata-se de um jogo que exacerba a consciência do caráter ficcional do narrado, porém mesmo essa consciência é posta em dúvida, pela interrogação: “Mas não é também claro que tudo isto é um faz-de-conta, um pacto com o gato, nele metamorfoseando, embora ele ele quando eu o quiser e, também quando eu o quiser, eu eu?”. (p. 3)

A dúvida é condição primeira dessa narrativa, dúvida que aponta para a prática filosófica: – “Quer filosofar, hem?” (p. 2), pergunta o narrador ao gato que se diz shakespearaneamente cheio de dúvidas, mergulhado na imprecisão entre ser e não-ser. A opacidade da dúvida existencial deixa abertas as potencialidades da significação inscritas no signo e, teatralmente, registradas pela voz, na linguagem oral – “Que é gato?”, – “Que é, gato?”, – “Que gato?” (p. 4). Essas três perguntas demonstram que as mínimas variações (quer sejam de inflexão de voz, de presença ou ausência do verbo, de pausa) modificam inteiramente a significação. A exemplo do que ocorre no interior da língua e da sintaxe, os mínimos estranhamentos enxertados à história oficial e a seus nexos de causalidade transformam-na em outra. Tal é o poder desta “cama-de-gato”, lúdica atividade em que jogam, a três, as intenções da obra, as do autor, e as do leitor. (Eco, 1993, p. 31)

De modo similar, a relação Narrador/Tzu também favorece à desqualificação das convicções sobre que se constroem as identidades. Em diálogo com Escatimburo, Tzu alude a duas certezas que seres como ele e o Narrador deveriam ter, “uma para não duvidarmos de nós mesmos outra para fingirmos acreditar no que *eles* crêem” (p. 7). Tzu assim evidencia a bifurcação da consciência de si que subjaz à representação do colonizado: de um lado o que ele pensa de si próprio, de outro, o que pensam dele. A própria missão, um dos pilares da colonização, é posta sob suspeita, pelo espaço gerado entre a crença dos nativos e a imposição da crença dos colonizadores. Aqueles têm que fingir acreditar no que estes crêem, inaugurando o sincretismo, como marca cultural predominante. Brincando com a caracterização do personagem, o Narrador esclarece que “Tzu era um poeta” (p. 7), porém este surge ao se abrirem gavetas e ao se fecharem cadernos. Esse poeta, que não está nas páginas, mas escondido algures, “escreve” seus poemas em folhas brancas que permanecem vazias, é a partir desse vazio que os lê. Estranha caracterização que desconcerta o significado do signo poeta. Tal desconcerto se justifica: Tzu sabe que só existe enquanto “invenção” do Narrador. Este, por sua vez, encontra seu lugar utópico em

seus amigos poetas “que estavam imbuídos de uma crença cega na felicidade para todos” (p. 5), e por isso eram grandes. Essa crença o Narrador perdera, pois “sabia que não era nada disto” (p. 5), já que a prosaica vida desautoriza a verdade dos poetas e, então, confidencia: “Feito para a ilusão, descobri a contragosto a verdade” (p. 5). É pela nostalgia da ilusão perdida que engendra Tzu, a fim de não se “sentir tão só” (p. 11), logo, em Tzu-poeta, espelha-se. Por isso a convivência entre ambos é marcada pelo silêncio. O nome *Tzu* é, como seu sinônimo *psiu*, um termo onomatopaico que simboliza o silêncio (“tsu” é aquele som que se emite com o dedo sobre os lábios para pedir o cessar de todo o barulho). Se um e outro se espelham, já se auto-explicam, podendo dispensar as palavras: “Grande parte do tempo nos mantínhamos calados” (p. 8) mas, ao dispensarem-nas, desqualificam-se enquanto poeta e narrador, no sentido tradicional do aedo que recita os feitos notáveis da comunidade, aqueles feitos das figuras tutelares, aqueles feitos contaminados pela cerimônia, mas, em contrapartida, qualificam-se como artistas verdadeiros que sabem que “Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha” (Derrida, 1971, p. 61). Tal como o gato, Tzu, em sua opacidade existencial, abre as comportas do significado. Ele sabe que “A grande arte nasce do silêncio”. (p. 11)

