

A transgressão do discurso latino-americano em Mario Benedetti

Miriam Lidia Volpe *

Abstract

In this essay, transgression of imposed models of discourse as a means of expression for the Latin American artist is examined through the work of the Uruguayan writer Mario Benedetti.

Keywords: Hispanic-American literature, mediation of the intellectual writer, Mario Benedetti.

As leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo.

Silviano Santiago

* Professora-Adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF. Doutora em Letras - Estudos Literários pela UFMG.

Negociar seu espaço de enunciação e definir seu papel mediador, nas relações de trocas e arranjos culturais que o ofício de escrever implica, parece ter sido a preocupação constante do escritor latino-americano. Essa problemática configurar-se-ia, em primeiro lugar, pela contingência da colonização. Desde que a “arte” dos cartógrafos do Império, de que nos fala Borges¹, desenhou as geografias inventadas pelo sonho do conquistador europeu em que foram planejadas as cidades ordenadas, descritas por Angel Rama² como núcleos de poder, pareceria que a escrita inaugurou, nos mapas, nos planos, nos diagramas, nos documentos de posse, a sua porosa missão intermediária entre o dominante e o dominado.

Quando, após os movimentos emancipatórios, foram feitos novos traçados sobre o continente americano, teriam sido criadas fronteiras delimitadoras de nações, dentro das quais se inventaram subjetividades diferenciais e consciências nacionais. Junto aos mapas e às fronteiras se fez necessário escrever as ordenanças para determinar as estruturas econômicas e sócio-culturais sob as quais haveriam de se organizar as sociedades. Muitos escreventes, escriturários e escritores foram cooptados a mediar e a legitimar a ordem hegemônica imposta. Desde então existe, no continente, uma tradicional ligação de nossos escritores com o estado, agindo como intermediários entre o poder e o povo. A idéia do modelo, herdada do violento processo colonizador, que iniciou o conflito entre o civilizado e o bárbaro, estendeu-se depois com o colonialismo econômico e marca até hoje o confronto do discurso literário da América Latina com o europeu e o norte-americano.

No começo do século XX, segundo aponta Rama, inaugurou-se a era das revoluções nas cidades das letras, que se caracterizou, não por rupturas violentas, mas por mudanças sociais profundas. Essa recomposição da cidade foi vista, pelo crítico uruguaio, através de um novo conceito de partido político, como instrumento para assumir o poder. A partir de 1911, aconteceu quase simultaneamente em vários países latino-americanos – no Uruguai e no México, a seguir na Argentina, com o governo de Irigoyen, poucos anos depois no Brasil, no Estado Novo de Vargas – o ingresso massivo de intelectuais e escritores no aparato burocrático estatal.

Nesse ano, no Uruguai, após derrotar nas urnas o seu tradicional opositor – *el partido blanco* – a figura carismática e caudilhistas de José Batlle y Ordoñez assumiu o seu segundo mandato na presidência do país, como *jefe del partido colorado*. Apoiado em uma suficiente renda agrária – principal fonte de recursos da nação – e também no investimento estrangeiro atraído pela estabilidade política, o governo de Batlle promoveu uma legislação acorde a um verdadeiro *welfare state* para a predominante classe média e o operariado urbano do país. O paternalismo do Estado garantiu sua clientela política ao assimilar a mão-de-obra ociosa cooptada nas fileiras dos cidadãos que vinham usufruindo de uma educação de alta qualidade garantida, pois a educação

1 Cf. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 263. Nesse conto, Borges, ao representar a temática de se criar um texto absoluto, mostra sua impossibilidade a partir da falência dos projetos absurdos de abarcar todo o real.

2 Cf. RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ed. del Norte, 1984. p. 24-5.

popular, lema sagrado desde a emancipação do país,³ seria agora, na cidade revolucionada, uma prática governamental. O governo Batlle destinou grandes somas de dinheiro para a construção de escolas, aumentou o número das faculdades dentro da Universidade e investiu no ensino de segundo grau, criando *liceos* em todo o país. Efetivou-se, assim, a integração do território nacional à norma urbana da capital.

A partir das mudanças sociais do governo de Batlle, esculpiu-se a face de um típico cidadão uruguaio: o montevideano de classe média, com estudo secundário garantido e, em grande maioria, dependente da cidade letrada. Emir Rodríguez Monegal resume, desse modo, a situação:

Consolidou-se, assim, uma política de paternalismo que fazia com que todos los problemas derivassem para soluciones oficiales; criou-se una formidable clientela electoral que era mantida imóvel con promesas (e alguna anticipación) de futuros cada vez más rosáceos; foram auspiciados o quietismo e a autosatisfación. Sem uma população indígena para assimilar, com um alto índice de alfabetização, em um território de clima temperado e quase totalmente aproveitável, o Uruguai era uma exceção num continente atravessado por problemas sociais e políticos, devastado pelo clima e pelos extremos topográficos, de população hostilmente dividida. A afluência migratória, tão decisiva para a fisionomia atual do país, havia inclinado nitidamente a balança para o Velho Mundo.⁴

O bem-estar e a aparente democracia – o Uruguai era apelidado “Suíça da América” – sustentados por uma economia circunstancialmente propícia, sem que se planejassem reformas nas bases de produção de riquezas, conseguiram sobreviver, transitoriamente, pelas boas comercializações de produtos agropecuários durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coréia. Mas, por trás desse aparente bem-estar, não havia pilares de sustentação e, por volta de fins dos anos 50, surgiram problemas de todas as ordens. Essa dramática realidade nacional não foi imediatamente assimilada. As profundas mudanças sociais, o ufanismo e o *quietismo* promovidos pela cidade revolucionada haviam moldado de tal maneira o cidadão médio uruguaio, funcionário público e de escritórios – o *oficinista* – no transcurso de várias gerações, ao ponto de lhe impedir de enxergar o processo de deterioramento de sua condição. Aferrava-se fanaticamente à *Seguridad* do emprego público e leis trabalhistas, frustrado e passivo diante da falta de perspectivas.

