

tribución a una “definitiva independencia [de hispanoamérica] de la narrativa peninsular” (pág. 59).

Recomendamos sin reservas el uso de esta edición para el estudio universitario o de bachillerato que trate la obra de Darío, y al mismo tiempo como introducción a la lectura particular de aficionados al cuento latinoamericano.

Guido Rings
Harvard University

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

O que haveria em comum entre o autor de *Estorvo*, Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque), a romanista Lya Luft, os escritores “vanguardistas” Regina Célia Colônia e Paulo Amador, o criador de textos infantis Álvaro 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 (sobre tudo 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, quan-

do 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 hi-

pótese: 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 “pós-moderna” (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 entendermo-nos 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’”, inicia-se 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 *Exilio* (1987) de Lya Luft – analisados no quinto capítulo, “Reflexos 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 internando-se 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 em 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, consequência 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 linguísticas 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 incluímos 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

René de Costa, *Humor in Borges*. Detroit: Wayne State University, 2000. 145 pp.

Según René de Costa, “los escritos de Borges no son ocasionalmente divertidos, salpimentados con un poco de comicidad aquí y allá. Más bien, en toda su obra y a través de toda su carrera hay un lado oculto donde lo encontramos aprovechando las posibilidades del humor, desde el más refinado ingenio hasta el más bajo de los chistes escatológicos. Llevando a sus lectores de lo sublime a lo ridículo, a menudo dentro del espacio de una oración, y a veces a través de la más elaborada de las construcciones literarias. Sin embargo, los comentarios eruditos y críticos sobre la obra de Borges rara vez (si acaso) se ocupan de su humor, prefiriendo pasarlo por alto para ocuparse de cosas supuestamente más serias como sus temas filosóficos, sus tomas de posición política, social y cultural, su estrategia narrativa, su cosmopolitismo, sus espejos, sus laberintos, su concepto de la literatura, la cultura, Dios o el universo [...] y ahora que ha muerto, su vida amorosa o falta de ella” (9). Por eso, Costa decidió agregar “otra dimensión a nuestra apreciación de Borges de modo que una nueva generación de lectores pueda apreciar su humor” (10). A mí Borges siempre me resultó divertido, pero tal vez no le falte razón al profesor de Costa. Por

ejemplo, el prestigioso hispanista italiano Roberto Paoli publicó hace años en esta revista un lúcido artículo sobre “Borges y Schopenhauer”, en el que rastrea, en la prosa del escritor argentino, algunas ideas del filósofo alemán, pero no menciona los chistes de corte schopenhaueriano que Borges hizo a menudo.

El alemán es recordado por su definición de las mujeres como criaturas “de cabellos largos e ideas cortas”, y Borges escribe en “El Zahir” que a Teodelina Villar “La guerra le dio mucho que pensar”, [pues] “Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda?”. Y en “El Aleph” hace varios comentarios parecidos sobre Beatriz Viterbo. También mostró cierta misoginia cuando alguien le informó que una de sus alumnas era hija de Concepción Guerrero, la llamada jovencita de pelo y ojos negros de que alguna vez estuvo “enamoradoísimo” (79), según María Esther Vázquez, pues dijo que “La idea de ir a la universidad nunca le pudo haber venido de su madre” (*Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996; p. 86).

Algunos capítulos de este libro se ocupan de mostrar cómo Borges se burló alguna vez de un entrevistador chauvinista, o de otros escritores. Otros están dedicados a *Ficciones* y *El Aleph*, a sus primeros relatos y a las últimas ficciones. Y lo que hace el profesor de Costa es simplemente “citar algunos pasajes de su obra” que le parecen especialmente divertidos, “señalando la presencia y función de algunas ambigüedades textuales que podrían pasar inadvertidas” (10). Así, trata de analizar los chistes de Borges sin una base teórica. Deforma las ideas de Bergson, pues escribe que el filósofo “atribuye todo a la mecanización del hombre moderno” (18), aunque éste sólo escribe que la risa señala siempre la presencia de “lo mecánico en lo vivo” y cumple una función útil debido a que la sociedad —que aspira a ser dinámica y elástica— fustiga a quienes no cumplen con ese cometido. También distorsiona las ideas de Freud, que en *El chiste y su relación con lo inconsciente* distingue la ten-