

RESEÑAS

Carmen Chaves Tesser. *Las máscaras de la apertura: un contexto literario*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 112 pp.

O que haveria em comum entre o autor de *Estorvo*, Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque), a romancista Lya Luft, os escritores “vanguardistas” Regina Célia Colônia e Paulo Amador, o criador de textos infantis Clvaro Cardoso Gomes e o mestre do *roman noir* no Brasil Rubem Fonseca? E, mais ainda, o que tais escritores teriam em comum com o ficcionista baiano Jorge Amado, venerado dentro e fora do país, embora sistematicamente rejeitado pela crítica literária (sobretudo a crítica feminista)? Quem nos responde esta inusitada questão é Carmen Chaves Tesser, acadêmica brasileira residente nos Estados Unidos, e autora do brilhante livro, *Las máscaras de la apertura: un contexto literario*, cujo título nos oferece já a primeira pista. O que aproxima autores de tão diversas vertentes literárias e projetos estéticos diferentes, muitas vezes contraditórios, é o uso de *máscaras* como estratégia narrativa em seus escritos, sobretudo naqueles publicados entre 1985 e 1990, que refletem o momento histórico de sua publicação – os anos conhecidos na História do Brasil como anos da “abertura” política.

Após um longo período de “fechamento” ou “estreitamento” político, com a tomada do poder pelos militares em 1964, seguido de um momento ainda mais asfixiante conhecido como “o golpe dentro do golpe” em 1968, quando os direitos civis e políticos de todos os brasileiros foram cassados, o Brasil viveu (e segundo Tesser ainda vive) um período de transição à democracia, iniciado

em 1978. Em 1985, a nação assistiria consternada a emergência e a queda do primeiro presidente civil após vinte anos de ditadura militar, Tancredo Neves, que morre logo após tomar posse do Governo. Os anos que se seguiriam até 1990, período privilegiado pela autora, são, segundo suas palavras, não apenas anos de perplexidade e frustração, mas sobretudo anos de “caos” ou “contradições”, onde liberdade e democracia se revelam como um novo tipo de prisão, “a prisão do destapamento” (29); onde modernização é também sinônimo de atraso – “um atraso irremediável” (32) – se consideram alguns setores de baixa renda da população; e onde a sonhada “abertura” política e cultural se revela tão somente como *máscara*.

É então a partir desta constatação que Tesser deslinda nos dez capítulos que compõem o seu livro (incluindo sua breve conclusão) os caminhos tomados pela literatura nacional nestes anos de transição. Sua intenção é examinar através da literatura o imaginário brasileiro destes anos de caos e reconstrução da sociedade, e repensar algumas questões que, através destes textos, tornam-se visíveis: a posição hoje do intelectual brasileiro frente aos problemas políticos e sociais do país, assim como o lugar atual ocupado pela literatura no panorama cultural brasileiro. Além disso, este livro também questiona o papel contemporâneo do crítico de literatura brasileira —cujos critérios de julgamento normalmente se baseiam nos cânones da estética ocidental— e propõe um novo “Grito de Ipiranga” que levasse “os escritores brasileiros e seus críticos a problematizarem e a tomarem consciência do pensamento colonizado” (98).

Tesser não estudaria os processos históricos e culturais do Brasil da “abertura”, assim como o desenvolvimento de um certo imaginário nacional através da literatura destes anos, se não tivesse partido da seguinte hipótese: o texto literário é apenas um texto entre outros, um texto que existe no mesmo nível que outros – filosófico, antropológico, etc. –, e que num determinado momento social constitui (ou tece) com estes outros textos um “espaço discursivo” alternativo (9). Mas, afinal, qual é este “espaço discursivo” que nutre e simultaneamente se alimenta da literatura publicada e vendida nestes anos de “abertura”? Nos dois primeiros capítulos, “El texto de la historia: contexto” e “Algunos marcos teóricos del debate académico”, Tesser discute precisamente este espaço, ou contexto, marcado, segundo ela, por drásticas “mudanças de paradigmas” (6). Com o modernismo, passou-se a

questionar a existência de uma verdade universal fora de um contexto cultural e, segundo a autora, a posição da maioria dos intelectuais brasileiros durante os anos de ditadura militar reflete esta problematização modernista: “a rejeição da autoridade e o posicionamento de um espaço cultural dentro de um espaço cronológico entram no discurso literário brasileiro durante o período de repressão total” (15).

