



NATALIA RUGGIERO COLOMBO

**EXÍLIO, FICÇÃO E MEMÓRIA EM MARIO BENEDETTI:
UMA LEITURA INTRODUTÓRIA**

CAMPINAS

2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

NATALIA RUGGIERO COLOMBO

**EXÍLIO, FICÇÃO E MEMÓRIA EM MARIO BENEDETTI:
UMA LEITURA INTRODUTÓRIA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

Colombo, Natalia Ruggiero, 1987-
C717e Exílio, ficção e memória em Mario Benedetti : uma leitura introdutória / Natalia Ruggiero Colombo. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Benedetti, Mario, 1920-2009 - Crítica e interpretação. 2. Literatura hispano-americana. 3. Ficção uruguaia. I. Hardman, Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Exile, fiction and memory on Mario Benedetti : an introductory perspective

Palavras-chave em inglês:

Benedetti, Mario, 1920-2009 - Criticism and interpretation

Latin american literature

Uruguayan fiction

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Ana Cecilia Arias Olmos

Daniela Birman

Data de defesa: 21-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Ana Cecilia Arias Olmos

Daniela Birman



Idalia Morejón Arnaiz

Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

IEL/UNICAMP
2013

Agradeço

Ao Professor Doutor Francisco Foot Hardman por acompanhar a minha trajetória desde os primeiros anos de graduação, acreditar neste trabalho e torná-lo possível.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

À minha família, pelo grande apoio, amor incondicional e participação fundamental na conclusão desta etapa.

Aos meus amigos, que direta ou indiretamente contribuíram para a produção deste texto.

*La novela es una epopeya subjetiva
en la cual el autor pide permiso para
tratar el universo a su manera; el
único problema consiste en saber si
tiene o no una manera; el resto viene
por añadidura.*

Goethe, citado por Juan José Saer

*A realidade não existe a não ser
através do nosso olhar que a define.*

Lya Luft

RESUMO

Este trabalho pretende investigar as relações entre realidade e ficção em Mario Benedetti debruçando-se, para isso, sobre três romances do autor - *Primavera con una esquina rota* (1982), *La borra del café* (1992) e *Andamios* (1996) - cuja temática principal é o exílio e o *desexilio* políticos inseridos no contexto da ditadura militar. Pretende-se, na análise dos textos, estudar a função da presença de elementos autobiográficos e a composição literária realizada pelo autor que faz com que o leitor se depare, na totalidade da obra, com uma *representação* da realidade, e não o simples registro dela mesma. Discutindo, inclusive, conceitos como o de memória, ficção, identidade, linguagem e hibridez de gêneros.

ABSTRACT

Este trabajo pretende investigar las relaciones entre realidad y ficción en Mario Benedetti y tiene como objeto tres romances del autor - *Primavera con una esquina rota* (1982), *La borra del café* (1992) y *Andamios* (1996) - cuya temática principal es el exilio y el desexilio políticos injeridos en el contexto de la dictadura militar. Es pretendido, en el análisis de los textos, estudiar la función de la presencia de elementos autobiográficos y la composición literaria que realiza el autor, que hacen con que el lector depare en la totalidad de la obra, con una representación de la realidad, y no un simple registro de la misma. Discutiendo, incluso, conceptos como el de memoria, ficción, identidad, lenguaje y hibridez de géneros.

SUMÁRIO

<u>Introdução</u>	17
Mario Benedetti: uma apresentação.....	22
Produções literárias: dois momentos em Benedetti.....	26
<u>Capítulo 01 - Primavera con una esquina rota e a vivência do exílio</u>	29
Dos capítulos.....	31
Sobre o autobiográfico no romance.....	44
<u>Capítulo 02 - O pertencimento e a identidade em <i>La borra del café</i></u>	49
O romance.....	51
<u>Capítulo 03 - A reconstrução do país e da alma em <i>Andamios</i></u>	71
O diálogo entre <i>Andamios</i> e <i>La borra del café</i>	86
Excursão: <i>El País de la cola de paja</i>	91
<u>Considerações Finais</u>	95
<u>Referências Bibliográficas</u>	103

INTRODUÇÃO

O pintor Juan Pablo Renzi (Casilda, Santa Fé, 1939 – Buenos Aires, 1992) escreveu uma vez um lindo texto em que cuidadosamente narra um banho: despe-se, descalça-se, abre o chuveiro, pega a esponja amarela, olha a água deslizar entre os dedos dos pés. Em seguida o pintor sai do banho, e pinta um pato. Como o quadro se conforma a partir da experiência imediatamente anterior? De nenhuma maneira, diz Renzi. Entretanto a contiguidade que ele mesmo escolhe narrar, estabelece, pelo menos no texto, uma misteriosa conexão, um pouco difícil de explicar (...) e na qual, porém, acreditamos. SAMOILOVICH (2009, p. 343)

O presente trabalho é fruto de uma curiosidade. Mais que uma curiosidade, do interesse, do afã de buscar respostas para duas grandes questões com as quais convivo, atualmente, todos os dias: como se dá o processo de criação artística? e qual é a função da arte, pretendida pelo poeta (seja ele poeta das letras, da música, da cena...), o que ela alcança quando toca as pessoas? Perguntas essas que levam à inevitável comparação entre arte e vida, e à essa "misteriosa conexão" à qual o poeta Daniel Samoilovich, citado acima, se refere.

Porém, para que eu chegasse a relacionar essas questões aos textos do uruguaio Mario Benedetti, foi um longo caminho. Comecei a estudar o autor no ano de 2008, durante o terceiro ano de graduação em Licenciatura em Letras, pela Universidade Estadual de Campinas, em um projeto de iniciação científica. Esse estudo deu origem à minha monografia de conclusão de curso, apresentada em 2009 e tinha como corpus quatro romances, dos quais os três últimos mantive como objeto de estudo nessa dissertação: *La tregua* (1960), *Primavera con una esquina rota* (1982), *La borra del café* (1992) e *Andamios* (1996). Naquela primeira pesquisa, busquei investigar, sempre no trato direto com o texto, os elementos que faziam com que os personagens benedettianos estivessem sempre sob uma condição de não liberdade, física e emocional, independentemente do tema por eles abordados,

dizendo respeito ora à rotina do homem médio, funcionário público montevideano, ora à condição de exílio ou desexílio forçada pelo contexto da ditadura. Porém, já neste estudo, chamava a atenção a maneira como o próprio autor se inseria como personagem dentro de seus textos, bem como a constante especulação que seu público e sua crítica tecia relacionando sua arte à sua vida.

Inicialmente, como pesquisa do programa de mestrado em teoria e crítica literária, estabeleci como objetivo focar-me nestas questões, que não haviam sido muito exploradas na iniciação, e atentar-me somente aos romances que dizem respeito à temática da ditadura. Como primeira abordagem para o trabalho, busquei teorias sobre a memória e literaturas de temas traumáticos, e acabei realizando uma abordagem que não levava em conta o fato de estar tratando de arte, e não de história. Após o exame de qualificação isso se tornou ainda mais claro para mim e comecei a buscar uma maneira de aproximar meu interesse e estudo sobre Benedetti àquilo que de fato faz parte da minha vida hoje: o fazer artístico. A arte passou a fazer parte definitivamente da minha vida a partir de 2012, quando entrei para o curso de Artes Cênicas da Unicamp e, conciliando a pesquisa sobre Benedetti e o meu novo caminho profissional, senti que era inevitável que um estudo contaminasse o outro.