Os três personagens têm indefinido o tempo em que atuam. São contemporâneos da chegada de Pedro Álvares Cabral, mas são também seres do final do século XX, nostálgicos de um outrora em que, ao pôr-do-sol, liam-se versos de Olavo Bilac. Eles transgridem a ordem temporal, podendo ironizar o passado, o presente e o futuro. Embora, *a priori*, o espaço em que os três atuam seja marcado – uma casa praiana –, torna-se indefinido em virtude da indeterminação dos tempos e dos sujeitos que o habitam ou o visitam. Se no final, lugar e tempo se definem, numa paródia à Carta de Caminha: “Porto Seguro, da vossa Ilha de Vera Cruz, [...] primeiro dia de maio” (p. 20), a fauna que habita tal espaço o leva para o terreno da irrealidade, se compreendida em sentido literal: leões na fauna brasileira é mais uma incursão do *nonsense* na narrativa. Os leões emergem no diálogo de Tzu com o Narrador, a respeito da existência/inexistência dos seres de papel que nascem da imaginação e da escrita e que funcionam como contraponto ao “pior mesmo [que] é a porcaria da vida” (p. 10). O diálogo torna-se metalinguagem, auto-referência, se for compreendido como discussão sobre a literatura, discussão sobre a gênese do produto artístico: do pensamento imaginante para o operante, isto é, da idéia para a invenção, que ocorre num preciso tempo, mas que logo mergulha num outro, isto é, no intemporal eterno presente da arte. No entanto a intersecção de tempos, que o conto promove, tempos reais e suprarreais, tempos vividos e tempos recordados, desloca, criticamente, para a atualidade, para “a porcaria da vida” (p. 10), a emergência de leões que farejam, rondam, espreitam, ameaçam, fedem. Alegoricamente, a contemporaneidade denominou por “leão” a extorsão oficial representada pelos impostos abusivos

que constituem pesadelo para o cidadão, talvez por isso os leões estejam onipresentes no pensamento do Narrador e na imaginação de Tzu, artistas da palavra que, como os de sua espécie, traduzem pela ficção os desconcertos factuais.

O Narrador, o Gato e Tzu constituem um narcísico trio que se autodefine pela indefinição de pessoa, tempo e lugar. Nesse trio se encena a dupla crise do momento presente: crise do modelo de identidade e crise da temporalidade. Desqualificados enquanto sujeitos, indefinidos quanto à pertença temporal, os três personagens promovem um efeito de texto que consiste em modalizar uma citação às aves-sas. Na busca do resgate da memória, compreendem que já não podem ser proustianos, pois são desconhecidas ou imprecisas as respostas a dar às perguntas – Quem?, – Quando?, – Onde?.

O próprio título da narrativa se empenha na indefinição. A **história do gato** pode ser interpretada tanto como a história cujo personagem é um gato (tal como nas histórias infantis, ou nas fábulas), ou a história cuja instância produtora é um gato, ou que se lê pela perspectiva do gato. Nesse caso o *nonsense* se instauraria já na abertura, pois que a racionalidade da história é desmontada pela irracionalidade da visão. Ou também, nesse caso, a infidúcia se compreenderia como fonte produtora do discurso, pois os felinos são considerados animais desconfiados, que não se deixam seduzir facilmente, que não se domesticam facilmente. Atribuir à história a perspectiva do gato espelharia o próprio ato crítico e criador com que se constrói essa outra e nova história, obra da suspeita, obra da não inserção cômoda nas verdades domésticas, motivo talvez por que se confundam, na diegese, o narrador e o gato.

