

CARLOS FUENTES E ANTONIO CALLADO : REFLEXOS DA HISTÓRIA

Ana Lúcia Trevisan Pelegrino

A aproximação entre o texto teatral **Todos los gatos son pardos** (1970) de Carlos Fuentes e o romance **Reflexos do Baile** (1977) de Antonio Callado a princípio nos pareceria impossível. O texto do escritor mexicano constrói, através da linguagem teatral, uma perspectiva crítica a respeito da conquista do México, utilizando uma releitura dos mitos pré-hispânicos e dos relatos dos conquistadores. Por sua vez, o texto de Antonio Callado utiliza uma estruturação literária marcada pela fragmentação e pela descontinuidade para suscitar inúmeros questionamentos a respeito das turbulências políticas ocorridas no Brasil na década de 70.

A possibilidade de comparação entre os textos surgiu mediada pelas referências históricas implícitas a cada uma das obras. Refiro-me aos bastidores da repressão política e das conseqüentes arbitrariedades do poder ocorridos por volta dos anos 70, tanto no Brasil como no México. Estes conflitos, estas histórias ocultas, perdidas e sobrepujadas explicitaram outro paralelo: Brasil e México são países semelhantes em suas respectivas particularidades. Nos separam a língua, muitos aspectos históricos, entretanto, partilhamos um mesmo sentimento de singularidade dentro do continente americano. Neste sentido, a aproximação destes dois textos pode ganhar um contorno reflexivo pois se vislumbra em dois países, em tantos sentidos dessemelhantes, uma perspectiva de percepção histórica comum. Observamos, nos dois escritores, a veemência de uma crítica a um período histórico cujo registro tornou-se, simplesmente, a manifestação do discurso mais conveniente, a afirmação pura e simples das vozes que, pela autoridade, recortaram e interpretaram os fatos.

Com esta breve ponderação inicio a análise compondo um resumo crítico da obra de teatro em questão. Este texto Fuentes constrói literariamente o momento da conquista do México

destacando como protagonistas, primeiramente, as personagens Montezuma e sua corte, logo, Cortés e sua expedição e, na forma de um coro, algumas personagens míticas da cultura asteca. Em **Todos los gatos son pardos**, é apresentada ao leitor uma construção de um momento histórico que foi amplamente documentado em suas seqüências míticas e históricas. Ler o texto de Fuentes é confrontar nossos conhecimentos sobre as leituras de Hernán Cortés, Bernal Diaz del Castillo, e mesmo dos códices que relatam as lendas das personagens Quetzalcóatl e Tezcatlipoca.

A presença destas personagens míticas é crucial para o entendimento da perspectiva analítica de Fuentes. Destacamos assim, a confluência histórico-mítica implícita à chegada de Cortés, no México, em 1519. Segundo a narração mitológica contida nos Anales de Cuauhtitlán (1945), o rei sacerdote Quetzalcóatl, “serpiente emplumada”, aparece nos relatos míticos como um deus que é tentado por divindades “infernais”, especialmente Tezcatlipoca, o “espejo humeante”. De acordo com a lenda, Quetzalcóatl cede à tentação de ver o seu próprio rosto refletido no espelho de Tezcatlipoca. Ao ver sua imagem, Quetzalcóatl apavora-se pois se percebe diferente das criaturas por ele próprio criadas e, assim, cai na tentação de Tezcatlipoca desejando assemelhar-se aos homens. Isto leva-o a embriagar-se, a vestir uma máscara “humana” e a cometer incesto, dormindo com sua irmã. Esta seqüência de transgressões induz Quetzalcóatl a abandonar sua posição de símbolo de pureza - o reino das divindades - e a imolar-se alcançando uma espécie de transcendência, ao transformar-se em astro celeste - estrela da manhã. O conhecido mito do “retorno de Quetzalcóatl” está amparado na idéia de que a divindade, após abandonar seu reino bem amado, promete voltar um dia. Este dia é assinalado como um ano Ce-acatl, na concepção de tempo dos povos astecas, porém, numa coincidência histórica, o ano em que chegam os espanhóis na costa mexicana, 1519, é um ano Ce-acatl. Cabe destacar que esta confluência entre tempo mítico e histórico foi responsável pela inicial falta de resistência dos

astecas frente aos espanhóis e também pela recepção de Montezuma a Hernán Cortés, documentada na **Segunda Cata de Relación**. Esta confluência de Mito e História, assinalada em inúmeros textos é a diretriz condutora de toda esta obra teatral. O texto se desdobra nestas referências, por um lado, a personagem Montezuma surge estarecida pelas coincidências entre a profecia e a chegada dos espanhóis, por outro, Cortés, através de sua amante índia, Malintzin – Marina, aparece descrito no momento em que aproveita e instrumentaliza o conhecimento da profecia para legitimar sua conquista.