Em Julho de 2012 assisti a uma peça de teatro no Festival Internacional de Rio Preto, chamada *Mi vida después*¹ que tratava justamente sobre as implicações da ditadura na Argentina na vida das pessoas. E as pessoas a quem se referia, eram os próprios atores que, por meio de fotos, roupas, gravações e a presença de próprios familiares no palco, realizavam aquilo que convencionou-se chamar de teatro documental, no qual a **realidade** é matéria escancaradamente presente no constituir da **representação**. A sinopse do espetáculo, publicada pelo FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, em outra ocasião em que o grupo se apresentou no Brasil², diz o seguinte:

Mi vida después, seis atores nascidos no início das décadas

1 Cia Lola Arias. *Mi vida después*. 90 min. Buenos Aires. Em: Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. 14 de Julho de 2012.

2 Sinopse de *Mi vida después, por FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia*. Disponível em: <<http://www.fiacbahia.com.br/2010/?p=92>> Acesso em: 01/07/2013

de 1970 e 1980 reconstróem a juventude de seus pais a partir de fotos, cartas, fitas, roupas usadas, relatos e memórias apagadas. Um deles reconstitui versões da morte de seu pai, um revolucionário guerrilheiro do Exército Popular, enquanto outro tenta entender o que seu pai fez como oficial de inteligência. Um terceiro veste a batina de seu pai para representar a vida no seminário e outro volta a ouvir as fitas que seu pai, jornalista automotivo e ativista na Juventude Peronista, deixou. Um dos atores revive a vida de seu pai como funcionário de um banco que sofreu intervenção pelos militares e outro, por fim reúne as circunstâncias em que seus pais foram exilados da Argentina. O espetáculo se passa no limite entre realidade e ficção, promovendo o encontro entre duas gerações, o *remake* como uma forma de reviver o passado e mudar o futuro, a história recente da Argentina e a trajetória particular de cada ator.

O que mais me impressiona, e me faz considerar que a peça faz algo análogo ao que faz Mario Benedetti em seus textos, é o fato de que, apesar dos atores estarem falando sobre si mesmos, as pessoas da platéia saíram do teatro emocionadas e caladas, como se tudo aquilo dissesse respeito a elas mesmas. E concluo que isso se deu porque realmente dizia. E assim, entro na discussão sobre o que é a arte, sua função, perguntas às quais Aristóteles já dava respostas ao falar sobre as tragédias gregas e que Shakespeare, majestosamente, colocou nas palavras de seu grande personagem, Hamlet, quando ele dá seu conselho aos atores , falando sobre o intuito da representação:

ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e à

cada época e geração sua forma e efigie. (2009, p.564)

Hamlet utiliza-se da representação teatral para fazer com que seu tio, o Rei Claudio, se identifique com o personagem no palco, se veja ali, e com sua reação, denuncie a si mesmo como assassino do irmão. O que Shakespeare diz sobre a arte vai ao encontro do projeto artístico de outro grande artista, Dostoiévski, que pode ser resumido por uma conhecida afirmação do autor russo presente em seu caderno de notas de 1880-81: "encontrar o homem no homem". Sobre a concepção de arte em Dostoiévski, Bianchi (2009) diz:

em sua opinião, o que se exige do artista é “algo, mais amplo mais profundo” do que “a verdade fotográfica, a precisão mecânica”, captada pelos “olhos do corpo”. Para ver e mostrar “os infelizes presos como gente”, o artista tinha de olhar para eles também “com os olhos da alma”. (...) ao reafirmar o papel da subjetividade, ele declara que “o gênero é a arte da representação da realidade cotidiana, contemporânea, pela qual o artista passou pessoalmente e viu com os próprios olhos”. (...) Dostoiévski compreendeu desde cedo que “a tarefa da arte não é a casualidade da vida, mas o total da ideia dela.”

Influenciadas pelos conceitos desses grandes artistas, passei a atentar-me para o fato de que toda obra de arte, desde a mais realista até a mais estilizada, constitui-se de uma *representação*. O que os Argentinos da Cia Lola Arias realizam no palco, Benedetti o faz em seus textos, e o que interessa investigar neste trabalho é justamente a maneira como o faz, os recursos utilizados por ele para aliar realidade à ficção, na construção de uma obra poética.

Desde Aristóteles (1984, p. 241) é sabido que o homem possui um interesse congênito pela representação. Segundo o grande filósofo grego, o imitar, e a contemplação da imitação é o que nos difere dos demais viventes. É por meio dela que aprendemos as primeiras noções, nos deleitamos diante às imagens pois

podemos aprender com elas e discorrer sobre o que cada uma é e "assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente". E Já neste primeiro tratado da literatura ocidental, Aristóteles se reportava à relação entre realidade e poesia ao referir-se à presença dos mitos na tragédia. Segundo ele não necessariamente eles deveriam ser seguidos à risca, já que

o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas. (p. 249)

Interessa para os estudos literários, portanto, a **forma** como os poetas comunicam, a composição realizada para atingir a função de "espelhar" a vida humana, ou em outras palavras, revelar o homem a si mesmo. Nas palavras de SAMOILOVICH (idem, p. 344) "todo o tema está subordinado às necessidades da composição: o tema não é mais que uma cor da paleta, um instrumento da orquestra", mesmo que, em determinados casos, o exercício da lembrança seja o próprio tema da obra, sugerindo explicitamente a relação com o autobiográfico.

Falando-se em literatura latino-americana, as narrativas nas quais existe um aspecto autobiográfico estão fortemente presentes no fim do século XIX e início do XX. KLINGER (2006, p.22) aponta dois momentos para entender a trajetória destes gêneros, que chamarei aqui a exemplo da autora de "escritas de si". O primeiro está relacionado a um período de formação de identidade nacional, no qual torna-se indiscernível o individual do coletivo, dando origem a obras em que o "eu" fala por si no sentido de recapturar uma experiência pessoal que se insere em determinado clã. Como um exemplo de "escrita de si" deste momento, a autora cita a autobiografia de Sarmiento e autores do modernismo brasileiro. O segundo momento diz respeito ao período de recuperação da democracia nos países do Cone Sul que sofreram com regimes ditatoriais nos anos 70 e 80, contexto no qual

“aparecem inúmeros relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou dos exilados, romance-reportagem ou romance-depoimento, testemunhos autobiográficos que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração”.

É neste segundo panorama que se inserem os textos do uruguaio Mario Benedetti. A respeito dos estudos que se debruçam sobre este tipo de literatura, SELLIGMAN (2005, p. 188) afirma:

nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o "teor testemunhal" que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração deste teoria na literatura e escritura do século XX. Este teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura.

Pretende-se neste trabalho, portanto, investigar, sempre no cotejo com o próprio texto, qual é a função da presença de elementos autobiográficos nestas obras e como se dá a composição literária realizada pelo autor que faz com que o leitor se depare, na totalidade da obra, com poesia, no sentido de fornecer uma *representação* da realidade, e não o simples registro dela mesma. Dessa maneira, as análises perpassarão por conceitos como o de memória, ficção, identidade, linguagem e hibridez de gêneros.

O corpus é composto por romances - ainda que nas obras haja uma mescla de gêneros - que abordam a temática do exílio e *desexílio* político na ditadura militar vivida pelo país, temática esta muito próxima do autor que foi, de fato, um exilado político. São eles *Primavera con una esquina rota* (1982), *La borra del Café* (1992) e *Andamios* (1996), e possuem fortes marcas autobiográficas, sendo que, em cada um deles, essas marcas aparecem de uma maneira, assim como as obras possuem peculiaridades em relação aos mecanismos de ficção.