O paternalismo político havia se estendido também à literatura. A maioria dos escritores passaram a acobertar-se nos poderes públicos, que fomentavam uma cultura oficial conservadora através de prêmios, homenagens e

3 O herói da independência nacional, José Artigas, durante seu governo provisório, havia proclamado: *Sean los orientales tan ilustrados como valientes.*

4 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Las ficciones de un testigo implicado. Mario Benedetti. In: _____. *Narradores de esta América.* Montevideo: Alfa, 1961. p. 14. *Se consolidó así una política de paternalismo que hacía derivar todos los problemas hacia soluciones oficiales; se creó una formidable clientela electoral a la que mantenía inmóvil con promesas (y algún anticipo) de futuros cada vez más rosáceos; se auspició el quietismo y la autosatisfacción. Sin poblaciones indígenas que assimilar, con un alto índice de alfabetismo, en un territorio de clima templado y casi totalmente aprovechable, el Uruguay era una excepción en un continente atravesado por los problemas sociales y políticos, devastado por el clima y extremos topográficos, de población hostilmente dividida. La afluencia migratoria, tan decisiva para la fisionomía actual del país, había inclinado nitidamente la balanza hacia el Viejo Mundo.*

aposentadorias privilegiadas. No Brasil não foi muito diferente, como comenta Carlos Drummond de Andrade, em “Passeios na ilha”:

O emprego do Estado concede com que viver, de ordenado sem folga, e essa é a condição ideal para bom número de espíritos [...]. A] o escritor – homem comum, despido de qualquer romantismo, sujeito a distúrbios emocionais, no geral preso à vida civil pelos laços do matrimônio, cauteloso, tímido, delicado, a organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o. Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos [...] Seriam páginas e páginas de nomes, atestando o que as letras devem à burocracia, e como esta se engrandece com as letras [...] Há que contar com elas, para que prossiga entre nós certa tradição meditativa e irônica, certo jeito entre desencantado e piedoso de ver, interpretar e contar os homens [...] o que talvez só um escritor-funcionário ou um funcionário-escritor, seja capaz de oferecer-nos, ele que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de nuvens, como um louco manso e subvencionado.⁵

Embora sobrevivessem nas funções escriturárias que o estado lhes proporcionava muitos escritores não se transformaram, por isso, em funcionários-escritores cujos empreendimentos intelectuais seguem à risca as prescrições do mecenato oficial, como discutido por Sérgio Miceli.⁶ Mesmo em sua condição de dependência, inúmeros intelectuais, escritores e críticos latino-americanos, empenhados em quebrar a hegemonia, relocalizar a escritura, negociar espaços de enunciação, buscaram – e buscam ainda – vias que possam cartografar geografias de resistência, reinventar a relação com o discurso e a norma hegemônica, e reelaborar, via escrita e arte, o conceito de extradição para o de “ex-tradição”, de que nos fala Ricardo Piglia.⁷ Para isso passaram a encenar em sua narrativa ficcional, ou pensar em seus trabalhos teórico-críticos, uma nova condição mediadora da escrita que intentaria subverter o império da letra.

No caso do Uruguai, toda uma geração de intelectuais adotou, em meados do século, um posicionamento nesse sentido, através de uma mudança de temas, estilos e posições críticas. Foi a Geração de 45, de acordo com Rodríguez Monegal, ou Geração Crítica, como foi denominada por Ángel Rama, conhecida também como a Geração de *Marcha*, que encontrou, no semanário *Marcha*, de Carlos Quijano – em que foram “moldados, influenciados e às vezes completamente formados para alcançar maior projeção não só nacional, como internacional”⁸ – o caminho para penetrar por baixo das estruturas que escondem a realidade nacional e latino-americana, em um criticismo de análise e de esclarecimento.

Durante muito tempo, a literatura uruguaia havia mantido uma dependência umbilical com a literatura européia, principalmente da França e

5 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na Ilha*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 658-659.

6 Cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1979.

7 Cf. PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-66.

8 RUFINELLI, Jorge. Ángel Rama: *Marcha* y la crítica literaria latinoamericana en los 60s. *Nuevo Contexto Crítico*, Stanford, v. 7, n. 14-15, p. 50, 1995.

da Espanha. Com a Guerra Civil Espanhola, as editoras desse país passaram a funcionar na cidade do México e em Buenos Aires. Essa mudança trouxe para a América hispânica, como uma de suas conseqüências, a divulgação da vertente literária anglo-saxônica, especialmente a norte-americana: Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Henry James, junto a Virginia Woolf, T. S. Eliot, James Joyce, Aldous Huxley e Thomas Mann, e Kafka, e Rilke, entre outros. As obras desses autores foram traduzidas por membros desta geração de intelectuais uruguaios, assim como também por outros escritores latino-americanos, que haveriam de alcançar renome internacional, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Pedro Salinas. Seria, não só através dessas traduções, mas também da crítica e do ensaio literário, publicados em revistas e semanários, que esses escritores/críticos passaram a dar a conhecer as diferentes orientações artísticas e ideológicas das últimas décadas. Encarregaram-se, também, de reinterpretar os escritores nacionais da geração anterior, que os havia inspirado a adotar uma forte consciência nacional e latino-americana. Muitos dos membros desta geração se valeram dos modelos importados para, a partir deles, buscar a expressão própria, entre eles, o escritor Mario Benedetti, que considero uma importante voz a ser ouvida no cenário crítico e literário brasileiro. Note-se seu posicionamento:

