

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Antonio Márcio Monteiro Gueiros

LITERATURA CÚMPLICE: Horizontes literários e políticos na narrativa de Mario
Benedetti

Recife
2017

ANTONIO MÁRCIO MONTEIRO GUEIROS

LITERATURA CÚMPLICE: Horizontes literários e políticos na narrativa de Mario Benedetti

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cordiviola

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

G924l Gueiros, Antonio Márcio Monteiro
Literatura cúmplice: horizontes literários e políticos na narrativa de
Mario Benedetti / Antonio Márcio Monteiro Gueiros. – Recife, 2017.
117 f.

Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Mario Benedetti. 2. Literatura hispano-americana. 3. América Latina.
4. Literatura e história. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-180)

ANTONIO MÁRCIO MONTEIRO GUEIROS

**LITERATURA CÚMPLICE: Horizontes Literários e Políticos na Narrativa
de Mario Benedetti.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 9/3/2017.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof^ª. Dr^ª. Brenda Carlos de Andrade
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Diogo Arruda Carneiro da Cunha
CIÊNCIAS HUMANAS - UFPE

Recife
2017

*A la memoria de mi padre, Márcio,
que fue médico y buena gente*

AGRADECIMENTOS

A Bel, “mi amor mi cómplice y todo”.

A Maria Eduarda, meu presente com cheiro de futuro.

À minha mãe, Stela, que sempre vê o melhor nos seus filhos. Ao meu pai, que era amável. Aos meus irmãos, Luiz, Flávio e Leandra, meus *próximos prójimos* de toda a vida.

A Tio Bolodoro, que, mesmo à distância, plantou a literatura na minha infância.

Aos meus amigos, bons companheiros que encontrei por aí.

A Dra. Roberta Vasconcelos, Olavo e Thiago, por todo apoio.

Ao professor Alfredo Cordiviola, que acreditou neste trabalho do começo ao fim, e depois disto.

À professora Brenda Carlos, pelos conselhos e pelas sugestões de leitura.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial Anco Márcio Tenório Vieira, Lourival Villanova, Roland Walter, Antony Cardoso Bezerra e Ricardo Postal.

A Jozaías, Diva e todos servidores do Programa.

Aos colegas de mestrado, particularmente Bela, Rui, Gilberto, Luís Roberto e Ibson.

A Ariel Silva e Inés Silva, que me receberam de braços abertos na Fundación Mario Benedetti.

À professora Margarita Neves, que abriu novas perspectivas acadêmicas para mim (e que me ensinou o idioma espanhol).

RESUMO

O presente texto tem o propósito de apresentar os horizontes literários e políticos da obra narrativa de Mario Benedetti, elementos que traspassam toda sua literatura e que lhe dão particularidade, unidade e harmonia. O estudo se justifica por dois motivos essenciais: a novidade estético-cultural da obra do autor e a importante atuação do intelectual no cenário latino-americano da segunda metade do século XX. Além disso, chama a nossa atenção a pequena quantidade de trabalhos de cunho acadêmico no Brasil a respeito da obra benedettiana e das suas intervenções na rede hispano-americana de intelectuais. Buscamos, portanto, reparar essa ausência e expandir o alcance dos estudos de Teoria da Literatura a respeito da narrativa do escritor. Para tanto, almejamos estabelecer um diálogo entre a sua produção literária e o contexto histórico a que estava condicionado, sem hierarquias entre tais campos, como meio de alcançar o imaginário e o compromisso político de Mario Benedetti, vertentes que se entrecruzam em sua obra.

Palavras-chave: Mario Benedetti. Literatura hispano-americana. América Latina. Literatura e História.

RESUMEN

Este texto tiene el propósito de presentar los horizontes literarios y políticos de la obra narrativa de Mario Benedetti, elementos que cruzan toda su literatura y que le dan particularidad, unidad y armonía. El estudio se justifica por dos motivos esenciales: la novedad estética y cultural de la obra del autor y la importante actuación del intelectual en el escenario latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Además, nos llama la atención el reducido número de trabajos académicos en Brasil relativos a la obra benedettiana y a sus intervenciones en la red hispanoamericana de intelectuales. Buscamos, por lo tanto, reparar esa ausencia y expandir el alcance de los estudios de Teoría de la Literatura sobre la narrativa del escritor. Para tal fin, esperamos establecer un diálogo entre su producción literaria y el contexto histórico que marcaba su momento, sin jerarquías entre esos campos, como medio de alcanzar el imaginario y el compromiso político de Mario Benedetti, caminos que se entrecruzan en su obra.

Palabras clave: Mario Benedetti. Literatura hispanoamericana. América Latina. Literatura y Historia.

Pongo estos seis versos em mi botella al mar
Con el secreto designio de que algùn día llegue a
una playa casi desierta
y un niño la encuentre y la destape
y en lugar de versos extraiga piedritas
y socorros y alertas y caracoles

(Mario Benedetti)

A literatura pode muito.

(Tzevetan Todorov)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	OS HORIZONTES LITERÁRIOS DA NARRATIVA DE MARIO BENEDETTI.....	13
1.1.1	Uma opção estética e um compromisso ético: o cotidiano e a crítica social.....	13
1.2	O PERSONAGEM DO FUNCIONÁRIO E O PESSIMISMO COMO DENÚNCIA DA REALIDADE: O JOGO DOS PLANOS.....	24
1.3	AS MARCAS DE “LO MEDIOCRE” E DE “LO OTRO” NOS PERSONAGENS DE MARIO BENEDETTI.....	30
1.4	O AMOR NA SOMBRA DA LIBERDADE: A EXPERIÊNCIA AMOROSA COMO ELEMENTO METAFÓRICO.....	35
1.5	LA TREGUA.....	40
1.6	<i>GRACIAS POR EL FUEGO</i> : MUNDO DISFÓRICO, LINGUAGEM E ISOLAMENTO.....	50
1.6.1	Falsas catástrofes: a frustração da realidade diante do que poderia ter sido.....	50
1.6.2	O desabrigo do ser humano espelhado na forma do romance.....	53
2	HORIZONTES POLÍTICOS. MARIO BENEDETTI E O CAMPO INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO: DO COTIDIANO À REVOLUÇÃO ..	62
2.1	MARIO BENEDETTI: A DEDICADA CONSTRUÇÃO DE UMA VOCAÇÃO...64	
2.2	A REVOLUÇÃO CUBANA E A INTELLECTUALIDADE LATINO-AMERICANA: ENCANTAMENTOS, DESILUSÕES E REPERCUSSÕES.....	75
2.3	MARIO BENEDETTI: LITERATURA E POLÍTICA COMO <i>MUCHO MÁS QUE DOS</i>	84
3	EXÍLIOS E DESEXÍLIOS	101
	CONCLUSÃO	110
	REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Mario Benedetti é um escritor que busca decifrar a verdade através do ato da criação, diria Sylvia Lago (1996, p. 25). Um propósito que requereria uma longa vida de intenso trabalho, de entrega total, de aproximação ao momento histórico, de captação do entorno, de contínua reinvenção pessoal, de experimentação, de provocação, e, em especial, de encontro com o outro, de construção na cumplicidade – exatamente aquilo que ele fez. E, apesar disso, a invenção da verdade não passaria de algo utópico, de um sonho revelado no vazio. Benedetti, no entanto, é um escritor que confessa a si mesmo na maturidade: “por otra parte/ sé proteger el sueño/ con mis gastados párpados/ de manera que puedo/ arrimarme soñando/ a esa espléndida nada/ nada prometedora” (2010, p. 181).

Benedetti viveu 88 anos (1920-2009), produziu muitas dezenas de livros multigenéricos e se tornou um dos intelectuais latino-americanos mais atuantes da segunda metade do século XX. Um autor que frequentou a poesia, a narrativa breve, os romances, o teatro, os roteiros de cinema, as letras de música e que se fez a si mesmo no exercício da crítica, do jornalismo e, essencialmente, na leitura. Um artista que se inspira na história que se cria ao seu redor, do cotidiano de seus concidadãos montevideanos aos desafios de todo continente hispano-americano; alguém que elabora uma obra harmoniosa e polifacética, que passa pela intimidade e o íntimo do indivíduo e desagua na revelação do compromisso de (se) construir um novo ser-humano para uma sociedade mais justa.

A presente pesquisa se propõe a analisar sobre quais fundamentos se erigiu a obra narrativa do autor, descobrir com que elementos ele a teceu, buscar a relevância cultural de seus escritos e perceber os horizontes literários e políticos oferecidos. Para tanto, buscaremos fazer um mergulho profundo na sua narrativa, mas com a consciência de que ela aparece entremeada pelas demais experiências literárias a que se aventurou, sendo necessário, assim, vagar, com especial atenção, também por sua poesia e sua crítica, afinal elas mantêm entre si ao longo do tempo uma ágil capacidade de diálogo. Ao lado disso, entendemos como indispensável o desvelamento do contexto histórico e de sua própria vida para compreender um autor que notadamente escrevia sobre o que vivia, sentia e percebia de maneira mais imediata e próxima, mas cujas ideias alcançaram outras margens.

Diante de uma vida e uma obra tão extensas, é um desafio espantoso, reconhecemos. Para superá-lo, procuramos encontrar uma linha-mestra como guia para esse percurso, que repousará, particularmente, nos aludidos horizontes literários e políticos tão presentes na obra de um escritor que – do verde moralismo à refletida organicidade gramisciana - sempre esteve engajado, comprometido; alguém que se mostrou preocupado em “duvidar de tudo, mas sempre com uma posição crítica que lhe permitisse fazer uma proposta” (SILVA, 2015, *apud* VIEIRA, 2015, p. 22).

Mario Benedetti apresenta uma clara preocupação de interpretar criticamente a realidade, mas não apenas a partir de questões estruturais ou mais amplas. O autor dedica-se intensamente a olhar e compreender o mundo através da “mera realidade”, do cotidiano e da rotina – a dele e a do leitor. No primeiro capítulo, faremos uma incursão nos motivos temáticos e escolhas estético-culturais que traspassam o conjunto da obra de Mario. Eles revelam compromissos de cumplicidade assumidos pelo escritor com a entidade “el lector prójimo”, a partir de uma aproximação afetiva do criador com seu entorno, que também é comum ao leitor, com o propósito de relacionar o microcosmo do indivíduo a uma perspectiva histórica que se oculta no mascaramento do dia-a-dia. Para tanto, o autor se utiliza de estratégias literárias, personagens icônicos e jogos de planos, que almejamos desvendar. Há, ainda, uma relevante díade de categoriais de personagens que circulam entre os espectros da liberdade ou da mediocridade de forma recorrente na obra de Benedetti e que exigem um olhar apurado para a compreensão do seu projeto literário. Tocaremos, na sequência, na temática amorosa e de sua função na narrativa benedettiana. Ao final do capítulo, elaboraremos críticas sobre os romances *La tregua* e *Gracias por el fuego* para elucidação de algumas características e procedimentos narratológicos anteriormente expostos que particularizam a ação do escritor.

Apesar de muitos desses elementos serem uma constante na obra Mario Benedetti, durante sua vida ele atravessará uma determinante mudança ideológica que o lançará a uma nova concepção de mundo e se refletirá diretamente na sua escrita: a Revolução Cubana. A partir do novo estrato militante, surgem outras frentes de atuação no campo intelectual latino-americano de profundo comprometimento político com os rumos do continente. O autor passa a fixar muito

claramente a correlação entre literatura e realidade histórica, algo que impacta a sua concepção lírica, os recursos da sua prosa e, especialmente, a sua cosmovisão. No segundo capítulo, buscaremos decifrar como se realizou a virada ideológica do artista, como se deu a sua intervenção na rede de intelectuais da América Latina e os reflexos da nova postura na sua literatura.

A estrutura do segundo capítulo será bastante diversa da anterior em função do objeto que se pretende estudar. Depois da ênfase quase que integral aos horizontes literários, buscaremos sondar as inclinações político-ideológicas que se inserirão de forma definitiva na obra literária do escritor, sem descuidar das necessárias análises artísticas. Acreditamos que a investigação do campo político a que se soma o escritor é um meio não só válido, mas indispensável para cingir os novos horizontes que se descortinam em sua obra.

No último capítulo, nos aproximaremos do alongado período de exílio do escritor, que inaugura um novo momento reflexivo e da produção literária, que será acompanhado das perspectivas do que ele batizou de desexílio.

A nossa expectativa é de que, após a leitura deste trabalho, o leitor possa vislumbrar a dimensão da obra e do escritor Mario Benedetti, a partir dos compromissos artísticos e políticos por ele assumidos e propugnados. Tal intenção nos parece, por um lado, plenamente justificada diante da restrita produção acadêmica a respeito do escritor no contexto brasileiro e da falta de inserção de sua obra para o público em geral no nosso país. Sim, Benedetti ainda precisa ser apresentado ao público brasileiro, seja da Academia ou não. Ademais, para além dos contornos nacionais, acreditamos que ainda há muito a ser dito e refletido sobre Mario Benedetti.

Numa entrevista concedida a Ernesto Bermejo González, no ano de 1973, Mario declara que não escreve para “el lector que vendrá”, mas para aquele que está ao seu lado, seu contemporâneo, como que lendo sobre o seu ombro. Contudo, ressalva que o terreno das relações entre autor e leitor é absolutamente imprevisível, assim como as afinidades e as repulsas entre as gerações. Ao final, acrescenta que essa zona cinzenta às vezes só se desvanece como cinquenta anos depois e lamenta que não poderá receber um telegrama com o resultado. Além de tudo acima exposto, este trabalho se propõe a traçar uma resposta à dúvida do autor de um leitor de quase meio século depois.

1.1 OS HORIZONTES LITERÁRIOS DA NARRATIVA DE MARIO BENEDETTI

1.1.1 Uma opção estética e um compromisso ético: o cotidiano e a crítica social

Ana Inés Larre Borges (1998, p. 48), na edição da Universidad del Alicante intitulada *Mario Benedetti: inventario cómplice*, evoca duas imagens da vida de Benedetti, uma na infância e outra no início da vida adulta, para principiar a discussão sobre a escolha estética do autor de elaborar as coordenadas de uma literatura amparada no cotidiano, na rotina, na simplicidade da vida comum. Nos contornos do habitual, da sucessão dos dias, do trabalho estranhado *de la oficina*¹, o autor desvela uma literatura desenhada no inconformismo, na crítica social, na dessacralização da arte e na aposta na comunicação direta com seus leitores. Revela, assim, sua base ética.

Larre Borges retrata um garoto de dez anos sentado na escadaria da entrada de sua casa, numa sesta, que lê as aventuras de Tarzan. Durante o verão, lerá os dezenove tomos da coleção completa de Edgar Rice Burroughs, presente de seu pai pelos bons resultados escolares. A autora do semanário *Brecha* faz um salto de treze anos para projetar um jovem melancólico, por volta dos 20 anos de idade, que está distante de sua família e de sua namorada, com um livro nas mãos, na Plaza San Martín de Buenos Aires. Ele descobre os poemas de Baldomero Fernández Moreno (influência fundamental para sua obra), nos quais contempla a beleza da poesia do cotidiano.

O encontro de Benedetti com o elemento poético inspirado na rotina da vida despertou no autor o desejo de criar, de contar suas histórias, de escrever. Importa destacar que Mario estava havia três anos em Buenos Aires, trabalhando como secretário particular de Raumsol (nome de guerra de Carlos Bernardo González Pecoche), obscuro fundador da chamada Escola de Logosofia, uma corrente de ciência teosófica que havia florescido nos finais do século XIX, frequentada pelos Benedetti em Montevideú. Nesse período, MB passa por

¹O termo “oficina” será utilizado no original, em espanhol, por se referir ao conceito de “universo oficina” desenvolvido na literatura de Mario Benedetti, que não encontra propriamente paralelo na língua portuguesa. “Oficina”, em Benedetti, trata do ambiente do trabalho burocrático, seja público ou privado, algo que ultrapassa a ideia de escritório, departamento ou gabinete, e se refere a uma cultura laboral pouco criativa, repetitiva e uniformizadora.

privações numa precária pousada – enquanto Raumsol acumulava fortunas - e se decepciona profundamente com o mau-caratismo do líder religioso e com sua “filosofia”. Nesse contexto, o entusiasmo de Mario vai migrando da fé no *logos* ao compromisso com a beleza, da busca do carma à busca pela palavra justa, do encobrimento religioso à poesia – e uma poesia fincada na realidade -, amparando-se nas obras de Fernández Moreno e de Antonio Machado (PAOLETTI, 1995, p.52). A descoberta da poesia, para além de inspirá-lo a ser um escritor, ocorre num momento de tomada de consciência, de reconhecimento de sua condição de pária naquele contexto, e, assim, de desalienação. É a própria decisão de escrever, de criar artisticamente, surge certamente, como sublinhado por Jean-Paul Sartre (2004, p. 34), da necessidade de se sentir essencial em relação ao mundo, de ter a liberdade de nomear, de interferir na realidade, de transformá-la, de sair da escuridão e agir. Segundo Mario Paoletti, na biografia *El aguafiestas*:

El refugio de Mario, en aquellos años negros, fue la plaza San Martín, verdadero oasis de serenidad que a él le sirvió de excursión y de biblioteca, todo en uno. (...) Aunque no era un neófito absoluto en materia de creación literaria (...) fue en esa plaza San Martín donde se le reveló la poesía, y donde empezó a pensar que *anch ío son pittore*, bajo la forma de un tomito de Austral, la *Antología* de Baldomero Fernández Moreno, uno de esos grandes poetas menores que existen en todas las literaturas y cuya misión consiste, de tiempo en tiempo, en devolverle a la poesía lo que la poesía tiene de oficio feliz. (1995, p. 50).

Apesar de as imagens do infante Mario na escadaria de entrada de sua casa e do jovem da praça trazerem algo em comum - um tanto de solidão e melancolia -, elas destoam bastante num ponto: retratam uma criança descobrindo a superabundante selva, a pleora de imagens de Burroughs (que esteve ladeada na sua infância pelas aventuras dos livros de Emilio Salgari e de Júlio Verne²), e um jovem que redescobre a beleza das coisas mais simples e a força literária do cotidiano.

²As palavras ditas pelo personagem Santiago no romance *Primavera con una esquina rota* remontam exatamente a mesma imagem: “cuando yo tenía nueve años más o menos la edad de beatricita había dos cosas por las que valían la pena las vacaciones # una era sentarse a la hora de la siesta en la escalera de mármol con el culo fresquito a leer y leer # así me tragué todo verne y salgari y hasta tarzán de los monos” (BENEDETTI, 1989, p. 199).

Entre a fantasia e a vida comum, Mario elege o ordinário como seu terreno, é um Ulisses cansado de prodígios que regressa a Ítaca (*idem*, p. 49). O ponto de partida do jovem Benedetti é o retorno do extraordinário para a difícil simplicidade do comum.

Desde o início de sua longa carreira literária, Mario demarcou os referidos contornos éticos e estéticos, que se refletiram em toda sua obra posterior. Três livros em particular demonstram isso: *Poemas de la oficina* (poesia), *Montevideanos* (narrativa curta) e *El país de la cola de paja* (ensaio).

No primeiro, a inspiração poética vem do universo fechado e sufocante dos escritórios, como descrito no poema “Ángelus” – “Aquí no hay cielo, aquí no hay horizonte” (BENEDETTI, 2015, p. 62) –, que despedaça jovens decentes e sorridentes ao longo do tempo e os transforma em velhos amargurados, como no poema “El nuevo” (*Idem*, p. 58):

Viene contento/ el nuevo / la sonrisa juntándole los labios/ el lápizfaber virgen y agresivo/ el duro traje azul de los domingos./ Decente/ un muchachito/ (...) dentro de veinte años/ quizá/ de veinticinco/ no podrá enderezarse/ ni será/ el mismo/ tendrá unos pantalones/ mugrientos y cilíndricos/ y un dolor en la espalda/ siempre en su sitio./ No dirá/ sí señor/ dirá viejo podrido/ rezoará palabrotas/ despacito/ y dos veces al año/ pensará/ convencido/ sin creer su nostalgia/ ni culpar al destino/ que todo/ todo ha sido/ demasiado/ sencillo.

Em *Montevideanos* (*idem*, 1965), o restrito horizonte das prioridades e expectativas do funcionário icônico de Benedetti fica delineado no conto “El presupuesto”, no qual o autor crava: “Un nuevo presupuesto es la ambición máxima de una oficina pública” (p. 9). No conto “Aquí se respira bien”, o universo da oficina e os seus vícios transbordam os limites físicos do ambiente profissional para constranger um pai que tentava apenas passar um tempo com seu filho num parque. O trabalho e os desvios de conduta do funcionário o alcançam na intimidade familiar, perseguem-no, encrustaram-se nele, definem-no.

No livro *El país de la cola de paja* (*idem*, 1960), Benedetti desenvolve uma crítica moral àquela geração, pugnando por uma maior honestidade nos planejamentos políticos, maior clareza na comunicação pública e rigor ético na relação entre governantes e governados. Trata-se de uma reflexão sobre o funcionamento de uma sociedade que incorpora o encobrimento como prática

corrente, uma atitude coletiva caracterizada pela negligência, pelo oportunismo e pela culpa, denominada por ele de *cola de paja* (NUÑEZ ARTOLA, 2004). Em contraposição ao contexto fraturado, Mario defende a chamada “ética del compromiso” como caminho de restauração: “Comprometerse significa hablar de acuerdo a lo que se piensa, actuar de acuerdo a lo que se habla, y, finalmente, asumir la responsabilidad de los propios actos”(BENEDETTI, 1960, p. 83). Apesar da veia política e da crítica social já se apresentarem nesse texto, percebe-se uma visão ainda moralista da política, em parte esvaziada do conteúdo ideológico que se revelaria nos anos seguintes da vida do autor, especialmente após a Revolução Cubana (o livro foi publicado em 1960, depois do processo revolucionário, porém os efeitos políticos deste se revelaram em Benedetti posteriormente), que foi um divisor de águas na experiência política e na literatura de Mario, assim como de todo continente. No entanto, em *El país de la cola de paja*, Benedetti já demonstra que não pretende, na condição de intelectual, ignorar as crises culturais e sociais em que está imerso. Assume uma atitude de revisão e uma reflexão produtiva (NUÑEZ ARTOLA, 2004).

No período em que escreve as três obras mencionadas - meados da década de 1950 e início da de 1960 -, Benedetti apresenta o uruguaio comum, pequeno-burguês, como protagonista de sua obra. As temáticas do funcionário burocrático e do pessimismo serão aprofundadas mais adiante, mas vale perceber o que movia o autor a refletir sobre o universo da *oficina*. A burocracia definia seu país; na sua percepção da época, o Uruguai era uma grande *oficina*, um lugar de pessoas incapazes de reagir, cujas identidades iam se apagando na vida rotineira (IBAÑEZ QUITANA, 2005). Na entrevista concedida a Margarita Fiol e Antonio Puertas (1984, p. 73-74), Benedetti sublinha:

(Estamos ante) un país que era famoso, y ha sido recogido en varios libros incluso hechos por extranjeros, por su burocracia. El municipio de Montevideo creo que tiene el triple de funcionarios que el de Londres, a pesar de la enorme diferencia en cuanto a la cantidad de habitantes de ambas ciudades. Los empleados llegaban media hora antes para poder conseguir una silla porque había muchos más empleados que sillas, y esto es un dato que puede ser jocoso pero que es absolutamente verdadero, al menos en aquella época. Eran escasas las familias uruguayas que no tenían por lo menos un empleado público, un funcionario, un burócrata; pero a su vez

aquéllos que no eran burócratas, que trabajaban en el comercio o en la industria, tenían una mentalidad burocrática, todo el país era como una gran oficina. Eso generaba una suerte de religión, que era la seguridad; todo el mundo quería estar seguro de su trabajo, de su sueldo, lo cual era una aspiración muy razonable pero no hasta el punto de que esa seguridad condicionara otros aspectos más vitales de cada ciudadano.

Em que pesem as circunstâncias de uma rotina tão esmagadora, para Benedetti a literatura – especialmente a poesia - uruguaia permanecia voltada para temas escapistas e pouco reveladores, de um lirismo vazio, ou seja, com temáticas e palavras estranhas aos leitores. Havia ali um silêncio intencional a respeito do mundo circundante-próximo, um silêncio que pode ser compreendido não como mudez, mas como recusa à fala (que, apesar disso, comunica um propósito), enfim, uma manobra constrangida para proteger a ordem injusta das coisas, na medida em que sobre ela silencia sob o argumento do purismo estético. Diante disso, o poeta Mario Benedetti decide por se aproximar da realidade e do povo, propondo-se a não ignorar as condições dadas no mundo e não se fazer inocente diante dele (GONZÁLEZ BERMEJO, 1973, p. 27). A imperiosa necessidade de fazer uma narrativa urbana é revelada por Benedetti em artigos, ensaios e crônicas nos quais, durante uma década e meia, ataca a literatura rural, considerada por ele como contida, chata, sem capacidade criativa (ROCCA, 2014, p. 25), presa a arquétipos (*el criollo* e *el gaucho*), que apresentam entes metafóricos e livrescos sem nenhum eco na realidade cotidiana (BENEDETTI, 1961, p.160, *in* ROCCA, 2014). Nas suas palavras:

Era un momento en que los poetas uruguayos escribían casi todos sobre las famosas corzas y gacelas, sobre una fauna y una flora que ni siquiera eran las del país y el lector uruguayo le huía en general al libro nacional. Y le huía – a mí me parece que con todo derecho – porque no encontraba temas comunes, casi ni palabras comunes con aquellas que formaban su lenguaje, que expresaban su vida, sus preocupaciones, sus esperanzas y sus frustraciones. Creo que el mérito que puedan tener los *Poemas de la oficina*, más que literario, es haber intentado llevar ese lenguaje, esas preocupaciones, esa problemática cotidiana, a la poesía (BENEDETTI, 1973, p. 27).

A sua obsessão com o personagem medíocre, limitado por seus medos e aprisionado na rotina, surge como contraponto à alienação e comorompimento com

ostemas poéticos de então. O interesse do autor se centra em relações conflituosas cujos protagonistas são homens e mulheres em crise consigo mesmos, muitas vezes frustrados, fracassados, traídos, e envoltos em temas como a inveja, a hipocrisia, o desamor, o ódio, a resignação, a morte (CASU, 1998, p.537). Ele rejeita a posição imparcial, destinando-se a desvendar questões costumeiramente ocultadas. Uma postura que se traduz nas palavras de Sartre: “sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (2004, p. 20). O desvelamento do real na literatura de Benedetti, expondo com clareza a mediocridade das relações de trabalho, a superficialidade da vida burocrática, a hipocrisia dos costumes sociais, demonstra-se como meio de se dirigir ao público sem disfarces, sobre ele e sobre a realidade, mesmo que se utilizando da ficção para tanto. É uma forma de ação para expor as coisas tais como elas são, a fim de responsabilizar o leitor, que não poderá alegar inocência diante daquelas questões.

Pablo Rocca lembra que, nos contos de *Montevideanos* e no romance *La tregua*— assim como na lírica que dispara nos *Poemas de la oficina* -, Benedetti elabora uma ficção sobre a cidade mais atada à experiência que à experimentação da forma literária, algo que só poderia surgir de uma preocupação profunda com o leitor (ROCCA, 2014, p. 24). Segundo ele, Mario quis dar um código transparente que integrasse os leitores à prosa e aos versos. A atenção que Benedetti dedica à realidade se volta ao enigma das relações humanas como meio para aprofundar a compreensão da sociedade. Não se trata de uma visão meramente realista, mas introspectiva, psicológica, que permite que o leitor veja os conflitos de dentro. Eduardo Nogareda, citado por Claudia Casu, afirma que “Benedetti utiliza un realismo participante y activo. No se limita a mostrar la realidad, sino que se interna personalmente en ella, llevando consigo al lector” (CASU, 1998, p.537).

O público como instância decisiva da criação: el lector prójimo.

A busca por escrever para cada pessoa aponta para a percepção crucial de Mario Benedetti de que o público funciona como instância decisiva de sua criação. Traduz-se como escolha por “el lector prójimo”, numa tomada de posição ideológica de “jogar limpo” com o leitor (LARRE BORGES, 1998, p. 51), fórmula que

serve como meio de seduzi-lo, de assentar-se com ele na plateia, de estabelecer uma relação de cumplicidade.

Em seus textos críticos, o autor também assume o compromisso de cumplicidade como leitor crítico e com o leitor comum, como se anuncia no título de *Crítica cómplice* (1988) e se vê no seu prólogo. Nele, Mario Benedetti se distancia da crítica científica ocupada pelos que ele chama de *los scholars*, obcecados pelos enfoques científicos formalistas, estruturalistas, semiológicos, desconstrutivistas etc. (p. 12), na tentativa de ser compreendido pelo leitor comum não familiarizado com a terminologia complexa das diversas linhas teóricas em voga naquele período. Sintetiza assim o seu compromisso: “como lector, aspiro a que el crítico no me discrimine; como crítico, no figura en mis planes discriminar al lector” (p. 13). Define-se como crítico praticante, um autor literário que quando escreve críticas não se desprende da prática de imaginar como critério de análise e avaliação, sempre com a preocupação de ser acessível ao leitor aplicado.

Para se interpretar a opção benedettiana pelo leitor, vale lembrar a frase de Pablo Rocca: “Benedetti ha sido – sigue siendo – ni más ni menos, un lector” (ROCCA, 1994, p. 12). Porém, o leitor atento e voraz, revelado na sua obra crítica, paradoxalmente não está tão presente na obra ficcional e líricacriada pelo escritor (BORGES, 1998, p. 49). Nos seus livros, as referências literárias são escassas e não se chega a praticar propriamente intertextualidades; elas ocupam um lugar de mera menção, estão presentes aqui e ali em seus textos, mas não de forma definitiva, sem o protagonismo que poderia se esperar de um escritor de larga (e demonstrada) cultura literária. Uma escolha que, pela intencional falta de rebuscamento, parece contrastar com a vastidão cultural do autor, com o homem de letras que se mostra com clareza no desempenho de seus trabalhos como crítico literário ou – como ele preferia chamar – no “ejercicio del criterio”. Tal opção não é inocente. Pelo contrário, descortina uma ação deliberada de dar preferência à realidade em seu jogo com as palavras: “En la literatura latino-americana actual, no hay legado cultural que iguale en fuerza la influencia de la mera realidad” (BENEDETTI, 1985, p. 20).

Forja-se, assim, como escritor, na realidade frustrante do dia-a-dia de seu leitor; ampara-se nele para produzir uma literatura através da qual pretende se comunicar com o público, na busca de dar outro formato à suposta hierarquia autor-obra-leitor. “En todos los cuentos que he escrito puedo reconocer, a diferencia de

mis pobres críticos, una tajada de realidad. (...) siempre escribo a partir de algo que acontece”, revela o personagem Lucas, no romance *¿Quién de nosotros?* (BENEDETTI, 1967, p. 75), mas também o faz o próprio autor. Além disso, direciona sua literatura a um leitor específico, “Ahora bien, tengo que pensar en algún lector determinado, no puedo escribir pensando en un lector universal, y ese lector (...) es el de mi país, casi diría de mi ciudad” (FIOL e PUERTAS, 1984, p. 70). Nesse universo do real, cria. Para esse leitor, escreve.