Mario Benedetti: Uma apresentação

Se alguns de tais episódios são ‘autobiográficos a texto

expresso', é porque também eu sou (ou fui) uma personagem no exílio e dessa forma posso narrar desde dentro experiências vividas nessa emigração forçada e frustrante (Alfaro 1986,152)

Apesar de escrever obras sobre os uruguaios, nas quais os personagens são sempre montevidianos, encontrem-se eles dentro ou fora de seu país, as obras de Benedetti demonstraram adquirir um caráter universal. A escritora argentina Florencia Castellano, em participação ao documentário “Escritores en primera persona”, afirma que a importância da obra de Benedetti está tanto em sua pluralidade, uma vez que é um dos poucos escritores hispano-americanos que se aventurou por tantos gêneros literários e registros tão diferentes, quanto no fato de muitas delas terem sido traduzidas a leitores de outros países, levando-os a conhecer a América Latina, uma vez que um dos temas básicos em Benedetti seja o latino-americano, sua sociedade, sua fala, seus costumes, sua realidade sociopolítica. Chama a atenção que o Brasil, um país de leitores interessados pela literatura produzida pelos nossos vizinhos, ao contrário do que ocorre em muitos países de fala hispânica, como México, Argentina, Espanha e Uruguai, ainda conhece, lê e estuda muito pouco o autor em questão. Há aqui um espaço relativamente pequeno para a recepção de Benedetti, já que encontramos um número muito menor em termos de vendas, reportagens e estudos dedicados ao autor, no que diz respeito comparativamente tanto em relação aos números encontrados nos países já citados, quanto em relação à recepção de outros escritores latino-americanos em nosso país. A partir desta informação, é proposto que este trabalho também, constitua-se, ele mesmo, como uma contribuição à abertura de espaço de recepção desta obra. Levando-se em conta esta pretensão, bem como o fato de que as análises abordarão a relação do texto com a vida do autor, é apresentada a seguir uma breve biografia do urguai, seguida de um panorama de sua trajetória de produções literárias:

Mario Orlando Hamlet Hardy Brenno Benedetti nasceu no dia 14 de Setembro de 1920, em Paso de los Toros, pequena cidade localizada no departamento de Tacuarembó, República Oriental do Uruguai. Em 1924, aos quatro anos, Benedetti

chega a Montevideu, cidade que constituirá um importante foco em sua literatura. Com oito anos inicia seus estudos primários no rígido Colégio Alemão da cidade, em que, segundo o próprio autor “o saber entrava através do sangue”³, colégio este no qual consolida sua sólida base cultural. Porém, anos mais tarde, realiza seus estudos secundários de maneira irregular, já que necessita trabalhar devido às dificuldades financeiras da família, fato que lhe concedeu o contato com o ambiente dos escritórios burocráticos de Montevideu, ambiente este que também se torna um tema marcante em suas obras.

Em 1938 o autor sai de seu país natal pela primeira vez e se traslada à Buenos Aires, onde trabalha por três anos como taquígrafo. Em 1945, retorna a Montevideu e então com vinte e cinco anos, escreve seu primeiro livro a ser publicado, constituído por poemas e intitulado *La Víspera Indeleble*. Este ano de 1945 é marcado por uma intensa atividade cultural no Uruguai, surgindo assim a chamada “Generación del 45”, ou “Generación Crítica”, questionadora dos mitos da cultura uruguaia, bem como das questões que envolviam o entorno nacional e suas vinculações com outras culturas, da qual participaram também intelectuais como o crítico Ángel Rama e o escritor Juan Carlos Onetti. Um ano depois Benedetti se casa com Luz Lopéz Alegre, com quem viveu até 2005, ano da morte da esposa, a quem dedicou alguns de seus poemas.

Nos anos 40 o Uruguai vive um período de democracia estável, bom nível cultural e exército pacífico e, é neste contexto que, no final da década, o autor renuncia ao emprego público para tornar-se diretor da revista literária “Marginalia” e co-diretor da revista “Numero”. Em 1953 Benedetti publica seu primeiro romance e em 1954 se incorpora à revista “Marcha”, principal veículo de atuação dos intelectuais da Geração de 45.

Em 1956, viaja pela primeira vez à Europa, onde trabalha como correspondente em jornais e adquire um novo ponto de vista sobre seu país. No mesmo ano volta ao Uruguai, onde suas obras já eram consideradas *Best-Sellers*. 1959 foi um ano marcante devido à Revolução Cubanana. No mesmo ano Benedetti viaja aos Estados Unidos.

No ano de 1965 a 1968 o Uruguai vive sua crise econômica e começa a tomar

3 Segundo declaração feita pela estudiosa Miriam L. Volpe, em entrevista à Globonews (Maio, 2009)

consciência das dimensões de seus problemas, algo que também figura nas obras de Benedetti. A morte de Che Guevara, em 67 também é um acontecimento marcante para o autor que demonstra seu profundo abalo no poema *Consternados, rabiosos*, publicado no mesmo ano em que Jorge Pacheco Areco assume um governo repressor no Uruguai.

Em 1968 o autor aprofunda suas relações com Cuba tornando-se membro do Conselho de Direção da “Casa de las Américas”, centro de investigações literárias das Américas. Na década de 70 há um agravamento nos conflitos sociais do Uruguai, onde a Frente Ampla, com a qual compactua Benedetti, atua ativamente. Em 1971, o autor é nomeado diretor da Faculdade de Humanidades e Ciências de Montevideo, cargo que renuncia em 1973, quando o então Presidente Bordaberry instaura o governo cívico-militar no país. Neste ano então, Benedetti inicia o período de 12 anos que viveu no exílio, no qual continuou escrevendo, tendo vivido primeiramente na Argentina e Peru e, por fim, a maior parte do exílio em Cuba onde trabalhou na “Casa de las Américas” como assessor literário. Em 1984 volta ao seu país de origem.

Nos últimos anos de sua vida Benedetti se dividiu entre suas duas residências, uma em Montevideo e outra em Madrid, dependendo da época do ano, como estratégia para diminuir os sintomas da asma. Seguiu dando entrevistas e escrevendo, principalmente haikais, gênero que havia descoberto recentemente e, a pesar da saúde frágil, estava trabalhando em um novo livro de poemas que se chamaria *Testigo de uno mismo*. Depois da morte de sua esposa Luz López Alegre, o autor foi se enfraquecendo física e emocionalmente e chegou a afirmar que era por meio da escritura que enfrentava a melancolia da vida. Segundo a biógrafa Hortênsia Campanella (2008) “tanto em su obra como en su trayectoria vital, el signo de la vida de Benedetti es la coherencia. Y una imagen: su sonrisa cálida y generosa” A generosidade e a bondade, que pelo visto eram percebidas por todos que o conheciam, foi citada por Eduardo Galeano, entre outros que se declaram à edição especial sobre a morte de autor à *Revista Casa de las Americas*, após o dia 17 de Maio de 2009, data da morte do escritor que faleceu aos 88 anos:

El dolor se dice callando

Pero me pregunto:

¿qué será de nuestra ciudad, sola de él?

¿qué será de Montevideo, mutilada de él?

Y me pregunto: qué será de nosotros, sin su bondad inexplicable.

Produções literárias: dois momentos em Benedetti

O autor se dedicou a uma grande variedade de gêneros e possui por volta de 70 livros publicados, dentre eles poesias, contos, romances, ensaios, crítica literária, textos dramáticos e até letras de músicas. No ano de 1958, depois de haver publicado os livros de poemas *La víspera Indeleble* (1945) e *Poemas de la Oficina* (1956), o romance *Quien de nosotros* (1953) e a obra teatral *El Reportaje* (1957), converteu-se em um dos escritores uruguaios mais vendidos e bem vistos pelos críticos. O que afirma José Emilio Pacheco, no prólogo a “Cuentos Completos” (2006), pode ser tomado como exemplo da opinião proferida por muitos estudiosos da literatura latino-americana contemporânea: “su obra es vista como gran cronica de todo lo que ha pasado en hispanoamerica durante los 50 años que abarcan su producción (...) [Benedetti] ha escrito lo que muchos sentíamos que necesitaba ser escrito”.