Há pouco tempo, durante uma palestra sobre o romance latino-americano, ouvi Alejo Carpentier recordar que Paul Claudel, no começo uma de suas peças teatrais, assinala que se trata de uma cozinha no estilo das de Brueghel, e notar que, em um caso semelhante, um dramaturgo latino-americano não teria podido poupar tal descrição, sob a exclusiva base de um antecedente cultural. Se ele descreve uma cozinha, e quer transmitir uma vívida impressão de seu aspecto, deverá descrever com detalhes as panelas, as frigideiras, as conchas, et cetera, já que não há nenhum elemento cultural capaz de sintetizar a descrição. E penso que Carpentier estava certo. O criador parte virtualmente desde zero. Nossa tradição é muito nova. Tudo aconteceu praticamente ontem e, em conseqüência, não podemos invocar os fatos da véspera como arquétipos inamovíveis, como valores definitivamente estabelecidos. Enquanto o escritor europeu tem um amplo e firme legado, já devidamente fichado, analisado e bem condicionado em elegantes vitrines [...] seu colega latino-americano, no entanto, está no momento de fabricação desse legado. Não pode endossar ao leitor uma responsabilidade sobre a qual nem ele mesmo tem certeza [...] e convida tacitamente seu leitor a buscar com ele, a converter-se em um semi-sócio, um ente solidário.⁹

9 BENEDETTI. La comarca no es el mundo. In: _____. *El ejercicio del criterio*: obra crítica 1950-1974. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. p. 43. *No hace mucho le escuché a Alejo Carpentier, durante una conferencia sobre la novela latinoamericana, recordar que Paul Claudel, al comenzar una de sus piezas teatrales, señala que se trata de una cocina, al estilo de una de Brueghel, y hacía notar que en un caso similar, un dramaturgo latinoamericano no habría podido ahorrarse esa descripción, sobre la exclusiva base de un antecedente cultural. Si describe una cocina y quiere transmitir la impresión vívida de su aspecto, deberá referir al detalle sus cacerolas, sus sartenes, sus cucharones, etcétera, ya que no hay ningún elemento cultural capaz de sintetizar semejante descripción. Y no creo que estuviera errado. El creador parte virtualmente desde cero. Nuestra tradición es muy nueva. Todo sucedió prácticamente ayer, y en consecuencia no podemos invocar los hechos de la víspera como arquetipos inamovibles, como valores definitivamente establecidos. Mientras el escritor europeo tiene un amplio y seguro legado, ya debidamente fichado, analizado y bien condicionado en elegantes vitrinas [...] su colega latinoamericano, en cambio, está en plena fabricación de ese legado. No puede endosarle al lector una responsabilidad de la que ni siquiera él está seguro [...] e convida tácitamente a su lector a que busque con él, a que se convierta en un semisocio, en un ente solidario.*

Entre 1953 e 1956 apareceram marcos significativos na narrativa da América Latina: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, *Final de Juego* de Julio Cortázar, *Grande Sertão, Veredas* de Guimarães Rosa, *Los Jefes* de Mario Vargas Llosa, *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez. Nessa época houve, também, na poesia, como assinala Hugo Achugar,¹⁰ um ponto de inflexão, que fora marcado por dois livros: *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra e a *Poemas de la Oficina* de Mario Benedetti. Vários autores consideram que ambos poetas se inserem num movimento quase de âmbito continental: o da poesia coloquial, de tom conversacional – termo cunhado por Roberto Fernández Retamar em seu ensaio “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”.¹¹ A Nicanor Parra, Mario Benedetti, e ao próprio Fernández Retamar, segundo a pesquisadora Carmen Alemany Bay,¹² poderiam ser acrescentados os nomes de: Juan Gelman, Salazar Bondy, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Jaime Sabines, César Fernández Moreno, Antonio Cisneros, Idea Vilarinho, entre outros.

A característica principal desse movimento seria a de se comunicar com o leitor e desmistificar a figura do poeta, com a conseqüente dessacralização da poesia. Para isso, a linguagem utilizada se aproximou da naturalidade própria da expressão oral; recorreu-se a frases feitas e giros coloquiais; estabeleceram-se relações intertextuais com outros gêneros não literários em citações que o leitor pudesse identificar; e, como tema predominante, a problemática do cotidiano, a experiência comum, foi convertida em material poético. O poeta passou a nomear a realidade. Para Benedetti:

*No princípio era o verbo, embora fosse o do conquistador, mas a palavra é signo suscitador. Correspondendo a essa vocação provocadora, a palavra ramificou-se em várias realidades e, em contrapartida, estas acabaram regressando à palavra desde todos os pontos cardiais. A realidade é, de certa forma, fundação da palavra, mas (tal como afirma Carlos Fuentes ao falar de Carpentier) também é “fundação do artifício”. A realidade condiciona o ânimo e este, ao gerar a palavra, expurga a realidade modificando-a, ou seja, imaginando-a e convertendo-a, ao imaginá-la, em outra realidade.*¹³

O notório desenvolvimento da poesia conversacional trouxe o poeta mais próximo de seu entorno, sua palavra foi contagiada pela realidade e, como conseqüência foi estabelecida uma inesperada ponte entre autor e leitor.