Na cultura mexicana, observa-se que a transformação desta confluência em um novo mito de origem revela-se como fonte inesgotável para a reflexão de Fuentes sobre as diversidades culturais existentes na população mexicana. Porém, este "acaso" histórico-mítico, atinge uma dimensão orientadora de outra proposição dentro da obra fuentiana: o fatalismo e a concepção temporal cíclica que continuam convivendo com uma concepção linear do tempo. O retorno de Quetzalcóatl aterrorizou o mundo asteca e a usurpação de sua identidade por Hernán Cortés suscitou uma suspeita circular. Quetzacóatl retornará, mas sua face sempre ocultará outra forma de poder arbitrário. Nesta sua peça, Fuentes conjuga mito e história como base para o questionamento sobre a circularidade dos poderes centralizadores. Cabe recordar que no final da peça, todos os personagens aparecem duplicados em figuras contemporâneas: Montezuma, com a faixa presidencial mexicana, Cuauhtémoc como jovem da moda, Cortés como general do exército dos Estados Unidos e o jovem sacrificado por Montezuma aparece vestido como estudante universitário. Estes desdobramentos metafóricos culminam quando este estudante cai morto aos pés de Montezuma e Cortés, após ter sido alvo dos disparos de “granaderos” e policias – referência explícita à Tlateloco. Neste momento, as luzes do teatro se dirigem para um único ponto, surge Quetzalcóatl, no entanto, do alto do cenário cai uma chuva de abutres mortos.

Novamente, Quetzalcóatl remete à idéia de um paraíso eternamente subvertido, que pode existir somente como uma espera e nunca como realização.

O diálogo que Fuentes estabelece com os cronistas, com as imagens históricas de Montezuma ou Cortez, ou com os relatos míticos se revela, no desenvolvimento da obra, como um diálogo com o imaginário de seu próprio tempo. Neste diálogo, pouco a pouco, nos confrontamos com idéias mais abrangentes, que escapam a construção daquele momento histórico específico. Fuentes passa a questionar as formas de construção da narrativa histórica e, logo, as possibilidades desta construção através da literatura.

Imaginando os diálogos entre os personagens históricos, Fuentes rompe a estrutura formal dos relatos da conquista. Esta ruptura com a forma clássica do discurso histórico deste período, no entanto, não o impede de percorrer os fatos que são concretos na História: as profecias míticas, os navios afundados, os sacrifícios, a trajetória de Cortés, a imobilidade de Montezuma, as estratégias de Cortés oposta à debilidade do império de Montezuma – fruto dos descontentamentos quanto ao seu poder centralizador y arbitrário. Os fatos estão todos assinalados no texto de Fuentes, porém, surgem na forma de diálogos e na dinâmica do texto teatral. Fuentes marca as vozes das personagens históricas que permanecem aprisionadas pela voz do narrador-construtor dos relatos da conquista. As personagens de Fuentes estabelecem um duplo diálogo: primeiro em seu contexto intra-histórico e logo com os modelos de narrativa histórica.

Construindo imagens e circunstâncias que mantém um estreito paralelo com os relatos conhecidos, Fuentes chama a atenção para a autoridade do narrador-testemunha, implícita aos relatos da conquista. Observamos, explicitada na ficção de Fuentes, as referências às formas de construção da narrativa histórica que se estabelecem como verdade irrefutável. Podemos destacar um destes recortes de Fuentes, onde a referência ao texto histórico de Hernán Cortés é explícita.

Fuentes mimetiza, em sua construção ficcional, a construção da verdade, tal qual ela se insere nos relatos do descobrimento e conquista da América. Neste fragmento vemos o momento em que Cortés afunda seus navios para que nenhum de seus soldados pense em abandonar a expedição.

“Cortés: ¿ Han cumplido los marineros mis órdenes?

Pausa Ya no tenemos naves

Agitación y movimiento

Las naves han sido barrenadas.

Creciente animación.