O ano de 1960 também é um marco para o sucesso de sua carreira, pois publica o romance *La Tregua*, seu livro mais vendido, que possui cerca de 130 edições e tradução para 23 idiomas, e o polêmico ensaio *El País de la Cola de Paja*, que é apresentado neste trabalho em anexo, no qual Benedetti faz uma crítica à sociedade uruguaia com a ideia de que o Uruguai “es un país con mentalidad de oficina pública” (PACHECO, 2008). As ideias deste ensaio se estendem ao que pode ser chamado de um primeiro momento na obra de Benedetti que, durante muitos anos, dividiu seu tempo entre a literatura e o trabalho como servidor público nas repartições da cidade, ocupação da maioria dos montevidanos de classe média da época. Esta temática aborda a atmosfera cinza frustrante e a rotina monótona no trabalho e na vida pessoal do homem médio montevidano, com seus vícios, virtudes, sofrimentos e esperanças, e se faz muito frequente nas primeiras obras produzidas por Benedetti. Eduardo Nogareda, estudioso do autor, denomina este

momento de *Período oficinesco* e afirma que ele começaria com a publicação de *Poemas de Oficina*, em 1956 e terminaria no ano de 1969, quando o autor começa a enfrentar um período marcante de conflitos políticos que acabam por refletir e dar nova roupagem à sua obra.

Sob esta perspectiva, o *período oficinesco* engloba, então, a publicação de *Poemas de la oficina* (1956), que constitui a base de sua literatura humanista; *Montevideanos* (1959) compilação de contos de mesma temática; o romance *La Tregua* (1960), *El país de la cola de Paja* (1960) e *Gracias por el fuego* (1963), censurado na Espanha, em que os problemas sócio políticos que figuram em *La Tregua* ganham enfoque. No ano de 1971, o autor publica seu quarto romance, *El cumpleaños de Juan Ángel*, considerado uma de suas obras fundamentais. Inaugura-se, assim, aquilo que se pode chamar de um segundo momento na obra de Benedetti, em que as questões políticas da ditadura na América Latina figuram fortemente. A partir de 1973 a experiência do exílio do autor e o contexto da ditadura na América Latina passam a influenciar sua obra, porém em um tom muito mais psicológico que descritivo, ou seja, a dimensão daquilo que os fatos implicam, tal como os dramas pessoais decorrentes da situação do exílio, interessam muito mais que a narração dos fatos por eles mesmos. Sendo assim, em 1977 é publicado *La casa y el Ladrillo*, livro com poemas que tratam do exílio, *Con y sin Nostalgia*, livro de contos e *El recurso del supremo patriarca*, crítica literária que aborda o tema do escritor latino-americano no contexto do subdesenvolvimento.

Mesmo durante o período em que esteve exilado, de 1973 a 1984, ano em que regressou ao Uruguai, Benedetti continuou escrevendo sobre o tema. Em 1982 escreve *Primavera con una esquina rota*, pelo qual recebeu o Premio Llama de Oro de Amnistia Internacional, no ano de 1987. Neste livro já se encontram menções ao “desexílio”, temática que dominará sua produção após a experiência pessoal do autor da volta à liberdade, que se efetiva em 1984.

Em 18 de Abril de 1983, três anos depois de receber a notícia do resultado favorável de um plebiscito decisivo para a ditadura, Benedetti publicou um artigo no jornal espanhol “El País”, falando sobre a necessidade da criação de uma palavra que expressasse o sentimento do fim do exílio, da volta à liberdade e expectativas em relação ao reencontro com as pessoas e o país de origem. O termo *desexílio*,

além de ser uma contribuição do autor à língua espanhola, exemplifica bem a faceta do tema político que predominará em suas obras daí por diante. Como obras em que a variedade de sensações trazidas pela volta ao país começam a figurar nas entrelinhas ou são o ponto central encontra-se o segundo romance sobre o qual este trabalho se debruça, intitulado *La borra del café* (1992), e *Andamios* (1996), cujo título é uma metáfora a respeito da reconstrução democrática do Uruguai, necessária após o período de ditadura.

CAPÍTULO 1
PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA
E A VIVÊNCIA DO EXÍLIO

A tarefa com mais sentido social, cultural e política que podemos levar a cabo os escritores e artistas do exílio é criar, inventar, gerar poesia, inventar histórias, plasmar imagens, arejar o sórdido presente com canções, transformar cada um de nós em uma ativa filial da cultura de nossos povos. Se, mesmo no exílio, o escritor consegue continuar escrevendo, o pintor pintando, o músico compondo, a cultura se desenvolverá e, mais tarde, se inserirá no que tenham estado fazendo os escritores e os artistas que puderam permanecer no país.

BENEDETTI (1986, p.12) citado por Volpe (2005, p.90)

Primavera con una esquina rota é, dentre os romances da trajetória do autor, o único escrito durante o período em que Mario Benedetti esteve vivendo o exílio. A partir da declaração acima, não é difícil supor o que a escrita desta obra significa: uma espécie de resistência poética, uma maneira de lutar contra um sistema e posicionar-se politicamente sim, mas através do fazer artístico em si e não da simples veiculação de uma ideologia. E são variados os recursos dos quais o autor uruguaio se utiliza para dar cabo, com sucesso, deste projeto.

É possível afirmar que a principal estratégia poética na construção deste romance seja a sua estrutura, ou a maneira como os demais recursos literários são desenvolvidos a partir dela. O texto está dividido em capítulos, com títulos próprios, que se repetem e vêm sempre acompanhados de subtítulos que mudam de acordo com o assunto que o capítulo tratará. Cada uma dessas “classes de capítulos” traz o ponto de vista de um ou mais personagens específicos e possuem peculiaridades inclusive por parte do recurso da escrita: *Intramuros* diz respeito à Santiago, homem preso por suas convicções políticas; *Beatriz* acompanha o crescimento da filha

afastada do pai e suas questões sobre política e linguagem; *Heridos y contusos* aborda a relação de Beatriz e Graciela, sua mãe; *Don Rafael* traz uma aproximação do leitor aos sentimentos do “Velho”, o pai de Santiago; *El otro* é sobre Rolando Asuero, que se envolve com a mulher de seu antigo amigo exilado; e finalmente *Exilios*, capítulos nos quais Benedetti se insere em meio aos personagens. Assim sendo, o romance é construído em renúncia à linearidade, por uma constelação de pontos de vistas próprios sobre uma mesma situação: a prisão de Santiago e o exílio de Graciela, Beatriz, Rafael e Rolando. Todos os personagens são Montevideanos e, com exceção de Santiago, o país onde estão exilados é um país imaginário da América, enquanto que Santiago está preso em seu próprio país, na famosa prisão (real) que ironicamente leva o nome de *Libertad*.

Se a estrutura fragmentária é tomada aqui como um dos principais recursos estilísticos do romance, é devido ao fato de que esta forma de dizer encontra correspondência com o tema por ele abordado: a repressão política e as implicações na vida íntima das pessoas. Diante disso, como afirma Volpe (2005, p. 97)

a fragmentação, enquanto recurso da escritura, pode ser analisada como uma espécie de manifestação de denúncia dos mecanismos de repressão político-social que provocaram rupturas irreversíveis nos níveis pessoal, familiar, social e da própria identidade dos uruguaios

rupturas estas exploradas em *Primavera con una esquina rota* principalmente a nível pessoal e familiar, como será adiante analisado.