10 ACHUGAR, Hugo. A quarenta años de *Poemas de la oficina*. In: *Brecha*. Montevideu, p. 17, 17 nov. 1996.

11 Cf. FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. Antipoesía y poesía conversacional en hispanoamérica. In: _____. *Para una teoría de la poesía latinoamericana y sus aproximaciones*. Havana: Casa de las Américas, 1975.

12 Cf. ALEMANY BAY, Carmen. *Poética colonial hispanoamericana*. Alicante: Universidad, 1997.

13 BENEDETTI, Mario. *La realidad y la palabra*. Barcelona: Ed. Destino, 1990. p. 119. *En el principio era el verbo, así fuera el del conquistador, pero la palabra es signo suscitador. En correspondencia con semejante vocación provocadora, la palabra se ramificó en varias realidades y como contrapartida, éstas acaban regresando a la palabra desde todos los puntos cardinales. La realidad es, en cierto modo, fundación de la palabra, pero a su vez esta (tal como sostiene Carlos Fuentes al hablar de Carpentier) es “fundación del artifício”. La realidad condiciona el ánimo y este, al generar la palabra, expurga la realidad modificándola, o sea imaginándola, y convirtiéndola, al imaginarla, en otra realidad.*

Como, segundo Cortázar, uma ponte é um homem atravessando a ponte, Mario Benedetti passaria, assim, a assumir através de sua poesia, sem pretensões e com simplicidade, sua função mediadora comunicante, pois, segundo o escritor: *em sua aceção mais óbvia, a preocupação da atual poesia latino-americana é a de comunicar, a de chegar a seu leitor, a de inclui-lo nesse seu mergulho, nessa sua ousadia e, ao mesmo tempo, em sua austeridade.*¹⁴

A poesia de Mario Benedetti inaugurou uma nova tradição que rompe com os modelos e chega ao leitor. No fim da década de 50, deu-se um fato inédito: um livro de poemas estava sendo lido pelo cidadão de classe média de Montevideu, no ônibus, a caminho do trabalho, ou nos momentos de ócio nas repartições públicas. Esse livro era *Poemas de la Oficina*. O leitor deparou com o achado poético, com uma fantasia que era uma combinação inédita de motivos reais. A poesia finalmente chegou e se comunicou com ele, que não mais era tema, mas personagem que nela podia ver-se, reconhecer-se e sentir-se próximo. O homem fictício que o poeta lhe oferecia era uma criatura que tinha a ver com o seu próprio mundo. Hugo Alfaro assinala:

*Foi um impacto para uma Montevideu não acostumada com a poesia acessível, conversacional e ao mesmo tempo rigorosa. Conseqüência imediata: a balconista de Caubarrère e o estudante da Academia Pittman sentiram-se incluídos no texto, e não como de costume excluídos. Essa poesia cotidiana os colocava no lugar antes povoado por corças e gazelas. Acontecerá um fato inédito: com Benedetti resultava fácil ler poesia no ônibus.*¹⁵

No começo, foi o impacto de uma poesia nova; acessível, embora rigorosa; de linguagem coloquial e anedótica; com o caráter prosaico do verso livre que emerge do cotidiano que ela conta; quase que antipoética e, no entanto, com grande conteúdo reflexivo. Dentro da proposta de literatura urbana – que parecia atender ao apelo que fizera o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, por uma renovação da literatura nacional – como tema, cenário e paisagem do funcionário-escritor, a cidade passou a encenar-se no texto literário. Seu mapa não seria mais traçado sob a égide da norma européia, mas pelas intrincadas fissuras da “des-ordem” do signo poético que representa, na escritura, os passos dos que transitam pela cidade: os cidadãos que se lêem durante a travessia, nas páginas da ficção.

Com um jeito entre desencantado e piedoso de ver, interpretar e cantar, os seus concidadãos, mobilizado por uma angústia originada em ver como *gente inteligente, sensível, cheia de possibilidades criativas, ia se tornando cinzenta e medíocre devido à atitude de conformismo e ao fanatismo pela*

14 BENEDETTI, Mario. *Los poetas comunicantes*. Montevideu: Biblioteca de Marcha, 1971. p. 16. *en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana es comunicar, llegar a su lector, incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad.*

15 ALFARO, 1986, p. 28. *Fué un impacto para Montevideo, nada acostumbrado a esa poesía accesible y conversacional, y no obstante rigurosa. Consecuencia inmediata: la tendera de Caubarrère y el estudiante de Academias Pittman se sintieron incluidos en el texto, no como de costumbre excluidos. Esa poesía cotidiana los ponía en el lugar que antes poblaban corzas y gacelas. Un hecho inédito se dará: con Benedetti resultaba fácil leer poesía en los ómnibus.*

segurança, que eram quase inerentes à burocracia,¹⁶ o autor manifestou o propósito de resgatar essa criatura alheia e isolada pela sua mentalidade de *oficinista*. Se, no Uruguai, a *oficina* configurava-se como um modo de alienação, ela podia ser vista também como motivo de poesia, que assim passa a colonizar um âmbito novo na literatura. Para expressá-lo, Benedetti criou um outro código poético. Sua linguagem seria, então, a que expressa a vida, as preocupações, esperanças e frustrações, a problemática cotidiana do leitor preso na malha burocrática. Note-se o poema “Dactilógrafo”:

*Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
muy señor nuestro por la presente
yo tuve un libro del que podía leer
veinticinco centímetros por noche
y después del libro la noche se espesaba
y yo quería pensar en cómo sería eso
de no ser de caer como piedra en un pozo
comunicamos a usted que en esta fecha
hemos efectuado por su cuenta
quién era ah sí mi madre se acercaba
y prendía la luz y no te asustes
y después la apagaba antes que me durmiera
el pago de trescientos doce pesos
a la firma Menéndez & Solari
y sólo veía sombras como caballos
y elefantes y monstruos casi hombres
y sin embargo aquello era mejor
que pensarme sin la savia del miedo
desaparecido como se acostumbra
en un todo de acuerdo con sus órdenes
de fecha siete del corriente
era tan diferente era verde
absolutamente verde y con tranvías
y qué optimismo tener la ventanilla
sentirse dueño de la calle que baja
jugar con los números de las puertas cerradas
y apostar consigo mismo en términos severos
rogámosle acusar recibo lo antes posible
si terminaba en cuatro o trece o diecisiete
era que iba a reír o a perder o a morirme
de esta comunicación a fin de que podamos*

16 BENEDETTI, em entrevista a Gonzalez Bermejo. In: RUFINELLI, 1973, p. 27. como *gente inteligente, sensible, llena de posibilidades creativas, se iba agrisando, mediocrizando, debido a la actitud de conformismo y al fanatismo de la seguridad, que eran casi inherentes a la burocracia.*

*y hacerme tan sólo una trampa por cuadra
registrarlo en su cuenta corriente
absolutamente verde y con tranvías
y el Prado con caminos de hojas secas
y el olor a eucaliptus y a temprano
saludamos a usted atentamente
y desde allí los años y quién sabe.¹⁷*

A não-linearidade, o estranhamento na alternância dos discursos no novo código poético provocam um mal-estar que incita à reflexão: parece haver uma ordem, na Montevideu do presente, na carta que se datilografava, mas, em seu transcurso, surge a desordem do recuo para o passado da infância na Montevideu arquitetada pela memória – uma cidade utópica em cuja tessitura parecem perfilar-se desejos, esperanças, lembranças coletivas.

Na personagem da ficção poética configura-se o molde do cidadão uruguaio *oficinista* que, como ser humano, tem seus sonhos, mas fica submerso nas formas fixas e na rotina diária do trabalho burocrático da datilografia. A língua pública e de aparato das relações protocolares impostas, desde a conquista, para estabelecer e manter as relações do poder, pode ser lida, no cabeçalho, na invocação, no início, na cerimônia das formas pronominais de tratamento, no plural majestático e no fecho de uma carta comercial entremesclada no poema. Por dentre os fios da trama fechada dessas letras, irrompe o verso, a língua privada das esperanças e dos delírios.

Na reconstrução nostálgica da idade de ouro perdida – que é associada à infância – a personagem parece voltar à época em que o seu bem-estar lhe era garantido pela cidade/estado. Há *seguridad* na presença da mãe que dá aconchego e vigia seu sono; há liberdade para atravessar a cidade sem pressa no bonde e brincar com suas portas e seus números e em decidir se ri ou se morre; há otimismo em poder estar perto da janela e poder ser o dono dessa rua; há o orgulho em poder ler um livro antes do sono, *veinticinco centímetros* por dia; há até cores e cheiros. Mas ao crescer, no passar dos anos, há a angústia da incerteza do futuro.

Nas imagens da noite que se espessa, da pedra que cai no poço, das sombras dos monstros quase homens, do medo de perder o medo, o poeta deixa transparecer gradualmente, a consciência da realidade nua: a velha ordem do passado tinha sido fantasiada e transformada em mito. Um mito que aprisiona tanto quanto o faz, no agora, a própria teia da burocracia. Um sonho o passado, só sonho o futuro, e a reparar esse estado, em suas palavras e imagens, acode a escritura para acolher e dar rumo às forças desejantes na poesia e da poesia, pois, no estranhamento da alternância das vozes, configura-se o mal-estar do escritor latino-americano em ter que expressar através de códigos que não são seus.

O poeta buscou, nos poemas, através da representação poética do cotidiano, a comunicação com o seu leitor e a identificação deste com sua

17 BENEDETTI, Mario. *Poemas de la Oficina*. Madri: Visor Libros, 1984, p. 21-22.

obra. A urgência em comunicar-se, no entanto, acaba por, perversamente, criar uma obra que mimetiza a vida do leitor como num jogo de espelhos dispostos um frente ao outro. Esses espelhos, esse tipo de comunicação, porém, irá ser quebrada e ser relativizada em alguns momentos de sua obra posterior, em que a relação entre autor/poeta e leitor alcança uma sutileza maior.

Junto aos *Poemas de la Oficina*, Benedetti também escreveu ensaios de crítica literária que incluem sua análise dos gêneros narrativos – no exercício do rigor literário, a teoria exigia-lhe a práxis e vice-versa – e uma série de contos reunidos no livro *Montevideanos*. O propósito foi o de tentar desvelar os procedimentos de que o autor se utiliza em sua ficção, para buscar – enquanto fala ao uruguaio sobre sua problemática em termos que este possa entender – a cumplicidade desse leitor na avaliação das tradições a partir de sua própria realidade.