Mario Benedetti percebe com clareza a relação dialética entre escritor e leitor. Ele tem consciência de que a obra só existe em movimento, ou seja, que, depois de escrita, a obra só acontece no momento em que é lida. Do contrário, resume-se a um conjunto de signos sobre o papel. Não é de se estranhar, portanto, que Benedetti mergulhe tão profundamente na realidade a que está submetido seu leitor e que o faça utilizando-se da linguagem do cotidiano do próprio leitor. Benedetti parece seguir a dinâmica percebida por Tzvetan Todorov, em *A Literatura em perigo*, segundo a qual, ao relatar a história, ao descrever um acontecimento, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. A sua obra (como toda obra literária) surge como um convite ao público, um apelo, para que ele complete aquilo que o autor iniciou, mas há peculiaridades nas temáticas e na forma do texto benedettiano que demandam uma relação de cumplicidade entre o autor e o leitor. Ele escreve sobre a realidade do leitor (“lector de mi país, casi diría de mi ciudad”), com palavras do dia-a-dia do leitor e para que esse mesmo leitor se junte a ele na criação literária, que se realiza no momento da leitura. Ainda mais, o próprio Mario Benedetti foi um habitante do universo *oficina*, tanto no serviço público, quanto na iniciativa privada. É alguém que conhece profundamente o ambiente, as pessoas, as crises e os desafios do mundo do leitor, pois, no fim das contas, é também o seu mundo. Há, assim, cumplicidade entre escritor e receptor também na experiência da vida e o autor a leva para a ficção.

Pablo Roccapontua que a intensa escrita para os jornais fez Benedetti pensar na imprescindível tarefa de criar um público e alimentá-lo com meios que contemplasse a oferta e a demanda do leitor, tanto é assim que num dos primeiros textos que publicou na vida, em 1948, na brevíssima revista *Marginalia*, Mario deixa

marcada a sua aspiração: “Marginalia es una búsqueda de ese lector anónimo y decisivo” (214, p. 23). Desde então, a reflexão sobre o leitor e as formas de aproximá-lo foram uma constante nas suas mais de novecentas notas (editoriais, crônicas, ensaios e artigos) publicadas em jornais durante os anos 1948 e 1965, reunidas nos três tomos do livro *Notas perdidas*, organizado por Pablo Rocca (2014). O leitor devia ser guiado e formado a partir de uma atitude crítica, de maneira que se sentisse aconselhado, orientado e até defendido. A defesa se dá no sentido de incluir o leitor no universo cultural, daí surge a obrigação do intelectual de multiplicar o seu público. Caso contrário, o intelectual entraria no pântano dos ambientes sufocantes e neuróticos reservados à *intelligentsia*: “Montevideo tiene un cogollito intelectual muy reducido, un clan que frecuenta siempre las mismas calles, las mismas librerías, los mismos cafés, los mismos estrenos” (*Idem*). E Benedetti indubitavelmente atingiu o seu propósito de criar um público. Segundo Pedro Orgambide, no prólogo da *Antología poética* (BENEDETTI, 2011, p. 13), “Mario Benedetti es uno de los escritores más leídos de nuestro idioma”. Hortensia Campanella acrescenta que “Lo leyó muchísima gente. Eso siempre le pasó a Benedetti, qué desgracia simpática y desafortada (qué envidia, bufaron tantos): lo leía la gente, aun bajo la crueldad de la tiranía, lo leían todos” (2008, p. 17).

É relevante dizer que a preocupação com o leitor não representa uma cessão à qualidade do texto. Na realidade, Benedetti constrói a literatura como ação, numa visão gramsciana³, mas nem por isso ela deixa de ser uma ação literária. A admissão do objetivo de “fazer público”, de socializar sua escritura, como forma de ação (política também), não redundando em rebaixamento, em concessões para popularizar-se. O próprio Benedetti destaca:

Escribir es una forma de dialogo que me parece valiosa, puede ser que a alguien le sirva para algo, a mí de alguna manera me enriquece y cuanto más amplio sea ese ámbito de lectores mejor. Lo que no voy a hacer, ni nunca he hecho, son concesiones para conseguir más lectores, eso sería totalmente inadmisibile para mí (FIOL e PUERTAS, 1984, p. 70).

³Sólo participando de algún modo en la transformación colectiva, adquirirá el escritor su inalienable derecho a sentirse transformado. Gramsci lo ha dicho de manera impecable al hablar de la “lucha por una nueva cultura, esto es, por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida hasta que ésta se convierta en nuevo modo de sentir y ver la realidad, un mundo íntimamente relacionado con los posibles artistas y las posibles obras de arte (BENEDETTI, 1987, p. 10 *apud* ROVIRA, 1998, p. 151).

Falando sobre Daniel Viglietti, músico com quem compôs os discos *A dos voces* (volumes 1 e 2), no livro *Daniel Viglietti, desalambro* (BENEDETTI, 2010), Mario reforça a ideia:

Jamás un gesto demagógico, o una busca indecorosa del aplauso, o un desplante facilongo para lograr la adhesión ruidosa y enfervorecida, o una concesión que lo lleve a aflojar el rigor artístico. (...) Sobre esto ha dicho (Viglietti): “Siempre trato de que el mensaje sea bien recibido. O sea, que hay una cuota de defender lo que uno hace, y que lo que uno hace llegue a la gente. Y hay un deseo muy grande de respuesta política, de apoyo político, de comprensión del mensaje (...)”. Todo eso hago con mucho cuidado, porque siento que cada palabra tiene su peso, y también lo tiene cada actitud (p. 46).

Afigura-se uma séria preocupação com a qualidade estética e o compromisso ético (mensagem) do texto. Diante da importância dada por Benedetti ao público, se assim não fosse, instalar-se-ia uma profunda incoerência. Considerando o convite feito ao público, para que, com liberdade, integre o processo criativo, emprestando a sua imaginação, as suas paixões, prevenções, preconceitos, visões de mundo, valores, enfim, doando-se como pessoa no processo de leitura, seria contraditório não lhe oferecer, com generosidade, uma busca verdadeira por apuro estético e honestidade intelectual a respeito dos seus posicionamentos. Acaso cedesse em qualquer dessas questões, recorrendo a fórmulas literárias apelativas com o objetivo de ampliar seu público ou defendendo posturas mais palatáveis ao leitor uruguaio, o projeto literário de Mario Benedetti ficaria eclipsado, perderia a razão de ser.

Pode ser aplicada em relação a Benedetti a observação de Sartre de que a preocupação do autor com essa reserva estética decorre do pacto de generosidade entre o escritor e o leitor, celebrado no ato de leitura: cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. “Quando leio, exijo; o que leio, então, desde que minhas exigências sejam satisfeitas, me incita a exigir mais do autor, o que significa: exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo” (2004, p. 46). Do outro lado, o autor exige que o leitor leve as suas exigências ao mais alto grau. Rompido o compromisso pelo autor, a obra deixa de ser uma busca por alegria estética, afasta-se da ideia de desvendar o mundo e de propor um desafio ao leitor, que não mais poderia, ao menos livremente, completá-lo.

O desvelamento da realidade não poderia acontecer na imparcialidade. Sabe-se que a percepção do mundo já se dá de maneira parcial, bem como o ato de nomear as coisas já se mostra como intervenção no real, como modificação do que havia antes. A literatura de Mario Benedetti convida o leitor a criar – já que a leitura é uma criação dirigida - a partir do que o autor desvela, comprometendo-se, o leitor, com as injustiças ali expostas, de modo a provocar indignação e que ele reaja ao texto, envolvendo-se ainda mais com a narrativa ficcional e, ao mesmo tempo, conscientizando-se das tiranias descritas.

Como ressaltado por Manuel Gil Rovira (1998, p. 151-153), o conceito de ação - que poderia ter inúmeras acepções, já que os atos de criar, de escrever, de expressar, também são ações, além de a ideia de ação revolucionária etc.– é reivindicado por Benedetti como algo que escapa ao campo da certeza, da atuação sobre uma realidade empírica, dotada de rigor científico, de realismo. A ação ultrapassa a conotação puramente política. A ação pertence ao campo da dúvida, que se faz presente todos os dias na vida de todos. Na arte, a dúvida pode servir à fantasia ou ao realismo, ou seja, para ele, realismo não se confunde em absoluto com certeza. A ação é, assim, a arte sobre as facetas da vida, sobre as perplexidades que esta provoca nas pessoas. Logo, a arte é ação desde que transcenda a si mesma e se volte para os outros, pois depende de cumplicidade, que, existindo, implica numa obra que quer pertencer a todos.

Para deixar claro, Benedetti sustenta que a busca por cumplicidade, que é o meio para a ação, é uma procura por estilo, no sentido trazido por Julio Cortázar, citado em *Crítica cómplice*:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y esa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir de escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y eso no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así después de haber tocado fonda, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos,

a ser de verdad lo que tenemos que ser?(BENEDETTI, 1988, p. 92).

Trata-se de um caminho para se encontrar a si mesmo a partir do encontro com o outro (*próximo prójimo*, país, sociedade), no campo da dúvida das realidades comuns, sejam as realidades experimentadas, as negadas ou as esperadas. Com a tomada de consciência sobre as condições da vida, o sujeito pode perseverar com obstinação na mesma conduta ou pode mudar o curso de suas atitudes. De uma forma ou de outra, será uma atitude consciente, em relação à qual não poderá alegar inocência. A ação do escritor Mario Benedetti, o seu engajamento, consiste no desvendar a realidade, sem anunciar certezas, para transformá-la, e consiste também no apelo de transformação feito ao receptor da mensagem.

1.2 O PERSONAGEM DO FUNCIONÁRIO E O PESSIMISMO COMO DENÚNCIA DA REALIDADE: O JOGO DOS PLANOS

Faz da gravata
A forca
A fina veste
É tua mortalha
E teu birô
É teu esquite (...)

Erickson Luna

Com o propósito de aprofundar-se na realidade da vida montevideana, Mario Benedetti elege o personagem do funcionário como ponto de partida e o universo da *oficina* como seu ambiente. Sem ocultar ou suavizar os traços negativos do funcionário e também sem se utilizar da sátira cruel, o autor compreende e problematiza a experiência do trabalho burocrático (MIRAVALLÉS, 1998, p 131). Em realidade, é um universo que, como já dito, Benedetti conhece bem.

A vivência pessoal de Mario como funcionário é um caminho importante para a compreensão de tal personagem em sua obra. No ano de 1940, o autor é nomeado funcionário público da Contaduría General de la Nación. Torna-se, então, um habitante do *universo oficina*, espaço que integraria por muitos anos. Ao lado do emprego público (de segunda a sexta-feira, das sete e meia a uma da tarde), Mario cuida da contabilidade e da correspondência em inglês do escritório de importações e exportações de Otto Kubler, além de fazer a taquigrafia, em três noites por

semana, da Federación de Baloncesto del Interior. No ano de 1945, troca os três empregos por um na Industrial Francisco Piria S.A. - passará quinze anos por ali (PAOLETTI, 1995, p. 61, e CAMPANELLA, 2008, p. 39).

Num ambiente em que existem as opções de trabalhar ou fingir que se trabalha, Benedetti se compromete com a primeira: “Yo prefería trabajar, porque si no las horas de la oficina son eternas”(Idem). Tal frase, como ressaltado por Luis Miravalles, demonstra que Mario reconhece profundamente a figura do funcionário, as suas pequenas corrupções, as suas negligências e a sua rotina (1998, p. 131). MB traz o funcionário médio para o centro da narrativa. Não se detém nos chefes, nos altos cargos, preocupa-se com a convicção do funcionário de que realiza uma atividade rotineira, talvez até pouco útil, algo reiterado, repetido dia após dia, até o momento em que se retira “d’El Montevideo de los hombres a horario” (BENEDETTI, 2012, p. 14), até o dia em que se aposenta:

Lo que menos odio es la parte mecánica, rutinaria, de mi trabajo: el volver a pasar un asiento que ya redacté mil veces, el efectuar un balance de saldos y encontrar que todo está en orden, que no hay diferencias a buscar. Ese tipo de labor no me cansa, porque me permite pensar en otras cosas y hasta (¿por qué no decírmelo a mí mismo?) también soñar, Es como si me dividiera en dos entes dispares, contradictorios, independientes, uno que sabe de memoria su trabajo (...), que está seguro siempre dónde pisa, y otro soñador y febril, frustradamente apasionado, un tipo triste que, sin embargo, tuvo, tiene y tendrá vocación de alegría. (Idem, p. 10).

O panorama da aposentadoria, num país considerado de aposentados (no qual a aposentação aparentemente ocorria muito mais cedo do que em outros lugares – aos 50 anos), desvela uma crise do funcionário que espera impacientemente pela sua retirada do campo profissional, mas que teme que o futuro ócio seja repleto de vazio e solidão. Essa aparente contradição é um dos temas centrais do mais popular romance de Mario Benedetti: *La tregua*(1960).

No romance, o autor apreende a questão fundamental daquele que está prestes a se aposentar, qual seja, “o que fazer com tanto ócio?”. A dúvida desdobra-se no receio de perder o entusiasmo do viver e a capacidade de renovar os sonhos, já que aparentemente o horizonte perene será destinado a horas vagas e a passatempos estranhos ao período da atividade. Tal perspectiva sugere que, apesar de preso a uma rotina cinzenta e insignificante, o funcionário benedettiano ainda tem

esperanças, enquanto no desempenho de suas funções. No entanto, a maior de suas expectativas reside contraditoriamente numa aposentadoria desesperançada. Instala-se, assim, uma profunda crise no personagem. Ele está submetido a um trabalho estranhado, que o aliena de si mesmo, de modo que ele não se reconhece e não se realiza nele; daí recorre à esperança no porvir como meio de encontrar vontade de viver, mas desconfia e desacredita do próprio futuro que, em princípio, o move.

As atitudes e os sentimentos do funcionário benedettiano estão profundamente ligadas às circunstâncias históricas da época. Aqui poderia ser observado algo semelhante ao que Auerbach destacou sobre os livros *O vermelho e o negro* e *Pai Goriot*, em sua *Mímesis* (2013, p. 408-409). As condições políticas e sociais do Uruguai da década de 1950 estão enredadas na ação de *La tregua* e de *Montevideanos*, bem como nos versos de *Poemas de oficina*. Retrata-se um personagem que se refletia no uruguaio urbano comum, uma categoria que, como visto, definia o próprio país, e até então era ignorada pela literatura. O ambiente da *oficina* está determinado sociologicamente segundo o momento histórico.

Benedetti não apenas localiza o funcionário na sua moldura histórica e social. O espaço da ação, a ideologia, o destino e a atividade de trabalho – em especial - permeiam o ser humano (Idem, p. 423). Trata-se de um funcionário que não mais se convence sequer da importância de sua própria função, afundado na burocracia e em procedimentos que domina, mas que não lhe fazem muito sentido. Não se vê nele a perspectiva do funcionário como o sujeito que exerce anonimamente um trabalho que a sociedade (ou a empresa em que labora) necessita e que para fazê-lo dedicou-se, renunciou parte de sua liberdade. Resume-se a uma rotina esvaziada, de funcionários que anseiam desesperadamente se jubilar para cair em outra vida ainda mais rotineira que a anterior.

O personagem do funcionário se ambienta perfeitamente no pessimismo traçado por Benedetti, na sua visão crítica da sociedade uruguaia. O pessimismo está presente em toda sua obra e responde a uma constante ideológica do autor, mas, sobretudo, é uma atitude pessoal e consequente de MB. É um modo de proceder que certamente está relacionado ao comportamento do autor como intelectual, que mesmo sabendo que “pertenece a um continente desesperadamente

esperanzado” relata uma realidade nada otimista, com o propósito militante de provocá-la a um futuro melhor (MIRAVALLÉS, 1998, p. 135).

Apresenta um país pobre, com funcionários desestimulados, que malogram na rotina e na passividade, distanciando-se por completo do mito da Suíça das Américas. Toda a paisagem é urbana, com um céu acinzentado e casas com frentes descascadas. A cidade dos versos “Montevideo era verde en mi infancia/ absolutamente verde y con tranvías” (BENEDETTI, 2015, p. 60) ficou no passado. Agora resta a mediocridade do gabinete, a decepção, a incomunicação e o fastio, que dão concretude ao estado de espírito de inquietude do autor perante a realidade do Estado-oficina, do *País de lacola de paja* (CAMPANELLA, 2008, p. 64).

Tal realidade e a sua negação encontram-se bem delineados logo no início do livro *Gracias por el fuego* (BENEDETTI, 1965). Os uruguaios reunidos no Tequila Restaurant, em Nova Iorque, na tentativa de se distanciar emocionalmente do país de onde provieram, expõem questões não assumidas, mesmo que o façam para emular algo que não são:

- Yo no tendría que venir a los Estados Unidos, porque cada vez que vengo me da fiebre. Pensando en Uruguay ¿sabés?, pensando en lo limitado que somos.
- Nosotros tenemos una filosofía de tango (...). La mina, la vieja, el mate, el fútbol, la caña, el viejo barrio sur, mucha sentimentalina. Y así no se va a ninguna parte. Somos blandos, ¿entendés? Fíjate que hasta nuestros guardias de honor se llaman los blandengues. Somos eso, blandengues, (...).
- Sociológicamente (...) no me gusta como somos. Económicamente, tampoco. Humanamente, menos aún. (p. 24-25).

Contudo, logo após a notícia da suposta catástrofe que teria arrasado *el paisito*, o discurso oficial – a máscara – de um país tranquilo e digno é recolocado: “Todo lo que dije antes era una pose, una mentira. Me gusta aquello. Es un país chiquito (...) pero me gusta.” (Idem, p. 37).

O pessimismo da escrita de Mario Benedetti assume uma finalidade de índole política desenganadora. O autor pretende desmascarar a realidade com o propósito de evitar a catástrofe. O jogo entre a realidade e a irrealidade encontrado nas suas narrativas permite que a busca da identidade encontre um dualismo paralelo entre o ser e o parecer, algo que fragmenta a própria identidade, que

projeta uma tensão. As narrativas são, em regra, sobre personagens burgueses medíocres, que estão em isolamento em relação aos demais por conta de sua crise e revelam uma oposição entre realidade e irrealidade.

Benedetti traz uma consciência de que a comunicação entre as pessoas só se produz sobre as camadas mais próximas da superfície e que, por isso mesmo, cada um tem uma noção apenas fragmentária, inacabada e, finalmente, inútil de seu próximo (SEIGUERMAN, 1975, p. 213). Talvez dessa certeza a respeito do mútuo desconhecimento provenha a busca obstinada do autor por tudo o que seja prosaico, casual, trivial, como representação da impossibilidade de se conhecer as coisas e as pessoas profundamente.

Observa-se uma aderência radical à realidade, com repetição de personagens, com a limitação da linguagem e com mimetização de um universo diegético recorrente. E, claramente, isso tem um propósito, que é bem apresentado no jogo de planos reiterado pelo autor em suas obras.

Ernesto Viamonte Lucientes (1998, p. 115) identifica um constante jogo entre planos na narrativa benedettiana consistente em: Plano A - em que se apresenta uma situação aparente, que tende à normalidade e que não é pura ficção; e Plano B - em que se apresenta uma situação real que se nega obstinadamente. Por vezes, mas não sempre, há um terceiro plano em que se deixa de negar o segundo plano e, finalmente, se assume a realidade. O Plano C - que supõe a aceitação da realidade tal como ela é e que, portanto, permite (ou não) a sua superação.

A estrutura dos níveis (ou planos) é utilizada na maior parte dos seus contos e romances. A título de exemplo, no conto "Ganas de embromar" (BENEDETTI, 2012, P. 155-161), a negação da realidade é chapada logo no primeiro trecho: "Al principio no quiso creerlo. Después se convenció, pero no pudo evitar el tomarlo a la chacota". Há uma realidade na qual não se quer crer (Plano B) e que somente é aceita enquanto piada (Plano A). No conto, que se passa em 1965⁴, o personagem central, um jornalista, percebe que há uma escuta no seu telefone, mas decide não levar isso a sério e mantém, entre provocações e

⁴¿Espionaje aquí, en este Uruguay 1965, clasemediano y burócrata? ¡Vamos! Sin embargo, le habían intervenido el teléfono (p. 155).

brincadeiras sobre a última partida do Peñarol, conversas telefônicas sobre política. Em seguida, é preso e brutalmente torturado. Quando está se tratando das pisaduras, em sua casa, com a assistência de amigos e familiares, finalmente percebe que o inimigo estava muito próximo; levanta-se o pano e se aceita a realidade outrora negada.

Para Mario Paoletti (1995, p. 146), “Ganas de embromar” é o primeiro relato benedettiano em que se ilustra a quase guerra civil que está para se desencadear no Uruguai, apesar das aparências de um país em normalidade democrática. Benedetti explicita, através do conto, o movimento que ocorre nos subterrâneos da política e a fratura que essa conflagração está prestes a provocar no seu povo. A estratégia do jogo de níveis, em que o autor revela a realidade diegética por trás da camuflagem da negação, o enfretamento político que pode levar à traição de um irmão pelo outro, de um cidadão contra o outro. Em suma, a estrutura do conto reflete o propósito político do intelectual.

O jogo de planos está demonstrado em inúmeros outros contos, como em “El presupuesto”, em que os funcionários se apegam à ilusão do aumento salarial (Plano A) e se desenganam com o desfecho kafkiano que se impõe (Plano B). Não há neste caso o reconhecimento da realidade, ela apenas desaba sobre eles.

No conto “La noche de los feos” (BENEDETTI, 2012, p. 184-188), duas pessoas absurdamente feias decidem se conhecer. Não há negativa da feiura (o que seria o Plano A inicial), pelo contrário, eles se reconhecem e se solidarizam na fealdade, mas o esquema dos níveis é restaurado quando o personagem masculino propõe: “La posibilidad es meternos en la noche. En la noche íntegra. En lo oscuro total” (p. 187), de modo que eles não se vejam, ocultem-se na escuridão. Há, mais uma vez, a intenção de negar a realidade. No final, através do reconhecimento tátil dos defeitos de cada um, ambos vão aceitando as suas condições reais até que literalmente levantam a cortina para que se vejam. “Realidad aceptada, realidad superada” (VIAMONTE LUCIENTES, 1998, p. 116).

Desde *El país de la cola de paja*, Benedetti demonstra escopo de levantar a cortina para que a luz entre e ilumine a realidade social e política de seu país, para se alcançar uma consciência dos problemas reais. Na verdade, a poesia e a narrativa burocráticas de MB também estão voltadas ao desvelamento do real, por

isso são marcadamente pessimistas, já que o que estava escondido era repulsivo e apontava para uma calamidade social.

Por fim, ainda sobre o jogo de planos, vê-se em *Gracias por el fuego* que Edmundo Budiño é considerado por todos um dos maiores da nação, o patriarca, o grande prócere, num jogo de ilusões, para dissimular a vileza e o egoísmo que o caracterizam em realidade. Segundo Darío Villanueva e José María Viña Liste, citados por Viamonte Lucientes (idem, p. 118), a aparição dos níveis, daquilo que é em realidade e daquilo que se empenha para que pareça realidade, anuncia, em *Gracias por el fuego*, indícios da literatura comprometida de Mario Benedetti, com sua análise crítica da democracia uruguaia que oferece a partir da figura do empresário, político e magnata das comunicações, Edmundo Budiño, e de sua família. Aparentemente, não se deve desconsiderar essa chave interpretativa.

1.3 AS MARCAS DE “LO MEDIOCRE” E DE “LO OTRO” NOS PERSONAGENS DE MARIO BENEDETTI

As personagens inautênticas.

Como se percebe, Benedetti confirma a máxima de que não existe literatura inocente. Ele não apenas a sanciona, elege-a como guia de sua escritura. Ainda mais: utiliza-se da literatura como forma de se desalienar e de despertar os demais do sono profundo das aparências. Vislumbra-se uma firme intenção de implicar sua atividade como intelectual com as questões de seu tempo, de vincular a palavra à realidade, de manejar o texto como instrumento de elaboração ideológica⁵ (MORALES ORTIZ, 1998, 479).

Na tentativa de sondar a realidade e refletir sobre ela, Mario recorre, conforme já vimos, ao personagem do pequeno burguês entremeado em uma rotina esmagadora, representante majoritário do *Estado-oficina*, como modelo de ficção. A este sujeito lhe empresta voz, interpretando-o, e a ele mesmo dirige a sua obra – o

⁵ El discurso literario de Benedetti se presenta como una gran unidad donde confluyen de modo impar valores estéticos e éticos conformando un corpus poético de hondura y originalidad. (...) Literatura como “acto social”, pues, donde lo artístico es consustancial a la problemática esencial del hombre y adquiere, a ritmo con su época, una función modificadora y elucidante (LAGO, 1992, p. 45 apud MORALES ORTIZ, 1998, p. 479).

indivíduo que se enfronta tão profundamente no sistema ao ponto de se anular, de se diluir e de perder sua própria identidade.

As relações pessoais entre os personagens desse mundo de mediocridade e habitualidade se baseiam em essência na inautenticidade. O narrador do conto “Sábado de Gloria”(BENEDETTI, 2012, p. 18-27), ao descrever as suas atividades semanais, repetitivas, que não deixam tempo para refletir sobre a vida- “Saber que puedo ponerme grave y pensar en temas importantes como la vida, la muerte, el fútbol y la guerra. Durante la semana no tengo tiempo” - e que o levam a se isolar- “Un almuerzo familiar semejante al que liquido en veinticinco minutos, completamente solo, porque Gloria se va media hora antes a la tienda” -, representa bem o tipo. As relações afetivas estão desgastadas, o lazer é insignificante- “Dos veces a la semana, Gloria me espera a la salida para divertirnos y nos metemos en un cine donde ella llora copiosamente y yo estrujo el sombrero o mastico el programa” -, o amor vai se retirando pouco a pouco, não há contato físico- “Muy pocas noches nos queda cuerda para el consumo conyugal” -, não há comunicação com a sua esposa. Até que a morte se impõe de maneira inesperada. Restam apenas a frustração dos planos sempre adiados e nunca realizados, da saudade dos filhos que nunca teve, da vida não vivida:

Era preciso asegurar un futuro para arrancarla de esta muerte en cierne. Y me puse a pensar que en la licencia iríamos a Floresta, que el domingo próximo (...) iríamos a cenar con mi hermano y su mujer, (...) que Gloria y yo tendríamos un hijo, dos hijos, cuatro hijos (...) (p. 25). Me sostenía una insulsa curiosidad por verla desaparecer, llevándose consigo todos mis hijos, todos mis feriados, toda mi apática ternura hacia Dios (p. 27).

A inautenticidade que trivializa a vida e impede a comunicação também se faz presente no casal do conto “Idilio” (Idem, 1972, p. 45-53), em que o homem e a mulher convencem o leitor, em separado, que se amam, mas que, por não se falarem entre si, por não se comunicarem, não se entenderão, frustrando uma expectativa mútua. Vale lembrar, apenas para acrescentar um exemplo no romance, do absoluto isolamento de Martín Santomé em *La tregua*, até encontrar Laura Avellaneda.

As inquietudes e os desejos estão presentes nos personagens, mas estes não permitem que aqueles aflorem por conta de suas obrigações cotidianas. Em

resumo, são personagens que emudecem. Ademais, na tentativa de encobrir o elemento pessoal, os verdadeiros sentimentos, os personagens de Benedetti comumente aderem ao fingimento como atitude vital e passam a interpretar na vida cotidiana como se estivessem num palco de ilusões, tendo a sociedade como público.

De acordo com Gracia María Morales Ortiz (1998, p. 483), trata-se de um processo camaleônico de adaptação à massa, ao “habitual”, ao “normal”. Ela cita o próprio Benedetti para situar com clareza a mediocridade dos personagens: “Yo conocía a una cantidad de ejemplares humanos que eran formidables por lo lúcidos, por lo inteligentes, por lo sensibles, y que, poco a poco, se iban como agrisando, como opacando”. Mario se refere ao processo de descaracterização das pessoas para adaptação ao que se é esperado pelos demais, algo absolutamente universal, em que se renuncia à sensibilidade pessoal, ao eu mais profundo, sem se perceber que se morre aos poucos como pessoa neste processo.

O personagem de “lo mediocre” confunde-se com o homem alienado de si mesmo, sem sinais de identidade, que é devorado pela força homogeneizante da sociedade – aquele que se anula (Idem).

As personagens de “lo otro”.

Ao lado das personagens da habitualidade, Benedetti desenvolve figuras dramáticas bastante diferentes. São pessoas que se excetam do ordinário, do comum, do normal, do socialmente esperado. Destacam-se as personagens marcadas por deformidades físicas ou psicológicas, que não estão integradas à coletividade e que, por vezes, sofrem discriminação dos demais. Tais figuras, rechaçadas pela maioria, trazem traços de originalidade e, possivelmente por essa característica, não são aceitos.

Morales Ortiz classifica que se tratam dos sujeitos de “lo grotesco”, de “lo otro”, na obra de Benedetti, que, por sinal não são tão comuns na sua narrativa (p.

483). Os melhores exemplos são tirados dos contos e para ilustrar veja-se o já discutido conto “La noche de los feos”(BENEDETTI, 2010, p. 360-363). Nele, é apresentado um casal que sofre de severas deformidades estéticas, tratadas como monstruosidades, como aberrações:

Ambos somos feos. Ni siquiera vulgarmente feos. Ella tiene un pómulo hundido. Desde los ocho, cuando le hicieron la operación. Mi asquerosa marca junta a la boca viene de una quemadura feroz, ocurrida a comienzos de mi adolescencia.

São seres inabituais. Eles, rejeitados por todos, se conhecem e decidem passar uma noite juntos. Há, aí, um sentimento amoroso muito diferente do encontrado nos personagens de “lo mediocre”. Não há convenções nem rotina, não há união por inércia, tampouco falta de comunicação ou de contato físico. Os dois se olham na fila do cinema e se identificam - “(...) sin simpatía pero con oscura solidaridad; allí fue donde registramos, ya desde la primera ojeada, nuestras respectivas soledades”. Eles decidem sair juntos – “La invité a que charláramos un rato en un café o en una confitería. De pronto aceptó” -, conversam com franqueza – “De pronto me di cuenta que tanto ella como yo estábamos hablando con una franqueza tan hiriente que amenazaba a traspasar la sinceridad” -, e, por fim, se amam. O ato de amor pode ser lido como uma bela metáfora de suas próprias vidas – da escuridão para a luz; da rejeição para a cumplicidade. Eles não se mascaram, sabem como são, e, apesar de tentarem esconder as deformidades, terminam por aceitá-las, por aceitarem-se. São personagens que, apesar de suas circunstâncias, consideram-se “desgraciados, felizes”.

A fórmula de “lo otro” também parece estar presente na temática, não rara em Benedetti⁶, da infância. As personagens infantis ainda ostentam inocência suficiente para serem diretas e essenciais; geralmente, são retratadas nos momentos decisivos em que começam a perceber a falsidade no mundo dos adultos, o universo que os espera. A decepção das crianças diante da hipocrisia, da crueldade, da mentira, se reflete, muitas vezes, em choro, negação e até no isolamento (MORALES ORTIZ, 1998, 486).

Talvez o melhor exemplo das personagens infantis seja o da encantadora Beatriz, do romance *Primavera con una esquina rota*(1985). Ela tenta compreender

⁶ Em mais da metade dos contos de MB surge o tema da infância.

o mundo a partir do que vê e do que lhe é contado pelos adultos, mas não de forma passiva; ela sempre questiona e interpreta as lições que lhe são passadas. Filha de um preso político (Santiago), Beatricita busca entender por que as coisas são como são. Ao perguntar à mãe os motivos da prisão do pai, provoca uma pequena e incômoda reflexão sobre o papel da mulher e do homem na política:

- ¿Por qué él/ sobre todo?
 - Porque es un hombre con cultura política.
 - ¿Vos sos una mujer con cultura política?
- Graciela ríe, se afloja un poco, y le acaricia el pelo.
- Un poco sí. Pero me falta mucho.
 - ¿Te falta para qué? (p. 14).

A seu modo, ela se empenha para garantir que as pessoas sejam respeitadas com os mais velhos: “Un niño de mi clase dice que su abuela es una vieja de mierda. Yo le enseñé que en todo caso debe decir anciana de mierda” (p. 23). Além disso, a menina entende muito cedo o que significa a enorme palavra liberdade e a explica:

Por ejemplo, cuando terminan las clases, se dice que una está en libertad. Mientras dura la libertad, una pasea, una juega, una no tiene por qué estudiar. Se dice que un país es libre cuando una mujer cualquiera o un hombre cualquiera hace lo que se le antoja (p. 102).