Outro tema que pode-se afirmar presente, ainda que menos explicitamente, no romance é o da lembrança, do exercício da memória. Este tema se torna mais explícito nos romances seguintes a serem aqui estudados, *La borra del café* e *Andamios*, porém, encontra-se presente em *Primavera...* na medida em que Benedetti intercala à narrativa ficcional textos sugeridos como depoimentos reais do próprio autor sobre sua vivência do mesmo contexto ditatorial a que os personagens ficcionais estão submetidos, sugerindo uma relação da própria memória com o romance como um todo. A afinidade da estrutura com o exercício da lembrança,

fragmentário e lacunar, encontra embasamento na visão de história e memória defendidas por Walter Benjamin. Seus textos “Passagens”(2007) e “Sobre o conceito de história” ([sd]) são construídos de maneira descontínua, compostos de reflexões independentes uma das outras, que podem ou não relacionar-se, sendo lidas em sequência ou não. Há neles, ademais da estrutura, a ideia exposta de que nossa vida é pautada pelos rastros que deixamos, demonstrando o interesse pelas marcas, pela memória e por aquilo que está entreposto: “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Esta ideia se encontra tanto na descrição de seu projeto “Passagens” - “deve caracterizar e preservar os intervalos de reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora” - quanto em sua justificativa pedagógica: “educar em nós (...) um olhar estetoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas. Ainda em relação ao exercício da lembrança.

A característica lacunar da lembrança também está presente na medida em que os capítulos que iniciam o romance fornecem dados que esclarecem o contexto da narrativa, ao mesmo tempo em que deixam pequenas lacunas de informações que serão preenchidas pela sucessão e reincidência destes. Esse tom de que há sempre algo por saber, também possui o efeito de colocar o leitor em uma certa condição semelhante à do preso político: ignorando, ainda que não completamente, o que acontece na vida “afuera”. À medida em que os capítulos vão sendo lidos, as vozes vão revelando ao leitor mais informações e alguns dos personagens também vão se revelando mais. Esse desvendar tem a ver não só com a própria situação obscura da ditadura, mas também com o caminho percorrido no romance pelo personagem principal de ir do não-saber ao conhecimento total do que se passa com os outros na ocasião da reintegração à sociedade.

Dos Capítulos

Intramuros, capítulo que inicia o romance, são cartas escritas em primeira pessoa pelo personagem Santiago, um homem Uruguaio que está em regime de cárcere em uma prisão localizada dentro de seu próprio país, devido à repressão da ditadura vigente. O primeiro desta classe de capítulos subintitula-se *esta noche*

estoy solo e localiza para o leitor os grandes pontos sobre os quais o romance será construído: os espaços antagônicos “afuera” e “cuatro paredes”; o tempo transcorrido que separa estes dois mundos; e a relação de querer, responsável pela tensão do afastamento, entre o remetente e o destinatário: “Dirás que cuatro años, cinco meses y catorce días son tiempo demasiado para reflexionar. Y es cierto. Pero no son demasiado tiempo para pensar en vos” (p. 11). O “vos” a quem se refere é Graciela, sua mulher, e o contexto da família de quem vive afastado se completa na medida em que Santiago cobra cartas do “Velho”, seu pai e pede notícias de “Beatricita”, sua filha.

As cartas de Santiago possuem um tom reflexivo e denunciam uma espécie de fuga pela utilização da imaginação, um determinado tom poético que o personagem desenvolveu devido à condição de encarceramento: “Cuando uno tiene que estar irremediamente fijo, es impresionante la movilidad mental que es posible adquirir” (P.73). Confere-se então à personagem uma característica sensível que causa empatia no leitor: “Donde está mi papá llegó justo ahora el otoño y él me escribió que está muy contento porque las hojas secas pasan entre los barrotes y él se imagina que son cartitas mías” (P. 24), sensibilidade e imaginação esta que ocorre ao personagem como uma campanha “anticlausura” nas palavras do próprio, uma maneira de sobreviver ao confinamento.

Além disso esse tom reafirma a força da suposição, do subjetivo em relação ao concreto que dialoga com o projeto do romance, que seria o de fazer poesia a partir de um acontecimento real:

Hoy estuve mirando detenidamente las manchas de la pared. Es una costumbre que viene de mi infancia. Primero imaginaba rostros, animales, objetos, a partir de las manchas; luego, fabricaba miedos y hasta pánicos em relación a ellas. De modo que ahora es bueno convertirlas en cosas o caras y no sentir temor. (...) Mi compañero leía muy enfrascado en su Pedro Páramo, pero igual lo interrumpí para preguntarle si alguna vez se había fijado en una mancha, probablemente de humedad, que estaba cerca de la puerta. “No especialmente, pero ahora

que lo me decís, veo que es cierto, hay una mancha. ¿Por qué?” (p. 25)

A propósito, ¿cómo andan tus fantasmas? Dales proteínas, no sea que se debiliten. No es buena una vida sin fantasmas, una vida cuyas presencias sean todas de carne y hueso. (p. 25)

KLINGER (2006, p.27) afirma sobre o gênero epistolar que "A carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor 'presente' para aquele a quem a envia (...) ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo". Assim sendo, as cartas de Santiago o impedem que se limite a vida (e a literatura) à carne e osso e, além de ser uma estratégia de sobrevivência, é uma tentativa de se fazer presente à Graciela, cativá-la com sua sensibilidade assim como cativa o leitor, e manter seu relacionamento vivo através das frequentes recordações do passado nas quais se apega para viver, e que também não permitem que ela esqueça aquilo que viveram e que de alguma forma, ao menos para ele, ainda vivem:

Hemos tenido tantas conversaciones que, para mí al menos, son inolvidables. ¿Te acordás del sábado en que te convencí (después de cinco dialécticas horas) de los nuevos caminos? ¿Y cuando estuvimos en Mendoza? ¿Y en Asunción? (p. 45)

No sé por qué hoy estuve rememorando largamente los verones en Solís (...) tengo presente cierta sensación de incomodidad que no me dejaba disfrutar plenamente de aquel sombrío confort de tres semanas. ¿Te acordás de que lo hablamos unas cuantas veces, cuando el atardecer caía sobre el ranchito y la hora del ángelus nos ponía melancólicos y hasta un poco sombríos? (p. 88)

Da metade para o fim do romance, depois que é citado em outro capítulo por Graciela que o personagem central possui a chance de sair em breve da prisão, Santiago afirma que não mais passa o tempo trabalhando a imaginação, mas pensando em projetos futuros e coisas concretas. Ou seja, esse “endurecimento” seria um primeiro sintoma do *desexílio*, apenas apontado em *Primavera...*, uma experiência que irá comprovar a Santiago aquilo que ele mesmo supõe na última de suas cartas: “A veces las angustias pasadas dejan un rictus de amargura; así al menos escribían los novelistas de comienzos de siglo” (p.124), tema largamente explorado por Benedetti em *Andamios*, último romance a ser aqui analisado.

Heridos y Contusos é uma classe de capítulos de um estilo que pode remeter a um texto dramático. O leitor vê-se diante de uma cena: o narrador limita-se a descrever (objetivamente, como em rubricas) as ações das personagens entre as falas destes, apresentadas em discurso direto:

Graciela se quita otra vez los anteojos. Ahora muestra interés.

Bebe de una sola vez la limonada.

- Dijo que si papá está preso debe ser un delincuente.

- ¿Y vos qué respondiste?

- Yo le dije que no. Que era un preso político (...)

(...)