No caminho factual, ilumina-se uma outra descoberta do Brasil. Cabral, o comandante, e Pero, o escrivão, presentificam-se, e alusões são feitas a El-Rey. Estes personagens já foram definitivamente codificados pela história e, por isso, não padecem da crise de identidade. Cada um sabe quem é, e o que faz ou deve fazer, não há lugar para dúvidas existenciais ou filosóficas. O choque entre um e outro grupo ocorre contrapontisticamente, metaforizando o confronto cultural entre os portugueses e os nativos da terra recém-descoberta. Assim se questionam as falsas estruturas de representação que, ao longo dos quinhentos anos de Brasil, têm sedimentado o estranhamento entre portugueses e brasileiros. Embora os personagens desta série não tenham crise de identidade, a narrativa, a partir das abstrações que fundamentam as certezas grupais, promove a derrocada dos princípios sobre que elas se assentavam e, por conseguinte, instaura a dúvida no universo da certeza, a suspeita no que se considerava verdade, abalando as convicções. Desse modo, figuras, conceitos e preconceitos se desmoronam, como se desmorona a importância do fato histórico do Descobrimento, pois Cabral e Pero são visualizados como uma “espécie de corpo-e-cabeça, não se sabendo qual dos dois o mais dispensável”. (p. 18)

Os portugueses aqui chegaram como descobridores da terra, donos do sa-

ber, senhores da lei, portanto donos do *logos*, donos da palavra e da lógica. Tal retrato foi congelado para a posteridade. Tais premissas, asseguradoras da hierarquia, são desmontadas. O dono da casa, da mesa e da cadeira de balanço, portanto, dono das marcas espaciais, é Escatimburo e não Cabral. Estes espaços circunscrevem-no no âmbito do *domus*, do doméstico, assegurando-lhe o estatuto de *dominus*. A geografia física que o colonizador almeja explorar, feita de ilhas, de praias, e de vegetação, e a geografia animal de que fazem parte o gato e seus desdobramentos simbólicos, os leões, dimensionam a junção de *domus* a *oikos*: domesticidade e ecologia numa relação de pertença com o mais próximo, ou seja, com o *dominus*, o verdadeiro dono (Maffesoli, 1994, p. 21). Assim Escatimburo é o senhor, assim Escatimburo é o que preserva para a tranqüilidade de sua casa (*domus*) a natureza que o colonizador anseia usurpar, mediante a política extrativa que desrespeita o sistema ecológico. De tudo isso, *domus* e *oikos*, o gato falante, que se confunde com Escatimburo, é o soberano. Por isso, diante dos navegadores, assume “ares de gente” e “posição senhorial” (p. 4), adota, pois, para desmascarar os descobridores, as marcas de altivez e de posse que os caracterizaram.

Ocupando o lugar do saber, os europeus só podiam classificar como “selvagens” os que se encontravam nas costas brasileiras. Com tal epíteto caracterizam o gato, assim que o vêem: – “deve ser selvagem” (p. 1), ponderam. O gato, no entanto, é falante (possui *logos*), argumenta e filosofa, portanto, selvagem não é. Com sua capacidade, desarma o Capitão que, por não entender a lógica do outro, o chama de “gato maluco” (p. 4). Mas é este “gato maluco” que despe o Capitão de suas convicções, que o deixa “descalço, à orla das ondas” (p. 4). É conveniente lembrar que “descalço” pode ser atributo daquele que perde a proteção axiológica, que perde as certezas. É nesse sentido que o Capitão, já agora “burro do homem” (p. 4) é descalçado pelas artimanhas felinas do texto.

O português atribuíra ao brasileiro uma atávica preguiça. Ironicamente, o texto que fissura o codificado, exhibe o Capitão como “preguiçoso”, roncando “como um leitão” (p. 3), de papo para o ar. A ironia compõe a feição nada gratificante e nada heróica do Descobridor, quando se observa que “O varador de mares tange moscas” (p. 3). O destronamento carnalizante compõe a trajetória de Cabral no sentido de lhe roubar o retrato já firmado. Assim, de varador de mares ele passa a varejador de insetos. Se uma das tônicas das diferenças entre nativos e descobridores, na Carta de Caminha, repousava na nudez daqueles, o conto de Brasileiro ressalta a estranheza por um foco novo: as vestes do navegador se compõem de uma “camisa de mangas frufuadas, encardida, com a cor mesma da nobreza inútil” (p. 16), agora é o nativo que estranha. A roupa de frufu não combina com a virilidade atribuída ao nauta, o encardido da mesma depõe contra sua higiene. Ao compor o retrato físico de Cabral, o narrador se sente incomodado por “um volume grotesco e desengonçado” (p. 13).