Contudo, quando finalmente veio a “abertura” política e intelectual, vários destes escritores passaram “a problematizar o próprio problematizar de sua condição” (15). Essa nova problematização, que o mundo acadêmico denomina “pósmoderna” (11), é gerada no Brasil da “abertura” pela percepção de outras formas de aprisionamento, como, por exemplo, certas práticas colonizadoras referidas por Octavio Paz em *Signos en rotación* (cuja tradução ao português data, segundo Tesser, de 1972): “Antes de termos nossa própria existência histórica”, escreve o escritor mexicano, “começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entendermos se nos esquecemos que somos um capítulo da história das utopias européias” (cit in Tesser 30). Essa problematização é então gerada num momento em que a literatura brasileira, segundo o escritor Moacyr Scliar, “está em busca de caminhos [...] principalmente das raízes da brasilidade [...] da identidade nacional” (cit in Tesser 31). Além disso, ela é causada pela própria consciência do(a) escritor(a) a respeito do lugar cada vez mais marginal por ele(a) ocupado na sociedade, como revela o estudo sobre o mercado editorial nos anos de “abertura” que Tesser apresenta no terceiro capítulo, “Quién escribe, quién publica, quién lee?”. Segundo Tesser, “o projeto da abertura facilitou o desenvolvimento de uma literatura feita por e para uma elite. Os membros da periferia marginal se contentaram com uma abertura nos programas de televisão...” (34).

O quarto capítulo deste livro, “El discurso literario en el contexto de la ‘apertura’”, iniciase com uma declaração de uma das vozes literárias mais importantes dos anos de repressão, o escritor Antônio Callado. Segundo Callado, aqueles anos foram também “um momento esperançoso, em que o país parecia estar revolucionando a si próprio, fazendo algo novo” (29). Mas segundo Tesser, não há nada mais distante a este “momento esperançoso” ou à utopia da revolução que a atitude do narrador (e de seus personagens) na ficção narrativa dos anos oitenta. Tanto em *Estorvo*, de Chico Buarque, como em *As parceiras* (1980) e *Exílio*

(1987) de Lya Luft – analisados no quinto capítulo, “Reflejos teóricos y contextuales en la novelística de Lya Luft” –, Tesser examina certas estratégias narrativas que apontam uma “internalização” do narrador, ou uma suspensão de suas relações com o mundo exterior. O narrador típico dos anos da ditadura – engajado, responsável ou comprometido com os movimentos sociais de seu tempo – não tem nenhuma relação com este “novo” narrador. “O que vai acontecer durante muitos anos depois da abertura”, explica a autora, “é a impossibilidade de os escritores se sentirem livres. Nos seus romances ainda continuam dentro de casulos, atrás de suas máscaras internandose cada vez mais dentro de seu próprio mundo...” (43). Através da análise de Tesser destes romances, somos convidados a percorrer os espaços físicos aqui representados: as casas vazias e “abertas” das quais ninguém sai ou entra, porões onde se encerram algumas personagens femininas de Luft; espaços, enfim, que resumem o confinamento – ou adentramento – característico desses anos de autocensura e desilusão. Segundo Tesser, de fato, o horror que a literatura da “abertura” produz no leitor “não provém do sangue nem da violência física. O medo que [ela] nos dá é precisamente a violência da desilusão” (46).