Graciela ríe, se afloja un poco, y le acaricia el pelo.(p. 15)

Assim, o leitor possui apenas aquilo que o personagem expõe (fala e ações) para interpretá-lo, diferente de quando está diante de um narrador onisciente (o que ocorrerá em outras classes de capítulos) que lhe desvenda o que se passa no íntimo das personagens. Esse tom próprio da classe de capítulos em que Graciela, a mulher de Santiago, é figura central, confere um certo ar de mistério à personagem. O leitor sente-se impelido à desvendá-la, e possui para isso apenas palavras escritas, estando assim em um ponto de vista parecido ao de Santiago em relação a ela. Assim como as demais lacunas do romance, que vão se preenchendo ao longo

deste, Graciela vai se revelando e este tom “dramatúrgico” vai desaparecendo. Graciela passa a falar mais de seus sentimentos, até que tudo ficará às claras, inclusive para Santiago, no fim da narrativa, que coincide com o fim do exílio. O auge da transparência em relação a ela fica apenas sugerido, ficando para a imaginação do leitor explorar o encontro com Santiago, que não é descrito.

Na segunda inserção do capítulo *Heridos y Contusos*, subtitulada *Uno o dos paisajes*, começa a haver uma intersecção com os outros capítulos. Graciela conta para Rolando sobre a carta de Santiago em que ele falava das manchas na parede, cita Don Rafael, esclarece a lacuna da razão de Santiago haver ficado dois meses sem cartas devido a um castigo coletivo. O romance começa, então, a se tornar para o leitor aquilo que será daí por diante: uma história só, vista por diferentes ângulos (uma mescla de pontos de vista e estilos narrativos):

- ¿Alguna vez viajaste en un ferrocarril con otra persona, sentados frente a frente, cada uno en su ventanilla?
 - Creo que sí. Ahora no recuerdo la ocasión precisa. ¿A qué viene eso?
 - ¿No te fijaste que si las dos personas se ponen a comentar el paisaje que ven, el comentario del que mira hacia adelante no es exactamente el mismo que el del que mira hacia atrás?
 - Te confieso que no me fijé nunca en ese detalle. Pero es posible.
 - Yo en cambio me fijé siempre. (...) Me fascina este paisaje vertiginoso, que corre a mi lado, pero en dirección contraria. Pero cuando voy sentada hacia adelante, me parece que el paisaje viene hacia mí, me siento optimista, qué sé yo. (...)
- Él, que está en la cárcel, escribe como si la vida viniera a su encuentro. A mí, en cambio, que estoy, digamos, en libertad, me parece a veces que ese paisaje se fuera alejando, diluyendo, acabando.

Benedetti comenta então, através da personagem, a própria posição que o

recurso narrativo coloca o leitor: diante de “uma ou duas”, ou mais, paisagens pertencentes à mesma janela.

Estes capítulos revelam, ainda, a relação de Graciela com sua filha Beatriz. A menina chama-a frequentemente pelo nome, ao invés de “mãe”, o que poderia sugerir um grau de distanciamento ou frieza entre as duas, que costumam debater muito devido à esperteza da menina. Mas não é o caso, pois, também são descritas ações de afeto e, inclusive nos capítulos que dão voz à Beatriz o carinho entre as duas fica explícito:

Ella me ha pegado pocas veces, pero cuando lo hace yo quisiera tener muchísima libertad. Cuando me pega o rezonga yo le digo Ella, porque a ella no le gusta que la llame así. (...) A Graciela tampoco le gusta demasiado que yo la llame Graciela, pero yo la llamo así porque es un nombre lindo. Sólo cuando la quiero muchísimo, cuando la adoro y la beso y la estrujo y ella me dice ay chiquilina no me estrujes así, entonces sí la llamo mamá o mami (...) (p. 92)

A ambiguidade na relação entre Graciela e Beatriz dialoga com a condição do exilado em relação à sua pátria, na qual mantém uma relação paradoxal de pertencimento e afastamento. E essa ambiguidade não é a única existente para Graciela, que é a personagem que mais potencialmente representa os paradoxos vividos devido a essa situação forçada pela conjuntura política. Os cinco anos de separação do marido, o carinho demonstrado por ele nas cartas e o fato de terem uma filha juntos se misturam com o fato de ela agora estar se envolvendo com Rolando: “ - Usted me preguntó si ya no quiero a Santiago. Tanto si le respondo que sí como si le contesto que no, estaría distorsionando la verdad” (p. 98). Seu envolvimento, com aquele que fora grande amigo de seu marido, retira-a de uma condição deprimida, reanimando-a, ao mesmo tempo que a leva à culpa e à tristeza, demonstrando que ao perder Santiago a liberdade, perdeu ela também um pouco da sua:

-Si Santiago no estuviera preso, esto no sería tan grave. Sería simplemente lo que ocurre a tanta gente. Podríamos hablarlo, discutirlo. Estoy segura de que al final Santiago lo entendería, aunque mi decisión lo amargara o decepcionase. Pero está en la cárcel.

- Sí, está en la cárcel.

- Y eso hace que me sienta como cercada. Él está preso allá, pero yo también estoy aprisionada en una situación. (p.99)

Interessante como, logo após Graciela constatar e expor tal situação de amarras em relação ao passado, toca o telefone na casa de Dom Rafael, que é o personagem que representa justamente o contrário, ou seja, o sucesso em adaptar-se à nova vida e integrar-se a outro país, apesar de todas as dificuldades em relação ao que se deixa para trás. E quem chama ao telefone é Lydia, nova namorada do “velho”, espanhola, símbolo da reconstrução de sua vida e criação de laços com o novo país:

Vincularse con la gente del país. Bueno, yo me vinculé con Lydia. Como a veces le digo: después de todo, estoy lydiando. Y me siento mejor. (...) También por eso no me siento extranjero, porque ella no es *mi extranjera* sino algo así como *mi mujer* (...) Y eso de que me vinculé al país Lydia no es un simple tropo, porque fue ella quien me introdujo en las cosas, en las comidas, en las gentes de aquí. (p. 144)

Os capítulos que dão voz ao pai de Santiago intitulam-se *Don Rafael* e são escritos em primeira pessoa, em tom confessional. A primeira frase do primeiro dos capítulos que lhe dão voz, diz: “Lo esencial es adaptarse” (p.17) e define bem o que o personagem representa: essa maneira de enfrentar o exílio adaptando-se à nova condição, demonstrada pelo fato de se envolver com Lydia, bem como por haver

voltado a atuar como professor, mesmo emprego que possuía no Uruguai, diferente de Graciela que atua em uma profissão subalterna em relação ao que fazia em sua pátria:

Hay que auscultar el país, señores, ponerle la oreja junto al lomo para sentir cómo respira y entonces ordenar, diga treinta y tres, diga por favor Treinta y Tres Orientales. Pero a esta altura eso no me basta. No puedo vivir aquí y así, con la obsesión de que mañana o el próximo octubre o dentro de dos años, voy a quitar amarras y emprender el regreso, el mítico regreso, porque el estilo provisional jamás otorga plenitud (p. 145)

Porém, a adaptação de Rafael não consiste tão somente em de fato reconstruir a vida naquele novo país, ela convive com sentimentos opostos, sendo que ao perguntar-se sobre o quão estrangeiro é ali, Rafael apenas consegue definir-se através de metáforas:

¿Soy extranjero? Hay días en que estoy seguro de serlo; otros que no le concedo la menor importancia; y por ultimo otros más (mejor diría que son noches) en que de ningún modo admito ante mi mismo esa extranjería. (...) Quizá sea un modo irregular, anómalo de responder a mi propia pregunta: ¿soy extranjero? Y me respondo así, con una mano, la derecha, en el sudario, y otra, la izquierda, dibujando un sol que ojalá fuera tan espontáneo y luminoso como el que traza mi nieta con sus insólitos y insolentes colores. (p. 143)