Este ensaio se propõe agora analisar o conto intitulado “As xícaras”, considerando que esse relato poderia ser lido como metáfora esclarecedora das intrincadas relações entre a literatura da América Latina e as instâncias de troca, intercâmbio e comércio de bens culturais impostos pela nações colonizadoras.

A partir de pormenores da vida cotidiana, diante de um impasse surgido pela circunstância de um contraste de culturas, a imaginação criadora do escritor uruguaio encontra sua expressão: era o aniversário de Dona Matilde Farruggia de Benedetti e Mario, seu filho, foi tentado pela vitrine do Bazar Mitre – tradicional reduto montevidiano de artigos importados para o lar, onde os uruguaios alimentavam a nostalgia de suas origens européias – a comprar, como presente, um inédito conjunto de seis xícaras importadas, inquebráveis, modernas, duas de cada cor, duas vermelhas, duas verdes, duas pretas. *Pensei que se poderia combinar a xícara de uma cor com o pires de outra*, confessará, anos depois.

Parece importante, neste momento, abrir um parêntese para lembrar que o que é hoje o Uruguai era, nos primórdios da conquista, mero lugar de passagem para o trânsito dos aventureiros que remontavam as veias da América – através do estuário do Rio da Prata, em que confluem os rios Uruguai, Paraná e Paraguai – em busca das riquezas de metais e pedras preciosas escondidos em suas entranhas. Como região estratégica, passou a ser disputada pelos impérios espanhol e português e, durante muito tempo, foi ora a Província Cisplatina, ora a Banda Oriental do Rio Uruguai. Surgiu, finalmente como estado-nação independente, em 1825, por vontade de um terceiro império, o britânico, interessado em estabelecer uma fronteira, através de um estado-tampão, entre duas potências que se perfilavam no continente: Brasil e Argentina.

Enquanto investimento economicamente viável, o país já havia dependido do capital inglês para sua modernização a crédito. Estabeleceram-se as indústrias frigoríficas, as ferrovias, as companhias de água, luz e gás e um governo liberal progressista, inspirado em A. Comte. Vários outros foram os legados culturais dessa presença inglesa que continuaram a ser cultivados, entre eles, o hábito do chá das cinco e seus quitutes, servidos em frágeis e homogêneos conjuntos de porcelana importada, símbolos de uma tradição conservadora.

A modernidade, notadamente salientada pelo escritor na variação das cores das xícaras de material inquebrável, que destoavam da tradição na vitrine da loja, porque provavelmente importadas dos Estados Unidos, aponta para esse país como substituto da Inglaterra na tutela político-cultural do Uruguai, que aconteceu em começos da década de 40, devido à Segunda Guerra Mundial.

Quando, ao chegar em casa, à noite, no momento de entrega do presente à mãe, a realidade latino-americana se impôs, através de um corte de luz que desbaratou o impacto planejado para a ocasião. Benedetti, desconcertado, ficou a desembrulhar as xícaras nas sombras, apalpando-as. Haverá de comentar depois:

*Os seis eram iguais. Quais seriam os pretos, os verdes, os vermelhos? Seria possível pelo tato detectar as cores? Naquele momento eu era um cego tateando as xícaras. Pensei que isso poderia constituir a base para um conto que estaria relacionado com a cegueira. [...] A maior influência em meus textos, e nos de grande parte da literatura latino-americana, é a própria realidade [...] As vezes é tua realidade autobiográfica, e não só a realidade ambiental, que te entrega um conto quase pronto.*¹⁸

Anos mais tarde, a modo de instantâneo, *tranche de vie*, ou corte transversal efetuado na realidade, como Benedetti define o conto como gênero,¹⁹ três personagens – Mariana, seu marido, José Cláudio, e o irmão do mesmo, Alberto – são apresentadas em uma sala, prestes a beber café, como era costume, nas xícaras coloridas que ela, como Matilde Benedetti, recebera de presente de aniversário, junto com o “conselho estético de que se poderia combinar a xícara de uma cor com o pires de outra”. No entanto, Mariana, em um gesto de independência, escolhe fazer sua própria combinação. No momento flagrado na narrativa, havia trazido somente três, uma de cada cor, que arranjara, sugestivamente, em forma de triângulo.

Na alternância de breves *flashbacks* baseados na memória de Mariana, é apresentada a história da desintegração do relacionamento do casal que havia tido bons momentos até que uma desafortunada cegueira transformasse José Cláudio em uma pessoa retraída, distante, refugiado em suas sombras. A frustração da mulher encontrou apoio no ombro acolhedor do cunhado, Alberto, e, logo, a gratidão e a compreensão transbordaram. Acariciam-se, no desfecho do conto, enquanto se esquentava o café, sob a proteção divina da cegueira do marido. No exercício dessa carícia pudica, arriscada, insolente, ambos haviam chegado a uma técnica tão perfeita como silenciosa.