Sepan todos la jornada que vamos a cumplir y que mediante Nuestro Señor Jesucristo, hemos de vencer todas las batallas y encuentros; y habremos de estar tan prestos para ello como conviene, porque en cualquier parte donde seamos desbaratados, ya no podríamos alzar cabeza. No tendremos otro socorro ni ayuda sino el de Dios, porque ya no tenemos navíos para huir de regreso a Cuba, no tenemos más que nuestro buen pelear y corazones fuertes.”(FUENTES, 1970:89-90)

Ao lado deste recorte que mantém um paralelismo estreito com os textos históricos, Fuentes propõe outros, imaginados, permeados por suas motivações e reveladores de suas intenções críticas. Assinalamos a fala de Malinche- Marina, que se revela nesta construção de Fuentes como uma filósofa moderna.

“ ¿Que habríamos visto en tu casa, señor, si esta historia sucede al revés y somos los que llegamos a tu tierra para conquistarla? ¿Que mal, qué horror, qué sacrificios, qué tiranías habríamos descubierto en tu casa española, señor?”(FUENTES, 1970:153-155).

Fuentes também demonstra outras dimensões possíveis para a personalidade de Hernán Cortés :

“ Y yo amo esta tierra... mi España... mi Nueva España ... mi presencia y mi presente... Marina, te lo juro: aquí haremos un mundo nuevo... un mundo en el que nos representemos a nosotros mismos, presentes, y no a los poderes ausentes....” (FUENTES, 1970:159).

Por outro lado, o fatalismo de Montezuma, expresso, por exemplo em sua fala com Cuauhtémoc : “Muera pues el imperio, si así lo han decidido los dioses”; é corrompido por

Fuentes em outros momentos, como: “¿Quizás no se trataba de honrar a un dios ni de luchar contra un hombre... sino de mantener una civilización?”.(FUENTES, 1970: 159-162). Da mesma forma, Fuentes explicita uma percepção crítica do poder, na voz do tlatoani asteca, que não consta em nenhum registro histórico: “Moctezuma y Cortés son los juguetes de dos imperios. Fatal Moctezuma, voluntarioso Cortés: los dos simples agentes de la fatalidad”.(FUENTES, 1970:168)

Fuentes constrói uma história da Conquista do México que, pouco a pouco, em seus diálogos intra-históricos desarticula nossas certezas, configura-se, em **Todos los gatos son pardos**, uma confusão proposital que provoca a desconfiança do leitor, mas, isso vem a ser o mais importante: a desconfiança crítica, a dúvida que leva ao questionamento. Nas entrelinhas do texto teatral de Fuentes, nos perguntamos: teriam sido estes os motivos da conquista? Cortés teria se sentido mesmo assim? Moctezuma duvidou em algum momento da ordem imutável e cíclica de seu universo? Nenhuma das respostas a estas perguntas está na obra de Fuentes ou em qualquer obra histórica. Entretanto, o texto literário toma estas perguntas sem resposta como problematizações pertinentes e exige uma reflexão do leitor. Obriga-o a transcender o discurso histórico e a pensar os diálogos implícitos a sua história atual, a que se constrói neste minuto, e, principalmente, leva o leitor a pensar sobre as formas das narrativas históricas que traduzem a realidade, mediante os paradigmas dos recortes e intenções.

Como já foi assinalado, o recorte histórico proposto parte de uma motivação pertencente à História mexicana daqueles anos em que foi publicada esta obra de teatro. Trata-se do acontecimento político de 1968, o massacre de estudantes ocorrido em dois de outubro, em Tlatelolco, que repercutia ainda no imaginário de muitos intelectuais. A referência ao acontecimento de Tlatelolco é explícita no texto de Fuentes. Toda a dimensão dramática é intensificada pela sobreposição dos momentos onde o mexicano vê repetida uma tradição do

exercício da arbitrariedade do poder : a estrutura da dominação asteca, a violência dos espanhóis e a insensatez do governo de Díaz Ordaz. No texto de Fuentes:

“ Coro de augures
El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco.
Augur 1
En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores.
Augur 3
En Tlatelolco asesinó Alvarado a los cantantes.
(...)
Augur 3
Ensangrentado huyeron los viejos dioses.
Augur 4
Ensangrentado llegó el nuevo dios.
Augur 1
Tlatelolco será siempre el lugar del crimen.(FUENTES, 1970: 170)