Como um pai, que possui como função natural proteger um filho, e como um homem maduro que soube lidar bem com o próprio exílio, Rafael parece possuir como maior ferida o fato de Santiago estar na prisão e possivelmente sendo torturado: “No todos tienen un exilio propio. A mí quisieron encajarme uno ajeno. Vano intento. Lo convertí em mío.” (p. 17). Isso acarreta, mais uma vez, à forçosa

convivência com a culpa, amarra com a qual não pode adaptar-se. Culpa por não haver impedido as ações políticas de Santiago que o levaram ao cárcere, por não poder trocar de lugar e sofrer na prisão por ele, por aconselhar – sem saber se foi um conselho acertado - a Graciela que não revelasse a verdade sobre o fato de ter deixado de amá-lo e estar envolvida com seu melhor amigo, por disfrutar da liberdade enquanto Santiago perde os anos entre quatro paredes: “Y acaso quien, por alguna razón válida (no tengo en cuenta las razones indignas) consigue escapar a la tortura, experimente cierta culpa por no ser torturado” (p. 42).

Ademais da própria estrutura do romance, a construção de símbolos é outro recurso poético utilizado por Benedetti, que comprova que o leitor está diante de uma representação artística que vai muito além do simples testemunho. Em *Don Rafael* o autor nos dá a imagem da bengala, como símbolo da (não) adaptação, algo que empaca a fluidez do andar, algo que serve de muleta, de “desculpa”, que no caso dele tem a ver com a autocomplacência:

Al principio yo andaba con un bastón, como quizá corresponda a mis sesenta y siete años. Pero no era cosa de la edad. Era una consecuencia del desaliento. *Allá* siempre había hecho el mismo camino para volver a casa. Y *aquí* echaba eso de menos. (...) Una tranquilidad, un sosiego, saber qué viene después de cada esquina, de cada farol, de cada quiosco. (...) Cansado de sorprenderme, eso sí. Talvez por eso recurrí al bastón. Para aminorar tantas sorpresas. O quizá para que los compatriotas que iba encontrando, me dijeran: “Pero, don Rafael, usted *allá* no usaba bastón”, y yo pudiera contestarles: “Bueno, tampoco vos usabas guayabera”. (p.17)

Sólo a los tres meses comprendí que no podía esperar nada de las máscaras. (...) Y empecé a fijarme en los rostros. Al fin de cuentas, fue un buen cambio. Los rostros no se repetían. Venían hacia mí, y dejé el bastón. (p.18)

A imagem da bengala retorna nas falas do personagem quando, no fim do romance, próximo ao relato da vitória do “não” ao plebiscito de 1980, em que “la dictadura decidió abrir, no una puerta, sino una rendija”, Rafael afirma que “Lejos quedó el simulacro del bastón” (p. 144).

Os capítulos que dão voz à neta de Rafael, intitulam-se *Beatriz* e são escritos em primeira pessoa, como reflexões da personagem de “nueve años; diez, quizá” (p. 14). Nelas, a filha de Santiago, constantemente realiza reflexões sobre a prisão do pai e a sua própria condição de exilada, que não entende muito bem: “Otra estación importante es la primavera. A mi mamá no le gusta la primavera porque fue en esa estación que aprehendieron a mi papá. Aprenderon sin hache es como ir a la escuela. Pero con hache es como ir a la policía.” (p. 23). Nota-se que ela toma como base para essas reflexões a própria linguagem, o como dizer e escrever as palavras, os termos politicamente corretos ou não, a diferença entre termos utilizados no país em que vive agora e os próprios do Uruguai, guiada sempre por um tom infantil conferido pela escrita em períodos curtos e simples, em que predomina a ingenuidade e a curiosidade, realizando associações curiosas que chegam a conferir certo humor e graciosidade aos seus escritos:

Este país no es el mío pero me gusta bastante. No sé si me gusta más o menos que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era. Una de las diferencias es que en mi país hay **cabayos** y aquí en cambio hay **cabaños**⁴. Pero todos relinchan. Las vacas mugen y las ranas croan. (p. 71)

(...) Y puedo volver a comer helado de esos que se llaman canoa y tienen tres pelotas una de vanilla outra de chocolate y outra más de **fresa** que viene a ser lo mismo que el abuelo Rafael llama **frutillas**.⁵ (p. 147)

4 referindo-se à pronúncia da palavra “caballos”, e à distinção entre o sotaque uruguaio, (“ll” com som de “y”) e o sotaque espanhol (“ll” com som de “i”).

5 “Frutillas” é o termo corrente para “morangos” no espanhol da região do Rio da Prata, que inclui o Uruguai. Enquanto que “Fresa” é o termo utilizado para mesma palavra em outras regiões de fala hispânica, como a Espanha.

Frequentemente palavras que ativam todo um contexto político, um discurso sério, de carga emocional forte, tornam-se brinquedos nas reflexões de Beatriz. Porém, as associações feitas por ela em sentido literal, apresentam ao leitor belas metáforas, e por vezes fica claro que, a seu modo, Beatriz tem consciência do sentido de tudo que está acontecendo em torno dela:

Cuando venga la amnistía vamos a bailar tangos. Los tangos son unas músicas tristes que se bailan cuando uno está alegre y así vuelve a ponerse triste. (...) Cuando venga la amnistía no habrá más corridas de toros ni me van a salir más granitos. Y el abuelo Rafael me va a comprar un reloj pulsera. Cuando venga la amnistía se acabará na amnesia. La amnesia es como una vacación que se va a desparramar por todo el país. (...) Cuando venga la amnistía capaz que Graciela le dice al tío Rolando, bueno chau. (p.150)

Os capítulos referentes ao “tío Rolando”, são intitulados *El Otro* e narrados em terceira pessoa, por um narrador onisciente que apresenta um personagem inicialmente “fora do eixo”, levemente alcoolizado, observando suas olheiras no espelho e relembrando o passado entre seus amigos, com quem compartilhava a mesma posição política, dentre os quais figurava Santiago. Rolando é o único do grupo que conseguiu escapar da morte ou da prisão e também o único que não se casou. Solteiro convicto, nas suas recordações dos encontros com os amigos as mulheres destes estão presentes ao interferir com risos, opiniões, lágrimas ou servindo comidas.

Apesar de ser o único a seguir possuindo uma vida, o passado e o destino dos amigos estão presentes como um fantasma para Rolando e o auge disso se dá no fato de Graciela – com quem embarcou em um relacionamento sem grandes culpas, convencido de que a relação dos dois é fatalmente decorrente do contexto que vivem - falar insistentemente de Santiago sempre que terminavam de fazer amor:

Ella hablaba y hablaba, le daba vueltas y más vueltas a la situación, y llegaba a decir que nunca había sentido su propio cuerpo tanto como ahora (...) y sin embargo esa plenitud no le empujaba a hacer comparaciones, porque no quería agraviar el recuerdo de Santiago ni siquiera el recuerdo de su cuerpo (aquí Rolando deja de sonreír), no quería de ninguna manera opacar su imagen, ya que tampoco tenía derecho a hacerlo pues no olvidaba que cuando ella y Santiago lo hacían eran más jóvenes, más urgidos, más vitales quizá (aquí Rolando frunce el ceño) pero también más inexperientes (...) Hasta que en la nueva vez que lo hicieron, cuando ella recomenzaba su paternoster post afrodisíaco, Rolando (...) la acostó suavemente y trepó sin apuro sobre aquel cuerpo asombrado y estremecido, y tras besarla junto a la oreja, dijo simplemente, Graciela no empieces de nuevo, vos y yo sabemos la historia completita, a quién se la contás entonces (...) (p. 133)

Sua integridade de caráter está sempre sendo posta em dúvida ao longo do romance, por meio dos próprios pensamentos e atitudes do personagem, pelo próprio leitor, que é quem dá vida à voz de Rolando e que a julga, que tenta entendê-la. Pode-se dizer que Rolando sente uma culpa que é aliada a um certo alívio por haver escapado da prisão, da qual era tão merecedor quanto Santiago.