E ela sonha, inclusive com seu país de origem, de onde saiu muito pequenina:

Yo a veces cuando duermo me pongo a soñar. Casi siempre sueño con este país, pero algunas noches sueño con el país mío. Graciela dice que no puede ser porque yo no puedo acordarme de mi país. Pero cuando sueño sí me acuerdo, aunque Graciela diga que yo hago trampa. Y no hago (p. 78).

Percebe-se que Beatriz, assim como as demais pessoas infantis, é uma personagem completamente diferente do burocrata. Ela tem a sua forma própria de pensar, sentir e falar sobre o mundo. A sua fala, por sinal, sempre guarda peculiaridades, como o “cualquiero” do trecho citado um pouco acima ou “elelotoño” para falar do outono: “El elotoño es la más misteriosa de las estaciones(...)”. Beatriz, com toda a graça de uma criança, demarca a sua singularidade diante do mundo, não se adapta ao que se espera, brinca e, assim, subverte a ordem das coisas.

O contraste entre os personagens de “lo mediocre” e de “lo otro” descerra a ausência da fidelidade do primeiro indivíduo a si mesmo, o abandono de sua identidade tal como ela é para se alcançar aquilo que é esperado pelos demais; bem como a falta de respeito com as diferenças do próximo.

Ao jogar luzes sobre tais condições, pode-se entender que Benedetti aponta caminhos para a construção do que julga como uma nova pessoa para uma nova sociedade.

1.4 O AMOR NA SOMBRA DALIBERDADE: A EXPERIÊNCIA AMOROSA COMO ELEMENTO METAFÓRICO

y porque amor no es aureola
ni cándida moraleja

Mario Benedetti

Mario Benedetti, através do ato criativo da escrita, mantém uma relação de cumplicidade não apenas com o leitor, mas também com a realidade. O real fundamenta a palavra e a palavra, uma vez escrita, interfere, como artifício, na realidade; enriquece-a (MORENO, 2013, p. 60). Segundo Mario Benedetti:

la realidad, para completar su ciclo y volver a sí misma, debe dar dos o tres saltos cualitativos: de lo real a la imagen/sonido; de la imagen/sonido a palabra no dicha; de palabra no dicha a palabra pronunciada o escrita; de palabra pronunciada o escrita, otra vez a palabra realidad. Pero ésta ya será otra: enriquecida, plena. Si no dijera su nombre (el nombre de la palabra es la palabra misma), las otras palabras no la reconocerían (BENEDETTI, 1995, p. 113).

Por inovar a realidade, alterando-a, a escrita de Mario assume um caráter de criação de concepções e não apenas de mera reprodução, como tentativa de transformar e ressignificar o mundo.

Ao tratar da temática do amor erótico, Benedetti não faz diferente. Certamente, a análise de sua obra literária não trará o sentido do amor para um determinado período histórico, mas revelará as suas impressões sobre a questão amorosa que, por sinal, também é um tema recorrente. Note-se que o sentimento amoroso está presente em muitos livros do autor, dentre os quais, como listado por Lucan Fernandes Moreno: *Esta mañana y otros cuentos* de 1949; *¿Quién de nosotros?* de 1953; *La tregua* de 1960; *Primavera con esquina rota* de 1982;

Despistes y franquezas de 1989; *El amor, las mujeres y la vida* de 1995; e *Adioses y bienvenidas* de 2005 (MORENO, 2013, p. 61).

Como demonstrado até aqui, o autor busca descortinar os enredos humanos, compreendê-los e até subvertê-los. Nesse sentido, seria bastante improvável que não se debruçasse sobre a complexidade do amor. Para tanto, como de costume, Benedetti não idealiza as relações amorosas nem os amantes. Lucan Fernandes Moreno lembra que:

Benedetti também não poderia reservar o direito de amar somente a grandes heróis e belas moças. Ao contrário, o escritor escreve sobre conflitos desencadeados pelo sentimento em pessoas comuns, (...) são personagens que podem ser encontrados na padaria ou no metrô, que aguardam na fila do banco, (...) pessoas que precisam ir ao trabalho com o coração partido (p. 48).

Apesar de existirem tantas produções literárias de Benedetti que direta ou indiretamente tratem da temática amorosa, não há muitos estudos acadêmicos que abordem a questão. Em realidade, identificamos apenas três estudos sobre o amor na obra de Mario Benedetti. Dois deles, escritos por María Elvira Bermúdez (1975, p. 159-163) e Osvaldo Seiguerman (1975, p. 211-214) integram a *Recompilación de textos sobre Mario Benedetti*. O terceiro é a dissertação de mestrado do já citado Lucan Fernandes Moreno.

No entanto, no primeiro texto, a autora se mostra preocupada apenas em identificar, de maneira tópica e breve, em que obras Mario trata do amor - se há referência explícita ao tema, quais os personagens que o experimentam -, mas não traz qualquer problematização do tema, a não ser alguns questionamentos em comparação com os valores morais de então:

En la heroína el amor es desinteresado y parejo. A grado tal que rechaza prejuicios y conveniencias; no de una manera cínica que provenga de una conducta en sí libertina, al contrario: con la certidumbre de que, al entregarse al amado, se coloca a la zaga de la sociedad, y con escrúpulo de omitir reglas a las que hasta entonces se había sometido (p. 159).

O segundo artigo, por sua vez, faz uma análise das temáticas de vidas opacas e de padecimentos inadvertidos na obra de Mario Benedetti e sustenta que a exaltação do amor, expresso no poema “Corazón coraza”, seria a única substância humana vigorosa e perdurável nos seus escritos.

No terceiro estudo, vemos o tema em questão sendo tratado sob a perspectiva da proposta estética de Mario Benedetti de escrever a partir de um olhar profundo para a vida e da tentativa comprometida de retratá-la em palavras, postura semelhante a que se vem desenvolvendo neste trabalho.

Lucan Fernandes Moreno inicialmente se utiliza das lembranças (e da falta delas) de Martín Santomé, narrador de *La tregua*, sobre sua falecida esposa Isabel para ilustrar certa separação entre amor e sexo na obra de Benedetti, ou melhor, para esboçar o mau e o bom amor. Martín se recorda do corpo de Isabel em detalhes, mas não guarda a memória de seu rosto. A metáfora de que o amor está no rosto e o sexo no corpo conduz à noção de que o olhar, o sorriso, as expressões remetem ao amor, enquanto o toque e o corpo ao sexo (p. 67). Em seguida, refere-se ao microconto “Su amor no era sencillo”, do livro *Despistes y franquezas* (BENEDETTI, 1989), para sustentar que se trata de um poema exclusivamente sobre a particularidade da relação sexual do casal, apesar da expressão “amor” figurar no título do conto, para reforçar a ideia de que, em Benedetti, haveria um amor carnal (corpo e desejo), dos maus amantes no sentido platônico⁷. De outro lado, existiria um amor “reconhecimento” (corpo e alma), dos bons amantes⁸, como no início da relação entre Santomé e Avellaneda (*La tregua*).

A abordagem acima proposta, entretanto, talvez não toque a questão central do tratamento dado por Benedetti às relações e aos sentimentos amorosos. Para além da suposta separação entre bons e maus amantes, Benedetti parece utilizar o amor como elemento narrativo que nasce naqueles personagens dispostos a buscar uma existência autêntica, uma experiência não submetida a conveniências, ou seja, o amor como sentimento daqueles que são livres. O microconto “Su amor no era sencillo” oferece um ponto de partida para se encontrar o lugar do amor na obra benedettiana.

Los detuvieron por atentado al pudor. Y nadie les creyó cuando el hombre y la mujer trataron de explicarse. En realidad su amor no era sencillo. Él padecía de claustrofobia, y ella,

⁷Mau, com efeito, é o amante que prefere o corpo ao espírito, pois o seu amor não é duradouro por não se dirigir a um objeto que perdure (PLATÃO, 2005, p. 110 *apud* MORENO, 2013, p. 67).

⁸ Os sentimentos e o interesse direcionados ao interior de outro ser são, por sua vez, relacionados ao belo e ao sublime, diz respeito ao domínio de Eros e Afrodite celeste, que se opõe a Eros e Afrodite popular (p. 71).

agorafobia. Era solo por eso que fornicaban en los umbrales (p. 30).

Apesar de narrar uma particularidade da vida sexual do casal, Benedetti nos apresenta dois personagens que também assumem a conotação de “lo otro” anteriormente aludida. Há uma defesa de seus sentimentos que passa por cima de convenções sociais, de restrições legais e da habitualidade. Eles também não são compreendidos nem são aceitos – tanto é que foram detidos -, mas, mesmo assim, apesar de não serem “normais”, com suas fobias, eles buscam um lugar neutro onde possa haver o encontro, onde possam coexistir as duas naturezas – no portal de entrada da casa, no entre-lugar, metade público, metade privado. Através do encontro deles, Benedetti ressalta a importância do contato físico, do toque, como meio de comunicação expressivo, talvez mais que a palavra, na relação amorosa. Os dois, marginalizados por sua condição, defendem a sua identidade, não deixam de ser quem são para se entregarem um ao outro (MORALES ORTIZ, 1998, p. 485).

O romance *La tregua* segue no mesmo sentido. É válido recordar que Martín Santomé, no início do livro, é o retrato do sujeito preso à habitualidade; é alguém frustrado, que perdeu sua identidade em meio à rotina, que sucumbiu diante do cotidiano e dos valores da maioria. Por esse motivo, depois da morte de Isabel e antes de encontrar Laura Avellaneda, nunca havia vivenciado um relacionamento afetivo-amoroso com outra pessoa, contentando-se com encontros furtivos com mulheres que passavam por seu caminho, sempre com o cuidado de não ser descoberto. Até envolver-se com Laura Avellaneda, Santomé era a síntese do personagem de “lo mediocre”. O próprio hábito de somente suportar relações breves e, principalmente, secretas sugere uma superficialidade no personagem e, com mais força, o receio de ser descoberto, o medo do olhar de reprovação dos demais. Tudo isso leva a crer que a sua relação com Isabel se desenrolou debaixo do signo da mediocridade, do mascaramento, condição que afugenta, em Benedetti, o amor verdadeiro. Ao se enamorar por Laura, uma mulher muito mais nova, algo inicialmente constrangedor para Santomé – afinal, a relação também se inicia secretamente -, e ao assumir o seu amor, Martín vai deixando o espectro da mediocridade e assumindo o caráter do diferente, do ser que, com autonomia, admite para si os seus sentimentos e desejos e os realiza. Martín Santomé, no amor, passa de “lo mediocre”, do parecer, ao campo de “lo otro”, do ser.

Mario Benedetti, em sua narrativa, vislumbra no amor uma forma metafórica de se afirmar com autonomia no mundo, libertando-se dos limites impostos socialmente. Para experimentá-lo, é necessário ser livre. Do contrário, será outra coisa que não amor.

Na poesia, Mario desenvolve uma ideia mais clara e detalhada do amor entre amantes livres. Escreve sobre um amor forjado na rebeldia, por amantes comuns que lutam por justiça e buscam alcançar não apenas a sua própria felicidade, mas a de todo um povo. O amor adquire um caráter militante, engajado, e a liberdade é possível naqueles que acreditam num outro mundo possível, como trabalhado nos versos do conhecido poema “Te quiero”:

Tus manos son mi caricia
 mis acordes cotidianos
 te quiero porque tus manos
 trabajan por la justicia

si te quiero es porque sos
 mi amor mi cómplice y todo
 y en la calle codo a codo
 somos mucho más que dos

tus ojos son mi conjuro
 contra la mala jornada
 te quiero por tu mirada
 que mira y siembra futuro

tu boca que es tuya y mía
 tu boca no se equivoca
 te quiero porque tu boca
 sabe gritar rebeldía

si te quiero es porque sos
 mi amor mi cómplice y todo
 y en la calle codo a codo
 somos mucho más que dos

y por tu rostro sincero
 y tu paso vagabundo
 y tu llanto por el mundo
 porque sos pueblo te quiero

y porque amor no es aureola
 ni cándida moraleja
 y porque somos pareja
 que sabe que no está sola

te quiero en mi paraíso
 es decir que en mi país
 la gente viva feliz
 aunque no tenga permiso

si te quiero es porque sos
 mi amor mi cómplice y todo
 y en la calle codo a codo
 somos mucho más que dos.

1.5 LA TREGUA

Escrevo, triste, no quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se, a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha no destino quotidiano ao sonho inútil, à esperança sem vestígios.

Fernando Pessoa, Livro do desassossego

Os relatos em diário de um homem de quarenta e nove anos, burocrata, remediado, viúvo, pai de três filhos adultos, em vias de se aposentar; assim poderia ser radicalmente resumido o romance *La tregua*. Aparentemente, nada mais desinteressante e ordinário – medíocre.

Um livro sobre um personagem devorado pela vida, conformado, mergulhado na repetição de dias. O cenário vivencial do narrador, Martín Santomé, no primeiro momento, se reduz a uma alternância de dois espaços fechados: o profissional e o familiar (GÓMEZ, 1998, p. 429). Ele tenta controlar a opressão que sofre nos dois ambientes buscando um exterior onde possa respirar, que lhe permita alcançar certo equilíbrio interior. O espaço de *la oficina* é marcado pela hierarquização, falta de criatividade, uniformidade; o familiar é caracterizado por solidão e incomunicabilidade, apesar de dividir a casa com três filhos. Entre esses ambientes caminha Martín Santomé. O autor escancara o homem como ser mascarado, um eterno ator atuando, que Nietzsche consideraria como um ser histriônico (ROSENFELD, 2009, p. 280), submerso num mundo fragmentado e oprimido pelas aparências.

Em um confuso período em que a arte, frustrando a proposta utópica de integrar-se à vida, tornou-se realidade de um modo imprevisto e perverso: a arte moderna foi assimilada pelo mercado e, em vez de “tornar visível” o real, permeou o real e tornou-se ela mesma invisível (PERRONE-MOYSES, 2009, p. 177), Benedetti, em *La tregua*, não busca adequação ou conformação, mas interpretação da realidade aparente da sociedade uruguaia e do mundo às avessas, a partir da ironia entre a ação e a interioridade do homem.

A vida é representada pelo autor a partir da frustração do seu conteúdo ilusório, que conduz pelo pessimismo e pela inação diante do inescapável palco de ilusão.

Trata-se de um romance que poderia ser chamado de psicológico, em que o impasse interno do personagem-narrador revela a angústia de não se conseguir ser o que se quer por força da tirania do seu contexto social. Espremida entre a realidade e a sua interioridade desabrigada, é contada a história de Martín Santomé, prestes a desaparecer diante do papel a si reservado no mundo – por conta de seu trabalho alienante e de sua aposentadoria que se aproxima - e da aparente impossibilidade de se modificar tal condição. O ser que, insatisfeito, foi lentamente sacrificado pelo parecer ser.

Lunes 11 de febrero

Sólo me faltan seis meses y veintiocho días para estar en condiciones de jubilarme. Debe hacer por lo menos cinco años que llevo este cómputo diario de mi saldo de trabajo. Verdaderamente, ¿preciso tanto el ocio? Yo me digo que no, que nos es el ocio lo que preciso sino el derecho de trabajar en aquello que quiero, ¿Por ejemplo? El jardín, quizá. Es bueno como descanso activo para los domingos, para contrarrestar la vida sedentaria y también como secreta defensa contra mi futura y garantizada artritis. Pero temo que no podría aguantarlo diariamente. La guitarra, tal vez. Creo que me gustaría. Pero debe ser algo desolador empezar a estudiar solfeo a los cuarenta y nueve años. ¿Escribir? Quizá no lo hiciera mal, por lo menos la gente suele disfrutar con mis cartas. ¿Y eso qué? Imagino una notita bibliográfica sobre “los atendibles valores de ese novel autor que roza la cincuentena” y la mera posibilidad me causa repugnancia. Que yo sienta todavía hoy, ingenuo e inmaduro (es decir, con solos los defectos de la juventud y casi ninguna de sus virtudes) no significa que tenga el derecho de exhibir esa ingenuidad e esa

inmadurez. (...) Cuantas palabras, sólo para decir que no quiero parecer ridículo. (BENEDETTI, 2012, p. 9-10⁹)

Assim Mario Benedetti inicia *La tregua*. A contagem dos dias para o desejado – e muito temido – ócio. A sugerida mediocridade confronta-se a um dos propósitos da obra literária do autor e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, reforça-o: a preocupação com a alienação; a falta de consciência provocada pelo sistema em que se vive; e o processo de tomada de consciência. Um autor cujos personagens são gente comum, da rotina dos escritórios, que utiliza a linguagem cotidiana, típica das cidades latino-americanas, especialmente Montevideu, cujo único fim é o de pertencer ao esquema convencional: “tener una casita, un coche, una familia, un buen sueldo”(MANSOUR, 1998, p.140). A contagem do tempo é marcada pelas datas postas antes de cada relato escrito no diário.

Santomé corporifica em parte a antítese e de outra parte reafirma o *flaneur* – o vadio -flaubertiano. O vadio - Frédéric Moreau, protagonista do romance *A educação sentimental*, de Gustav Flaubert, é o exemplo clássico – serve como batedor do autor, que se lança ao mundo e relata suas experiências, sempre inundado por impressões (WOODS, 2008, p. 34). Antítese em razão da maturidade, da modicidade, da vida rotineira e repetitiva, do trabalho como empregado comercial, de se tratar de alguém que não se aventura, que se conforma e se estabiliza¹⁰ – o vadio é, geralmente, um jovem que anda pelas ruas sem grandes urgências, observando, buscando, refletindo. Reafirma o *flaneur* ao se aprofundar do enigma das relações humanas (COSU, 1998, 141), num percurso introspectivo, psicológico, subjetivado pelo próprio autor.

Do ponto de vista narratológico, o autor, de início, situa o narrador como alguém cujas cartas agradam aos seus destinatários, alguém que sabe escrever, portanto, e até tem inclinações literárias, mas que são silenciadas por uma boa dose de acomodação e pela firme intenção de não se expor. É válido dizer, também, que o livro foi publicado pela primeira vez em 1960 (a fábula se inicia em 1957), quando Benedetti contava com quarenta anos, e que ele próprio – o autor – fora funcionário

⁹As referências ao livro *La tregua* serão feitas, doravante, apenas com a citação da página.

¹⁰ Salgo entonces como salí hoy, en una encarnizada búsqueda del aire libre, del horizonte, de quién sabe cuántas cosas más. Bueno, a veces no llego al horizonte y me conformo con acomodarme en la ventana de un café y registrar el pasaje de algunas buenas piernas (p. 13).

público e, desde *Poemas de la oficina*, ele insere a personagem do trabalhador de escritório, uma figura muito recorrente na sua literatura. Tudo isso, ao lado da narrativa autodiegética, também recorrente em suas obras, que indica a utilização de Martín Santomé como “seu batedor”, um “first-class noticer” (WOODS, 2000, p. 38), uma forma de aproximar autor e personagem/narrador e superar a tensão literária da pergunta: é o romancista que está dizendo isso ou é o personagem ficcional? Ao transferir a voz narrativa a Santomé, Mario organiza o texto em unidades agenciais que são cronometradas pelo diário do narrador, que, apesar de constituir um *continuum*, salta datas, cria silêncios e vazios de ação, e ainda conta com analepses (especialmente para falar da vida com a falecida esposa e da criação dos filhos) e prolepses (para antecipar a vida após a aposentadoria) (JÁCOME, 1998, p. 404).

Nas primeiras linhas, o narrador expõe a sua cesura com o mundo; apresenta a ironia de sua existência: um homem maduro que continua a se sentir inseguro, ingênuo, em quem a fagulha da juventude, para seu discreto constrangimento, continua acesa, mesmo que sem o vigor correspondente. O adulto que se sente como o jovem e que finge agir – e aceita fingir, para não parecer patético - como adulto, mas que, de maneira incontornável, envelhece.

A rotina é o meio que Martín encontra para sonhar, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que o impede de realizar seus sonhos. Quebrar a rotina redundando em angústia, que lhe retira o conforto necessário para pensar em outras coisas, inclusive para sonhar. Instaura-se um conflito irreduzível entre rotina e sonho. No interior do personagem, há inquietudes e desejos, mas ele os amordaça para não romper o equilíbrio cotidiano. As conquistas diárias, mesmo as mais difíceis, são refletidas pelo narrador como mero cumprimento de obrigações sociais, insuficientes para provocar algo parecido com a felicidade. Pelo contrário, são causa de frustração e cansaço.

Yo tendría que sentirme orgulloso de haber quedado viudo con tres hijos y haber salido adelante. Pero no me siento orgulloso, sino cansado. (..) Salir adelante con mis hijos era una obligación, el único escape para que la sociedad no se encarara conmigo y me dedicara la mirada inexorable que se reserva a los padres desalmados. No cabía otra solución y salí adelante. Pero todo fue siempre demasiado obligatorio como para que pudiera sentirme feliz (p. 12-13).

Trata-se de uma personagem que se encontra nas ruas, que escreve com palavras de todos os dias, o pequeno-burguês, marcado por uma mediocridade que se aproxima do dia-a-dia dos leitores-seus-próximos (GIBBAI, 1998, p. 47).

As “personagens da mediocridade” de Benedetti provocam uma reação dupla e paralela: a renúncia progressiva a traços pessoais e distintivos e a assunção cega dos “mandamentos” ditados pela sociedade. Envolto na rotina, vão deixando que seus sinais de identidade se diluam diante da força alienante de uma sociedade opressiva. Uma vida marcada por mediocridade, frustração e sordidez.

Em *La tregua*, tal condição, desde o início, apesar de reconhecida, não conduz Santomé necessariamente ao conformismo, mesmo com todos os seus receios de se perder, mas sua irresignação permanece no plano de sua interioridade, não se mostra ao mundo. O tédio e o pessimismo do personagem se sobrepõem aos demais elementos característicos (GÓMEZ, 1998, p. 433).

A sua singularidade é ressaltada no desabafo de Blanca, filha de Martín, a ele próprio: “Creo que vos te resignaste a ser opaco, y eso me parece horrible, porque yo sé que no sos opaco” (p. 22). Há um frouxo propósito da personagem de encontrar-se consigo mesma, de dar sentido à sua existência. No entanto, os obstáculos de “uma vida comum” parecem suplantar essa intenção.

Há uma passagem do livro em tom profético, oracular, que acentua o incômodo do personagem com sua própria condição. São palavras articuladas por um bêbado, que se aproxima de Santomé na rua, quase se apoiando nele, e diz: “¿Sabes lo que te pasa? Que no vas a ninguna parte” (p. 15). Em resumo, Santomé, inicialmente, como personagem de “lo mediocre”, é um homem alienado, devorado pela força homogeneizante da sociedade, que se confunde com a classe pequeno-burguesa, a mais propensa a se arrastar até o terreno coisificante e anulador, mas profundamente insatisfeito com sua própria realidade.

O tão esperado ócio da aposentadoria representa também uma grave ameaça: “Si alguna vez me suicido, será en un domingo. Es el día más desalentador, el más insulso. (...) A veces pienso que haré cuando toda mi vida sea domingo” (p. 28). E ainda:

Cuando me jubile, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin dudas muchas menos cosas

que ahora, y me va resultar insoportable sentirme tan vacío y además dejar de ello una constancia escrita (p. 15).

A aposentadoria, da mesma forma que representa uma oportunidade para se livrar da rotina, pode mergulhá-lo numa insignificância ainda maior. Deixar a vida maçante do escritório—“Yo conozco la Montevideo de los hombres de horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete (p. 14)” -,para entrar em outra cidade, a Montevideu dos desocupados - (...) la de los jubilados e pelmas varios, en fin, que creen ganarse el cielo dándoles migas a las palomas de la plaza (p.14).Não se trata apenas de um presente opressor, mas de um futuro provavelmente desenganado. Na sua negociação interior, Santomé sustenta uma intenção por uma vida com maior significado, porém não a encontra, pois ela se tornou problemática, fragmentada, de maneira incontornável, até mesmo na esperança do futuro.

Assim, ele se defronta com melancólico humor com uma pergunta que “suena a Gardel o a Suplemento Feminino de *Reader’s Digest*”: “¿Qué he hecho de mi vida?”(p. 48). Diante do impasse, o narrador se recorda que houve uma época em que:“allí entre mis dieciséis y mis veinte años, en que tuve, casi diría una excelente opinión de mí mismo. Me sentía con impulso para empezar y llevar a cabo ‘algo grande’, para ser útil a muchos, para enderezar las cosas” (p. 49), mas logo reconhece que:

La verdad es que esa opinión acerca de mí mismo ha decaído bastante. Hoy me siento vulgar y, en algunos aspectos, indefenso. Suportaría mejor mi estilo de vida si no tuviera conciencia de que (solo mentalmente, claro) estoy por encima de esa vulgaridad (p. 50).

A conclusão é depressiva: “Porque si ahora mismo me decidiera a asegurarme, en una especie de tardío juramento ‘Voy a ser exactamente lo que quise ser’, resultaría de todo inútil” (p. 51).

O filho Esteban encarna bem a adequação a um mundo para ele frustrante, ao convencê-lo a “molhar a mão” de alguém para garantir a aposentadoria no tempo correto: “La teoría de Esteban es que es necesario desempeñarse en el estilo que exige el ambiente. Lo que en un ambiente es simplemente honrado, en otro puede ser completamente imbécil. Tiene algo de razón, pero me desalienta que tenga razón” (p. 55). O futuro, também nos filhos, realmente se mostra pouco promissor.

Nesse contexto, o narrador se preocupa com o tempo, o tempo que lhe resta, que escorre:

El tiempo se va. A veces pienso que tendría que vivir apurado, que sacarle el máximo tiempo partido a estos años que queden. (...) ‘Pero si usted todavía es un hombre joven’. Todavía. ¿Cuántos años me quedan de ‘todavía?’” (p. 90).

A noção de finitude leva à reflexão e à conclusão de que a vida que realmente importa está vinculada à assimilação do prazer – “Cualquier forma de placer” (idem). E já que “el tiempo corre, lo dejemos o no” (idem), Martín, na sua condição de alguém com experiência e vigor e com a clara noção de que “La experiencia y el vigor son coetáneos de por muy poco tiempo” (p. 91), sente a urgência de gozar a vida, de sentir prazer. Ao meditar sobre a fugacidade da vida e a importância do prazer, Santomé os vincula naturalmente a Laura Avellaneda.

Nesse ponto, a faceta da insatisfação afetiva do viúvo Santomé já se encontra bem desenhada na narrativa: “¿Estaré reseco? Sentimentalmente, digo” (p. 57). Depois da perda de sua esposa Isabel, vinte e dois anos antes, cuja única lembrança clara que consegue guardar é dos momentos em que faziam amor, Martín restringe as suas experiências sexuais a encontros fortuitos, semanais, sem envolvimento afetivo, que nunca se repetem com a mesma mulher (o que, convenhamos, parece um tanto inverossímil – ou ao menos hiperbólico -, numa cidade marcadamente católica, das dimensões de Montevideu, especialmente nos fins da década de 1950, no restrito universo conservador de classe média, mas, bem, sigamos) que já não mais o satisfazem.

Es cierto que, a esta altura, estoy un poco aburrido de las citas a oscuras, de los encuentros en amuebladas. Hay siempre una atmosfera enrarecida y una sensación de inmediatez, de cosa urgente, que pervierte cualquier clase de diálogo que yo sostenga con cualquier clase de mujer. Hasta el momento de acostarme con ella, sea quien sea, lo importante es acostarme con ella; después de hecho el amor, lo importante es irnos, volver cada uno a su cama particular, ignorarnos para siempre. (...) En una amueblada de la calle Rivera, debe hacer unos seis o siete años, una mujer me dijo esta frase famosa: “Vos hacés el amor con cara de empleado”. (p. 68-69).

Diante da fragmentariedade do mundo, da urgência do tempo e da falta de relações afetivas prazerosas, o narrador vai redescobrimo a experiência do amor. Laura Avellaneda é sua subordinada no trabalho, uma mulher com a metade de sua

idade, alguém que, no início, foi vista com a frieza exclusivamente profissional – “La chica no parece tener tantas ganas, pero al menos comprende lo que uno la explica” (p. 20) -, mas que “tiene una frente ancha y la boca grande, dos rasgos que por lo general me impresionan bien”. Aos poucos, Santomé passa a prestar, de forma ainda desinteressada, mais atenção nela: “Tiene lindas piernas. (...) Bueno, sonríe pasablemente. Algo es algo” (p. 25-26); “Ella estaba mirándome la mano. (...) Pobre Avellaneda. No sabe que soy la corrección en persona y que jamás de los jamases me tiraría con una de mis empleadas” (p. 31).

Com o tempo, entretanto, Martín descobre o seu interesse por Laura, sente falta dela: “Avellaneda tiene algo me atrae. Eso es evidente, pero ¿qué es?” (p. 45); “Ojalá fueran ya las nueve de la mañana y yo estuviera en mi escritorio y de vez en cuando mirara hacia la izquierda y encontrara aquella figurita triste, concentrada, indefensa” (p. 63).

Depois de insinuações e esquivas, Martín Santomé adquire a coragem de se expor, de ser tomado como patético, de afirmar a ela, com honestidade, seus sentimentos: “Mire, Avellaneda, es muy posible que lo que voy a decir le parezca una locura. Si es así, me lo dices nomás. Pero no quiero andar con rodeos: creo que estoy enamorado de usted” (p. 77). Aquele que, por tanto tempo e em tantas áreas da vida, sentia-se vacilante parece descobrir o que realmente importa para ele naquele instante. Há aqui uma viragem na história do personagem, uma percepção de sua condição de solitário e uma atitude para buscar o amor. Trata-se da primeira escolha relevante de Martín no romance, o seu primeiro ato. Antes disso, há conflitos internos, questionamentos, reflexões, mal-estares diante do mundo, mas não há uma atitude genuinamente orgânica do personagem. Todo o restante parece ser o desenrolar natural de sua vida – os dias que se seguem no trabalho, a aposentadoria que inevitavelmente iria chegar (e cujo pedido é deflagrado pela interferência de Esteban), os conhecidos de infância que o buscam e dos quais ele não gosta, mas não tem a postura de negar-lhes atenção, os filhos que eventualmente o cercam pelo simples fato de dividirem o mesmo teto.

Os dois se envolvem romanticamente. Na redescoberta da experiência amorosa, Martín pode escolher pela primeira vez como ele quer organizar sua vida. A decoração do apartamento que vai dividir com Avellaneda é uma bela metáfora desse novo momento: “Creo que es la primera vez que arreglo un ambiente a mi

gusto” (p. 102). Antes disso, a mãe de Isabel montara sua primeira casa ao gosto dela; depois, os filhos, especialmente Jaime, com seus quadros abstratos, não deu espaço para que ele fizesse como queria. E ele sempre aceitava. Agora não, agora é a seu gosto. O amor devolve algo de pessoal a Santomé: a possibilidade de protagonizar a sua própria vida, de ser sujeito.

O sentimento amoroso é representado com espontaneidade, porém distante de uma perspectiva incontrolável, indômita, que incedeie o sujeito, própria do ideário romântico. Aproxima-se da observação inicial de Jurandir Freire sobre o tema, segundo a qual “A racionalidade está tão presente no ato de amar quanto as mais impetuosas paixões. Amar é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo ‘quem’ ou ‘o que’ pode e deve ser eleito como objeto de amor” (1998, p. 17). Trata-se de uma decisão sentimental de Santomé, mas adotada a partir da tomada de consciência de seu lugar no mundo.

No entanto, o amor de Martín não parece se adequar a uma segunda observação de Jurandir Freire. Contrariamente à percepção do amor como um sentimento surdo à “voz da razão”, Jurandir Freire afirma que a imagem do amor transgressor e livre de amarras, mas que se esquece do objeto amado, no mais das vezes desvela o conservadorismo e a conformidade do amor (idem). Ama-se sem se contrariar preconceitos e gostos de classe, raça, religião e origem; ama-se, assim, com seletividade, a partir de códigos de interações e vinculações interpessoais; ama-se ideologicamente. É possível que dentro de tais limites o amor possa ser tocado pela irracionalidade, porém isso não significa que seja culturalmente alheio ao seu redor. Santomé se apaixona pela mulher da mesa ao lado, sua subordinada. Contudo, a questão da diferença de idade entre ambos inaugura um projeto amoroso que desafia os dois, especialmente ao habitual Santomé. A experiência amorosa o torna diferente, retira-lhe da condição da mediocridade, torna-o um personagem de “lo grotesco”, que desafia as normas morais. Aspectos do corpo e do comportamento de Avellaneda o agradam e o atraem. No enredo de *La tregua* não há rapidez, o amor é um *construto* fugaz. Não há amor para toda a vida, não há final feliz.