A referência aos acontecimentos de Tlatelolco está diluída nessas grandes construções narrativas que se orientam pelos textos míticos e históricos. Nas entrelinhas da peça, a História sobrepujada do massacre de estudantes, vem à tona. Fuentes constrói sua crítica aos fatos de Tlatelolco nesta sua fragmentação dos blocos monolíticos de certezas da construção histórica. Desarticulando a forma da narrativa histórica aceita como oficial e propondo uma articulação apoiada nos diálogos, recurso em si mesmo metafórico, o autor questiona os mecanismos de recorte e intenção – construtores da História - que, fatalmente, ocultam vozes. Destacamos que na origem do movimento estudantil de 1968 também estava o desejo de “desmascarar” a estrutura de um governo sabidamente corrupto. Os jovens queriam as “verdades” ocultas pelos sistemas de corrupção, e, talvez por isso, tenham ganhado apoio de outras camadas da sociedade. Em vista de toda esta efervescência, a punição por parte do governo mexicano de Díaz Ordaz se converteu em um ato de violência explícita, assumiu o aspecto de “punição exemplar”. A História oficial deste

momento permitiu que se revelasse apenas uma voz, que se registrasse apenas uma memória dos fatos.

A representação teatral, articulada por Fuentes, condiz com a verdade eficazmente documentada nas narrativas do descobrimento. Entretanto, a sua estrutura baseada na “montagem de diálogos” deflagra as construções históricas que privilegiam apenas uma voz narrativa, um único princípio de recorte e intenção, que ocultam as possibilidades de diferentes representações. Neste sentido, a referência ao massacre de Tlatelolco se materializa como alusão às formas de construção da História que se auto-definem como verdades. A obra de Fuentes também mimetiza o diálogo do sujeito com seu tempo histórico na medida em que tenta “desmascarar” os discursos monolíticos apontando novas formas para construir a História. A literatura, neste sentido, pode suscitar questionamentos pois se permite multiplicar as vozes da História, imaginando diálogos ela incita o leitor a refletir sobre as formas de construção da História, o que vai além do relato dos fatos da História. Será a partir desta ponderação que nos permitimos a aproximação com o texto de Antonio Callado.

A construção da História, expressa em **Reflexos do Baile** (1977), parte de um referente ao mesmo tempo explícito e oculto. O período histórico que é construído pela narrativa de ficção aponta para o regime militar brasileiro da década de 70 e, desta forma, explicita os mecanismos de atuação de alguns grupos de esquerda assim como a atuação dos órgãos repressivos do governo. Este referente é explícito mas a forma utilizada para sua construção ficcional se articula pela fragmentação. Lendo o texto de Callado percebemos a ruptura com estruturação temporal e espacial e também com a sequência do enredo.

Temos uma composição da narrativa que justapõe fragmentos de diários, trechos de cartas, bilhetes e fluxo de consciência das personagens. Não sabemos quando os acontecimentos passados ocorreram, nem as relações entre as personagens que mudam seus nomes em codinomes

em todo o percurso da narrativa – esta é uma referências explícita ao momento histórico assinalado, pois, em diferentes depoimentos, o uso de codinomes foi assinalado como recurso concreto para as ações dos grupos que se opunham ao governo militar. Entretanto, no interior do texto ficcional esta técnica “real” estabelece uma anarquia. Não existe uma seqüência narrativa e as inserções de cada personagem exigem do leitor um esforço para identificá-los com seus nomes, codinomes e as ações correspondentes a cada uma destas “personalidades”.

Como podemos constatar, há uma diferença muito grande com a estrutura solidamente marcada de **Todos los gatos son pardos**. O texto de Callado, dificulta qualquer aproximação negando o enredo e os diálogos. No entanto, conforme se avança na leitura do romance percebemos que estes fragmentos estabelecem entre si um diálogo disfarçado, neste sentido o elemento estético mimetiza a necessidade imanente e vital para a auto-preservação dos “subversivos”. O texto nos insere no jogo do representar e do ser, do revelar e do ocultar, enfim, um jogo de disfarces que foi uma realidade naqueles anos. Não há uma cronologia nem uma seqüência do diálogo entre os fragmentos, mas ele se insinua - oposto as falas da estruturação dramática desenvolvida por Fuentes. Pouco a pouco vislumbramos as relações entre as personagens, observamos um núcleo que representa os diplomatas, outro que representa os “subversivos” e ainda o grupo dos agentes da repressão. Destacamos que o argumento central do romance é a atuação de um grupo de luta armada que no Brasil dos anos 70 que decide forçar um blecaute e realizar o seqüestro da rainha, durante um baile na embaixada do Rio de Janeiro.