Esse perfil novo para o velho modelo dessacraliza a figura do herói. O conto investe na desqualificação heróica, exibindo o personagem em atitudes cômicas: Cabral “Roía as unhas e coçava uma barbinha rala. Que devia estar um pouco suja” (p. 1). Por outro lado, o navegador é transformado em objeto de riso, mediante o cômico de palavras, pois usa um discurso chulo para dar significado à terra descoberta: “Isto não é mesmo uma bosta, Pero?”, (p. 1) “Esta merda deve prosseguir como aquele maluco quer. Ele não quer uma nação?” (p. 18). Através da atitude e das palavras do descobridor, o conto alude à condição de excremento por que o centralismo europeu define tudo que não é Europa.

Cômica também é a versão que se dá de Pero. O Escrivão, metonímia do historiador oficial, não cria o que escreve, é apenas um repetidor de falas alheias, mesmo que tais falas sejam mentira: “Escreva aí, Pero: a terra é toda maravilhosa, não tem cobras, não tem muriçocas, não tem onças... etc etc. Tudo aqui é muito ótimo” (p. 19). Pero, por suas notas sempre em eco com a fala do Capitão, comprova que o historiador oficial não é dono de seu relato, pois está sempre contaminado pela ideologia vigente. Assim se questiona o que ele documentara em sua Carta de Achatamento, assim se questionam as verdades oficiais, não só do tempo de Cabral, mas sobretudo do presente, onde um discurso autoritário e alienador, de cunho superlativante, diz de uma terra onde “Tudo é muito ótimo” para abortar qualquer necessidade de mudança. Pero, de *A história do gato*, de fato se maravilha com as índias, posto que, “não sem alguma descarração, [...] bolinava-lhes os peitos” (p. 12). Esse Pero libidinoso, que se compraz em brincadeiras eróticas com as nativas, fragmenta o retrato do impoluto escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral que se surpreendera face à nudez das mesmas.

Dom Manuel se faz presente nas alusões dos nautas, porém sua presença é inglória, nada venturosa. A subserviência que ao rei é devida não ocorre em *A história do gato*. O navegador, ao aludir ao desejo de o Venturoso povoar o Brasil, declara que “El Rey é um boboca que sonha emprenhar quinhentas mil mulheres para povoar este matagal” (p. 16). Cabral ridiculariza o rei por aquilo que ele considera um despropósito: povoar um matagal a partir de um absurdo: “uma expedição de esperma refinado” (p. 16). Se o texto põe em ridículo a intenção régia de emprenhar quinhentas mil mulheres, denuncia também a política de usurpação de corpos com que o colonizador fez a festa da miscigenação, e denuncia, ainda, o preconceito subjacente à política da mestiçagem que considera mais puro, “refinado” – o elemento branco.

Se o europeu colonizador deu significado ao brasileiro colonizado, o brasileiro, em contrapartida, construiu suas verdades acerca do português. Dentre tais, ressalta-se a crença de que os portugueses não gostam de tomar banho. Para desmentir tal preconceituosa representação, assim que desembarca, o Capitão procura

se banhar, mas Escatimburo declara: “Aqui não se toma banho” (p. 2). O texto troca os sinais entre colonizador e colonizado. Os significados positivos conferidos aos nautas se deslocam para os brasileiros e vice-versa, configurando-se, de um para outro lado, um curto-circuito de sentidos. Mas nessa narrativa, onde tudo se desconcerta, e se torna desconcertante, não há lugar para o gato-gato, ou para o homem-homem, ou para o colonizador-colonizador, ou o colonizado-colonizado, todos são um pouquinho de tudo.