Como *construto*, a representação do amor em *La tregua* parte do encantamento inicial e alcança o seu ponto alto, o seu cume, que sugere, por consequência, o seu ocaso ou, ao menos, abrandamento.

Se había levantado, así, envuelta en la frazada, y estaba junto a la ventana, mirando llover. Me acerqué, yo también miré cómo llovía, no dijimos nada por un rato. De pronto tuve la conciencia de que ese momento, de que esa rebanada de cotidianidad, era el grado máximo de bienestar, era la dicha. Nunca había sido tan plenamente feliz como en ese momento, pero tenía la hiriente sensación de que nunca más volvería a serlo, por lo menos en ese grado, con esa intensidad. La cumbre es así, claro que es así. Además, estoy seguro de que la cumbre es sólo un segundo, un breve segundo, un destello instantáneo, y no hay derecho de prorrogas. Allá abajo un perro trotaba sin prisa y con bozal, resignado a lo irremediable. (p. 119-120).

Depois da cimeira, ressurge o cão sem dono, o vira-latas, que trota sem pressa, resignado ao irremediável. O futuro de Santomé está traçado. Ao final do livro, nos últimos dias registrados no diário, Martín relata uma despedida de Avellaneda, uma impressão de certeza, de segurança:

Caminó unos pocos pasos, se dio vuelta y me hizo un alegre saludo con la mano. En el fondo, nada de eso es demasiado importante. Pero en el gesto había familiaridad, había sencillez. Y en ese instante me sentí cómodo, estuve seguro de que entre ella y yo existe una comunicación, desvalida, quizá, pero tranquilamente cierta. (p. 181-182)

Na sequência, os dias são preenchidos precariamente, com poucas linhas, todas de preocupação diante da ausência de Laura, que deixou de ir ao trabalho durante uma semana. Nesse período, não se comunicou com Santomé nenhuma vez.

El 23 de septiembre, a las tres de la tarde, sonó el teléfono. (...) “? El señor Santomé? Mire, está hablando con un tío de Laura. Una mala noticia, señor. Verdaderamente una mala noticia. Laura falleció esta mañana.

O amor representado como trégua diante de uma vida solitária e fragmentada. “Entonces, cuando moví los labios para decir: ‘Murió’, entonces vi mi inmunda soledad, eso que había quedado de mí, que era bien poco. (...) Por eso, cuando movía los labios y decía: ‘Murió’, me sentía atravesado despojado, vacío, sin mérito.” (p. 185).

A narrativa se encerra tristemente com o último dia de trabalho de Martín Santomé, o último dia antes do ócio. Ao cabo, cumpre-se a fatalista previsão do início:

Cuando me jubile, creo que no escribiré más este diario, porque entonces me pasarán sin dudas muchas menos cosas que ahora, y me va resultar insoportable sentirme tan vacío y además dejar de ello una constancia escrita. Cuando me jubile, tal vez lo mejor sea abandonarme al ocio, a una especie de modorra compensatoria, a fin de que los nervios, los músculos, la energía se relejen de poco y se acostumbren a bien morir. Pero no. Hay momentos en que tengo y mantengo la lujosa esperanza de que el ocio sea algo pleno, rico, la última oportunidad de encontrarme a mí mismo. Y eso sí valdría la pena anotarlo. (p. 15)

A narrativa se encerra. A esperança não se concretiza. Fecha-se o intervalo. O amor não é infinito. “Lo mediocre” vence.

1.6 GRACIAS POR EL FUEGO: MUNDO DISFÓRICO, LINGUAGEM E ISOLAMENTO

1.6.1 Falsas catástrofes: a frustração da realidade diante do que poderia ter sido

Antes da narrativa de Ramón Budiño, o livro é iniciado por aquilo que poderia ser considerado como um prólogo, um *incipit*, que descreve um jantar no Tequila Restaurant, em Nova Iorque. As primeiras páginas do romance (BENEDETTI, 1965, p. 9-10) apresentam uma rua da Broadway, com um narrador heterodiegético, anônimo, ausente, onisciente, que mostra o exterior e o interior das casas, a sujeira e a pobreza, onde se fala um espanhol anasalado, onde está localizado o Tequila Restaurant. A descrição do Harlem Espanhol não se apega aos polos entre a nostalgia e o triunfo, entre novas identidades dos migrantes e a reafirmação de suas antigas referências, nem, muito menos, adentra nas instâncias das vivências da população migrante (POLAR, 2000, p. 304). Expõe uma realidade empobrecida, tão comum na América Latina, encravada em Nova Iorque, onde está localizado um restaurante que “es vaga y promedialmente latinoamericano”, que, por sua vez, destoa da realidade do bairro circundante. Apesar de não ser um lugar de luxo, a lista de preços do Tequila Restaurant “permite asegurar que ningún integrante del Spanish Harlem há de pertenecer a su clientela” (BENEDETTI, 1965, p. 10).

A topografia mimética inicial, na qual nenhum detalhe é gratuito e o essencial é a ilusão realista criada, o efeito de realidade (SOUBEYROUX, 1986, p. 441), revela uma série de contextos insulares, separados uns dos outros, contidos num profundo processo de atomização social, em que o local onde as ações ocorrem, em realidade, se revela como terra de ninguém. O contexto apresentado não descortina um processo de transculturação (ORTIZ, 1978, p. 86), mas de isolamento. A realidade descrita, assim como o restaurante, é “vaga y promedialmente latinoamericana”, mas se desenvolve na cidade de Nova Iorque, que, por sua vez, pode, de certa forma, ser considerada uma ilha nos Estados Unidos pelas suas peculiaridades (e também composta por outras ilhas). O bairro se isola, assim, do restante da cidade, como a cidade destaca-se do país. O restaurante também destoa do bairro onde está localizado. O jantar ocorre no “reservado” do restaurante, separado das outras áreas.

Nesse espaço encapsulado, encontram-se quinze uruguaios que não se conheciam entre si e estavam por razões diversas naquela cidade. Nos diálogos travados em seguida, tentam, de alguma maneira, uma identificação entre si a partir da rejeição de suas próprias origens: “(...) está bien que nosotros no tengamos nada, porque Montevideo no es nada” (BENEDETTI, 1965, p. 17); “- Yo no tendría que venir a los Estados Unidos, porque cada vez que vengo me da fiebre. Pensando en el Uruguay ¿sabés?, pensando en lo limitado que somos” (Idem, p. 24); “- Sociológicamente (...) no me gusta como somos. Económicamente, tampoco. Humanamente, menos aún. Pensar que aquí en Norte, tenemos este ejemplo y nos damos el lujo de ignorarlos” (Idem, p. 25); “Te juro que acá a mí me da vergüenza de ser uruguaya” (idem, p. 32). Contraditoriamente, os uruguaios que rejeitam o Uruguai, apesar de estarem em outro país, decidem-se encontrar apenas com uruguaios num ambiente reservado, fechado à importunação daquilo que lhes é estranho, para falar do próprio Uruguai, mesmo que para renunciá-lo. Tampouco dispensam as pequenas vantagens que dispõem por conta das origens, como os descontos especiais para latino-americanos. Porém, ironicamente, não deixam de exaltar os Estados Unidos, de onde eles se afastam naquele reservado do restaurante latino-americano, e ostentam, desde o início, a máscara daquilo que não são.

Dentre eles, encontra-se Ramón Budiño, que parece mais interessado na sua companheira de mesa, Marcela Torres de Solís, que nas discussões acerca do Uruguai e dos Estados Unidos. De início, é reconhecido como filho de Edmundo Budiño, “el de diario y de la fábrica” (idem, p. 15). Ao ser questionado se se trata de uma pessoa importante, Budiño responde: “- En todo caso el personaje es mi padre. Yo sólo tengo una agencia de viajes” (Idem). O pai, desde o início, define-o, relega-o a um papel secundário, que vai revelando-se sufocante. A cisão entre esse papel e o que ele é, entre a aparência e a interioridade, é a marca do romance.

A dinâmica do encontro é subitamente interrompida por uma ligação ao telefone, através da qual é informada a ocorrência de uma grave enchente que devastara o Uruguai:

- Una catástrofe. Una inundación espantosa. Un maremoto. Todavía, no se sabe bien. Luego me van a telefonar de nuevo. Todo destruido. Es país totalmente en ruinas. El agua arrastrara todo por las calles. No hay puentes. No se sabe cuántas víctimas. Todo destruido. Una catástrofe como nunca. El país borrado del mapa. Campo y ciudad. Arrasado, totalmente arrasado (Idem, p. 28).

Em meio a todos os lamentos que se seguem, Ramón Budiño se percebe apreensivo e preocupado com apenas duas pessoas no Uruguai: Gustavo, seu filho, e Dolly (Dolores), sua cunhada.

Logo em seguida, é desfeito o mal-entendido, apenas alguns povoados do interior haviam sido inundados, sem mortes, sem maremoto. O jantar também se encerra. “- Convénzanse. Somos una porquería. Las pocas veces en que hay una alarma, siempre termina en falsa alarma. Y lo vieron. Nunca seremos capaces de tener una catástrofe de primera clase” (Idem, p. 35). Nada se altera. Tudo continua no mesmo lugar. O mesmo país, as mesmas máscaras, o mesmo pai importante. O falso evento, de alguma forma, causa uma reviravolta interna no personagem Ramón Budiño.

1.6.2 O desabrigo do ser humano espelhado na forma do romance

Na abertura da narrativa autodiegética, a partir do segundo capítulo, o autor apresenta no primeiro parágrafo a dissensão interna do narrador e o seu isolamento:

En los días en que estuve alegre, siempre me falseé, siempre creí en lo que no soy, na vida color de rosa, etcétera. En las noches en que me sentí tan mal como para llorar a gritos, no lloré a gritos sino silenciosamente, tapado por la almohada. Pero ahí también un exagera. No se puede ser lúcido con el pecho hinchado de congoja, o desesperación. Mejor llamémosle desesperación. Sólo para mí, claro. (BENEDETTI, 2006, p. 43)¹¹.

Ramón Budiño, na sua “trapaça” interior, sustenta uma intenção pela totalidade da vida, porém não a encontra, pois ela se tornou problemática, fragmentada, de maneira incontornável. Aparentemente, para ele, em algum momento, tal totalidade poderia ser reconstituída pela história de sua família – “Nosotros los Budiño tenemos una historia” (*Idem*, p.44) – que poderia se considerar destinada a um papel importante. No entanto, por motivos que vão sendo desenvolvidos no transcorrer da obra, o jantar em Nova Iorque o fez repensar “sem trapaças” tudo de novo; aquele encontro trincou, de maneira inapelável, o seu mundo.

Benedetti inicia a narrativa após o retorno de Ramón Budiño a Montevideu, depois do *debacle* sentido naquela noite em Nova Iorque. A história é contada como frustração de uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma. Desde então, Ramón Budiño parece buscar descobrir e construir a totalidade oculta da vida, que vai se revelando assustadoramente insegura e insuportável, especialmente diante da figura de seu pai, Edmundo Budiño. Na leitura do narrador, o Velho absorveu a todos, retirando lugar aos demais.

¹¹Contradição muito semelhante é encontrada na abertura de *Memórias do subsolo*, baseada no reconhecimento e na negativa de seus próprios males, expressão da fratura interna do personagem: “Sou um homem doente... um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso). (...) Mas, apesar de tudo, não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15).

O Velho é o seu oposto, alguém plenamente adaptado à episteme de seu mundo, homogêneo até em suas profundas contradições, falhas de caráter e perversidades (dele e do mundo): “El viejo está inseguro, pero despliega un gran seguridad”(Idem, p. 48). Alguém que subverte a ordem das coisas a seu favor, num processo dissimulado e cínico. Diante até das próprias debilidades, o Velho mente para si mesmo e para os demais, na tentativa de ressignificá-las, transformá-las em virtude, converter as fraquezas em potências, em todas as áreas, readaptando-se ao mundo circundante, como um camaleão.

El prometido mañana no llegó jamás y a partir del cuarto fracaso, la derrota quedó oficialmente admitida, pero él se los arregló para nombrarla, ya no como una vergüenza sino como una suerte de monumento. El perecimiento sexual se convirtió en algo así como un timbre de honor. ‘Nadie como yo se ha ganado el descanso en ese aspecto, y después de todo es casi mejor. Ahora tengo la cabeza libre para arreglar el siniestro desorden que es el mundo’” (Idem, p. 123)

A personagem do Velho se confunde com as elites latino-americanas – ele é um industrial e também dono de jornal - que a todo tempo tentam se destacar dos contornos locais por considerá-los periféricos, estreitos, pequenos demais para si mesmas, sem a mínima disposição reflexiva de reconhecer (ou melhor, sem a honestidade intelectual de expor) que a sua atuação é fundamental para a manutenção da ordem injusta e mesquinha das coisas, aparentemente tão rejeitada por elas mesmas, ordem esta, que, acima de tudo, as beneficia: (Edmundo) “- ¿Todavía no te enteraste de yo no tengo nada en común con este país? ¿Todavía no te enteraste de que este país me queda espantosamente chico? (...) ¿No ves que todos están aquí en la cosa chiquita, en el acomodo liliputiense?” (Idem, p. 77).

Apenas na alcova, com sua amante, cuja existência é praticamente anulada desde o momento em que se une ao Velho, Edmundo Budiño desvela o seu horizonte mental, plasmado na realidade que o cerca:

¿Cómo querés que no desprecie a la gente, se la gente me acepta como soy? Desde el comienzo fue para mí una tentación espantosa: estafarlos, joderlos. Pero eso sí, prometiéndome formalmente que al primer alerta, al primer síntoma de que su sensibilidad funcionaba, no tendría inconveniente en retroceder. Te diré más aún: de muchacho pensé que quería saber donde estaba el fondo de este país, porque sólo sabiendo donde está el fondo verdadero, uno

puede apoyarse. Y empecé mis sondeos. Una mentira y no toqué fondo; una burla y no toqué fondo; una superchería, y tampoco; una estafa monetaria, y nada; un fraude moral, menos que menos; coacción, presiones, chantaje, y cero; ahora reparto armas a los nenes de mamá, llevo a cabo campañas calumniosas. Pero te confieso que me estoy aburriendo. ¿Es que este país tiene fondo? (*Idem*, p. 127).

Os conflitos geracionais são uma temática importante do livro. Segundo Ángel Rama, Benedetti encrava o protagonista num esquema interpretativo da sociedade uruguaia, utilizando o instrumento das gerações: pai, filho e neto formam um tríptico de forças que em todo período histórico está atuando, e o autor trata de ver a realidade histórica pelo ponto de vista central do filho, que, para ele, representa as ilusões e os fracassos de sua geração intelectual até ali (1973, p. 75). Politicamente, o pai representa o capitalismo heterodoxo latino-americano, em que o magnata se apoia e interfere diretamente no Estado a seu favor; o neto representa a novidade marxista revolucionária, inspirada na Revolução Cubana que acontecera quatro anos antes; e o filho personifica a ambígua saída pela terceira via (ou *tercerismo*), corrente de classe média adotada por parte dos intelectuais contemporâneos a Benedetti. O fracasso do filho é o fracasso de sua geração. Das três instâncias geracionais, apenas a do filho chega a ser desenvolvida, personagem que apesar dos seus 40 anos é ainda filho, vive como filho, numa relação de dependência e rebeldia com o pai, mas contra quem nunca consegue se levantar, romper, e prefere, por fim, destruir-se a enfrentá-lo. A ideia de um protagonista que é vacilante, que não consegue se tornar independente, que não se estabelece nos seus negócios, na vida conjugal e que não tem firmeza nas suas convicções políticas serve de metáfora para o grau de alienação que Benedetti percebia nos que o cercavam - e talvez também percebia em si mesmo. Os outros dois personagens, o pai e o neto, são apresentados de maneira mais esquemática, apesar do realismo seco do pai e do verbalismo do neto. O neto, particularmente, apesar de representar o novo e a esperança, é o personagem mais superficial e sumário, que serve tão-somente como coringa para ser a antítese ao Velho (*Idem*, p. 78).

Pode-se dizer que *Gracias por el fuego* espelha, em parte, a forma do romance moderno, no qual a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma, expressão do desabrigo transcendental (LUKÁCS, 2009, p. 37-38).

Ramón Budiño finca raízes no autorreconhecimento da abstração, especialmente diante da figura do pai que o esmaga – “Yo soy un personaje sin importancia” (BENEDETTI, 1965, p. 53) -, no reconhecimento de suas frustrações de juventude, que nem sequer pareciam tão ousadas – “Quizá sólo teníamos una fe teórica, también retórica, en la viabilidad de la transformación que queríamos, pero una fe profunda, respirada, inevitable. Creíamos saber dónde estaba lo bueno, pero éramos vocacionalmente pesimistas, casi fatalistas, en cuanto a la posibilidad del triunfo, de definitiva imposición de eso que para nosotros era bueno” (Idem, p. 48) -, e do aviltamento da vida cotidiana, refletido na intimidade com a sua mulher, Susana – “Subir siempre por el mismo lado, sin ninguna sorpresa para el tacto, brindarnos uno al otro externamente, más preocupados por el calambre repentino que por ese turbio, irrepetible éxtasis o permuta o combate o incineración o vislumbre o remido o desencuentro o catástrofe o gloria, ese algo que por una explicable comodidad hemos convenido en llamar amor” (Idem, p. 51).

Benedetti não mostra uma vida ideal ou idealizada, mas descortina mimeticamente um mundo fragmentado, onde o viver sob o signo das aparências se torna um profundo sacrifício ao sujeito. O “como se” se esgarça diante de uma realidade colonizada por um pai pantagruélico, primevo, que suga tudo o que o cerca, deixando à disposição do filho apenas uma rotina sufocante. A solução passa por destruir o velho para construir o novo: enquanto Ramón Budiño reflete sobre sua vida e seu país, planeja matar seu pai.

Em certos momentos, há uma ligação profunda do desencanto do narrador com a condição de seus conterrâneos, retorcidos por forças e estereótipos maiores do que eles mesmos. A forma da narrativa é marcada pelo propósito de expor a ausência de sentido, pela descoberta da dissonância no lugar da imanência. Tal descoberta se apresenta como processo que exclui a completude do conteúdo e se apega à forma, carregada de subjetividade e exangue de objetividade.

Em *Gracias por el fuego*, a subjetividade se apoia na vida do indivíduo desajeitado [(...) el Viejo me llamaba torpe, más que torpe” (Idem, p. 90-91)] ou problemático, que condiciona e é condicionado por um mundo contingente, corporificando a natureza biográfica do romance (ADORNO apud LUKÁCS, 2009, p. 79), cujo indivíduo encontra-se isolado, sem objetivos dados, que passam a ser buscados e, simultaneamente, esvaziados por ele diante de um mundo cuja

realidade destoa do seu ideal. A realidade, no livro, se confunde, por vezes, com a figura do Velho, a quem Ramón tenta - e ao mesmo tempo desiste de – enfrentar, na busca de espaço para respirar, para reconfigurar o seu mundo, para escapar da loucura e do suicídio. A indecisão sobre o enfrentamento o sufoca durante todo o livro:

No está mal, decididamente no está mal. Ahora, ¿por qué ese tipo pudo hacerle frente y yo no? A veces voy dispuesto a enfrentarlo, incluso preparo el discurso, una especie de declaratoria de mi independencia, y sin embargo cuando llego frente a él se me borran las palabras, me quedo sin argumentos, o, cuando me acuerdo, todo me sale sin convicción, como sabiendo de antemano que él me va a mirar, va a sonreír, va a dar una chupada al habano, va a echarme sin disimulo ese pestilente olor en la cara, y luego va a abrir la boca para empezar a hablar, con sorna, con odiosa confianza en sus propias fuerzas, avasallándome con sus imposiciones, con su prepotencia, con la ventaja que le da el saberse o por lo menos creerse, infinitamente superior a su medio, a sus subordinados, a sus enemigos, a sus amigos, a sus hijos, a su pasado, es decir superior a todo, a todo menos su propio futuro (BENEDETTI, 2006, p. 99).

Mario Benedetti apresenta um mundo circundante e um mundo interior do indivíduo estruturalmente diversos, desarmônicos. A ausência de harmonia entre a interioridade e o mundo da ação se realça na medida em que mais autêntica se torna a interioridade do personagem, mais forjada nos seus ideais humanos, chegando ao paroxismo do desfecho, em que se rompe de vez com o mundo.

As partes e o todo do mundo exterior ganham vida apenas quando confrontados à interioridade do narrador, que, ironicamente, destoa e cada vez mais se afasta da realidade que o cerca (LUKÁCS, 2009, p. 80). Sobreleva-se, portanto, em *Gracias por el fuego*, a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, aos seus ideais, ao autoconhecimento, em meio a uma realidade heterogênea e vazia de sentido para si. A dualidade entre o indivíduo problemático e o mundo incompreensível, que se unificam apenas na figuração, é o conteúdo da ironia do romance, que transborda no suicídio do personagem.

Há um ponto de clareza aparente para o personagem, sugerido ao longo da narrativa. Apesar de fátuo, fugaz, o êxtase se apresenta como

autorreconhecimento, como momento de percepção de seu propósito, ou, literariamente, como peripécia.

Para Ramón Budiño a única saída para o peso da cisão da unidade entre ele e o mundo, entre sua interioridade e suas ações, seria possível através da paixão e da sexualidade. Não por acaso, a paixão é dirigida para a cunhada Dolores, casada com seu irmão Hugo, um homem que “por lo menos no tiene conciencia de sus limitaciones” (BENEDETTI, 1965, p. 182) e que contrasta com ele mesmo, que entende que “Cada tipo camina con su mundo de problemas, con sus deudas, sus masturbaciones, sus rencores, sus nostalgias, las cosas que quiso ser, y esa poca cosa que es” (*Idem*, p. 220) e que a vida se compõe de três etapas: “vacilar, vacilar, y morir” (*Idem*, p. 229).

Ao vivenciar o torpor do êxtase, entretanto, Budiño mergulha mais profundamente na sua própria crise: “Tal vez sea porque no nos resignamos al minuto único y feliz. Preferimos perderlo, dejarlo transcurrir sin hacer siquiera el razonable ademán de asirlo. Preferimos perderlo todo antes de admitir que se trata de la única posibilidad y que esa posibilidad es un solo minuto y no una larga, impecable existencia” (*Idem*, 230-231). Chega, então, à conclusão inevitável em relação ao seu pai, ao seu mundo: “Tenho que matá-lo”, repetida exaustivamente.

Destaco que, no romance (no gênero e também no romance aqui analisado), o narrador não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito da objetividade (ADORNO, 2003, p. 55); do contrário, estaria realizando um gesto de imitação artesanal, que necessariamente acabaria no *kitsch* da limitação do universo narrativo a partir do particularismo.

Os discursos não são construídos a partir de um mundo compartilhado, de uma plataforma de conceitos objetivos, um mundo que não mais pode ser narrado nem compreendido, senão à luz da subjetividade do indivíduo, que não se reconhece no que lhe cerca. Permanece, aqui, a questão de como a literatura pode urdir o eu e o tu, o sujeito e o outro, se ela é construída a partir da dissonância subjetiva entre o eu e a totalidade perdida.

No caso de *Gracias por el fuego*, o suicídio contado ainda pelo narrador, em fluxo de consciência, reflete a capitulação do homem diante do panorama de um mundo mergulhado no caos, diante do desespero sentido pela dissenção entre a sua

interioridade e suas próprias ações, além das condições que o cercam; um homem que não acredita mais em novas pontes (na linguagem, por exemplo) entre ele e o outro: fluxo de consciência como rompimento com a própria linguagem, como detonação das pontes.

eh eh y si me estrellara eh la idea empieza a tentarme y esto a lo mejor es peligroso porque evidentemente sería una solución no ver nunca más la cara del Viejo borrar la imagen de mi retina me vi ante el procedimiento de convertir en nada mi retina no ver más mi propia cara en el espejo no recordarme cadena de derrotas mediante el procedimiento de convertir en nada mi memoria no reprocharme la aceptación de la plata del Viejo (...) no sentir nunca más nostalgia de Dolores mediante el procedimiento de convertir en nada mi nostalgia no temblar de pánico si algo empieza a triturar suavemente mi riñón (...) no acostarme junto a Susana y sentirla increíblemente remota ajena indiferente no pensar en la muerte de Mamá con sus uñas clavadas en mi mejilla no escuchar que el Viejo me diga torpe más que torpe (...)

allá abajo eeh Dolores mi Dolores de otro (...) basta de lágrimas

suerte que no hay Dios qué malasuerte eeh Dolores eeh porque te tengo y no eeh dije basta de lágrimas dije de lágrimas (...)(Idem, p. 280-282).

De outro lado, está claro que, apesar de o romance não se constituir por meio do relato, a sua emancipação em relação ao objeto permanece limitada pela linguagem, que o constringe à ficção do relato. Contar alguma coisa continua a significar que se tem algo especial a dizer a alguém, através da linguagem, mesmo que em meio a homens alienados e enigmáticos entre si. O romance entrega-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, numa sociedade em que as pessoas estão apartadas umas das outras e de si mesmas. Nesse processo, *Gracias por el fuego* vai aos poucos se distanciando do apego ao realismo do “foi assim”, do *incipit*, na tentativa de escapar ao mero “como se”, aumentando a tensão entre autor e leitor. Ao se desistir de sustentar que se sabe como as coisas aconteceram, toma-se partido contra a mentira da representação, contra o próprio narrador. “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” (ADORNO, 2003, p. 56-60).

A linguagem, no primeiro momento de *Gracias por el fuego*, revela o caráter de “palco italiano” da narrativa, no qual a irrealidade da ilusão se demonstra

ao leitor, sem convidá-lo a refletir sobre o que está vendo. A partir da narrativa autodiegética, busca-se destruir o palco, mas com a preocupação de se manter de alguma forma a ilusão de como a coisa poderia ser. O leitor é conduzido, pela linguagem, a variadas distâncias estéticas, ora aproximadas, ora distantes. Tal movimento retira a tranquilidade contemplativa do leitor diante do texto e resgata o apelo à sua liberdade para que generosamente exija mais do escritor, que também livremente, através da linguagem, na dissonância e no abandono, conte, aproximando-os novamente. O movimento, entretanto, é levado ao limite, pelo desespero, configurado no fluxo de consciência que precede o suicídio do narrador, como fim inevitável.

Gracias por el fuego apresenta com clareza as características do discurso da *generación crítica* uruguaia, à qual pertenceu Benedetti: enfrentamento com os valores dominantes, posição adversativa, melancolia, tristeza, pressentimento da morte (e do mortal), sentimento de insegurança e precariedade da existência (SOUBEYROUX, 1984, p. 462)¹².

No entanto, os dois últimos capítulos vêm, ironicamente, negar tudo o que fora dito antes. No primeiro, Dolores, num fluxo de consciência inverso, reflete com carinho sobre o quanto fora “tonto, tontíssimo” (BENEDETTI, 1965, p. 283) Ramón Budiño, que perdera a “espesa, desgraciada suerte de ser normal” (Idem, p. 287), que a impedia de enlouquecer e de se matar, por acreditar que um dia, mesmo diante do desabrigo da vida, seria capaz de continuar vivendo.

Y aún dentro de esta desesperación, aún así, con la cabeza ahogada, por la almohada, soy capaz de pensar que dentro de una semana, o un mes, o más tarde aún (...) Tomaré por la Rambla y bajaré el vidrio, y el aire me golpeará en la cara y por debajo del maquillaje, sentiré que tengo arrugas y terribles ojeras y hasta varios proyectos de muecas, pero estaré tranquila y a pesar de todo sonreiré, aunque que se trate de

¹² Ángel Rama, ao falar sobre a revista *Consciência Crítica*, maior veículo da geração, diz: “La consciencia crítica no puede medirse válidamente sino en su enfrentamiento con los valores dominantes, ya que es una típica posición adversativa. Contra la exaltación engañosa que aún se prolongaba respondiendo al populismo battlista instala la depresión esquiiva y desdeñosa, lo que vale como oponer al júbilo que fuera estrepitoso en los años locos, el miedo que trepó los cuarenta, y la coparticipación alegre con el mundo que se vivió en la década rosada del progresismo antifascista, la melancolía, la tristeza, el presentimiento de lo mortal... Contra el idealismo terca y fraudulentamente anclado en el futuro que cree contemplar desde lo alto de la ola contemporánea, opuso la inserción en el tiempo, el fluir de la vida, la historia como obsesión, la recuperación del pasado como necesidad de interrogación a las raíces, el sentimiento de la inseguridad y precariedad de la existencia” (RAMA apud SOUBEYROUX, 1984, p. 462).

una sonrisa opaca, sin convicción, porque naturalmente hay que vivir, y hay que guardar bajo siete llaves el furor por legítimo que sea, y junto con el furor hay que guardar el espanto (*Idem*, p. 287-288).

No último capítulo, Gloria Caselli, a amante anulada pelo Velho, abandona-o aos soluços na cama do quarto do seu apartamento, vence-o, “luego, sueno el portazo” (*Idem*, p. 301).

Para o esperançoso Benedetti, mesmo que com máscaras e maquiagens, mesmo diante do isolamento e do desabrigo, “hay que vivir”.

2 HORIZONTES POLÍTICOS.MARIO BENEDETTI E O CAMPO INTELECTUAL LATINO-AMERICANO: DO COTIDIANO À REVOLUÇÃO

(...) Y vengo sin embargo tal vez a compartir
 cansancio y vértigo
 desamparo y querencia
 también a recibir mi cuota de rencores
 mi reflexiva comisión de amor
 en verdad a qué vengo
 no lo sé con certeza
 pero vengo.

Mario Benedetti

A narrativa de Mario Benedetti sofre profundas mudanças a partir do começo da década de 1960. Na realidade, não apenas a narrativa, mas toda a sua produção literária, as suas posições políticas, a sua atitude como intelectual, enfim, a vida do autor passa por transformações intensas, sendo marcada por perseguições, exílios, solidão e esperança. O autor que sempre escreveu sobre a classe média de seu país – o que, numa entrevista concedida em 1995, ele chamou de uma limitação literária -, temática sobre a qual sentia certa comodidade e até autoridade, por ser aquilo que conhecia, por também pertencer a essa classe, passará a se voltar para todo o continente latino-americano. Apesar das mudanças, vale dizer que os elementos centrais da sua narrativa, abordados no capítulo anterior, permanecem fortemente presentes – tanto é que utilizamos romances, contos e poemas deste segundo momento para ilustrar alguns pontos. Eles são testados pelo autor, talvez levados ao limite, mas ao lado de chegar a trabalhar com modalidades literárias fronteiriças, como no romance-poético *El cumpleaños de Juan Angel* (1970), Mario também continua a sua incursão nas categorias tradicionais de sua literatura. Sylvia Lago considera que “Benedetti presenta una de las obras literarias más armoniosas – y a la vez polifacéticas – de las letras uruguayas y latinoamericanas actuales” (LAGO, 1996, p. 14) e nós concordamos com ela nos dois pontos: há harmonia no conjunto da obra, mas há diferenças que precisam ser melhor compreendidas. As principais mudanças, repito, vão surgir no início dos rebeldes anos 1960, que invadem e revolvem até mesmo o comedido e austero Mario Benedetti.