A partir da modernidade, apresentada na possibilidade de manipulação lúdica das cores no jogo de xícaras como bens culturais impostos pelo poder hegemônico, pode ser vista a trama do jogo das relações

18 BENEDETTI comenta em entrevista a ALFARO, 1986, p. 171. *Los seis eran iguales. ¿Cuáles serían los negros, los verdes, los rojos? ¿Sería posible por el tacto detectar los colores? En aquel momento yo era un ciego tanteando los pocillos. Pensé que allí estaba la base para un cuento y que iba a estar relacionado con la ceguera. [...] La mayor influencia que tienen mis textos, y los de gran parte de la literatura latinoamericana es la realidad misma [...] A veces es tu propia realidad, la autobiográfica, y no sólo la realidad ambiental, la que te entrega un cuento casi pronto.*

19 BENEDETTI, Mario. Tres géneros narrativos. In: _____. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968. p. 14.

amorosas, transgredindo o cânone matrimonial, como metáfora do jogo combinatório nos rearranjos possíveis ao escritor latino-americano dentro da tradição literária.

Nas xícaras importadas, que fascinaram os olhos de Mario Benedetti pela sua novidade e modernidade, parecem estar representadas as novas tendências estilísticas européias e norte-americanas que foram, pela sua geração, introduzidas na América Latina, exibindo novos códigos e representações. Esses modelos, embora normativos, eram, ao mesmo tempo, sedutores. Em sua variedade de cores o olhar do escritor vislumbrou o germe da ambigüidade que possibilita sua manipulação na reordenação dos signos para a expressão, considerada original. Segundo Silviano Santiago:

Para o escritor latino-americano as palavras do outro têm a particularidade de se apresentar como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.²⁰

No conto, os olhos e dedos, acima mencionados, encenam-se nos olhares e carícias dos amantes no jogo de sedução e transgressão perante as instituições. As relações tradicionais dentro do casamento de Mariana e José Cláudio estão deterioradas assim como, dentro do universo intelectual latino-americano, as do âmbito sócio-político e literário com os modelos europeus. A percepção de que uma imitação cega já não se ajusta às realidades da experiência imediata requer uma expressão própria, atesta Benedetti:

A literatura latino-americana passa hoje por uma das etapas mais vitais e criativas de sua história. Evidentemente, já não se trata de grandes nomes isolados, que sempre existiram, mas de uma primeira linha de escritores capazes de assumir sua realidade, seu entorno, e também de inscrever-se, com um estilo próprio, nas correntes que, constantemente e em escala mundial, se encarregam de renovar o fato artístico. As inovações literárias européias e norte-americanas já não devem esperar várias décadas para chegar aos escritores de América Latina; por outro lado, como consequência indireta dessa proximidade, são cada vez mais infreqüentes as imitações demasiadamente respeitadas e até servis.²¹

As combinações que o conjunto das modernas xícaras coloridas sugeriram haviam incitado em Mariana uma manifestação de desejo de independência e este irá culminar na infidelidade. A presença do irmão do marido, duplo perverso na repetição com diferença, possibilita as trocas e instaura a ruptura parcial como desvio. A traição dá-se dentro da instituição matrimonial que, todavia, permanece. Nesse sentido, Benedetti se aproximaria da postura crítica de Roland Barthes ao afirmar que a tarefa revolucionária da literatura não é eliminar, mas transgredir. A presença do já escrito é inevitável. Seria, portanto, a partir da transgressão de suas normas que a tradição permaneceria:

20 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 23.

21 BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 364.

*Isso não significa que o dogma, a norma ou o mito sejam nocivos para a cultura. Na verdade, esta última se mantém em sua maior parte graças às normas, mas, também é verdade que seus avanços quase sempre obedecem à transgressão dessas mesmas normas.*²²

Se o casamento pode ser visto como as amarras dentro de uma instituição herdada pelos latino-americanos, o desvio possível seria então uma forma de liberdade controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados, segundo aponta Silvano Santiago, seria vigiada de perto pelas forças da metrópole. Nesse sentido, no conto, teriam de ser desenvolvidas, pelos infratores, técnicas sutis de requinte e de silêncio, enquanto é inevitável manter os laços do casamento. Para o crítico brasileiro, o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão:

*Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.*²³

Ali, também, se configuraria a ambigüidade dos signos. Essa ambigüidade pode ser vista no final do conto, quando as carícias dos amantes são interrompidas pela voz do marido:

Não deixe ferver o café, disse José Cláudio.

A mão de Alberto, que acariciava a nuca de Mariana, retirou-se e ela voltou a inclinar-se sobre a mesinha. Afastou o fogareiro, apagou a pequena chama com a tampa de vidro, encheu as xícaras diretamente da cafeteira.

*Todos os dias mudava a distribuição das cores. Hoje seria a verde para José Cláudio, a preta para Alberto, a vermelha para ela. Tomou a xícara verde para passá-la a seu marido, mas, antes de deixá-la em suas mãos, deparou-se com o estranho, apertado sorriso. Deparou, também, com umas palavras que soavam mais ou menos assim: 'Não, querida. Hoje quero beber na xícara vermelha'. FIM*²⁴

Na originalidade da surpresa, no desfecho, o olhar transgressor de Benedetti exhibe as incertezas e os jogos que o acervo da tradição comporta, e com os quais sua habilidosa manipulação elabora uma nova narrativa: *No conto, a atitude do narrador, em relação à técnica, sugere às vezes uma peripécia elíptica, uma garantia de que embora no relato não aconteça nada, alguma coisa vai certamente acontecer após o fim.*²⁵

22 BENEDETTI, Mario. Códigos y transgresiones culturales. In: _____. *Cultura entre dos fuegos*. Montevideu: Universidad de la República, 1996. p. 15. *Esto no significa que el dogma, la norma o el mito sean nocivos para la cultura. En realidad, ésta en buena parte se mantiene gracias a las normas, pero no es menos cierto que sus avances casi siempre obedecen a la transgresión de esas mismas normas.*

23 SANTIAGO, 1978, p. 28.

24 BENEDETTI, Mario. As xícaras. Trad. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira e Miriam L. Volpe, *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, ago. 1998. Suplemento Literário, 40.