A indefinição, como dado estrutural do conto, ancora a narrativa num terreno movediço que se avizinha do fantástico, porque as hesitações e as indeterminações se somam. A ilustração de capa, também de autoria de Antônio Brasileiro, acentua a indefinição, pois as cores se misturam de modo a tornar abstrata a paisagem, esgarçando os contornos e desfazendo os limites. Há hesitação entre o “real”, o “subjetivo” e o “simbólico”. Há hesitação entre devaneio onírico e realidade desperta (nem os personagens se sabem dormindo ou acordados, desmaiados ou não). O Narrador dirá, citando Shakespeare, que “tudo é sonho” (p. 18). Tais indefinições possibilitam os cruzamentos interdiscursivos que fomentam o revezamento dos sujeitos no papel de enunciadores do outro, fazendo circular os saberes e as representações, permitindo que se diluam as rígidas especificidades, relativizando as afirmações conclusivas.

Para possibilitar uma momentânea fuga a este universo simbólico labiríntico como a “cama-de-gato”, o sujeito da enunciação pontua a narrativa com observações de cunho metaliterário:

(Quero pôr ordem a algumas coisas. Primeiro, o cenário. Esta casinha na praia, uma frondosa mangueira, os recifes dividindo o mar com uma franja de espumas. Depois, o tempo. O descobridor português salta cinco séculos, o narrador recua cinco e, no entretanto das ilusões, preenche-se o ócio. Por fim, os personagens. O narrador, o gato e narrador-gato, o poeta Tzu, que a rigor não existe, Cabral e Pero, espécie de corpo-e-cabeça, não se sabendo qual dos dois o mais dispensável. Entremeiam também uns sonhos, mas os sonhos podem ser postos entre parênteses). (p. 18)

Entretanto, as pistas metaliterárias também fazem parte das estratégias de despiste, pois que se multiplicam no universo textual, de formas variadas, ora através da mediação crítica do sujeito da enunciação, ora através da citação implícita de cenas registradas por obras anteriores. É a partir do **Livro das maravilhas**, de Marco Polo, e do livro **As cidades invisíveis**, de Ítalo Calvino, que se concebe o diálogo entre Cabral e Escatimburo acerca da cidade. É pela inversão da famosa cena de **Os Lusíadas**, de Camões, em que as amadas choram no porto de Belém, junto à praia do Restelo, a saudade que haveriam de sentir de seus homens que estão prestes a se fazerem ao mar, que se compreende, apesar de um evidente rebaixamento de tom, a saudade que Cabral sente das lisboetas que deixara acenando no mesmo porto. Ou-

tro procedimento metaliterário presente consiste na exibição das diferenças entre a narrativa em causa e os procedimentos de outros autores, como, por exemplo, os encontrados em Dilthey, “onde um rigoroso nexos causal acaba imprimindo à realidade resgatada uma existência maior que à existida” (p. 3). Outro ainda, consiste em deslocar um fragmento do lugar enciclopédico em que ele se congelou para um outro lugar, ou para outra situação. Tal é o caso da célebre frase dos marinheiros antigos eternizada por Fernando Pessoa nas palavras do “Pórtico” de *Mensagem*: “Navegar é preciso” (p. 19), que é repetida pelo Capitão. Este, ao que parece, já não tem a mesma convicção que os marinheiros antigos denotavam com a frase afirmativa. A de Cabral é seguida de uma pergunta ao Narrador: “tenho razão, Escatimburo?” (p. 19). No meio do emaranhado de citações, o Narrador se define como aquele que possui o “gosto de construir frases bonitas” (p. 5), como aquele que se pergunta sobre a vanidade das verdades, como aquele que sabe que “tudo é retórica” (p. 9). Se estava explícita parte das palavras do “Pórtico”, implícita está, na autodefinição do Narrador, e na prática de Tzu, a outra parte: “o que é necessário é criar”. Outro procedimento consiste na inversão de um texto famoso. É o que ocorre com a “Carta do Achamento”. Pero Vaz de Caminha documentara ao Rei a abundância de água na terra descoberta. O conto de Brasileiro lança dúvidas ao de Pero, pois a água existente é só para beber, deve ser poupada, motivo por que o Capitão recomenda aos nautas: “cuidem bem dessa água” (p. 2). Outro procedimento consiste na criação de relações especulares. Pero, o escrivão, tem que registrar os fatos ocorridos na terra descoberta, este é seu ofício. Porém a escrita é um ato de seleção que, com frequência, acaba por falsear a verdade. Há um diálogo entre Pero e Cabral que o confirma. O Capitão admoesta Pero, chamando-o de imbecil. Pero, ao registrar o fato, dá-lhe outra versão e, no lugar da injúria, registra “Muito bem, Pero, muito bem” (p. 2). Pero deu a sua versão do fato, e, como tradutor, fez-se traidor do mesmo. De igual modo, o narrador fornece sua versão dos acontecimentos, sua tradução-traição. Os espelhamentos reproduzem as esferas de significação, daí concluir-se, ao final, que tudo é repetição.