Isso não significa, porém, que não haja violência física em vários textos importantes destes anos de “abertura”. A partir da década de setenta, a ficção narrativa brasileira se caracterizaria não somente pelo “boom” da literatura infanto-juvenil (estudada pela autora no sétimo capítulo, “Técnica posmoderna en la literatura infanto-juvenil”), mas também pelo surgimento do romance policial cujo conteúdo violento, sobretudo nas narrativas de Rubem Fonseca, subverteu o “mito da paz e do progresso” (69) criado durante o período militar. O oitavo capítulo, intitulado “La violencia: nueva máscara de la apertura”, é uma tentativa de se explicar a entrada da violência no imaginário brasileiro do período aqui estudado. A presença da violência na literatura brasileira destes anos é estudada neste capítulo como uma das máscaras mais originais da “abertura”. Segundo Tesser, a violência reflete uma realidade da identidade brasileira nestes anos, anos em que, para citar parte da epígrafe deste capítulo, o Brasil “ancora em sofisticado cosmopolitismo o barco das relações arcaicas e provincianas...” (cit in Tesser 69). A entrada da violência no imaginário brasileiro é então um “protesto contra a modernização desumana, conseqüência do passado de submissão” (cit in Tesser 71), resultado de uma prática de opressão e “despotismo colonizador” (73). Na obra de ficção narrativa de Rubem Fonseca,

a violência é o próprio retrato da desilusão do narrador e de seu pessimismo em relação às perspectivas de mudança no país (“de que algo de novo se está fazendo no país”).

A crescente popularidade de Rubem Fonseca e os consequentes conflitos com a crítica brasileira que sistematicamente desconfia daquele que possa ter algum êxito econômico a partir de seus livros nos remete ao nono capítulo deste ensaio: “Una lectura ‘poscolonial’ de un *malandro* colonizado: Jorge Amado”. Nesta análise extremamente original e instigante de Jorge Amado, escritor que ao lado do fenômeno Paulo Coelho mais se vende no Brasil, Tesser examina sobretudo a posição do crítico literário que, segundo Edward W. Said, “precisa lidar não somente com a consciência das formas lingüísticas e das convenções, mas também com as pressões de forças transpessoais, transumanas e transculturais como as de classe, inconsciente, gênero, raça e estrutura” (cit in Tesser 82). Numa espécie de confissão tipo *mea culpa* a autora do livro em questão, consciente de seu papel de “mediadora” (Walter Mignolo) da literatura brasileira pelo lugar geográfico (Estados Unidos) e cultural (a instituição acadêmica) em que se encontra, revê os parâmetros da crítica (ou seja, dela mesma) baseados em tais “forças transpessoais”, etc. que excluem do cânone da literatura brasileira contemporânea a produção literária dita popular. O “diálogo discursivo” (84) presente na obra de Amado entre a alta e a baixa cultura literária (sem ser um exemplo perfeito do que hoje em dia se aceita como cultura popular, este escritor, no entanto, rompe com as regras aceitas da alta cultura literária) o impede de ser aceito por uma crítica preocupada em divulgar aqui fora uma “boa” literatura brasileira; ou seja, uma literatura que comprove que “o Brasil forma parte de um mundo moderno e que os intelectuais brasileiros têm em seu discurso tudo o que precisam para entrarem no diálogo teórico tão aceito no nosso mundo acadêmico” (81).

Em sua análise da obra do escritor Jorge Amado, Tesser questiona a autoridade do próprio crítico, que no seu caso, e no de outros brasilianistas, constrói a literatura brasileira de um modo muito específico (ou a partir dos critérios de “bom” e “mau” gosto acima mencionados) e, por conseguinte, atua também no processo de definição da “brasilidade”. “Se excluimos Jorge Amado de nossos estudos e nossas aulas de literatura” ela conclui, “o que fazemos é nós mesmos colocarmos em nós uma máscara que nega

a influência deste escritor no imaginário. Ao incluirmos Jorge Amado em nossos estudos, nos forçamos a reexaminar nossa própria posição ideológica e o que contribuiu para formá-la” (94). É neste sentido que Tesser decide incluir Jorge Amado nesta inusitada, porém extremamente iluminadora, família de autores brasileiros que, de uma forma ou de outra, refletem o imaginário nacional destes anos de “abertura” no país.

Sonia Roncador
Columbia University