Os fragmentos compõem gradativamente uma ordem de ponderações que não se articulam em nenhum momento mas vão definindo as distintas perspectivas das personagens. Percebemos neste exemplo :

“ Dirceu: A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome. Como você só é irônico em último caso sinto a farpa ao ouvir você dizer que escolhemos, de preferência, a solução brilhante. Quando organizei o Rio em

Grupos de Desligamento não vi aparecer nada brilhante diante dos olhos. Vi blocos de povo suburbano, um imenso muro de azulejos.” (CALLADO, 1977:29)

As personalidades se delineiam nestes fragmentos, compõem um diálogo, quase imperceptível, que é orientador de toda a ação do romance. Tanto os diálogos do teatro de Fuentes como este diálogo fragmentado de Callado destacam que a discussão pertinente aos dois textos se refere às formas de construir a História, ou, poderíamos dizer, remontam criticamente às formas narrativas oficiais construídas para “calar” a História. A História da conquista é desarticulada, repensada em seus referenciais concretos apontando para cuidado diante das construções que se propõem a legitimar as verdades. O texto de Antonio Callado constrói a História pela fragmentação apontando através desta sua desarticulação estrutural que a História do período militar no Brasil, necessitou ser construída, literariamente, de forma fragmentada e descontínua justamente para apontar que a narrativa histórica deste período necessita ser articulada por uma pluralidade de pontos de vista.

Estamos diante de Histórias não escritas, uma não-escrita mas insinuada pela Literatura através dos fatos que remetem à circularidade do poder e às formas narrativas monolíticas. A outra não-escrita que se estrutura pelo mosaico de fragmentos e remete a complexidade das visões plurais da história. Temos na verdade, duas narrativas literárias construídas pelos diálogos, que exigem um desvendamento da História, um olhar crítico do leitor.

As construções históricas – solidamente articuladas ou fragmentadas - realizadas por Fuentes e Callado, exigem do leitor a construção crítica dos textos e das vozes ocultadas pela narrativa histórica oficial. Fragmentando os modelos clássicos da história ou expressando-se pela sucessão de recortes sem conexão aparente, o papel do leitor redefine-se, ele torna-se o articulador desta desordem histórica. Os fatos que são evocados precisam ser esquadrihados nas formas narrativas apresentadas. O leitor de Fuentes e Callado precisa construir a História que está

calada; deve desvendar as complexidade estruturais literárias e perceber que existem “modus” de construção histórica. Os fatos da história são desordenados pela narrativa literária a fim de suscitar a crítica, não quanto a existência dos fatos, mas sim quanto à forma de ordená-los e apresentá-los como possibilidades unívocas de interpretação do real. Neste sentido, a Literatura funda um caminho, ou um descaminho para refletir sobre as histórias caladas na ordenação historiográfica oficial.

Referências Bibliográficas

- Anales de Cuauhtitlán y Leuenda de los soles. In **Codice Chimalpopoca**. México: Imprenta Universitaria. (Ed. fototípica e tradução do Lic. Primo F. Velázquez). 1945.
- ALFONSO, Rafael. "El advenimiento de la historia y el sentido trágico del mito en Todos los gatos son pardos". **Revista de Literatura Hispanoamericana**, 04. (enero-junio) pp. 107-125. 1973.
- ARRIGUCCI, David. "Posfácio: O baile das trevas". In: **Reflexos do baile**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996
- CALLADO, Antonio. **Reflexos do baile**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- CHRZANOWSKI, Joseph. "Consideraciones temáticas-estéticas en torno a Todos los gatos son pardos". **Latin American Theatre Review**, Kansas, IX, 1, pp. 11-17. 1975
- CORTÉS, Hernán. **Cartas de relación**. México: Ed. Mexicanos Unidos, 1985.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. **História de la conquista de Nueva España**. México. Editorial Porrúa, 1986.
- FUENTES, Carlos. **Todos los gatos son pardos**. México: Siglo XX, 1989.

MIGNOLO, Walter “Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e Vice-Versa”. In Chiappini, L. & Aguiar, F. (org.) **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp. 1993.

SÉJOURNÉ, Laurette. **Pensamiento y religión en el México antiguo**. México: F.C.E, 1987. (Burning Water Thought and Religion in Ancient México. Londres: Thames & Hudson).

SOUSTELLE, Jacques. **La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista**. México: F.C.E, 1984. (La vie quotidienne des Aztèques a la veille de la conquête espagnole. Paris: Librairie Hachette).