25 BENEDETTI, 1968. p. 18. *En el cuento, la actitud del narrador desde el punto de vista de la técnica, sugiere a veces una peripécia elíptica, una garantía de que aunque en el relato no pase nada, algo irá a ocurrir más allá del propio final.*

O desenlace, longe de revelar um dado maliciosamente ocultado pelo narrador, é uma chave de iluminação retrospectiva que proporciona, de repente, uma dimensão nova e mais profunda ao relato. O propósito narrativo parece ser o de aludir a motivações mascaradas pelos fatos de superfície, em que a tradição pode ser adulterada e reconfigurada na busca do caminho para a expressão própria. A tradição latino-americana, como um tecido construído com retalhos de tradições que aqui aportaram e foram se conjugando, também é feita de silêncios, recalques, violências. Ao propor, pelo jogo das cores das xícaras, pela cegueira do personagem ou pelo tema da traição, possibilidades de se posicionar frente a uma tradição, que é muito mais do que a realidade ou a ficção podem espelhar, Mario Benedetti manipula o acervo de bens culturais legados pela tradição e se utiliza de estratégias lúdicas de traição que os escritores latino-americanos encenariam diante dessa herança. Promove, assim, através da ambigüidade, a composição de uma escrita que não prescinde dos legados culturais mas que, a partir deles, reinventam a especificidade de seu discurso, subvertendo o sentido do que foi herdado sem conflitos.

Ao assumir sua realidade, seu contorno, e inscrever-se com um estilo próprio nas correntes que constantemente e, em escala continental, se encarregam de renovar o fato artístico, Benedetti integra as fileiras dos escritores latino-americanos que ele considera estar em pé de igualdade com criadores de outras terras e outras línguas já não imitam fielmente: têm a necessária liberdade para criar, seja a partir de variações alheias, seja através de descobertas próprias, sua forma de expressão.

Recuperar o público leitor, aproximar-se dele, comprovar simplesmente que ambos estão imersos em um mesmo fado, talvez empurre o escritor a sentir-se solidário com ele e a desejar toda a repercussão humana que possa ter sua obra nesse "condômino de seu destino". Mario Benedetti é, desse sujeito, voz e porta-voz e oferece, através da singularidade de seu verbo poético, a possibilidade de ação libertadora, a esperança para se buscar um atalho que fuja do domínio da metrópole e possa, assim, dizer:

*y cuando miro el cielo
veo acá mis nubes y allí mi Cruz del Sur
mi alrededor son los ojos de todos
y no me siento al margen
ahora ya sé que no me siento al margen.²⁶*

Anexo

Breve notícia sobre Mário Benedetti. Um marco na literatura do Uruguai e da América Latina, Mario Benedetti (1920-) é um escritor de obra extensa e multifacetada que inclui, em 50 anos de produção, romances, contos, poesias, ensaios, crônicas, crítica literária, teatro e jornalismo. Cerca de sessenta títulos

26 BENEDETTI. *Inventario Uno*: poesia completa, 1950-1985. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. p. 497.

publicados ultrapassaram trezentas edições (mais de um milhão e meio de exemplares), obras traduzidas em mais de vinte línguas, dez adaptações para a televisão e para o cinema – uma das quais, *La Tregua*, ganhou o prêmio do Festival de Cannes e foi candidata a um Oscar, que perdeu para *Amarcord*, de Fellini – além de ter seus poemas musicados. O reconhecimento popular evidente de suas obras é acompanhado também de um certo respaldo acadêmico internacional. Podem ser destacados, entre as manifestações mais recentes, o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Milão, assim como o da Universidade de Alicante em 1998, e, em 1999, o XIII Prêmio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana na Espanha, conferido pela Universidade de Salamanca, além do Prêmio ao Labor Intelectual outorgado pelo Ministério de Educação e Cultura do Uruguai. O autor figurou, também, junto com Ernesto Cardenal e Mario Vargas Llosa, como candidato ao XIII Prêmio Internacional Menéndez Pelayo, de Madri.

No Brasil, foi publicada a tradução de alguns de seus poemas, *Antologia Poética* (1989) e dois romances, *A trégua* (1989) e *Quem de Nós* (1992). Em 1997, uma de suas primeiras narrativas, *Gracias por el Fuego*, escrita em 1965 e já traduzida para vinte línguas, foi lançada aqui, ao mesmo tempo em que aparecia, em Buenos Aires, um de seus mais recentes trabalhos, *Andamios*. Logo depois, em 1998, saiu *A Borra do Café*, escrito em 1992. Atualmente encontra-se em fase de publicação minha tradução do romance *Primavera con una Esquina Rota*. Um dos romances mais relevantes da vasta produção de Benedetti, *Gracias por el Fuego*, apesar de ter sido escrito na década de 60, encontra hoje, no Brasil – como apontado em entrevista do autor para o *Jornal do Brasil* em 10/5/97, Caderno Idéias – uma recepção interessante, na medida em que seu texto denuncia o conformismo e o *quietismo* amparados no mito democrático e neoliberal, fazendo uma crônica da impotência coletiva e refletindo sobre a crise moral de uma geração que procurava acabar com a corrupção e a violência.