Ele não estará sozinho. Como se sabe, na década de 1960, o continente da América Latina atravessará revoluções, reformas, transformações, golpes militares, ditaduras, guerrilhas urbanas e rurais; experimentará o surgimento de uma

geração de intelectuais – artificialmente representada pelo *boom* latino-americano¹³ - que modulará um novo campo de atuação, de alto destaque social e político, e contribuirá para uma nova explicação sobre a realidade histórica do continente; perceberá a realização de novos movimentos literários que refletirão sobre revolução, o papel do intelectual e a função da literatura. “Entre 1960 y 1970 en América Latina ocurre *todo*” (PAOLETTI, 1995, p. 113).

O ano de 1959 é decisivo para Mario Benedetti. Segundo Hortensia Campanella, dois fatos biográficos nos dão sinais de mudança, como referentes simbólicos de uma transformação que se gestava, mas que ainda tardaria um pouco para se consolidar (2008, p. 74). Esses momentos de iniciação, de quebras da vida, foram sua viagem aos Estados Unidos e a Revolução Cubana. De acordo com Sylvia Lago, nos Estados Unidos Benedetti conhece de dentro as contradições e as carências do império do Norte; a Revolução Cubana, por sua vez, o insere no contexto político latino-americano com uma nova e definida postura (LAGO, 1996, p. 41). Jorge Rufinelli, citado por Lago, acrescenta que:

La Revolución Cubana empujó a los intelectuales al encuentro con la realidad latino-americana y con las verdades políticas en torno de ella. Benedetti viajó a los Estados Unidos (1959), a Europa (1966) y a Cuba (1966), y el hombre preocupado por el país pasó al hombre preocupado por el continente.

Os primeiros resultados das mudanças de postura de Mario, ao menos na narrativa, se refletem no romance *Gracias por el fuego*, concluído no ano de 1963, mas publicado em 1965. Para Pablo Rocca, o ano de 1965 marca um divisor de águas para Benedetti (2014, p. 20), que desde 1960 havia começado a dedicar cada vez mais tempo à militância política e a escrever, nos jornais e nas revistas, sobre assuntos políticos e sociais. Em 1965, entretanto, estava mais claramente delineado que as figuras desses campos marcariam para sempre o autor e seus escritos.

Difícil compreender a atuação de Mario Benedetti no cenário intelectual latino-americano e as mudanças em sua obra sem uma incursão mais consistente na vida do autor. Como já dito, em seus 88 anos de vida, segundo Pedro Ogambide (2015, p. 13), Benedetti se tornou um dos escritores de língua espanhola mais lidos

¹³ Em entrevista ao canal espanhol Encuentro, no ano de 1995, Mario apresenta uma visão crítica ao chamado *boom*, denominando-o como uma grande jogada comercial de um editor, que se apoiou em quatro escritores talentosíssimos e colocou “la literatura latinoamericana sobre el tapete”, mas que, como defeito, deixou vários outros escritores latino-americanos talentosos de fora.

no mundo e atuou diretamente nos rumos da reflexão cultural e política do continente da segunda metade do século XX. O segundo capítulo deste trabalho será destinado, primeiramente, a analisar com brevidade a primeira fase da biografia do autor, de sua infância até o ano 1959, com o propósito de compreender melhor quem era o escritor que chegava àquele período e o giro produzido em sua obra e na sua vida nos anos seguintes.

Na sequência, nos voltaremos à análise do campo intelectual hispano-americano da segunda metade do século XX e a participação de Benedetti nele, buscando decifrar na crítica, na poesia e na narrativa do autor os sinais de mudança. Neste ponto, buscaremos estabelecer um diálogo entre história e literatura, desviando da perspectiva de que a literatura pode ser vista apenas como uma janela para a compreensão da história ou o inverso. Como propõe Felipe Paula Góis Vieira (2012, p. 24-28), não se estabelecerá uma hierarquia entre texto e contexto, mas se buscará um caminho para se entender o imaginário daquele tempo a partir da representação do mundo e da realidade histórica que o cerca, com a convicção de que o contexto externo ao texto também se apresenta através do texto do historiador ou do biógrafo, pois “o passado chega em forma de textos e remanescentes textualizados – memória, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos (KRAMER, 1992, p. 155, *apud* VIEIRA, 2012, p. 29).

2.1 MARIO BENEDETTI: A DEDICADA CONSTRUÇÃO DE UMA VOCAÇÃO

Antes de iniciar a investigação biográfica sobre Mario Benedetti, é válido esclarecer o propósito desta iniciativa e a abordagem teórica que se busca implementar. Adotaremos aqui a perspectiva proposta por Pierre Bourdieu de inserir a obra e a vida do autor no sistema de relações constitutivo do campo intelectual, tentando nos afastar de um entendimento da figura do indivíduo diretamente perceptível como uma existência separada de seu contexto e do cipoal de relações que o cerca (BOURDIEU, 2005, p. 183). Para efeitos de restrição do objeto estudado, utilizaremos os dados biográficos de Benedetti, com o apoio das biografias do autor escritas por Hugo Alfaro (1986), Mario Paoletti (1995) e Hortensia

Campanella (2008), e de sua obra como linha-mestra para manter a coesão do conjunto do trabalho. Vamos relacioná-los especialmente aos aspectos políticos e culturais do período abrangido. Evidentemente, outras abordagens enriquecedoras poderiam ser manejadas, porém nos fixaremos nos dois vieses que acreditamos serem os mais adequados para a compreensão da narrativa de Mario no período.

Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti, filho de Brenno Benedetti e Matilde Ferurgia nasce em Paso de los Toros, no dia 14 de setembro de 1920. Com um nome de batismo recheado de homenagens literárias e familiares, o pequeno Mario é recebido num momento em que seu país era um laboratório político e social. A República Oriental del Uruguay experimentava um reformismo político e social que se refletiria no desenvolvimento cultural ocorrido nos anos seguintes. O presidente José Battle y Ordóñez, por quem Benedetti nutria sincera admiração, liderou as transformações que resultaram no que o sociólogo Germán Rama, mencionado por Campanella (2008, p. 20), bem definiu: “la población se transformó en ciudadanía”. Trata-se de um Uruguai que conhece períodos de prosperidade, de consolidação da democracia e até mesmo certo consenso integrador da sociedade (*idem*). Anos antes, *el paisito* recebia ondas de imigrantes muito qualificados, que encontraram uma sociedade em formação e que estava aberta a influências. Dentre eles, um enólogo, químico e astrônomo de Foligno, da província de Umbría, na Itália, chamado Brenno Benedetti, avô paterno de Mario.

Benedetti, que se tornaria um dos mais populares escritores uruguaios, não surge numa família com tradições literárias. As vertentes familiares de seus pais eram bastante distintas. A ascendência paterna era voltada à ciência, composta por homens cultos e severos, enquanto a materna era um pouco mais peculiar (*idem*). O bisavô materno era um uruguaio que cursara Medicina em Sorbonne e casara-se com uma francesa. Dessa união, nasceu, em Madri, Pastora Rus, avó materna de Mario, uma figura repugnante, duramente retratada no conto “El retrato de Elisa”¹⁴.

¹⁴ (...); había vivido en una casa de quince habitaciones con un cochero y cuatro sirvientas negras; había viajado a Francia a los doce años y todavía conservaba un libro encuadernado en piel humana que un coronel argentino le había regalado a su padre en febrero de mil ochocientos setenta y cuatro. Ahora no tenía ni un cobre, vivía de la ominosa caridad de sus yernos, usaba una pañoleta con agujeros de lana negra y su pensión de treinta y dos pesos estaba menguada por dos préstamos amortizables. No obstante, aún quedaba el pasado para enhebrar recuerdo con recuerdo, acomodarse en el lujo que fue, y juntar fuerzas para odiar escrupulosamente su miseria actual. (...).

A família de Mario deixa Paso de los Toros dois anos depois de seu nascimento e segue para Tacuarembó. Na capital da província, Brenno Benedetti decide comprar uma farmácia para ter seu próprio negócio e este fato marcou profundamente a infância de Mario. Sem economias, Brenno pagou uma pequena quantia como adiantamento e contraiu empréstimos consideráveis para adquirir o estabelecimento. Jovem e inexperiente, Brenno dispensou o vendedor da obrigação de inventariar o estoque da farmácia. No primeiro dia de trabalho, ao atender o primeiro cliente, o pai de Mario descobre que os frascos de medicamentos nas estantes estavam todos vazios; ele havia sido enganado (PAOLETTI, 1995, p. 19-21). As consequências do golpe sofrido seriam sentidas durante muitos anos por toda a família. A farmácia vai à falência e Brenno confessa todas as dívidas, de modo que se mantivesse uma relação formal de trabalho, qualquer valor recebido seria retido pela junta comercial. Os Benedetti caem na clandestinidade econômica e passam a sobreviver vendendo os presentes recebidos no casamento e fazendo todo tipo de serviço cujas receitas não fossem perdidas para os credores. Em pouco tempo, eles se mudam da bela propriedade que tinham em Tacuarembó para uma casa simples de telhado de zinco em Colón, periferia de Montevideu:

Cuando sólo era un niño estupefacto/ viví durante años allá en Colón/ en un casi tugurio de latas./ Fue una época más bien miserable./ Pero nunca después me sentí tan a salvo,/ tan al abrigo,/ como cuando empezaba a dormirme bajo las colchas/ de retazos/ y la lluvia poderosa cantaba sobre el techo de zinc (citado por PAOLETTI, 1995, p. 25).

Depois de alguns anos de muita precariedade, e de conflitos conjugais acentuados pela falta de dinheiro, Brenno Benedetti consegue se estabilizar financeiramente de uma maneira curiosa, o químico desenvolve um truque para ganhar no jogo de roleta e só joga até conseguir o necessário para viver por um mês (CAMPANELLA, 2008, p. 22). Com melhores condições, Brenno matricula Mario no Colegio Alemán, instituição muito importante na formação do autor. Ali, Mario aprende outros idiomas (alemão e inglês), a rigidez para os horários e a disciplina do trabalho, mas também descobre a discriminação (as classes eram divididas entre os filhos de alemães e os filhos de uruguaios), a severidade dos professores e os castigos corporais. Mario foi muito bom aluno e recebeu em várias oportunidades condecorações pelo bom desempenho entregues pelas mãos do embaixador alemão. A família Benedetti teve alguma paz apenas depois do ingresso de Brenno

na vaga de químico num laboratório estatal - o salário dos empregados públicos não podia ser embargado – e Raúl, o segundo filho, nasce quando Mario contava com oito anos.

Na adolescência, em 1933, Mario deixa o Colegio Alemán, por decisão irredutível de Brenno, no mesmo dia em que o diretor anunciou que a partir daquele momento todos deveriam fazer a saudação nazista. Campanella lembra (*idem*, p. 29) que no mesmo ano, o presidente do Consejo Nacional de Administración, órgão do Poder Ejecutivo, Baltasar Brum, é deposto por um golpe de Estado, e se instaura uma ditadura que durará até 1942. Num ato de resistência, Brum se suicida, mas a nação não reage ao golpe. A indiferença e a covardia social impressionam muito o jovem que, décadas depois, recordaria o episódio no ensaio *El país de la cola de paja*¹⁵.

Benedetti continua os estudos numa escola pública, o Liceo nº. 2 Héctor Miranda, onde conclui três dos quatro cursos do secundário. A partir daí, a educação de Mario corre por sua conta e risco, ele se aprofunda nas leituras literárias e no estudo de idiomas. Paralelamente, começa a trabalhar, já com atividades burocráticas, na empresa de peças de automóveis chamada Will L. Smith S.A., passando por vários cargos até se tornar secretário do gerente. Dedicase, ainda, ao estudo da taquigrafia, algo que seria muito útil em empregos futuros (*Idem*, p. 30). Como anteriormente detalhado, nesse período a família de Mario frequentava a Escuela de Logosofía liderada pelo autodenominado Raumsol. O obscuro líder religioso convoca Benedetti para ser seu secretario particular em Buenos Aires e o jovem aceita a missão. Os três anos de solidão em Buenos Aires estão bem sintetizados nas páginas anteriores, mas vale recordar que nesse tempo ele amplia as suas leituras, até como escape das condições sufocantes em que se encontrava, e toma a decisão sempre adiada de se tornar escritor.

¹⁵Cuando Baltasar Brum, el 31 de marzo de 1933, sacrificó su vida en el más difícil arranque de dignidad, sin duda creyó que ese sacrificio encontraría un eco inmediato en la decisión de quienes vivían permanentemente con la democracia en los labios. Sin duda creyó que su gesto iba a ser el tremendo ejemplo que faltaba para mover el gatillo de la modesta heroicidad, de la mínima valentía que puede exigirse al ciudadano medio: la defensa de la ley que él mismo se ha otorgado. Por desgracia, ese tiro no sólo terminó con el último de los héroes, sino que sirvió además como señal de partida para la ardua carrera de los pusilánimes (BENEDETTI, 1960, p. 79).

Ao retornar a Montevideu em 1940, com o mundo em guerra, Mario chega a se inscrever como voluntário para lutar (o Uruguai assumira uma posição de neutralidade em 1939, mas rapidamente se aproximou dos Aliados, atendendo ao clamor popular) e faz um treinamento inicial com armas, mas não passa daí. A ditadura de 1933 se desvanecia em meio a composições e realinhamentos pouco traumáticos, até que em 1942 – “el golpe bueno” – são convocadas novas eleições. Como já aludido, em 1940 Benedetti começa a desempenhar três ofícios diferentes, todos de *oficina*, e, talvez debilitado pelo excesso de trabalho, fica seriamente enfermo de tifo, doença que deixaria uma sequela que o acompanhou, às vezes duramente, por toda sua vida, a asma, que se tornou tema do conto “El fin de la disnea” (*idem*, p. 37-38).

Em meio aos afazeres profissionais, Mario seguia escrevendo e publicou em 1945 seu primeiro livro de poesia, chamado *La víspera indeleble*. Não conseguimos encontrar um exemplar do livro, que nunca foi republicado e desde então sempre foi renegado pelo escritor. MB nunca aceitou que aqueles poemas integrassem os seus inventários de poesia. O autor, em entrevistas, gostava de lembrar uma história ocorrida entre ele e o poeta Juan Cunha, logo após a publicação de *La víspera indeleble*. Cunha, que já era um poeta reconhecido e havia recebido um exemplar do livro, o convidou a um café e disparou: “Te voy a decir lo que pienso honestamente de ese libro, te lo resumo en una frase: es un mal libro de un buen poeta”. Mario costumava dizer que Cunha era o culpado por ele continuar escrevendo poesia.

De novo reunidos, Mario e Luz López Alegre voltam a namorar. Quando Mario contraiu tifo, Luz cuidou dele e, ali, o poeta percebeu que a amava, como confessou a Mario Paoletti: “hasta ese momento yo no había creído que fuese tan tierna, inconsciente y osada” (1995, p. 68). Casaram-se em 1946 numa igreja luterana e passaram o restante de suas vidas juntos, mesmo nos tempos das distâncias forçadas.

No começo de 1939 havia nascido a revista semanal *Marcha*, um meio que influenciou fortemente o campo intelectual uruguaio até o ano de 1974, quando foi fechada pelo governo ditatorial. Nesse período, surge “El 45”, como batizado por Emir Rodríguez Monegal, um movimento de escritores nascidos entre 1920 e 1930

cuja preocupação central, ao menos na primeira fase, que durou até 1959, era a vida cultural produzida no país, sem maiores questionamentos políticos, e que se tornou um espaço cultural fundamental em Montevideu (ROCCA, 2004, p. 7-8). Na verdade, não se trata de um único grupo ou de um bloco, mas de uma sucessão de agrupamentos internos heterogêneos, que se articulavam e se contrariavam, confiados no poder superior da alta cultura. Mario Benedetti e Manuel Arturo Claps esclarecem, numa reunião promovida pelo organizador do livro “El 45”, que naquele período inicial eles se importavam com política, mas de maneira muito pessoal, individualizada, não coletivamente, e se preocupavam em se neutralizar na redação das revistas *Número* e *Marcha* para evitar maiores conflitos internos (p. 106).

Benedetti inicia a revista *Marginalia* em 1948 que ele considerava “una mala revista hecha por gente inexperienced” e que teve apenas seis números publicados. Até ali, Mario não participava diretamente de nenhum grupo intelectual, mas seguia escrevendo contos, poemas e críticas que eram publicados com frequência em outras revistas desde 1945, como *Marcha*. Pouco depois do fracasso de *Marginalia*, Mario se incorpora à revista *Número*, na companhia de Idea Vilariño, Claps e Emir Rodríguez Monegal, e, logo em seguida, vincula-se a *Marcha*, de maior repercussão, na qual ele e Ángel Rama dirigiram a seção literária depois da saída de Monegal na década de 1950. Nas páginas dessas revistas, Mario ainda traduz algumas das Parábolas de Kafka, mas não segue no ofício da tradução¹⁶. Nesse ambiente, Benedetti se dedica e elabora sua vocação para a crítica literária, a poesia e a narrativa. É ali que Benedetti sente a necessidade de modernizar o instrumental literário de seu país, retirá-lo da letargia que se encontrava, distraído em excesso com os motivos campestres e penetrado por um realismo do final do século XIX (ROCCA, 1998, p. 584). Ainda mais, segundo Rocca, é no meio do jornalismo, especialmente em decorrência da prática da crítica literária, que Benedetti rompe com o cosmopolitismo “evadido” da realidade imediata e passa ao “compromisso” com o entorno próximo do “continente mestizo” (*idem*, p. 585), algo que veremos um pouco mais adiante.

¹⁶Numa entrevista, Benedetti esclarece os motivos que o levaram a desistir da tradução: “era una tarea muy sana, muy enriquecedora pero que exige una dedicación enorme y se paga mal para el esfuerzo que requiere” (*Idem*, p. 125)

No dia 16 de setembro de 1949, entretanto, Mario Benedetti lança o ensaio “Política y literatura” em *Marcha* (BENEDETTI, 1949 in: ROCCA, 2014, p. 39-44), no qual podemos ver com clareza a quantas andava o seu pensamento político na época. No texto, Mario traça algumas de suas impressões sobre como deveriam se constituir as relações entre o escritor hispano-americano e a política do seu país. É relevante perceber, de início, que, apesar de ele se referir ao continente, a preocupação ainda permanece fixada ao âmbito nacional, à política do país. O escritor apresenta uma visão bastante desacreditada do panorama partidário de todo continente – “los partidos políticos con base ideológica constituyen palanca para intenciones extranacionales, o, en el mejor de los casos, son traducciones de programas ajenos” -, revelando mais uma vez a sua frustração por não encontrar na política algo genuinamente nacional. Ele desconfia também do próprio cidadão latino-americano – “es indudable que el ciudadano medio de nuestra América dista mucho aún de demostrar una actitud política consciente”, mas já destaca a tradição golpista das forças armadas – “A tales males suele agregarse una calamidad mayor aún: la ambiciosa irresponsabilidad de los núcleos militares”. No entanto, a respeito da pergunta central quanto à relação entre escritor e a política, o Benedetti de 1949 ressalta apenas o exercício do voto como meio de atuação política, demonstrando restrições até mesmo com o ato de um artista se filiar a um partido político, que poderia limitar a sua liberdade de expressão. Na sequência, apresenta-se radicalmente contra o engajamento político do escritor, ao menos na América Latina – “Quede la literatura comprometida para donde y cuando se merezca nuestro compromiso, no para este tiempo y estas tierras. Literatura comprometida significaría aquí sencillamente propaganda”. Verifica-se uma visão purista da literatura e uma leitura moralista e idealizada da realidade – “Si en nuestra América existieran facciones políticas desinteresadas, en otras palabras, puntualmente liberales, puras en su idealismo o materialismo pero puras (...) entonces sí sería posible (...) comprometer nuestra literatura”. Ele conclui se apartando completamente do universo político, buscando firmemente a distância:

“¿deben defenderlo desde la política o contra la política? (...) Aquí es necesario que el escritor sepa defender y defenderse de la política, (...) sea colocándose a su margen y *comprometiendo* su oficio definitivamente en pro de su inalienable derecho a imaginar”.

Depois de *La víspera indeleble*, MB publica, no ano de 1948, um livro de ensaios críticos chamado *Peripezia y novela*, que chega a ser premiado pelo Ministério de Instrucción Pública, e, no ano seguinte, o livro de contos *Esta mañana*, dentre os quais surge “El presupuesto”, conto que saltará dali, por questões temáticas, para abrir o livro *Montevideanos* (1959), esta sim uma obra de grande repercussão (CAMPANELLA, 2008, p. 51). Em *Esta mañana*, Mario apresenta narrativas urbanas com uma proposta literária já muito aproximada da que descrevemos no primeiro capítulo, mesmo que ainda em elaboração. Alguns perceberam uma noção de compromisso, no sentido dado por Sartre, do escritor já nesta obra¹⁷, mas, como sublinha Campanella, naqueles idos, as opções de forma e as temáticas refletiam muito mais os incômodos éticos e estéticos reparados pelo autor com a literatura de seu país do que questões políticas maiores. Ainda em 1949, Mario assume pela primeira vez, por um breve período (de julho a outubro), a direção literária de *Marcha*. Pablo Rocca rastreia que, durante esses meses, Mario critica os versos “audazes y inovadores de Idea Vilariño”, o que demonstra, na opinião do pesquisador, uma visão ainda conservadora de Benedetti sobre a poesia – algo que posteriormente seria reconhecido pelo próprio autor (1992, p. 26, *apud* CAMPANELLA, 2008, p. 52).

O primeiro romance de Mario Benedetti, *¿Quién de nosotros?*, é lançado no ano de 1953. Não nos adentraremos mais profundamente no estudo da fábula do livro, por serem as questões formais as que merecem, neste trabalho, maior atenção. Trata-se de uma pequena narrativa, de pouco menos de cem páginas, claramente influenciada por William Faulkner, com sugestivos jogos de perspectivas narrativas para contar a mesma história a partir dos diferentes ângulos de cada personagem (MARTÍNEZ MAESTRE, 1998, p. 508). O jogo de contrapontos se apoia em três capítulos, cada um deles atribuído a um narrador distinto, e desenvolve um tríptico narrativo que conta com o diário íntimo do personagem de Miguel (Benedetti voltaria a se utilizar do diário íntimo no romance *La tregua*); a epístola de Alícia; e o conto de Lucas. Três formas diferentes para os três personagens envolvidos num triângulo amoroso e imersos no isolamento e na

¹⁷Como señala Oscar Blando, en ese texto el escritor uruguayo se centra en “la respuesta que la literatura debía dar a una realidad latinoamericana que le exigía urgentemente”. (CAMPANELLA, 2008, p. 51).

incomunicabilidade. Carlos Martínez Moreno considera *¿Quién de nosotros?* um ponto de feliz correspondência entre o ensaísta e o escritor de ficção, pois Mario havia escrito críticas sobre Proust, James, Reyles e Faulkner em 1951 e revela no seu romance o propósito anticlássico dos anos 1930 através de elipses, hiatos narrativos e um *puzzle* deliberado (1973, p.42). Moreno vislumbra as preocupações literárias do autor refletidas no texto ficcional, que variam da ferocidade narrativa direta de Lucas ao diário pessoal de um sujeito fracassado, medíocre e frustrado, passando pelo expediente confessional e corrente de uma carta escrita por Alícia na iminência de cometer adultério (*Idem*, p. 46). Há uma escalada literária na forma do livro: do diário íntimo, algo escrito para si, fechado no próprio sujeito, a uma missiva, dirigida a outra pessoa, numa tentativa frustrada de comunicação, a, fechando o ciclo, um procedimento literário, o conto, dirigido ao público. Talvez, por isso, Moreno considere, nessa crítica, *¿Quién de nosotros?* o romance uruguaio mais promissor de 1953. Até ali, Benedetti permanece, ainda, como uma promessa.

Pouco depois, em 1955, Mario assume a direção literária de *Marcha*, função que desempenhará até 1959 – com dois intervalos: o primeiro em 1957, quando viaja por oito meses à Europa, e o segundo em 1958, para se dedicar à produção literária do gênero do teatro, caminho em que, tanto a crítica como o próprio autor reconhecem, ele não alcançaria grandes resultados, ao menos nesse período, apesar do sucesso de público¹⁸. Era uma época importantíssima para narrativa latino-americana. Entre 1953 e 1956, como ressaltado por Hugo Achugar no prólogo de *Poemas de oficina* (BENEDETTI, 2000, p. 5), são publicados *Los Adioses* (Juan Carlos Onetti), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier), *Final de Juego* (Julio Cortázar), *Grande Sertão Veredas* (Guimarães Rosa), *Los jefes* (Mario Vargas Llosa) e *La hojarasca* (Gabriel García Márquez). Nessa etapa, Mario começa a se voltar com maior atenção à narrativa hispano-americana, começando por Rulfo, numa crítica de *Pedro Páramo*. Até então, o autor, que tinha intimidade com a poesia das Américas, concentrava-se na narrativa de autores europeus e estadunidenses (ROCCA, 1998, p. 584). No mesmo ano, desaparece a revista *Número* por questões econômicas. Mario passa a fazer crítica

¹⁸“Por ejemplo, el teatro: he escrito tres obras de teatro y cuando se publican su venta marcha muy lentamente e incluso dos de ellas no fueron nunca representadas. La explicación de eso, para mí, es que el teatro que escribo es malo y debido a eso he dejado de escribirlo” (Benedetti em entrevista a González Bermejo, 1973, p. 26).

de cinema para o jornal *La mañana* e se aventura em crônicas de humor lançadas sob o pseudônimo Damocles na revista *Marcha*, depois reunidas no livro *Mejor es meneallo* (BENEDETTI, 1965). Damocles, segundo Ángel Rama, revelava Mr. Hyde-Damocles de Mario, que tratava com sátira e comicidade os costumes, os acordos políticos e os hábitos nacionais (CAMPANELLA, 2008, p. 64-65), além de tê-lo permitido perceber a importância do humor na comunicação com o público: “Yo lo uso mucho como fijador. A veces cuando uno lanza una idea, si se la precede, se la rodea o se la continua con un toque de humor, se fija más en el lector” (Benedetti em entrevista a Ernesto González Bermejo, 1973, p. 35).

No ano de 1956, é publicado *Poemas de oficina*, primeira vez que o autor se ocupa do mundo cotidiano e da mediocridade da burocracia, temática determinante na sua obra, e que firmaria uma grande sintonia entre ele e o público uruguaio¹⁹. O livro foi bastante debatido – e ainda é – pela crítica; para alguns, foi considerada a mais importante obra do autor, e foi muito bem recebido pelos leitores em geral. A primeira edição se esgotou em duas semanas, feito absolutamente inédito para um escritor que pouco tempo antes financiava as suas publicações e terminava com a maioria dos exemplares guardados em sua casa²⁰.

Antes de ingressar nos aspectos políticos e pessoais determinantes do ano de 1959, importa destacar que este é o ano em que confluem a maturidade do narrador Mario Benedetti e o despertar do homem político (*Idem*, p. 79). Nesse ano, Benedetti publica o livro *Montevideanose* escreve o romance *La tregua*, obras já detidamente examinadas neste trabalho. Trata-se do momento em que a sua literatura sobre o homem médio uruguaio atinge o ponto culminante. Também no ano de 1959, Mario, que estava à frente das páginas literárias de *Marcha*, desentende-se com Carlos Quijano, diretor da revista, sobre a conveniência de se ampliar o debate político-cultural no periódico. A discrepância entre os dois resulta na sua saída da revista (*Idem*, p. 73).

¹⁹“Es un libro que lo guardo mucho cariño porque justamente es la obra que me puso en comunicación con el lector, que en última instancia es lo que buscamos todos los que escribimos y publicamos” (*Idem*, p. 28).

²⁰“Hasta el momento publicaba ediciones de quinientos, de mil ejemplares, de las cuales me quedaba con la mitad y de la otra mitad, parte la regalaba a los amigos” (*Idem*, p. 27).

Muito já se debateu sobre a intenção benedettiana de se aproximar do público, de ser lido por muitos, de buscar o diálogo com o leitor. O sucesso de público de *Poemas de oficina* e *Montevideanos* – o autor considerava este em certa medida como o equivalente em prosa daquele - celebra o início da relação de proximidade (e até de afetividade) entre autor e leitores. Benedetti reconheceu em entrevistas que essa comunicação impactou o seu próprio caráter, pois, talvez pela primeira vez, depois de uma juventude e especialmente uma infância marcadas por infelicidades, ele se sentia à vontade em seu meio e mais confortável nas suas relações sociais (CAMPANELLA, 2008, p. 80). Mario costumava dizer que se sentia velho desde cedo, repleto de inibições e até de preconceitos, questões das quais foi se afastando ao chegar à maturidade. A sua relação com os leitores se estreitou definitivamente com a publicação de *La tregua* em 1960, considerado como o primeiro *best seller* uruguaio (a Mario Benedetti incomodava bastante essa alusão, pelo esvaziamento da expressão).

O Benedetti que havia escrito *El país de la cola de paja* tentava definir-se politicamente, em especial definir uma atitude política diante do mundo. Apesar de ter sido considerado por Ángel Rama como um livro “fervoroso, escrito con íntimo dolor y rebeldia, con un afán sano, con ingenuidad y superficialidad”, ou seja, um livro de análise que contava com um escasso respaldo teórico, considerando a falta de uma formação política consistente do autor, repleto de lugares comuns da classe média, e apesar de ter sido duramente criticado por intelectuais e críticos, provocou rupturas com Carlos Quijano e com Hugo Alfaro e, conseqüentemente, a sua saída por muitos anos de *Marcha* (CAMPANELLA, 2008, p. 84). O desentendimento se dá por conta da atitude crítica – e autocrítica - que o autor assume até mesmo com a geração de *Marcha*, por ter um olhar elitista da cultura e pela falta de paixão com que se aliena da realidade, numa atitude que ele chama de “crítica prescindente”.

Depois disso, uma revolução atravessará a vida do autor e consolidará uma mudança que era desenhada havia algum tempo.

2.2 A REVOLUÇÃO CUBANA E A INTELLECTUALIDADE LATINO-AMERICANA: ENCANTAMENTOS, DESILUSÕES E REPERCUSSÕES

Parece-nos oportuno abrir um parêntese para se compreender, mesmo que topicamente, a nova atitude dos intelectuais latino-americanos diante da Revolução Cubana, por se tratar de um movimento que tem impacto direto na produção literária de Mario Benedetti. Para tanto, é necessário descortinar algumas questões: como se dava a relação entre a intelectualidade e a Revolução? Como a perspectiva revolucionária se soma aos movimentos literários em curso naquela época? Como era elaborada a política cultural em Cuba visando à aproximação com os intelectuais? - especialmente como foi pensada e realizada a *Casa de las Américas* (onde Mario Benedetti trabalhou diretamente)? Como se deu o rompimento de parte considerável dos intelectuais no início da década de 1970 com o processo revolucionário? E, por fim, quais as consequências políticas da Revolução Cubana nos países da América Latina, particularmente no Uruguai? Todas essas questões estão diretamente ligadas à atuação política e literária de Benedetti nesse quadrante e precisam ser indagadas para avançarmos. Cada ponto suscitado neste subcapítulo será diretamente relacionado com a vida e a produção literária do autor no item posterior.

A Revolução Cubana inaugura um novo momento político no continente e impacta diretamente o mundo intelectual latino-americano. Em meio à nova realidade revolucionária, com suas utopias e novas práticas, se inicia um processo de intensa aproximação entre literatura e ideologia. Como lembra Adriane Vidal Costa (2012, p. 134), surge um cenário propício a reforçar em muitos escritores a crença no poder transformador da literatura. As produções literárias, as críticas e as declarações políticas de vários deles, no período seguinte à Revolução, revelam, de um lado, um forte alinhamento com o programa político revolucionário, e, de outro, a adoção da postura engajada trazida por Jean-Paul Sartre.