As três vias do texto estão sempre imbricadas. Não existem explicações para o inusitado que se instaura, nem quando se busca a História, nem quando se mergulha no ficcional, pois nada é tranquilizador nesta obra, nada é inocente, nada é casual, “Nada deve ser posto de lado” (p. 18), mas tudo é caótico e os nexos são ineficazes: “sempre duvidei que se pudesse explicar o que quer que fosse. O que fazemos todo o tempo é dar nexos ao caos. E o caos carece de outro sentido senão o de ser o que é? Não há nexos”. (p. 11)

No impasse de ordenar o impossível, a letra, que surpreende a memória sem a poder resgatar unívoca, tem a capacidade de propor hipóteses narrativas para o futuro. Saltando os quinhentos anos do tempo do Descobrimento, o sujeito da enunciação profere a crítica ao quadro referencial brasileiro: “Daqui a quinhentos anos

não passaremos de uma republiqueta” (p. 17), e o comandante, que possui sonhos proféticos, vê a praia “Atulhada de gente seminua. Por ali assim, umas barracas de pano. Lá por trás, umas carroças ágeis, mas sem alimárias” (p. 19). As hipóteses de futuro iluminam, de um lado, a consciência que o brasileiro de hoje tem de seu país: – uma republiqueta; e, de outro, a maneira como o estrangeiro vê o Brasil: uma praia para o lazer.

Com a certeza de que tudo é repetição, com a ciência de que não há recordação onde tudo é incerto e é impessoal, e de que “As histórias não têm fim” (p. 18), o conto termina com a imagem do sujeito da enunciação, já liberto de seus personagens e, conseqüentemente, só, mergulhado na própria temporalidade, transformado, por momentos, em ampulheta, como anteriormente já ocorrera com Tzu: escorrem de sua mão, seu instrumento de trabalho, os grãos de areia do tempo e da memória, que aguardam outras letras, outros fragmentos, outras escrituras, e outros tons, como se fossem recordações pessoais.

ABSTRACT

The Contemporary Brazilian Literature, following the paths of the historiographical metafiction, rescues the memory of the five hundred years of Brazil's discovery. Through the parody of the reports of portuguese travellers and strangely written records of the official history, it satirizes the process of colonization, which was based upon false representation structures that fomented the exclusions and discrepancies. Thus, spinning the threads of many discourses, either of history or story, *A história do gato* questions the mistakes and proposes the coexistence of the differences.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, [19--].
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- BRASILEIRO, Antonio. *A história do gato*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto, et al. *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

FIGUEIREDO, Vera Follain. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras. In. **Cânones contextos**. Rio de Janeiro: ABRALIC – 5, v. 1, 1996. p. 479-486.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAFEESOLI, Michel. **Moderno e pós-moderno**. Rio de Janeiro: Dep. Cultura – UERJ. 1994.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In. **Literatura e Memória Cultural**. Belo Horizonte: ABRALIC – 2. Congresso, 1991. v. 1, p. 60-66.

SARLO, Beatriz. Memoria cultural, memoria política, la imaginación del futuro. In. **Literatura e Memória Cultural**. Belo Horizonte: ABRALIC – 2. Congresso, 1991. v. 1, p. 152-161.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ZUMTHOR, Paul. Le carrefour des rhétoriciens. Paris: **Poétique**, 27, Paris, Seuil, 1976.