Adriane Costa ressalva que, no período, a politização da arte não se confundiu com experiências literárias de outrora, como o realismo socialista, e não trazia consigo uma postura dogmática (2012, p. 135). De forma bem diferente, um fenômeno literário de renovação ficcional do continente *mestizo*, que já estava em

curso havia duas décadas, é abraçado pelos principais autores do *boom* latino-americano: o realismo mágico. Um movimento que se inicia nos primeiros anos da década de 1940, com autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri, e reage ao realismo/naturalismo do século XIX e aos regionalismos que vigoravam na produção literária do começo do século XX, bem representados pela “novela da terra” (VIEIRA, 2012, p. 37). Segundo Felipe Vieira, os escritores desse ciclo foram responsáveis por um projeto intelectual que buscava refletir sobre a identidade latino-americana, sobre os problemas e as questões da “jovem América” distanciando-se da decadente “velha Europa”, destroçada pela guerra. Vieira se vale da compreensão de José Ingenieros para resumir a ideia operante e difundida entre a intelectualidade latino-americana: “se os bárbaros europeus haviam se suicidado em uma guerra, o caráter de ‘civilização’ poderia ser revisado, inclusive, invertido” (*Idem*, p. 43). A redefinição da identidade latino-americana, portanto, estava assentada numa representação positiva do continente e na rejeição à civilização europeia, num jogo de tese e antítese, apesar de a representação da realidade, das pessoas e da vida, nesse período, ainda obedecer, em grande parte, a uma lógica narrativa europeia (*Idem*, p. 66). O surgimento do Real maravilhoso, somado ao evento da Revolução Cubana, conferiu urgência à necessidade dos intelectuais de darem um significado à América Latina, de buscarem as razões de *La soledad de América Latina*, como apontou García Márquez na cerimônia do Nobel de Literatura de 1982, e a literatura se mostrava como o meio hábil para tanto. Apesar de a obra literária de Mario Benedetti não estar vinculada ao realismo mágico e de ele não ser relacionado diretamente como um dos autores do *boom* latino-americano, o autor parece estar disposto a buscar respostas a tais questões.

No período do *boom*, durante a década de 1960, o fator político se torna um elemento central da produção e dos debates culturais, que se dão majoritariamente em torno de Cuba. A ilha se torna o epicentro dos intelectuais latino-americanos e confere unidade ao grupo. Trata-se de uma construção dos dois lados - a direção política da Revolução e o próprio campo intelectual - que experimentaram no momento inicial o que Adriane Costa chama de um “encantamento recíproco”, com interesses talvez não ditos, mas muito claros de lado a lado (COSTA, 2008, p. 295):

(...) grande parte dos intelectuais celebrou-a como a realização de uma utopia. Se a Revolução Cubana significava para eles o início da “emancipação definitiva”, era compreensível que a fé revolucionária se colocasse decididamente em um primeiro plano (RUFFINELLI, 1995, p. 370-371). Ao mesmo tempo, o governo revolucionário cubano teve uma grande preocupação em buscar a adesão dos intelectuais estrangeiros para, entre outras coisas, ganhar apoio e legitimar a Revolução, tanto na América Latina quanto na Europa. O apoio dos intelectuais a Cuba foi decisivo, bem como, a princípio, a devoção deles à causa. O contrário também foi válido, ou seja, alguns intelectuais, ao defenderem a Revolução, estavam buscando um caminho para que pudessem se sobressair e ganhar espaço na *intelligentsia* latino-americana. Eram anos de minuciosas elaborações em torno do poder e da responsabilidade da palavra, de leituras particularmente apaixonadas, de polêmicas cujos ecos ainda não se dissiparam (SOSNOWSKI, 1995, p. 395).

A autora acrescenta que a política cultural cubana foi muito bem elaborada com o propósito fundamental de atrair os intelectuais da ala mais progressista, de criar uma rede de colaboração e de solidariedade entre os escritores. Se a posição do campo intelectual é determinada pela função que ocupa no interior do campo do poder (BOURDIEU, 2005, p. 190), que pode ser mensurada pela posição dos artistas na estrutura da classe dirigente (ou na relação que mantêm com a estrutura de poder quando não chegam exatamente a integrá-la), percebe-se que a autonomia conquistada pela intelectualidade no primeiro momento revolucionário, em especial na *Casa de las Américas*, refletia o valor confiado pela Revolução aos produtores de bens simbólicos, mesmo que houvesse uma perspectiva instrumental no espaço conferido aos escritores para promoção e legitimação do processo revolucionário. A autonomia que gozavam escritores e artistas representou um importante meio para se alcançar a pretendida adesão do campo intelectual latino-americano. Pode-se dizer que tal desígnio foi concretizado durante a década de 1960, ainda que não tenha perdurado por muito mais tempo (COSTA, 2008, p. 297).

Forma-se, assim, uma frente intelectual latino-americana de esquerda que se reúne com frequência nos vários congressos, encontros e simpósios promovidos em Cuba, que contavam com a participação de escritores relevantes, como Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa. Além disso, alguns autores decidiram viver na ilha, como o próprio Mario Benedetti, o haitiano René Depestre, o

salvadorenho Roque Dalton, o peruano Javier Heraud e o chileno Enrique Lihn. São anos em que, segundo Jorge Castañeda, a Revolução Cubana chegou a simbolizar a unidade, a força e o apogeu da esquerda intelectual latino-americana (CASTAÑEDA, 1994, p. 158-159 *apud* COSTA, 2008, p. 298), algo que não se pode desprezar num continente em que “a influência real do marxismo (...) não se fez sentir por meio dos partidos de esquerda, porém muito mais no nível da ideologia e como estímulo à mobilização e à ação políticas, e não menos (...) entre os estudantes e os intelectuais (...)” (ANGELL, 2009, p. 474).

Para refletir sobre o entrelaçamento entre cultura e política do período, Maria Eugenia Mudrovcic (2010, p. 11) relembra as fotos que mostram Gabriel Garcia Márquez ao lado de Fidel Castro em momentos de descontração, de intimidade, ela diria de cumplicidade. Apesar de tais fotografias serem de anos posteriores à década de 1960, elas deitam raízes nos anos iniciais do processo revolucionário e são utilizadas pela autora para se pensar sobre a razão de causarem tanto desconforto aos liberais ao retratarem a amizade de um Nobel de Literatura com um dos chefes de Estado mais pais polêmicos do século XX. Para além de uma visibilidade excessiva sobre a amizade – como um laço fraterno, desinteressado -, como forma de apresentar de maneira mais pura ou ingênua a aproximação entre política e literatura, há algo mais entre os dois que provoca o incômodo liberal. Percebe-se uma sintonia destituída de inocência que representa a quebra de um tabu por Gabo (e pela intelectualidade latino-americana): a irreverência com que ele repudia um dos mitos mais caros da “república das letras” - a sua amizade ou proximidade ao “príncipe” interdita a autonomia da literatura em relação à política. Para os liberais, a cada vez que a cultura se aproxima perigosamente da política, ou se mostra com tendências não menos perigosas de sucumbir à razão instrumental, a liberdade está ameaçada, como se ideologia daquela modernidade estivesse pronta para purgá-la.

Mudrovcic situa o debate sobre autonomia para problematizar a visão dos intelectuais latino-americanos e o outro lado da Guerra Fria ideológica do momento. A pergunta que ela lança é: como se surge a crença no ultra-valor da autonomia, como se a literatura escapasse aos limites que impõem a nação, o partido, a ideologia, as lutas políticas e linguísticas? Certamente essa é uma discussão muito extensa para se abordar neste trabalho, mas é válido perceber que o valor literário

da autonomia da literatura, como todo valor, responde a uma crença, que reclama a suspensão das lógicas que são externas às condições de funcionamento do próprio princípio; é uma aposta no axioma do caráter sublime da arte, um pressuposto que não precisa ser demonstrado, algo que corresponde ao que Pierre Bourdieu chama de “atos de dessacralização sacralizante” (*idem*, p. 12). Defende-se uma visão da literatura como uma atividade que se justifica por si própria, na qual a autonomia permitiria que escritores e críticos fixassem suas próprias leis, seus padrões, seus princípios que obedeceriam a uma hierarquia interna própria, sem a interferência do elemento político ou social. Nesse sentido, quanto mais autônoma a literatura, mais desenvolvida será; ou seja, quanto mais distante do aspecto nacional, das questões políticas, mais densidade terá. Ocorre que a visão de autonomia, como apresentada, foi uma das principais armas agitadas no campo intelectual durante a Guerra Fria cultural, um princípio de legitimação ou deslegitimação que buscava controlar a cultura, num período em que “la autonomía del arte codificó la lucha contra el comunismo” (*idem*, p. 16).

A resposta da Revolução Cubana ao valor liberal da autonomia se desenvolveu na sua política cultural para a América Latina. No núcleo de tal iniciativa se encontra a *Casa de las Américas*, instituição criada como meio de intercâmbio cultural com os países do continente, devido ao fato de que quase todos eles haviam rompido relações diplomáticas com Cuba depois da revolução (GILMÁN, 2010, p. 285). Os artistas e os intelectuais se tornaram os interlocutores ideais do órgão para se superar o isolamento, além de ter ocorrido uma rápida e sincera identificação entre tais atores - que se apresentavam voluntariamente como promotores da Revolução - e a revista. O prêmio e a revista *Casa de las Américas* se tornaram armas extraordinárias contra o bloqueio diplomático (logo mais seria econômico) que estava em curso e apelavam diretamente àqueles que se consideravam os principais atores da política: os intelectuais (*Idem*, p. 286). A *Casa* funcionava como o lugar de encontro da intelectualidade em Havana, que expressava através dela seu entusiasmo revolucionário; configurou-se como centro de gravidade crucial para a formação e a consolidação da rede letrada de apoiadores da Revolução nas décadas de 1960 e 1970. É válido frisar que tal rede não se restringia ao apoio de intelectuais da América Latina, como Cortázar, Fuentes, Rama, Viñas, Vargas Llosa, Dalton, Depestre, Mario Benedetti, dentre

outros; na verdade, ela contava com a contribuição direta de europeus consagrados como Sartre, Calvino, Robbe-Grillet, Goytisolo, dentre tantos. Claudia Gilmán observa que a ida a Havana para participar como jurado de um concurso, para receber um prêmio, para integrar um congresso voltado a artistas, para contribuir com a revista era algo que solidificava alianças, discursos, programas e configurava um “nosotros”, que transformou a revista cultural em um modelo. Ela contava com uma mensagem revolucionária inovadora, um desenho moderno e se apoiava no prestígio de seus colaboradores. No começo, a revista não tinha e não se propunha a expressar um programa claro por dois motivos principais: (i) a etapa inicial do processo revolucionário se dá numa conjuntura delicada, em que se passaria pela invasão da Baía dos Porcos, a assunção do marxismo-leninismo como doutrina de governo, os debates intelectuais, a crítica ao sectarismo, a crise dos mísseis etc.; e (ii) pela memória do fim da relação entre artistas e governo em experiências socialistas anteriores. Em outras palavras, havia otimismo com a Revolução, mas havia profundas incertezas da parte dos intelectuais quanto ao tratamento que seria dado à cultura pela direção política²¹. A grande atratividade da *Casa de las Américas* estava no esforço, enquanto foi possível, para que ela não fosse o canal do discurso revolucionário estatal, papel reservado a *La Gaceta de Cuba*, apesar da oposição de muitos intelectuais de dentro e de fora do governo a essa diretriz. Talvez a desnecessidade de se demonstrar o vínculo à postura revolucionária a partir de temáticas e técnicas compositivas seja uma das razões de a revista ter obtido tanta repercussão na crítica e no público do continente e ele estava conjugada à defesa da arte moderna, à qualidade epistemológica do corpo crítico, à visão do valor de uma arte inovadora e à convicção de não se repetir a arte soviética (*idem*, 287). A partir de 1962, com a contribuição definitiva de Ángel Rama, uruguaio que dividiu com Mario Benedetti a direção de *Marcha*, *Casa de las Américas* inicia uma campanha para intensificar os vínculos com o continente hispano-americano. Além de ter sido o principal difusor da revista fora de Cuba (e um dos seus principais elaboradores), Rama redigiu o editorial do número 26, considerado um dos maiores

²¹As palavras de Edmundo Desnoes demonstram bem isso e poderiam ser as palavras do conjunto dos intelectuais: “Los cambios que la Revolución ha llevado en nuestra vida social y personal encontrarán en una forma u otra expresión a través de todo artista genuino: esperamos que nuestros creadores tengan la profundidad y la vitalidad de nuestra revolución. No sé cómo se expresará la Revolución: pero se expresará (1961, p. 136 *apud* GILMÁN, 2010, p. 287).

feitos do periódico, “donde se articula y consagra, simultáneamente, la aparición del hecho literario más importante del continente: la nueva novela latino-americana” (CAMPUZANO, 2001, p. 42, *apud* GILMÁN, 2010, p. 290). Depois de 1965, a revista parece ser dominada por uma obsessão temática com uma ênfase crescente: a missão do intelectual e as suas relações com os dirigentes políticos. A respeito do tema, posições antagônicas se formaram e se inscreveram na revista, algo que revela as sérias disputas que estavam em curso, até que *Casa de las Américas* publica, em 1969, a transcrição de uma mesa redonda da cúpula da revista com o título “Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad”, em que se defende a postura de prevalência da direção política e a adoção de um discurso intransigente de anti-intelectualismo (*Idem*, p. 295-297). Em resumo, o intelectual deveria aceitar a superioridade dos dirigentes - a *Casa de las Américas* negava a sua tradição de diálogo aberto com os intelectuais e condicionava a participação destes a uma adesão irrestrita. Dois anos depois ocorreria o emblemático “caso Padilla” e, ainda em 1971, dissolver-se-ia o comitê de colaboração da revista, escancarando o colapso da lua-de-mel entre intelectuais estrangeiros e a Revolução Cubana. Não por acaso se inicia ali o período conhecido como “quinquenio gris” em que a revista se inclina às exigências do discurso oficial.

O “caso Padilla” estremeceu vigorosamente a relação da Revolução Cubana com a rede de intelectuais comprometida com a militância de esquerda, que havia aderido à causa revolucionária e estava preocupada com a promoção da integração latino-americana. A Revolução era, até então, a bandeira de luta e o ideal compartilhado, a responsável pela aproximação dos escritores. A prisão de Heberto Padilla, um escritor que havia se notabilizado por sua postura crítica e provocativa à liderança política revolucionária, “por atentar contra los poderes del Estado” (FUSCHINI, 2001, p. 313), foi marcada pela incomunicabilidade e a tortura. Aos 20 dias da prisão, foi publicada em *Le Monde* a famosa “Carta de los Cien Intelectuales” dirigida a Fidel Castro que dizia: “Los abajo firmantes, solidarios de los principios y objetivos de la revolución cubana, se dirigen a usted para expresar su preocupación ante el arresto del poeta y escritor Heberto Padilla, y para solicitar que usted tenga a bien examinar la situación creada por dicho arresto”. Destacam-se as assinaturas de Carlos Barral, Italo Calvino, José Maria Castellet, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Marguerite Duras, Juan y Luis Goytisolo, Alberto Moravia, Hans Magnus

Enzesberger, Carlos Franqui, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Octavio Paz. Depois de 37 dias, Padilla foi solto com a condição de que escrevesse uma longa autocrítica (fórmula encontrada pelo regime para acalmar as reações). Na noite de 27 de abril de 1971, Padilla fez a mesma autocrítica de forma pública, numa sessão que foi gravada e divulgada para a imprensa da América Latina. Acreditava-se que, assim, o olhar negativo da intelectualidade seria dissuadido e o governo demonstraria generosidade no trato com literatos opositores. O resultado foi o inverso do esperado. Desatou-se um forte movimento contrário aos atos de Havana, alguns escritores romperam de maneira definitiva com Cuba, e, em resposta, escancarando a cisão no meio intelectual, houve uma reação intensa dos intelectuais apoiadores de Cuba (dentre eles, Benedetti, como se verá adiante) e do próprio regime. Como ressalta Germán Albuquerque Fuschini (2001, p. 308), é fato público e notório que o “Caso Padilla” foi um momento chave na debilitação das redes de intelectuais em Cuba, ocorrida no início da década de 1970. José Danoso, na *“Historia personal del ‘Boom’”*, sintetiza o impacto:

(El caso Padilla) rompió esa amplia unidad que durante tantos años acogió muchos matices políticos de los intelectuales latinoamericanos, separándolos ahora política, literaria y afectivamente en bandos amargos e irreconciliables. El caso Padilla, con todo su estruendo puso fin a la unidad que vi aflorar entre los intelectuales latinoamericanos por primera vez (...) en aquel Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción en 1962 (1997, p. 93, *apud* FUSCHINI, 2001, p. 309).

O campo intelectual pouco a pouco foi perdendo a autonomia – evidentemente não no sentido apregoado pelos liberais, mas naquele invocado por Bourdieu -para se definir em meio ao processo revolucionário. Uma ação que, além de revelar a burocratização da Revolução e dispersar a pretensa unidade dos artistas, deslocou o centro da atenção das redes de intelectuais de Cuba para outra questão que se levantava na América Latina: as ditaduras militares que se propagavam no continente.

No entanto, a Revolução Cubana provocou implicações que transbordaram em muito o campo intelectual. No plano mais diretamente político, todos os aspectos do dogma, das ideias recebidas e da prática tradicional da

esquerda latino-americana passaram a ser examinados à luz de uma revolução vitoriosa que foi obra de uma guerrilha rural sem a participação do Partido Comunista (ANGELL, 2009, p. 507). Com a consolidação da iniciativa cubana, ganha corpo a perspectiva de um marxismo heterodoxo autóctone ou latino-americano que, nascido na década de 1920 com as ideias do socialista peruano José Carlos Mariátegui, assume definitivamente o caráter revolucionário e se distancia dos partidos comunistas, internacionalmente vinculados a Moscou, e dos partidos socialistas, com suas expressões populistas (*Idem*, p. 473-474). A discussão se estendia sobre a necessidade de se observar as tradicionais “etapas revolucionárias”, a relação entre a ala política e a militar, o papel da burguesia nacional no processo, a estrutura social do país e, especialmente, se a experiência cubana era excepcional ou se poderia se repetir em outros lugares. Os debates na esquerda latino-americana, contudo, não foram meramente teóricos. Durante os primeiros anos da década de 1960 formaram-se em quase todos os países do continente grupos guerrilheiros, alguns que assumiram importância e outros não (*Idem*, p. 510). Não era raro que radicais jovens pensassem que o entusiasmo e o compromisso fossem suficientes para fazer a revolução, mesmo diante da declaração de Che Guevara sobre as singularidades do caso cubano, que contava com Fidel Castro como um líder excepcional, com uma burguesia nacional disposta a se unir à frente contra Batista, com uma maioria de camponeses cubanos semiproletarizados devido à mecanização da indústria açucareira e, fundamentalmente, com o fato de os Estados Unidos não estarem preparados para a revolução (*Idem*, p. 507-508). Como lembra Alan Angell, depois da Revolução Cubana, os Estados Unidos e a direita latino-americana estavam decididos a impedir a aparição de outra Cuba e, para tanto, entre março de 1962 e junho de 1966 ocorreram nove golpes militares na América Latina com a missão de suprimir movimentos “comunistas” (p. 510). Os estadunidenses, ainda no governo Kennedy, iniciaram a Aliança para o Progresso e o programa de colaboração e treinamento com as forças armadas de Estados latino-americanos. Como resultado, os militares tiveram pouca dificuldade para estancar os movimentos de guerrilha, por vezes, se antecipando ao surgimento destes, como no Brasil, e aplicando o golpe de Estado sob a alegação de se tratar de uma medida preventiva.

No Uruguai, surgiu uma poderosa guerrilha urbana, os Tupamaros, que havia aprendido com o fracasso da guerrilha rural ocorrida no Norte do país e chegou a integrar o grande movimento da esquerda chamado Frente Amplio, que buscava chegar ao poder por meios eleitorais. Orientados por ideias do terceiro-mundismo, do latino-americanismo, das teorias da dependência e da teologia da libertação, os Tupamaros não rejeitavam alianças políticas e conseguiram forte apoio num país que enfrentava uma séria crise econômica desde os fins da década de 1950 e onde havia um profundo descrédito com o sistema político. O enfrentamento do Estado uruguaio contra os guerrilheiros foi utilizado como justificativa para medidas cada vez mais arbitrárias, que passaram pela criação do grupo paramilitar Guarda Metropolitana e pelo estado de emergência nacional no ano de 1968, a suspensão das liberdades civis e o estado de guerra contra os Tupamaros no ano de 1972, uma política de prisões em massa, a utilização da tortura e operações de cerco e captura, até que culminaram no golpe de Estado de 1973 e na ditadura que durou até o ano de 1985. O regime autoritário uruguaio, assim como os da Argentina, Chile e Brasil, esteve decidido a eliminar todo movimento político que pudesse representar uma ameaça à sua autoridade e a esquerda não tinha forças para resistir a tanta brutalidade, numa repressão que foi do exílio ao assassinato (ANGELL, 2009, p. 520). Os efeitos dos regimes autoritários foram profundos sobre a esquerda, particularmente a esquerda do Cone Sul, que iniciou um processo de reavaliação cujo resultado foi a ênfase no valor da democracia (*Idem*, p. 521).

2.3 MARIO BENEDETTI: LITERATURA E POLÍTICA COMO *MUCHO MÁS QUE DOS*

As transformações ocorridas na obra e na postura política de Mario Benedetti a partir do ano de 1959 já se anunciavam tempos antes, mas demoraram um pouco a se consolidar. A literatura benedettiana já apresentava uma urgência em interpretar a vida com transparência a partir da experiência do leitor idealizado pelo autor e para esse mesmo leitor – *el próximo prójimo*, título de um poema e de um livro um pouco posterior a esse período. A trilogia multigenérica de *Poemas de la*

oficina, *Montevideanos* e *La tregua*, acrescida do ensaio *El país de la cola de paja*, demonstrava uma profunda preocupação com o humano, com a liberdade, com o próximo, mesmo que sem contornos ideológicos mais claros, que projetava o leitor como destinatário de sua escrita, mas também como objeto de seu interesse e de sua preocupação, uma relação que Mario situa da seguinte forma, numa entrevista a Ernesto González Bermejo: “no escribo para el lector que vendrá, sino para el que está aquí, poco menos que leyendo el texto sobre mi hombro” (1973, p. 41). Nota-se um olhar pautado na alteridade, que reflete sobre a frustração e o fracasso, sobre o que poderíamos ser, algo que o conduz à virada na sua obra que só ocorrerá efetivamente diante da Revolução Cubana:

Pero anteriormente había habido otro acontecimiento muy importante: la Revolución Cubana. La Revolución Cubana no sólo hace penetrar a América Latina en el Uruguay sino en sí mismo. Lo he escrito y firmado: hasta la eclosión de la Revolución de Cuba yo no era un tipo preocupado por lo que sucedía en América Latina y estaba absolutamente alienado a los problemas culturales europeos y pienso que no sólo yo: la mayor parte de mi generación tenía culturalmente puestos los ojos en Europa o la literatura norteamericana. Lo que estaba mal como formación y creo que fue una influencia importante (Benedetti em entrevista a González Bermejo, 1973, p. 32).

Entre os dias 14 e 18 de março de 1958, o diário *La mañana* publica longas crônicas de Carlos María Gutiérrez sobre o cubano Movimiento 26 de Julio. Gutiérrez havia passado o mês de fevereiro em Sierra Maestra acompanhando as atividades dos guerrilheiros, desvendando a sua estrutura política e militar e buscando compreender os objetivos da insurreição (GONZÁLEZ, 2016, p. 97-101). Campanella lembra que era um testemunho estupefante sobre a ditadura de Batista, sobre torturas e execuções diárias, algumas presenciadas pelo jornalista, e com um prognóstico de triunfo do movimento revolucionário (2008, p. 74). Patricia Calvo González acrescenta que as entrevistas feitas por Carlos María Gutiérrez com os protagonistas do movimento, especialmente a com Fidel Castro, oferecem uma nova visão do “barbudo soldado (...), con su cabellera hirsuta, sus cartucheras cruzadas y su tosco uniforme de montaña” e de seu movimento, além de apresentarem um relato gráfico da vida cotidiana dos combatentes e de como eles haviam se tornado “desde la clandestinidad, la fuerza política más poderosa del país” (2016, p. 98), que contava com ampla admiração e apoio do povo cubano.

Gutiérrez desenha, ainda, o panorama de Cuba que levou um grupo de homens a se levantar contra o poder estabelecido e como eles conseguiram criar “una ordenada estructura militar, un grupo político de pensamiento coherente, una administración civil y penal y una fraternidad de hombres libres” (GUTIÉRREZ, 1958, p. 3, *apud* GONZÁLEZ, 2016, p. 99). Como se vê, a reportagem de Gutiérrez, que foi o primeiro jornalista estrangeiro de língua espanhola a entrevistar Fidel Castro e Che Guevara, jogava luzes sobre um projeto revolucionário inédito na América Latina e com reais chances de conquistar o poder. A partir dali, o processo cubano passa ser visto com admiração romântica pelos uruguaios. Como ocorria em toda América Latina, os partidos de esquerda, especialmente os partidos comunistas, não se identificavam com os guerrilheiros de Sierra Maestra, mas prestavam solidariedade a um movimento que pretendia libertar a ilha de uma ditadura feroz. Os intelectuais foram um pouco mais longe e organizaram em Montevidéu o Comitê de Intelectuales de Apoyo a la Revolución Cubana, do qual Benedetti foi fundador, ao lado de artistas e políticos como Jesualdo, Carlos Matínez Moreno, Alba Roballo, Paco Espíndola, Carlos María Gutierrez, entre outros (*Idem*). Com a vitória dos revolucionários e a visita de Fidel Castro a Montevidéu em 1959, o inicial compromisso moral de apoio dos intelectuais à Revolução vai se transformando em mudança ideológica profunda. O distanciamento da geração de escritores e intelectuais de Mario Benedetti em relação à América Latina passa a ser questionado e, da autocrítica proveniente, surge o ativismo latino-americanista dos uruguaios na cultura e na política (*Idem*, p. 75).

Apesar de seu envolvimento desde o início com o movimento de revisão, o escritor Mario Benedetti faz mais lentamente essa passagem. O livro *Poemas del hoyporhoy*, escrito de 1958 a 1961, entretanto, traz sinais claros de mudança. Não há poemas sobre Cuba ou a Revolução, mas ele toca a temática, mesmo que tangencialmente, nos versos do poema “Cumpleaños en Manhattan” (BENEDETTI, 2015, p. 73-77): “ni podía mirar a las queridas/ de los innumerables ex-sargentos/ del ex-sargentísimo Batista” (...) e “hace treinta y nueve años/ allá abajo/ más abajo de lo que hoy se conoce/ como Fidel Castro o como Brasilia”. O próprio poema já se refere a uma América Latina desprezada pelos norte-americanos, mas que, incontida e incômoda, se faz presente em Manhattan: “otro jugo de fruta/ con gusto a Guatemala” e na passividade de “(...) los becarios colombianos (...)/ y el mexicano

que aprendió a mascar chicles/ y el brasileño de insolente fotómetro/ y la chilena con su amante gringo/ y los puertorriqueños que pasean/ su belicoso miedo colectivo”. No mesmo livro, Benedetti aprofunda as provocações de classe, questão já presente em livros anteriores, como no satírico “Los pitucos”: “Fíjate bien/ son ellos/ los pitucos/ casi una raza aparte/ son nietos de estancieros/ primos de senadores/ sobrinos de sobrinos/ de heroicos industriales” (BENEDETTI, 2015, p. 67); mas também elabora problematizações sobre a América Latina no poema “Un padrenuestro latinoamericano” (p. 78-81), no qual conclui: “En agosto de mil novecientos sesenta/ ya no sirve pedirte venga a nos tu reino/ porque tu reino también está aquí abajo/ metido en los rencores y en el miedo”.

No ano de 1959, convidado pelo American Council of Education, Benedetti vai aos Estados Unidos para fazer conferências em universidades daquele país. A iniciativa do conselho de aproximar intelectuais latino-americanos e estreitar relações converte-se no contrário para Mario (CAMPANELLA, 2008, p. 75). O desprezo estadunidense por hispanos e negros, os preconceitos e a obsessão pelo controle dos demais – Benedetti ressaltaria num cartão-postal enviado a Manuel Claps a sensação de vigilância do Departamento de Estado durante sua visita -, inquietaram fortemente o autor (*Idem*). A atmosfera de alheamento, mecânica e injusta, inspirou o já referido poema “Cumpleaños em Manhattan”, talvez o seu primeiro com fôlego mais claramente político. O conto “El resto es selva”, de 1961, também inspirado na viagem do autor, retrata as impressões de um escritor uruguaio chamado Orlando (segundo nome de Mario) sobre os Estados Unidos e apresenta um país insuportavelmente contraditório, racista e ininteligível. Como tantas vezes repetiu Benedetti: “allí me hice antiimperialista”.

As mudanças do discurso de Benedetti sobre a relação entre literatura e política se apresentam mais evidentemente no jornalismo. A sua percepção já não corresponde à visão purista que ele externou na revista *Marcha* em 1949, como destacado acima, mas ainda aparecem em elaboração na série de três textos publicados no diário *La Manaña*. No artigo “Resultan esclarecedoras las últimas declaraciones de Arthur Miller”(BENEDETTI, 1961 in: ROCCA, 2014, p. 48-50), de 13 de julho de 1961, Mario sustenta uma separação entre literatura comprometida e literatura política, a primeira manteria o valor literário ao lado (ou talvez antes) do compromisso, até para dar validade à estrutura da obra que carregará uma intenção

ou uma mensagem. A melhor sustentação da arte comprometida seria a irrevocabilidade artística da obra. No dia seguinte, no mesmo diário, o autor apresenta um ensaio em que defende que a política é apenas um dos aspectos que deve ser tratado pelo escritor que segue o lema de “escrever para a época”, ao lado de questões familiares, religiosas, culturais, dentre outras. Não à toa, o ensaio se intitula “No se limita a lo político el concepto de la literatura comprometida” (*Idem*, p. 50-52). Benedetti continua a ter uma visão crítica ao envolvimento do artista com partidos políticos, como se vê em “Debe recordarse que la literatura comprometida nace de la libertad” (*Idem*, p. 52-54), de 19 de julho de 1961. Nesse artigo, Mario expõe que a liberdade do escritor, na visão sartriana, estaria ameaçada pela tutela do partido político. Didaticamente, Benedetti revela a evolução do seu pensamento a respeito do tema ao listar três pontos principais do compromisso da figurado escritor: 1) como cidadão que vota, dirige, conspira, se abstém, mas necessariamente vai estar imerso na política (em 1949, Mario só considerava esta faceta política do artista); 2) como escritor propriamente dito que escreve para a sua época; 3) como artista que salvaguarda a sua liberdade e mantém sua obra livre de interferências e controles ideológicos. Fora deles, para o Benedetti da época, o escritor se tornaria “un fanático de la confianza en otras confianzas”, que vai necessariamente encontrar “el lamentable espectáculo de aquellos que se refugian en las nostalgias de la libertad que ellos mismos perdieron”.

Pouco depois de Benedetti ter retornado a Montevidéu e de já ter rompido com *Marcha*, no ano de 1960, Emir Rodríguez Monegal deixa o Uruguai para dirigir uma nova revista internacional chamada *Mundo Nuevo*, cuja sede seria em Paris, viabilizada pelo suspeito Congreso por la Libertad en la Cultura. Mario é convidado por Monegal para assumir o cargo de secretário de redação da revista, mas ele o rechaça por discordâncias políticas (CAMPANELLA, 2008, p. 85-86). Segundo María Eugenia Mudrovcic, *Casa de las Américas* e *Mundo Nuevo* disputam dois modelos excludentes de intelectual latino-americano. A primeira defende o arquétipo do intelectual comprometido e militante – uma síntese do sartrismo guevarista ou uma mistura de José Martí e o herói da juventude Che -, enquanto *Mundo Nuevo* se volta para as tensões e contradições da sociedade de consumo, centrando-se, no primeiro número, na figura de Carlos Fuentes como representante do *boom* latino, apresentado como um empresário multinacional do êxito e da modernidade, bem

distante do modelo social intelectual difundido pela Revolução Cubana (MURDROVIC, 2010, p. 60-61). Enquanto em *Casa de las Américas* se fala em terceiro-mundismo e latino-americanismo, em *Mundo Nuevo* se inicia o debate sobre cosmopolitismo, com oposições valorativas entre universalismo e provincialismo, pátria estética e pátria política, mundo e ilha, arte livre e arte comprometida (*Idem*, p.62-63). Além de questões conceituais, a revista parisiense atua diretamente no campo editorial, buscando retirar o *boom* latino-americano da *Casa de las Américas*, que havia dedicado o número 26, como já dito, à Nova Narrativa Latino-americana. Nota-se a intensidade da disputa pelo campo intelectual entre as duas revistas, mas depois da repercussão de eventos como o Congresso do P. E. N Club em Nova Iorque, em 1966, e, particularmente, depois da divulgação pelo *New York Times*, em 1967, da rede de subsídios culturais da CIA, que vinculavam financeiramente a *Mundo Nuevo* à Agência de Inteligência, a revista parisiense foi colocada em cheque e o seu discurso de neutralidade caiu em profundo descrédito. O episódio em que refuta a proposta de *Mundo Nuevo* coloca Benedetti no centro das disputas da Guerra Fria cultural daquele período e ele toma lado sem vacilações.

Nas eleições nacionais de 1962, Benedetti coloca em prática o seu compromisso político e inclui seu nome como candidato a parlamentar nos últimos lugares da lista fechada do Partido Socialista. A esquerda sofre uma derrota maiúscula nessas eleições, vencidas pelo conservador Partido Blanco. Decepcionado com o resultado e depois de uma autocrítica que foi inserida na nova edição de *El país de la cola de paja*, de 1963, Mario vai assumindo o discurso revolucionário, indicando a necessidade de formar uma consciência política entre o povo para criar as condições para uma autêntica revolução (CAMPANELLA, 2008, p. 90). Em 1962, a *Número* é reaberta e Mario volta a contribuir com o periódico, além disso elabora um longo trabalho sobre o ensaísta mais influente do país, *Genio y figura de José Enrique Rodó*, que só vai ser publicado em 1966. Aqui fica clarificado o afastamento de Benedetti e Monegal. A primeira edição, de 1966, é estranhamente dedicada a Monegal “*en octubre de 1962*”, mas quando o texto se incorpora ao livro *Literatura uruguaya siglo XX*, a dedicatória desaparece (*Idem*, p. 91). Ainda em 1962, Mario Benedetti participa do Encuentro de Escritores Latinoamericanos em Concepción, Chile, onde conhece Neruda e declara que “La literatura uruguaya cambia de voz”, um enunciado que pode ser diretamente aplicado à obra dele e que

gerou grande repercussão pelo complemento de que “la actual literatura uruguaya no es todavía dinámica, poderosa, vital; es, quizás, esperanzada, pero también melancólica; tiene convicciones bastante firmes, pero aún no se ha desprendido de sus viejas y prescriptas nostalgias” (*Idem*).

A mudança de voz se sente no livro de poesia *Noción de patria*, escrito entre 1962 e 1963, que parece ser elaborado em diálogo com *Poemas del hoyporhoy* (1958-1961) para aprofundar as questões ali levantadas. O desamparo já se mostra nos primeiros versos das estrofes iniciais do poema que dá título ao livro (BENEDETTI, 2015, p. 81-84) “Cuando resido en este país que no sueña/ cuando vivo en esta ciudad sin párpados” e “Cuando vivo en esta ciudad sin lágrimas/ que se ha vuelto egoísta de puro generosa/ que ha perdido su ánimo sin haberlo gastado”, bem como a necessidade de descobrir um mundo “donde la indiferencia sea una palabra obscena”. Para o poeta, talvez o que resta de “noción de patria/ sea esta urgencia de decir Nosotros”. O eu-lírico almeja outra nação, outro ambiente, em que não esteja “al margen”, enfim, uma nova sociedade. No entanto, ao mesmo tempo, Benedetti volta, com a sua poesia sempre coloquial, às temáticas íntimas, como o amor, as referências familiares, a saudade, nos poemas “Corazón coraza” e “No te salves”, sempre solicitados pelo público, especialmente os jovens, para serem recitados pelo poeta durante toda sua vida (ALEMANY BAY, 1998, p. 247).

Com *Gracias por el fuego*, em 1963, Benedetti é escolhido como finalista do concurso Premio Biblioteca Breve, convocado pela editora espanhola Seix Barral. Por haver sido analisado anteriormente, não nos voltaremos a uma apreciação literária do livro, mas importa lembrar algumas questões políticas nele representadas. De acordo com Ángel Rama, que buscou compreender a atitude política do escritor, Benedetti rompe em *Gracias por el fuego* definitivamente com o *tercerismo* - terceira via política tão comumente apoiada por sua geração intelectual -, ao condenar Ramón Budiño, representante metafórico dessa geração, ao suicídio (1973, p. 76), porém o autor não avança muito mais do que isso. Rama faz uma dura crítica por entender que Benedetti mais uma vez ataca a hipocrisia dos homens e deixa a salvo os princípios e a moral do passado, numa postura nostálgica, que demonstra que ele ainda confiava na restauração de uma ideologia dos anos 1910 a 1930, de um Uruguai dourado para explicar seu mundo. Para ele, apesar de Mario reconhecer o fracasso da zona política e da ideologia que a sustenta, o autor

continua acreditando, infantilmente, que a moral do passado – “ese corazón de oro” – restaurará o presente (*Idem*). Percebe-se um autor em transição, que busca aprofundar politicamente a crítica social na sua narrativa, mas ainda preso a uma atitude moral; um olhar grave, triste, desconfiado sobre si e sobre os seus companheiros de geração, mas descolado de uma atitude mais independente, de um passo mais adiante. Rama considera que o autor, assim como a sociedade, segue se inclinando ao passado para criticá-lo, mas sem sair inteiramente dele, como aqueles eleitores que criticam os políticos tradicionais, mas continuam votando nos tradicionais partidos Blanco e Colorado (*Idem*, p. 77). Saindo da questão interna do romance e da atitude do escritor, é relevante dizer que *Gracias por el fuego*, apesar de finalista do concurso espanhol, foi censurado pela Espanha franquista, por ser considerado imoral, e veio a ser publicado apenas em 1965 em Montevideu. Na Espanha, seria publicado apenas em 1974. Pela primeira vez, Benedetti sente o peso da censura.

Benedetti, reconhecido por sua obra e por sua contribuição a *Marcha*, participa cada vez mais de encontros e congressos, políticos e literários, e vence um concurso de notas jornalísticas organizado pela companhia aérea SAS. Por conta do concurso, vai a Copenhague, Estocolmo, Paris e Praga. Poucos meses depois de retornar a Montevideu, Mario atende a um pedido inesperado: hospede clandestinamente Raul Sédic, líder da guerrilha tupamara, que iniciava as ações de campo do movimento. Ao abrigar Sédic no seu escritório, em plena Avenida 18 de Julio, no centro da cidade, Mario define-se politicamente com maior clareza para si mesmo. Não se vê como mero espectador, não permanece imóvel à beira do caminho, como diria no poema “No te salves”. Depois das três semanas no escritório, Sédic e Benedetti se encontraram muitas vezes, inclusive Mario sempre que ia a Cuba levava encomendas de Raúl, a quem considerava “Un tipo bárbaro” (PAOLETTI, 1995, p. 129).

De 1964 a 1966, Mario Benedetti desempenha a sua atividade de crítica literária na coluna “Al Pie de las Letras”, no diário *La Manaña*, além de escrever como crítico de teatro no mesmo jornal e de cinema em *La Tribuna Popular*, jornal dirigido por Carlos Quijano, com quem se desentendera em *Marcha* (CAMPANELLA, 2008, p. 97). Nesse período, integra vários jurados em festivais de cinema, escreve roteiros e chega a atuar no filme argentino *El lado oscuro del corazón*, do diretor

Eliseo Subiela. Os seus contos “Los viudos de Margaret Sullivan” e “Sábado de Gloria” inspiram obras cinematográficas. A ele é oferecida a Bolsa Guggenheim, mas a rejeita. Certamente percebia-a como incompatível com seu compromisso com a esquerda.

Ao se desligar do jornal *La Mañana*, que havia se convertido num símbolo da oligarquia dominante, em 1966, Mario vai a Cuba pela primeira vez, como integrante do corpo de jurados do Prêmio *Casa de las Américas*. É um período em que ele se articula diretamente com a rede de intelectuais latino-americanos em defesa da Revolução Cubana e inicia uma relação duradoura com La Habana: “sin embargo alimento la rara certidumbre/ de que en algún probable futuro sin angustia/ esta ciudad y yo quizás nos entendamos” (trecho do poema “Habanera”). “Habanera” se encontra no livro *Contra los puentes levadizos* (1965-1966), no qual, especialmente no poema que empresta nome ao livro (BENEDETTI, 2015, p. 102-107), Benedetti expõe a complexidade de suas percepções sociais e éticas, refere-se a um tempo passado em que as injustiças e opressões podiam ser escondidas e protegidas pelas pontes levantadas da ordem vigente, um tempo de resignação diante da morte, de espectadores que não se comoviam, de exilados da realidade. Um tempo que convidava à mudez e à alienação - “Puedo permanecer en mi baluarte/ en esta o en aquella soledad sin derecho/ disfrutando mis últimos/ racismos de silencio/ puedo asomarme al tiempo/ a las nubes al río/ perderme en el follaje que está lejos” -, mas que não tinha o condão de afastar a lembrança comprometida de “que mi destino fértil voluntario/ es convertirme en ojos boca manos/ para otras manos bocas y miradas”. Assim, exige “que baje el puente y que se quede bajo”, para que todas as contradições entrem e sejam sentidas, para que nada permaneça em secreto para ninguém, e assume seu compromisso “yo estoy contra los puentes levadizos”. O chamamento do artista à ação também é anunciado no pequeno poema “Arte poética”: “Que golpe y golpe/ hasta que nadie/ pueda ya hacerse el sordo/ hasta que el poeta/ sepa/ o por lo menos crea/ que es a él a quien llaman” (*Idem*, p.107).

Na visão de Campanella, “Contra los puentes levadizos” não se trata de um poema de entusiasmo, mas de esperança (2008, p. 102). Concordamos com a pesquisadora, por percebermos que o poema espelha o longo caminho trilhado por Mario Benedetti ao campo intelectual de esquerda. Não se trata de uma adesão pura

e simples, de um salto romântico ao encontro de um modismo ideológico, mas de uma lenta construção, muito ponderada e refletida, que contou com intensos períodos de formação política, de superação de suas próprias limitações e contingências de classe, de revisão de conceitos e preconceitos, do abandono da fé no moralismo e, finalmente, da assunção do compromisso que se reflete na sua obra e nas suas atitudes.

Ao deixar Cuba, depois de cinco semanas, Mario passará um ano em Paris, ganhando a vida como taquígrafo da UNESCO e como locutor da Radio e Televisão Francesa, num posto pelo qual anteriormente haviam passado Cortázar e Vargas Llosa. A sua permanência em Paris corresponde justamente ao período da crise de *Mundo Nuevo*, gerada pelas denúncias do *New York Times*. Benedetti havia se negado a colaborar com a revista e se correspondia com frequência com Ángel Rama, que estava nas revistas *Marcha* e *La casa de las Américas*, sobre o tema esobre as discussões político-literárias do período (CAMPANELLA, 2008, p. 105).

Na volta de Paris, Haydée Santamaría solicita que Mario, que contribuía com frequência para revista, dirija o Centro de Investigaciones Literarias de *Casa de las Américas*, em Cuba. Pela primeira vez, depois de mais de trinta anos, Benedetti poderá viver distante do universo *oficina* (PAOLETTI, 1995, p. 127). Nesse período, que se estendeu até 1969, o autor de *La tregua* mergulha ainda mais na literatura e no meio intelectual latino-americanos e publica *Letras del continente mestizo* (1967), uma compilação de notas e ensaios elaborados desde 1955, com estudos sobre os clássicos Darío, Neruda ou Vallejo e os escritores de sua geração Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Danoso, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal etc. Os ensaios são eminentemente literários, mas há reflexões sobre a situação do escritor na América Latina, através das quais o autor tenta encontrar uma linha de conduta coerente em meio a cenários de mudanças sócio-político-culturais às vezes brutais (CAMPANELLA, 2008, p. 111). Benedetti afirma que o escritor é “alguien que enfrenta una doble responsabilidad: la de su arte y la de su contorno”, fazendo uma defesa do talento, mas reafirmando a sua posição de membro de uma comunidade, de sujeito de seu tempo, cuja responsabilidade nasce de percepção de que “la conciencia del ser humano está contaminada por la conciencia del prójimo”(Idem). Na edição de 1969, consultada nesta pesquisa, Benedetti inclui uma análise crítica do *boom*, no ensaio “El boom entre dos

libertades” (p. 31-48), considerando que a inclusão dos quatro nomes de ouro do movimento estava ligada à articulação de um talento extraordinário, por um lado, à rentabilidade editorial, por outro, e expressava a exaltação do artista como indivíduo fora de série com o propósito de neutralizá-lo, retirá-lo do contexto e eludir o pronunciamento de caráter político, ou seja, de transformá-lo num elemento decorativo e de tratar com frivolidade o fazer artístico. Não por acaso, Benedetti, mesmo sendo contemporâneo, nunca seria incluído no *boom*.

Segundo Hortensia Campanella, à frente do Centro de Investigaciones Literarias, Mario, que experimentava as dificuldades de viver num país submetido ao bloqueio econômico estadunidense, cria coleções literárias (como “La Honda”), séries de textos críticos (como “Variación Múltiple), escreve prólogos para livros de autores cubanos (*Odilea*, de Francisco Chofre) e de autores latino-americanos publicados em Cuba (*Cien años de soledad* e *El astillero*), organiza prêmios literários da *Casa de las Américas* e cursos da instituição, além de ter sido membro do Comité de Colaboraciones da revista do número 46 até o 64 (2008, p. 113). Ela resgata uma carta de Benedetti a Ángel Rama, de 26 de janeiro de 1968, em que o autor diz:

Te confieso que me siento un poco extraño en esto de trabajar todo el día en algo que me gusta, y rodeado de gente civilizada y amiga y también un poco loca (lo cual es muy estimulante). Tengo mis serios temores de que todo eso sea un sueño alegre.

No Congreso Cultural de La Habana, em 1968, Mario Benedetti profere uma palestra intitulada “Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual”, que foi publicada na revista *Revolución y Cultura*, na qual se verifica a síntese do seu pensamento sobre o papel do intelectual no proceso revolucionário: “El intelectual debe ser la conciencia vigilante dentro de la revolución, su imaginativo intérprete, su crítico proveedor” (PAOLETTI, 1995, p. 137). Ele renega a visão de que o escritor revolucionário tenha que se transformar num homem de ação revolucionário: “no todos los intelectuales revolucionarios (empezando por el propio Karl Marx) terminan en revolucionarios”, “ni está prohibido ni es obligatorio”. Ele propõe um diálogo respeitoso que conduza a uma complementação entre o homem de ação e o intelectual para superar a desconfiança entre ambos e evitar a colonização de um campo por outro, como ocorreu no realismo soviético.

Os posicionamentos de Mario Benedetti, no entanto, vão se radicalizando com o passar do tempo e pela pressão dos acontecimentos. Quando estoura o “Caso Padilla”, Benedetti opina por escrito que Heberto Padilla é um bom poeta e que seu livro é um bom livro de contestação, mas não chega a ser contrarrevolucionário. Para ele, trata-se de um texto ambíguo, conflituoso e amargo (PAOLETTI, 1995, p. 139). Posteriormente, quando o caso se transforma num debate sobre as relações entre os intelectuais e a Revolução, extremado-se cada vez mais as posições, Benedetti volta atrás e, para afirmar o seu compromisso pessoal com Cuba, se retrata da defesa que fez no Congresso de 1968 do papel que conferia ao escritor de consciência vigilante da revolução. Ele escreve:

Sencillamente, nos ha sucedido que en el trance de elegir entre revolución y literatura, hemos opinado por la primera. La elegimos, es claro, sin abandonar ni renunciar a la literatura. La elegimos como razón de vida, como impulso, como motor creador de esa misma literatura. Y en 1971, cuando hacemos esta elección, ya no consideramos que la revolución es un edén político, con dirigentes perfectos, pueblos impolutos, jueces infalibles. De ningún modo. Admitimos que la revolución conlleva errores, desajustes, desvíos, esquematismos. Pero la asumimos con su haz y con su envés, con su luz y con su sombra, con sus victorias y sus derrotas, con su limitación y su amplitud. Porque, aún con todos los malogros, con todas sus carencias, la revolución sigue siendo para nosotros la única posibilidad que tiene el ser humano de recuperar su dignidad y realizarse a sí mismo; la única posibilidad (mediata o inmediata, según los casos) de rescatarse de la alienación en que diariamente lo sume el orden capitalista, la presión colonial (*Idem*, p. 140).

É o período de radicalização política de Benedetti. Aqui se faz, mais do que nunca, verdadeira a frase de Manuel Alcaraz Ramos: “Mario poeta es Mario persona” (1998, p. 177). Ele que havia exposto que não se deixaria levar pela manipulação exterior nem pela ortodoxia interna da Revolução para não afrontar a frase dita por Che: “No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial”; ele que não se burocratizaria – no sentido da primeira etapa de sua obra -, dá um passo atrás para defender o ideal de construir uma sociedade mais justa e livre de exploradores e explorados. Em entrevista a Ernesto González Bermejo, já no ano de 1973, Mario continua a sustentar que não há uma linha oficial em matéria cultural em Cuba e que o diálogo arte-política é muito livre, porém com relações de forças que

se alternam constantemente, sendo um dos terrenos mais dialéticos da Revolução, mas, ao final, ressalva:

En determinados momentos incluso, empujada por problemas de la realidad que son a veces muy apremiantes, esa realidad parece inclinarse hacia un lado; pero la realidad cambia, y también cambia el peso de los platillos (1973, p. 34).

Antes do “Caso Padilla”, Benedetti retorna ao Uruguai, em 1969, e encontra um país marcado pela crise econômica e pela violência, bem como por extremismos políticos. A cultura havia progressivamente se politizado, com manifestações dos artistas e intelectuais sobre os temas públicos e com o ingresso de alguns desses na militância ativa. Enquanto os partidos de esquerdas optam pela via eleitoral e pelo movimento de massas, o Movimiento de Liberación – Tupamaros decide combater o Estado através da luta armada (CAMPANELLA, 2008, p. 120). Durante esse período, Mario lança publicações curiosamente distintas: *Poemas de amor hispanoamericanos*, uma antologia sobre o amor e “la realidad que contiene el amor”, e *Cuadernos cubanos*, a respeito de sua experiência na ilha revolucionária.

Inicia-se a etapa literária de Benedetti que ele próprio denominaria de “letras de emergencia”. Será literatura e não panfleto, mas uma literatura:

directamente motivada por la coyuntura y también claramente destinada a desempeñar una función social y política, pero no como panfleto sino como literatura. Y si cualquiera de estos textos no alcanza cumplir con ella, no pasará automáticamente a ser buen panfleto sino un producto literario malogrado (palavras de Benedetti a Paoletti, p. 150).

Para Mario, trata-se de uma literatura que, por mais intenção política que tenha, respeita a uma regra de ouro que ele mantém quando se dirige ao leitor: a sinceridade do autor. Logo, não pode ser considerada como um texto demagógico, do contrário perderia a sua eficácia.

Movido por tal convicção, Benedetti publica o livro de poesia *Quemar las naves* através do qual exige uma posição do leitor (“señoras y señores/ a elegir/ a elegir de qué lado/ ponen el pie”, no poema “Grietas”) e declara a sua decisão de não admitir retrocessos ao ponto de “quemar las naves”, inviabilizar o regresso, porque “será abolida para siempre/ la libertad de preferir lo injusto/ y en ese solo aspecto/ seremos más sectários que dios padre” (CAMPANELLA, 2008, p. 122). Apesar de todo envolvimento ideológico, Mario demonstra que não está tão fanático

a ponto de esquecer que o mundo a ser derrotado tem algo de apreciável e por isso, com graça, propõe: “habrá de todos modos un museo de nostalgias/ donde se mostrará a las nuevas generaciones/ como eran/ París/ el whisky/ Claudia Cardinale” (PAOLETTI, 1995, p. 151).

No Uruguai, o governo de Pacheco Areco impõe um estado de exceção, acompanhado por censura, fechamento de revistas, tortura de presos políticos e ataques a outros poderes do Estado. A guerrilha tupamara responde com atos cada vez ousados, como a tentativa de tomada da cidade de Pando, derrotada no último momento, que resultou na morte de muitos jovens. Os conflitos não param de crescer, a polarização se agudiza. Em 1970, MB escreve o romance em versos *Cumpleaños de Juan Ángel* e o dedica a Raúl Séndic, líder dos Tupamaros, que será publicado no México. A experimentação formal é claramente inspirada nos guerrilheiros latino-americanos, os personagens se empenham à luta contra o arbítrio e, mesmo em meio a situações bastante adversas, não cedem à dúvida ou à alienação. *Cumpleaños de Juan Ángel* é a obra narrativa em que mais se evidenciam as convicções políticas do autor e o firme propósito de que a revolução se alastre por toda América Latina.

Em meio ao agravamento das circunstâncias políticas e sociais no Uruguai, com a aparição de esquadrões da morte e difusão da prática da tortura, surge, em 1971, o movimento de formação do Frente Amplio, que reúne socialistas, comunistas, esquerdistas independentes, democratas cristãos, intelectuais, dentre outros grupos, que se torna, segundo Benedetti, “el último y desesperado intento de solucionar los problemas por vías institucionales. Nuestra religión era la Constitución” (CAMPANELLA, 2008, p. 128). Mario se envolve diretamente com o movimento, integra Mesa Ejecutiva del Frente Amplio e se destaca como um de seus líderes políticos. É um período de dedicação quase total à atividade ideológica, com intensa campanha política com vistas à eleição que ocorreria no dia 30 de novembro. Benedetti participa da fundação do Movimiento de Independientes 26 de Marzo, um grupo para aglutinar a militância dos que não estavam filiados a partidos políticos dentro do Frente Amplio, que conta com forte participação de jovens e mantém muita proximidade ideológica aos Tupamaros. Apesar das semelhanças, Benedetti sempre negou que houvesse uma relação orgânica entre os dois – 26 de marzo e Tupamaros - e nunca fez a defesa pública da luta armada. Na Mesa

Ejecutiva, Mario atua como intermediário entre o seu grupo mais radicalizado e os partidos organizados, um lugar incômodo e tenso (*Idem*, p. 130). Apesar de todo o esforço e do crescimento nunca visto da esquerda, o Partido Colorado vence as eleições, num processo manchado por denúncias de manipulação dos resultados.

Daí em diante, com a entrada dos militares na perseguição e aniquilamento dos Tupamaros, a conjuntura política afunda num processo cada vez mais fechado e repressivo, alcançando não apenas os guerrilheiros, mas todos os “inimigos do regime”, como sindicatos, estudantes, partidos políticos do Frente Amplio e meios de comunicação de oposição (*Idem*, p. 139), que culminaria com o golpe de 1973.

Segundo Campanella (2008, p.145-148), diante de um país que dá passos largos rumo a uma ditadura oficial, seguindo a marcha autoritária de boa parte da América Latina, Mario articula no plano internacional uma força combativa chamada “la Corriente”, que à semelhança do Frente Amplio compunha uma coalização de grupos políticos aliados contra os Estados de exceção que se levantavam. Internamente, dedica-se à denúncia contra a repressão e em defesa da liberdade, em especial na breve revista *Respuesta*. A militância política envolve praticamente toda a sua vida, num período em que redige poucos poemas, letras de canções e ensaios críticos, sempre fixados nas circunstâncias a que estava o país submetido. Além disso, ele, um autodidata, desempenha a função de diretor do Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencia, onde sucedeu Ángel Rama, no ano de 1972. No mesmo período, publica o livro *Terremoto y después* com textos políticos, mas o volume é retirado rapidamente de circulação por ser considerado subversivo.

Em 27 de junho de 1973, o Presidente da República, com o apoio dos militares, dissolve o parlamento. O golpe de Estado estava dado. Os golpistas, inicialmente, como em todos os golpes, buscaram fundamentações constitucionais, permissivos legais, camuflagens em filigranas jurídicas para servirem de pretexto às manobras anômalas. Apenas uma faceta da autocracia é demonstrada desde o início, a da repressão. Quatro dias depois do golpe, a central única dos trabalhadores, que havia iniciado uma greve geral, é fechada e declarada ilegal; em 9 de julho de 1973, uma grande manifestação popular é reprimida com violência e várias lideranças são presas; consolida-se o processo de perseguição de políticos e

militantes, de fechamento de meios de comunicação, de encarceramento e de expulsão do país.

Inserido nesse contexto conturbado e ameaçador, Mario Benedetti acata os conselhos e os argumentos de amigos e companheiros de militância; ele, aos 53 anos, sem dinheiro e agora sem trabalho, decide sair do país. Mario passa para a outra margem do Rio da Prata e se instala em Buenos Aires, mas retorna ao Uruguai em pouco tempo para se apresentar aos militares, que haviam prendido um militante do Movimiento 26 de Marzo, sob a acusação de ser tupamaro, que trazia consigo um caderno com o nome e o telefone de Mario Benedetti. Os militares condicionaram a libertação do acusado Homero Rodríguez à apresentação de Benedetti às autoridades para esclarecimentos. Depois de ser longamente interrogado, o escritor é liberado, mas Homero é mantido na prisão. Benedetti escreveria um poema em homenagem “al viejo H”, intitulado “Hombre preso que mira su hijo”, um poema de profunda revolta, que interpreta na violência, na tortura e no distanciamento forçado entre um pai e um filho o absurdo do momento:

(...) Vos ya sabés que tuve que elegir otros juegos/ y que los jugué en serio./ Y jugué por ejemplo a los ladrones/ y los ladrones eran policías./ Y jugué por ejemplo a la escondida/ y si te descubrían te mataban/ y jugué a la mancha/ y era de sangre./ Botija aunque tengas pocos años/ creo que hay que decirte la verdad/ para que no la olvides./ Por eso no te ocultó que me dieron picana/ que casi me revientan los riñones/ todas estas llagas, hinchazones y heridas/ que tus ojos redondos/ miran hipnotizados/ son durísimos golpes/ son botas en la cara/ demasiado dolor para que te lo oculté/ demasiado suplicio para que se me borre./ Pero también es bueno que conozcas/ que tu viejo calló/ o puteó como un loco/ que es una linda forma de callar/ (...) Y acordarse de vos/ de tu carita/ lo ayudaba a callar./ Una cosa es morirse de dolor/ y otra cosa es morirse de vergüenza./ Por eso ahora/ me podés preguntar/ y sobre todo/ puedo yo responder./ Uno no siempre hace lo que quiere/ pero tiene el derecho de no hacer/ lo que no quiere./ (...) Llorá/ pero no olvides.

No dia 1º de janeiro de 1974, Benedetti vai definitivamente ao exílio. Mais uma vez Mario Benedetti não estará sozinho. Os anos 1970 foram os do famoso êxodo uruguaio, que marcaria recordes nas histórias das migrações contemporâneas. Por razões econômicas ou políticas, um de cada três habitantes

deixará o país. Mario Paoletti relembra que foi ali que se criou o amargo chiste que deu a volta ao mundo: “El último que se vaya, que apague la luz” (1995, p.184).

3 EXÍLIOS E DESEXÍLIOS

Neste terceiro capítulo, nos afastaremos da metodologia utilizada no anterior; deixaremos mais à parte a questão biográfica e histórica para nos voltarmos, novamente, a uma visão mais específica da literatura do autor. Apesar de se tratarem de um terceiro momento (exílio) e um quarto (desexílio) na vida de Mario Benedetti, as bases de sua literatura e as mudanças de perspectiva políticas da obra literária e do papel do intelectual já estão bem delineadas para o escritor, sendo mais proveitoso nos voltarmos à obra produzida durante o exílio e, especialmente, sobre o exílio forçado.

Em primeiro lugar, é importante mapear sucintamente o percurso, que durou 12 anos, de Mario Benedetti no exílio. Ao regressar à Argentina, em 1974, Benedetti enfrenta novamente a censura, as dificuldades econômicas e o perigo dos paramilitares. São tempos em que os intelectuais de esquerda, inclusive os exilados, estão sob ameaça da AAA (Alianza Anticomunista Argentina), que os elimina sistematicamente, como aconteceu em pouco tempo com Harold Conti, David Viñas, Rodolfo Walsh, Paco Urondo. Numa temporada tão ameaçadora, Mario Benedetti publica um livro de amor chamado *Poemas de otros*, fiel à definição que defendeu durante toda a sua vida: “la política es un acto de amor...” (CAMPANELLA, 2008, p. 159). A partir do exílio, Mario vai abandonando o seu compromisso pontual de dirigente político, mas não a inquietação política. No final de 1974, a Triple A publica uma lista de condenados, que teriam 48 horas para sair do país, senão seriam assassinados. Dentre dezenas de nomes, figurava o de Mario Benedetti. Ao refletir sobre os lugares onde poderia se exilar sem se distanciar tanto do seu país, Mario encontra o Chile sob o arbítrio de Pinochet, o Paraguai com Stroessner, o Brasil governado por militares. Ele decide seguir ao Peru (PAOLETTI, 1995, p. 197). Todavia, seis meses depois de permanecer em Lima, onde trabalhou como jornalista, Benedetti é deportado durante o processo de radicalização da Doutrina Militar Peruanista. Mario é obrigado a retornar a Buenos Aires e de lá parte para Cuba, um lugar que sempre o acolheu, sua pátria política. Na ilha, Benedetti permanecerá por três anos, novamente desempenhando suas atividades em *Casa de las Américas* e residindo com sua esposa Luz na cidade de Alamar, vizinha de Havana. Nesses anos, os seus livros passam a ser publicados no México, com

vendas espetaculares, o que representou um alívio financeiro considerável para o casal, afinal todos os seus livros estavam silenciados no Uruguai, na Argentina e no Chile. Depois da terceira temporada em Cuba, Mario e Luz moram por um breve período no México até que seguem para a Espanha, a quarta e definitiva etapa do exílio.

Antes de tratar da literatura produzida no exílio, é válido buscar a discussão proposta por Francisco Mora Contreras a respeito do escritor como um exilado (1998, p. 285-298). Para ele, a literatura não funciona como um fator de estranhamento da realidade, ao menos do real que é percebido como uma pista de uma dimensão mais profunda, senão como um distanciamento que ajuda a desentranhar e “desestranhar” o mundo que nos cerca e a percebê-lo como algo mais complexo que sua aparente urgência. A ficção permitiria a apreensão mais clara do entorno, uma visão menos alheada, considerando que o olhar do autor se projeta de outra margem, onde ele próprio se exila. Com esse distanciamento, o escritor (ao menos o bom escritor) talvez ocupe um lugar desagradável para a sociedade e até mesmo para si, com o propósito de atuar com independência e exercer o seu critério com soberania. Nessa condição, muitas vezes, o escritor pode assumir a postura de denunciante dos valores correntes da sociedade e afrontar interesses de governos. Por tudo que vimos sobre a vida e obra de MB, podemos dizer sem dificuldades que é esse o lugar que ele ocupa, especialmente diante de tempos autoritários e injustos. Inevitavelmente, ele se torna alvo da ditadura uruguaia, que lhe reserva não o auto-exílio ideal de cada escritor, mas a punição severa do desterro.

Na dura experiência do exílio, o escritor Mario Benedetti busca traçar um equilíbrio entre a realidade vital e a teoria ideológica, fugindo de uma literatura amargurada, cheia de culpas e arrependimentos, bem como do panfleto. Ele dirá:

... el escritor que vive desgajado de su suelo y de su cielo, de sus cosas y de su gente noes alguien que aborda el exilio como un tema más, sino un exiliado que, además escribe. Por otra parte, creo sinceramente que el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país, de su pueblo. Tiene que reivindicar su condición de escritor y, a pesar de todos desalientos, las frustraciones y las adversidades buscar el modo de seguir escribiendo (BENEDETTI, 1984, p. 11).

É uma percepção muito próxima do “exílio combatiente” defendido por Julio Cortázar, que consiste em “plantear el exilio en términos que superen su negatividad, a veces inevitable y terrible, pero a veces también estereotipadas y esterilizante” (CORTÁZAR, 1984, p. 18 *apud* CONTRERAS, 1998, p. 289). O otimismo alegado não é alienado de suas circunstâncias, não dispensa a nostalgia, não deixa de lamentar o que foi perdido, mas se transforma em consciência e indignação para agir de forma subversiva contra os que, pela força, tomaram o poder. Não se trata de anunciar uma vitória, mas de buscar forças no mais íntimo recôndito para seguir em frente, mesmo com a consciência de que já não se é mais o mesmo de outrora:

Esto es una derrota/ hay que decirlo/ vamos a no mentirnos nunca más/ a no inventar triunfos de cartón/ si quiero rescatarme/ si quiero iluminar esta tristeza/ si quiero no doblarme de rencor/ ni pudrirme de resentimiento/ tengo que excavar hondo/ hasta huesos/ tengo que excavar hondo en el pasado/ y hallar por fin la verdad maltrecha/ con mis manos que ya no son las mismas (BENEDETTI, 1976, p. 34).

Trata-se de uma perspectiva de radical otimismo histórico assumida pelos escritores do exílio diante da derrota. Foram vencidos, verdade, mas no sofrimento buscam encontrar a esperança e a alegria, tecendo-as na sua literatura que permanece viva. Eduardo Galeano empunha a mesma bandeira:

Persigo la voz enemiga que dictó la orden de estar triste. A veces, me da por sentir que la alegría es un delito de alta traición, y que soy culpable del privilegio de seguir vivo y libre (...) Estar vivo: una pequeña victoria. Estar vivos, o sea: capaces de alegría, a pesar de los adioses y los crímenes, para que el destierro sea el testimonio de otro país posible. A la patria, tarea por hacer, no vamos a levantarla con ladrillos de mierda. ¿Serviríamos para algo, a la hora del regreso, si volveríamos rotos? Requiere más coraje la alegría que la pena. A la pena, al fin y al cabo, estamos acostumbrados (GALEANO, 1978, p. 47 *apud* CONTRERAS, 1998, p. 290).

O exílio e a nostalgia andam lado a lado. Mario Benedetti sempre foi um escritor nostálgico (“Ah si pudiera elegir mi paisaje/ elegiría, robaría esta calle, esta calle recién atardecida/ en la que encarnizadamente vivo/ y de la que sé con estricta nostalgia/ el número y el nombre de sus setenta árboles”), sempre o passado esteve mimetizado em suas obras (“Montevideo era verde en mi infancia/ absolutamente verde y con tranvías”), mas desde o período em que, por uma

amadurecida decisão política, entrou em dissonância com a ordem das coisas de seu país, ele escreve uma poesia mais esperançada, que percebe o horror das circunstâncias, mas busca um futuro mais humano e mais justo. A primeira mudança ocorrida na obra de Benedetti ocorre no período em que ele se lança para além de seu país, no exterior, como se à distância pudesse compreender a sua própria realidade, a da América Latina e a do *paisito*. Nas suas andanças por Cuba, ele escreve “Noción de patria”; lá, na ilha, o poeta reconhece os seus contornos (“Sólo allá lejos puede uno saberlo”); lá, ele reencontra um Uruguai que é “Este país que nunca/ de pronto se convierte en el único sitio/ Donde el aire es mi aire/ donde la culpa es mi culpa”; lá, Benedetti passa a entender: “Yo no me siento al margen/ Ahora ya sé que no me siento al margen”.

O exílio imposto marca mais um processo de transição de sua obra. Não se trata mais de um exílio voluntário, de uma escolha do autor, mas de uma realidade histórica que decorre de forças autoritárias, que transcendem o próprio artista. Em outras palavras, a firme convicção do militante de se manter fiel ao que acredita foi atropelada pela brutalidade golpista e ele é defenestrado. Nesse contexto, o exílio volta a provocar nostalgia, ainda que reste algo de esperança, e o próprio exílio passa a ser um tema constante, ao lado das mudanças perpetradas no seu país, como a tortura, os desaparecidos, a separação, os assassinatos, pois o exílio supõe uma amputação não apenas para o que é desterrado, mas para o país que assistiu à sua partida (CONTRERAS, 1998, p. 295): “Creo que mi ciudad ya no tiene consuelo/ entre otras cosas porque me ha perdido”.

Na distância, o autor não habita a cidade, mas a cidade está dentro dele. Benedetti parece ter claro que sua literatura se dirige agora a diferentes públicos e ele não pode escrever mais apenas para montevideanos, como quando identificava o seu público da seguinte forma: “es el de mi país, casi diría de mi ciudad”. Há o público do país que o acolhe, o dos exilados que o acompanham, mas ainda há possivelmente o público de seu país, que, de forma clandestina, busca ter acesso aos seus escritos. No poema “Ciudad en que no existo”, Mario parece se dirigir a todos eles, numa exortação de resistência repleta de esperança:

La consigna es vivir a pesar de ellos/ al margen de ellos o en medio de ellos/ convivir revivir sobrevivir vivir/ con la paciencia que no tienen los flojos/ pero que siempre han tenido los pueblos/ la consigna es joderles el proyecto/ seguir siendo

nosotros y además formar parte/ de esa linda tribu que es la humanidad/ (...) por eso he decidido ayudarte a existir/ aunque sea llamándote ciudad en que no existo/ así sencillamente ya que existís en mí/ he decidido que me esperes viva/ y he resuelto vivir para habitarte

No exílio, nem ele nem o seu país são mais os mesmos, ambos compartilham sofrimentos. Segundo Contreras, Benedetti percebe essa realidade e entende que é obrigado a reorientar a sua visão da nação, visitar a “Noción de patria” para lançar “Otra noción de patria”, para captar a fragmentada identidade uruguaia que agora se espalha pelo mundo e se traduz em outras cidades, em outras nações, nas quais, tão distantes, é factível reconhecer a sua própria identidade (1998, p. 296), como dito no poema “Comarca extraña”:

País lejos de mí/ que está a mi lado/ país no mío que ahora es mi contorno/ que simula ignorarme y me vigila/ y nada solicita pero exige/ que a veces desconfía de mis pocas confianzas/ que alimenta rumores clandestinos/ e interroga con cándidas pupilas/ que cuando es noche esconde la menguante/ y cuando hay sol me expulsa de mi sombra/ viejo país en préstamo/ insomne/ olvidadizo/ tu paz no me concierne ni tu guerra/ estás en las afueras de mí / en mis arrabales/ y cual mis arrabales me rodeas/ país aquí a mi lado/ tan distante/ como un incomprendido que no entiende/ y sin embargo arrimas infancias o vislumbres/ que reconozco casi como mías/ y mujeres y hombres y muchachas/ que me abrazan con todos sus peligros/ y me miran mirándose y asumen/ sin impaciencia mis andamios nuevos/ acaso el tiempo enseñe/ que ni esos muchos ni yo mismo somos/ extranjeros recíprocos extraños/ y que la grave extranjería es algo/ curable o por lo menos llevadero/ acaso el tiempo enseñe/ que somos habitantes/ de una comarca extraña/ donde ya nadie quiere/ decir/ país no mío

Na narrativa, também é perceptível certa homogeneidade temática relacionada ao exílio, especialmente na coleção de catorze textos que compõem o livro de contos *Con y sin nostalgia* (1977). Afora os contos “Las persianas”, “Transparencias” e “Los viudos de Margaret Sullavan”, os demais mantêm a dominante temática de aspectos políticos da ausência forçada e das transformações provenientes de tal situação. No entanto, queremos chamar a atenção para um elemento em particular do livro. No conto de abertura, “Los astros y vos” (BENEDETTI, 2010, p.379-383), irrompe no meio do discurso narrativo uma

alocução explicativa no presente do indicativo que destoa completamente do restante escrito no pretérito e, conseqüentemente, chama bastante atenção:

Quizá valga la pena aclarar que el nombre del pueblo no era – ni es – Rosales. Aquí se lo adopta sólo por razones de seguridad. En el Uruguay de hoy no sólo las personas, los grupos políticos o los sindicatos, han ido pasado a la ilegalidad; también hay barrios y pueblos y villas que se han vueltos clandestinos.

Verifica-se a irrupção que atesta a intenção de romper a coerência ficticiado relato para afirmar com clareza a confusão entre realidade e ficção, indicando ao leitor que o pacto literário proposto pelo escritor é de que essa narrativa é e não é ficcional (VENTURA, 1998, p. 454). Manuel Cifo González (1998, p. 525-536) percebe que uma operação muito semelhante se apresenta no romance *Primavera con la esquina rota*, de 1982. Trata-se de um livro escrito com distintas técnicas narrativas, que busca conformar um perspectivismo composto por vários pontos de vista em torno da situação gerada em decorrência do autogolpe de 1973 seguido pelo golpe militar. Há uma acumulação de sucessivos episódios protagonizados e narrados por distintos personagens. Em meio às exposições dos conflitos internos e externos dos personagens, das situações paradoxais a que estão submetidos, surge o relato do “personagem” Mario Orlando Benedetti, cujas reflexões e vivências aparecem distribuídas, em itálico, em nove capítulos sob o título de “Exilios”. Ao se incluir como personagem na narrativa, Benedetti ultrapassa os limites do perspectivismo e adentra na condição do paralelismo entre as experiências e peripécias da vida do autor com as dos personagens ficcionais, mais uma vez propondo um pacto que é e não é ficcional.

O autor, no exílio, busca tomar o referente histórico como base para produzir interpretações, que podem ou não servir a um propósito específico. A irrupção de sua voz, como um alerta do escritor ao leitor *próximo* de que a ficção é e não é real, sugere que outras leituras também são possíveis e que não se pode dizer que tais contos sirvam necessariamente como um meio para se passar uma visão estrita da realidade política, como assumidamente havia o autor feito com as suas “Fábulas sin moraleja” para fugir da censura férrea que o perseguia.

O exílio como tema literário está motivado por causas extraliterárias, pelo vazio da perda e pela esperança, pela indignação e pela dúvida. É um vaso que

pode ser preenchido de sentido ou não, a depender do sentimento, como exposto na epígrafe do livro *Con y sin nostalgia*, uma citação de Juan Carlos Onetti: “Los hechos/ son siempre vacíos/ son recipientes/ que tomarán la forma del sentimiento/ que los llene”. Benedetti, contudo, em sua postura comprometida, se apega à esperança e ao estado de alerta para preenchê-lo. Para Virginia Gil Amante, o apego de Mario à memória do país de que foi expulso se mantém como bastião do regresso, mesmo que a ideia do retorno seja minada pelo passar do tempo (1998, p. 104).

E o tempo passa, até que, em 1985, às 3h da madrugada, Mario Benedetti escuta na rádio BBC que mais de 60% dos eleitores decidiram pelo fim do governo militar (PAOLETTI, 1995, p. 226). Inicia-se o desexílio e com ele o sentimento de otimismo acompanhado da sua sombra invertida:

Todos estamos rotos pero enteros/ diezmados por perdones y resabios/ un poco más gastados y más sabios/ más viejos y sinceros/ vuelvo y pido perdón por la tardanza/ se debe a que hice muchos borradores/ me quedan dos o tres viejos rencores/ y sólo una confianza (BENEDETTI, 2015, p. 268).

A perspectiva de Benedetti diante do regresso é de encontrar similitudes entre ele e o país, que compõem pontes e lacunas, amparadas na distância e na intimidade entre os dois, para propiciar o reencontro:

Eso dicen/ que al cabo de diez años/ todo ha cambiado/ allá dicen/ que la avenida está sin árboles/ y no soy quién para ponerlo en duda/ ¿acaso yo no estoy sin árboles?/ y sin memoria de esos árboles/ que según dicen/ ya no están?

O reconhecimento das similitudes também foi a arma de Benedetti para fazer a revisão do exílio sem se centrar na expulsão e para permitir o reencontro ao final da obliteração ocorrida. Virginia Gil Amate (1998, p107-110) lembra que Santiago, personagem de *Primavera con esquina rota*, será um símbolo disso. Santiago é um preso político e utiliza a expressão “intramuros” para denominar o lugar fixo, o cárcere, em que experimenta o horror do presente e anseia recuperar o passado. Para tanto, redige cartas a alguém que já pertence exclusivamente ao seu passado perdido. Alheio ao país real, o dia em que começa o seu exílio coincide exatamente com o dia que terá que se afrontar ao seu desexílio. Amate compara essa situação ao expulsado que não busca seguir sua vida no novo contexto. Percebe-se uma diferença entre exílio exterior e exílio interior. O primeiro como uma

condição “extramuros”, própria daqueles que conformam um “nosotros” onde estiverem, com seus iguais, para se negarem ao esquecimento e trazerem à memória o retorno que um dia virá; o segundo permanece no lugar fixo, “intramuros”, na incomunicabilidade, na dor do passado.

Talvez por isso Benedetti, que andou por tantos gêneros literários, nunca tenha visitado o relato de viagem. Benedetti sempre buscou o encontro (ou reencontro) em algum lugar do mundo entre exilados e outros que se juntaram ao seu itinerário. Há uma perda na viagem forçada, mas dela surge a necessidade de identificação, de aproximação, de retomar o caminho, consciente de que “cada uno tiene su ruta y su rumbo”. Don Rafael, personagem maduro de *Primavera con esquina rota* (com idade aproximada à de Benedetti quando escreveu o livro), reflete, nos braços da mulher que conheceu e começou a amar no exílio:

Quizá tenga razón. Todo este terremoto nos ha dejado rengos, incompletos, parcialmente vacíos, insomnes. Nunca vamos a ser los de antes. Mejores o peores, cada uno lo sabrá. Por dentro, y a veces por fuera, nos pasó una tormenta, un vendaval, y esta calma de ahora tiene árboles caídos, techos desmoronados, azoteas sin antenas, escombros, muchos escombros. Tenemos que reconstruirnos, claro: plantar nuevos árboles, pero tal vez no consigamos en el vivero los mismos tallitos, las mismas semillas. Levantar nueva casa, estupendo, pero ¿será bueno que el arquitecto se limite a reproducir fielmente el plano anterior, o será infinitamente mejor que repiense el problema y dibuje un nuevo plan, en el que templen nuestras necesidades actuales? Quitar los escombros, dentro de lo posible; porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria.

Diante da viagem e da itinerância, os personagens de Benedetti costumam estar ancorados em algum lugar, com nostalgia e expectativa, e buscam não se abrigar na categoria de estranhos diante do outro, não serem estranhos ou alheios ao mundo, para não perderem de vista que o exílio tem uma causa e é, portanto, uma condição transitória, mesmo que possa durar por toda a vida. Há uma intenção firme de não se desencantar, não deixar que a imagem do retorno se converta em angústia, mas se acredita na volta. Na poesia, o eu-lírico benedettiano também sempre fala de algum lugar, sempre reflete e sente de onde está fixado, não está perdido sem origem e sem destino (AMATE, 1998, p. 109).

Por fim, acredito, inspirado por Virginia Amate, que *Primavera con esquina rota* revele mais uma questão central na escrita de Mario Benedetti para entender a sua atitude no reencontro e, em realidade, para compreender toda a sua obra. Um tema de que não se pode escapar, seja no exílio ou no desexílio, na mediocridade burocrática ou na liberdade, no moralismo alienante ou no compromisso ideológico; uma realidade que não se pode esconder por trás de ideais e convicções. Para além da combatividade política, das noções de pátria, da memória, das nostalgias e das esperanças, Don Rafael fala de lembranças menores, mais íntimas e sensíveis, que, em meio a tanta provisoriedade, desde o começo da escrita de Mario Benedetti, se traduziram numa expressão: a cotidianidade. A casa, o seu lugar no mundo, a mulher amada, os amigos, os companheiros, os sonhos compartilhados, a biblioteca, a leitura, a escrita, o próximo prójimo, o tempo que se move, a vida que flui incontida no seu dia-a-dia, na simplicidade da vida comum.

Mario Benedetti se fixa na existência imediata para poder alcançar outras margens. Nos dez anos seguintes ao desexílio, Mario Benedetti escreverá ainda mais da metade de toda sua obra poética, muitos textos críticos e ensaios, e muita narrativa (PAOLETTI, 1995, p. 237). E não parou por aí. No ano de 2008, Hortensia Campanella escreve que Mario Benedetti seguia vivendo e criando com dignidade e coerência, contando com especial interesse de jovens de muitos países que continuavam a lê-lo – e isso era o que lhe importava (2008, p 302).

CONCLUSÃO

Como voy a creer
Que el horizonte es la frontera
Que el mar es nadie
Que la noche es nada

Mario Benedetti

No decorrer dos três capítulos deste estudo, discutimos sobre as duas linhas decisivas da literatura de Mario Benedetti - os horizontes literários e políticos – para perceber como eles se constituíram no curso de sua vida e como se refletiram na sua obra e na sua atuação política.

Deparei-me com a narrativa de Mario Benedetti, pela primeira vez, poucos anos depois de sua morte. Eram tempos em que eu me dedicava intensamente à literatura latino-americana, na tentativa de melhor entender o próprio continente, porém apenas como leitor interessado. A minha aproximação a Mario se deu pelo caminho mais provável, através da leitura do seu popular romance: *La tregua*. Por detrás da forma coloquial, dos breves capítulos, da ironia constante, percebi que o autor, ao lado de questões muito vinculadas ao momento histórico, tocava outras tantas absolutamente universais e atemporais como a solidão, o medo, o amor, a alienação, a morte, a busca por dar sentido à existência. Importa dizer, inclusive, que o projeto inicial desta dissertação se voltava para a representação do amor na obra de Benedetti, mas outros aspectos de forma e de fundo se impuseram a cada nova leitura. Para compreendê-los, eu, que havia feito a graduação em Direito, iniciei as leituras de Teoria da Literatura e coloquei em prática o antigo desejo de me dedicar academicamente à literatura e à cultura. Nesse contexto, chamou-me a atenção como a obra e a vida de Mario Benedetti ofereciam chaves interpretativas relevantes para se esquadriñar algumas etapas da América Latina, como demonstrado neste texto.

É possível declarar que a obra de Mario Benedetti está ancorada no referente espacial e temporal próximo, mas tais horizontes aparentemente restritos não escondem problematizações, percepções e projeções que vão muito além da superfície visível e palpável. A sua prática política responde ao seu tempo, mas a atitude reflexiva e crítica sugere algo que vá mais além, que tenta encontrar um projeto de sociedade.

Como visto no primeiro capítulo, Mario Benedetti revela-se um autor que durante toda a vida buscou, no seu fazer literário, desvelar a realidade, retirar as máscaras, desalienar-se, mas que convida o leitor, com generosidade, para que o acompanhe na sua jornada. Da mimetização do funcionário burocrático à representação do indivíduo desterrado, o escritor manteve o compromisso com a cumplicidade com *el próximo prójimo*, com seu leitor. Os jogos de planos traçados pelo autor revelam o mesmo propósito de se perceber os contornos com um olhar crítico, com a consciência de que o discurso muitas vezes esconde e projeta condições irreais, mas na sua ficção, como no mundo da vida, a realidade inevitavelmente se impõe. A metáfora do amor como símbolo da liberdade revela a representação da intenção do indivíduo de atingir uma vivência autêntica e apresenta um “como se” esperado, do sujeito que não quer se submeter à impostura de “lo mediocre”, mesmo em meio a cenários pessimistas, acinzentados, de perseguições e injustiças. Alguém que se reinventa na repetitiva sucessão dos dias, que não se acomoda. É o Santomé que se atreve a viver intensamente o momento, mas que não se satisfaz apenas com uma trégua; quer uma vida de ação e não anseia ou se atemoriza com o ócio. É o Ramón Budiño que, ao invés de sucumbir ao desespero, assenhora-se de sua condição no mundo e combate o que lhe oprime. É o sujeito que é honesto consigo mesmo, que não se curva aos seus próprios fingimentos nem às hipocrisias sociais: é “el otro”. Isso não quer dizer que o autor desenvolva personagens super-humanos; pelo contrário, é em meio à dúvida, às crises, ao medo, à injustiça, que maioria de seus personagens se forja. Na falta de sentido da rotina, eles vivem suas pequenas desventuras e revelam a sua faceta humana.

Destacamos no segundo capítulo que Mario Benedetti dialogou com o contexto cultural hispano-americano da segunda metade do século XX, mas é um autor cuja obra continua a ser lida, debatida, estudada, criticada, cantada e representada. Imerso num período de revoluções e de ditaduras, o autor se forma politicamente e adota uma postura inteiramente engajada. A Revolução Cubana, como detalhado, gera um processo de viva politização dos intelectuais latino-americanos, oferece novas utopias e é fundamental para a constituição da nova imagem de uma intelectualidade politizada, de esquerda e revolucionária; de um campo que reclama para si o protagonismo político, que acredita na literatura como meio de ação e que inocula o elemento ideológico na sua arte. Em meio à militância,

percebe-se que o horizonte políticoproposto por Benedetti se revela talvez mais na atitude do intelectual que reflete, questiona, critica e se auto-critica - mas que tem a ousadia de apresentar propostas, de se arriscar a ser coerente com o que acredita, independentemente das conveniências e conseqüências - do que propriamente com o estrito conteúdo de sua visão do período, que estava condicionada a conjunturas específicas. A atitude de revisitar e de revisar as suas inclinações políticas, com o objetivo de mudar para permanecer o mesmo, se assoma como o seu verdadeiro horizonte político, sem nunca deixar escapar a perspectiva da ação revolucionária e de esquerda.

Observamos que os horizontes políticos e literários de Benedetti são duas faces da mesma moeda, são elementos que se somam para compor a sua própria obra literária, que se amparam um no outro, e se traduzem na busca constante de um criador eminentemente comunicante, cuja literatura se realiza na cumplicidade com o leitor. Tais horizontes não se desvanecem nos períodos do exílio e do desexílio. Pelo contrário, renovam-se nas temáticas e nas formas para dar conta de um novo momento de incertezas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. 2003. *Notas de literatura I*. São Paulo. Duas cidades; Editora 34.
- ALEMANY BAY, Carmen. 1998. *Sobre las artes poéticas de Mario Benedetti: evolución y conclusiones* In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.
- ALCARAZ RAMOS, Manuel. 1998. *Mario Benedetti: la complejidad de la esperanza* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.
- ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina – II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Colonia Suiza. Katz Editores.
- ANGELL, Alan. 2009. *A esquerda na América Latina após 1920* in: org. BETHEL, Leslie. *História da América Latina. A América Latina após 1930: Estado e política*. São Paulo. Edusp.
- AUERBACH, Erich. 2015. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo. Perspectiva.
- BENEDETTI, Mario. 2015. *Antología poética*. Madrid. Alianza Editorial.
- _____. 1968. *Montevideanos*. Montevideo. Centro Editor de América Latina.
- _____. 1960. *El país de la cola de paja*. Montevideo. Ediciones Asir.
- _____. 1988. *Crítica cómplice*. Madrid. Alianza Editorial.
- _____. 1985. *La cultura ese blanco móvil*. Montevideo.
- _____. 2012. *Cuentos*. Madrid. Alianza Editorial.
- _____. 2010. *Daniel Viglietti, desalambro*.
- _____. 1987. *Subdesarrollo y letras de osadía*. Madrid. Alianza Editorial.
- _____. 2010. *A imagen y semejanza: antología de cuentos*. Buenos Aires. Seix Barral.

- _____. 1995. *El ejercicio del criterio*. Madrid. Alfaguara.
- _____. 2012. *La tregua*. Madrid. Santillana Ediciones Generales.
- _____. 1992. *El cumpleaños de Juan Angel*. Madrid. Alfaguara.
- _____. 2000. *Poemas de la oficina*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.
- _____. 1965. *Damocles*. Montevideo. Aquí poesía.
- _____. 1973. *Variaciones críticas*. Montevideo. Libros del Astillero.
- _____. 1969. *Letras del continente mestizo*. Montevideo. Arca.
- _____. 1984. *El exilio y otras coyunturas*. Madrid. El País.
- _____. 1976. *La casa y el ladrillo*. Ciudad del México. Siglo XXI.
- _____. 1989. *Primavera con una esquina rota*. Montevideo. Arca/ Nueva Imagen.
- _____. 1949. *Política y literatura*. Montevideo. Revista Marcha nº. 495.
- _____. 1961. *Resultan esclacedoras las últimas declaraciones de Arthur Miller*. Montevideo. La Mañana, 13 de julho.
- _____. 1961. *No se limita a lo político el concepto literatura comprometida*. Montevideo. La Mañana, 14 de julho.
- _____. 1961. *Debe recordarse que la literatura comprometida nace de la libertad*. Montevideo. La Mañana, 19 de julho.
- BERMÚDEZ, María Elvira. 1975. *El amor en la obra de Mario Benedetti* in: FORNET, Ambrosio. *Recompilación de textos sobre Mario Benedetti*. Havana. Casa de las Américas.
- BOURDIEU, Pierre. 2005. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo. Perspectiva.
- CAMPANELLA, Hortensia. 2008. *Mario Benedetti: um mito discretíssimo*. Montevideo. Seix Barral.

CONTRERAS, Francisco J. 1998. *Exilio y nostalgia em la poesia de Mario Benedetti* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

CORNEJO POLAR, Antonio. 2000. *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*. Org. Mario J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte. Ed. UFMG.

COSTA, Adriane Vidal. 2012. *O boom da literatura latino-americano, o exílio e a revolução cubana*. Vitória. Dimensões – Revista de História da UFES.

_____. 2008. *Literatura e político: o livro de Manuel de Julio Cortázar*. Goiania. História Revista - Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

COSTA, Jurandir Freire. 1998. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro. Rocco.

COSU, Claudia. 1998. *Estudio del conflicto sentimental en los personajes de Mario Benedetti: variaciones sobre el tema del aduterio*. In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

CUNHA-GIBBAI, Glória da. *Benedetti y el porvenir de su pasado*. In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

FIOL, Margarita; PUERTAS, Antonio; BENEDETTI, Mario. 1984. *Entrevista a Mario Benedetti*. Palma de Mallorca. Caligrama.

FORNET, Ambrosio. *Recompilación de textos sobre Mario Benedetti*. Havana. Casa de las Américas.

FUSCHINI, Germán A. 2001. *El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos*. Talca. Revista UNIVERSUM, nº. 16, Universidad de Talca.

GIL AMATE, Virginia. 1998. *Mario Benedetti y las bifurcaciones del exilio en la literatura hispano americana* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

GILMÁN, Claudia. 2010. *Casa de las Américas (1960-1971): un esplendor en dos tiempos* in: org. ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en América*

Latina – II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Colonia Suiza. Katz Editores.

GÓMEZ, Antonia Alonso. 1998. *Espacio y tiempo en La tregua* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. 1973. *El caso Mario Benedetti in Mario Benedetti: Variaciones Críticas*. Montevideo. Libros del Astillero.

GONZÁLEZ, Patricia Calvo. 2016. *Percepciones de la Sierra Maestra. La visión de la insurrección cubana (1957-1958) a través de los periodistas latinoamericanos* in: *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº. 7. Sevilla. Asociación de los Historiadores de la Comunicación.

IBAÑEZ QUITANA, Jaime. 2005. *Poemas de la oficina: la poesía burocrática de Mario Benedetti*. Espéculo n. 29, Revista de estudios literarios. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

JÁCOME, Benito Varela. 1998. *La estrategia narrativa en La tregua* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

LAGO, Sylvia. 1992. *Mario Benedetti: la pregunta elucidante* in: *Anthropos*, n. 132. Barcelona.

_____. 1996. *Mario Benedetti: cincuenta años de creación*. Montevideo. Universidad de la República.

LARRE BORGES, Ana Inés. 1998. *Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

LUKÁCS, Georg. 2009. *A teoria do romance*. São Paulo. Duas cidades; Editora 34.

MANSOUR, Monica. 1998. *Rescatar las palabras perdidas*. In: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

MARTINEZ MAESTRI, José Ramón. 1998. *Estética especular y metaficción en Quién de nosotros*. ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

MIRAVALLS, Luis. 1998. *El funcionario y el color del pesimismo en Banedetti* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

MORALES ORTIZ, Gracia María. 1998. *Las relaciones entre "lo mediocre" y "lo otro" en los personajes de los cuentos de Mario Benedetti* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

MORENO, Carlos Martínez. 1973. *Quién de nosotros: um libro e uma narrativa* in: BENEDETTI, Mario. *Variaciones críticas*. Montevideo. Libros del Astillero.

MORENO, Lucan Fernandez. 2013. *Toda forma de amor: um estudo sobre representação em Mario Benedetti*. 100f. Dissertação (Mestrado em linguagem, identidade e subjetividade). UEPG. Ponta Grossa.

MUDROVICIC, María Eugenia. 2010. *Nombres en litigio*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo Editora.

NUÑEZ ARTOLA, María García. 2004. *Un paradigma de propuesta crítica: El país de la cola de paja*. Espéculo n. 26, Revista de estudios literarios. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

PAOLETTI, Mario. 1995. *El aguafiestas: la biografía de Mario Benedetti*. Buenos Aires. Seix Barral.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. 2009. *Altas literaturas*. São Paulo. Companhia das letras.

RAMA, Ángel. 1973. *La situación del uruguayo médio* in: BENEDETTI, Mario. *Variaciones críticas*. Montevideo. Libros del Astillero.

ROCCA, Pablo (Prólogo) e diversos autores. *Mario Benedetti: Crítico literário y ensaysta*. Montevideo. Cal y canto.

_____. 2014. *Mario Benedetti - Notas perdidas: sobre literatura, cine, artes escênicas y visuales, 1948-1965*. Tomo 1. Montevideo. Fundación Mario Benedetti y Universidad de la República.

_____. 2004. *El 45: entrevistas/ testimonios*. Montevideo. Ediciones Banda Oriental.

ROSENFELD, Anatol. 2009. *A arte do teatro*. São Paulo. Publifolha.

ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

ROVIRA, Manuel Gil. 1998. *Mario Benedetti: recepción, lectores y público* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

SARTRE, Jean-Paul. 2004. *Que é a literatura?*São Paulo. Ática.

SEIGUERMAN, Osvaldo. 1975. *El amor a cal y canto* in: FORNET, Ambrosio. *Recompilación de textos sobre Mario Benedetti*. Havana. Casa de las Américas.

SOUBEYROUX, Jacques. 2003. *Espacio y tempo como base para uma leitura sociocrítica de “Gracias por el fuego” de Mario Benedetti*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

TODOROV, Tzvetan. 2014. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro. Difel.

VENTURA, Antoine. 1998. *Sobre el éxodo (Con y sin nostalgia). Ficción y referente histórico* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

VIAMONTE LUCIENTES, Ernesto. 1998. *El “desengañador” Benedetti: três planos para una misma denuncia (El país de la coja de paja, Gracias por el fuego y La muerte y otras sorpresas* in: ALEMANY, Carmen; MATAIX, Remedios; ROVIRA, José Carlos (eds). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante. Universidad de Alicante.

VIEIRA, Ana Luísa D’Maschio. 2015. *Mario Benedetti, o escritor do compromisso: o cronista sob o conceito do intelectual orgânico*. Trabalho de conclusão do curso “Mídia e Cultura na América Latina”, CELACC, USP.

VIEIRA, Felipe de Paula Góis. 2012. *De Macondo a McOndo: os limites do Real Maravilhoso como discurso de representação da América Latina*. Dissertação (mestrado), UNICAMP.

VILLANUEVA, Darío; VIÑA LISTE, José María. 1991. *Trayectoria de la novela hispano-americana actual*. Madrid. Espasa-Calpe.

WELLEK, René e WARREN, Austin. 1985. *Teoría literaria*. Madrid. Editorial Gredos.

WOODS, James. 2008. *How fiction Works*. Nova Iorque. Farrar, Straus and Giroux.