Finalmente, *Exílios*, são os capítulos responsáveis por Benedetti registrar a mensagem de que ele próprio poderia ser (ou é) um destes personagens e que, assim como ele, existiram muitos, anônimos, e também aqueles cujo próprio autor conheceu. Os capítulos são escritos em primeira pessoa e a primeira característica que os diferem dos demais é a letra cursiva. A idéia de que aqueles são testemunhos do próprio autor se torna explícita a partir do momento em que cita seu próprio nome:

*Más o menos a las 6 p.m. del viernes, 22 de Agosto de 1975, estaba leyendo, sin ninguna preocupación a la vista, en el apartamento que alquilaba en la calle Shell, de Miraflores, Lima, cuando abajo alguien tocó el timbre y preguntó por el señor **Mario Orlando Benedetti**. Eso ya me olió mal, pues el segundo nombre sólo figura en mi documentación y nadie entre mis amigos me llama así (p. 32) (grifos meus)*

No primeiro dos *Exílios*, no entanto, Benedetti não se coloca. O leitor só irá descobrir que aqueles escritos que se diferem em letra cursiva dos demais capítulos do livro são uma voz do autor, na segunda vez em que ele aparece. Na primeira o leitor tem contato simplesmente com um narrador que conta de um ponto de vista íntimo a história de um conhecido e nela, anuncia de alguma forma todo o tema do livro: o falar da realidade através de metáforas, assim como faz a amiga que liga para avisar ao exilado que uma blitz se aproxima de seu apartamento: “Te llamo nada más que para que te asomes al balcón y veas qué lindo desfile militar hay en frente a tu casa” (p. 21). Na história contada, o passatempo do exilado que necessita manter a imobilidade devido a uma operação de retina, coincide com o projeto do autor no romance:

Otra diversión era proponerse imágenes, y ésa había pasado a convertirse en la más fascinante de sus actividades pasivas, ya que sin duda incluía un elemento creador, al fin de cuentas más original que el simple y textual registro por la vista de las imágenes que la realidad iba proporcionando. (p. 20)

O cavalo verde, imagem que o exilado gostava de se propor, depois da repentina invasão da ditadura em sua imaginação, (já que com a aproximação da blitz foi obrigado a pedir à mulher que queimasse seus livros) torna-se “negro retinto y lo montaba un robusto jinete que llevaba quepis pero no tenía rostro” (p. 22). Aquele que simbolizava a liberdade galopante e colorida, perde a cor e torna-se

redigo pelo desconhecido. Benedetti amarra então a função deste símbolo poético no romance no capítulo que sucede este primeiro *Exílios*, quando Beatriz afirma que “A mi papá lo aprehendieron com hache y como era primavera estaba com un pulóver verde” (p. 23), mesma cor do cavalo. Fica a mensagem de que Santiago, assim como todos os personagens reais do exílio, é ele mesmo um cavalo verde, sofrem, a partir da mesma chegada repentina da ditadura, as mesmas consequências no que toca ao colorido da vida e às incertezas que a imagem do cavalo sugeria. E a história ficcional em torno dos *Exílios* reais de Benedetti gira justamente em torno estado de alma e reorganização da vida tanto daquele que sofre o exílio em nível de cárcere, quanto daqueles que se veem obrigados a viver em outro país, livres naquele território, mas também aprisionados de certa forma, não apenas por não poderem voltar a sua pátria, mas atingidos pela ausência, o afastamento do outro, que não deixa de registrar seus duros efeitos.

Sobre o autobiográfico no romance

GALLE *et al.* (2009, p. 13) coloca que um dos aportes mais influentes da última década no que diz respeito às escritas de si está em Phillipe Lejeune (1975) e na afirmação de que

A referência ao “pacto autobiográfico”, como instância definitiva do gênero, remete ao modo particular que a recepção literária assume nas escrituras de si. Segundo Lejeune, nestas formas discursivas, uma disposição peculiar de determinados elementos textuais e paratextuais permite sugerir que a leitura seja realizada sob o pressuposto de que o autor, narrador e protagonista se identificam (...) Essa convenção exige que as afirmações da autobiografia sejam entendidas em termos referenciais, ao passo que as da ficção em termos de imaginação ou invenção.

Portanto, apesar do autor não estabelecer um pacto autobiográfico com o leitor através do gênero – *Primavera con una esquina rota* é apresentado como um Romance – ele o faz em relação aos capítulos *Exílios*. Isso ocorre na medida em que nestes, e somente nestes, capítulos apresenta elementos explícitos da identificação entre autor, narrador e protagonista, como no trecho transcrito mais acima em que se identifica nominalmente. Além disso, em *Exílios*, Benedetti cita outros fatos de sua biografia, nomes de personalidades reais, locais e eventos que realmente fizeram parte da história:

“¿Adónde quisiera ir? Tenga en cuenta que nosotros no le vamos a pagar el pasaje.” “Como en Argentina he sido amenazado de muerte por las AAA, y como en Cuba trabajé en otra época durante dos años y medio y tengo allí posibilidad de trabajo, quiero saber si se me permite ir a Cuba”. (p. 33)

En Holweide, pues, se afincó (con un carácter provisional que ya acumula siete años) una familia uruguaya, es decir Olga y sus tres hijos, que en 1974 eran sólo niños y ahora son adolescentes. Familia incompleta, ya que el padre, David Cámpora, estaba preso en Uruguay desde 1971. En el logro de su libertad obtenida en 1980, fue decisivo el papel desempeñado por la escuela en que estudian los tres muchachos: Ariel, Silvia, Pablo. (p. 135)

Fica claro, porém, que o que mais interessa nesta inserção testemunhal do autor, não seja a verificabilidade dos fatos narrados, e sim a carga emotiva que isso leva a dar à parte ficcional do romance: os personagens são ficcionais, mas poderiam não o ser, e mais, representam um sofrimento real vivido por muitos e a dor inerente a todo ser humano. Uma vez que o autor, já na segunda vez em que insere o capítulo, propõe elementos (inserção de seu nome, letra cursiva) que mudarão a “chave” de leitura para todos os *Exílios*, o fato de ser tudo o que narra

verídico ou não, passa a possuir pouca importância, já que também em GALLE *et al*, (p.11) “a especificidade da autobiografia não se definiria necessariamente pela verdade dos fatos narrados, mas pela veracidade intencional do autobiógrafo e a perspectiva totalizadora sobre sua vida”.

Sendo assim, somente é possível entender o papel do autobiográfico no romance, uma vez que o analisamos como um todo, considerando que é na junção do testemunho com a ficção que reside a força desta obra. O autobiográfico possui o poder de despertar o interesse, e isso potencializa também a sensibilidade do leitor em relação à narrativa ficcional. Segundo Selligman-Silva (2009) “o testemunho também funciona como um sistema de arquivamento do passado”, passado este que em *Primavera* o arquivo se torna a maior metáfora, dialoga com a poesia, privilegiando a experiência à documentação.

O entendimento da diferença entre discurso histórico e discurso narrativo proposto por Benjamin (1983) esclarece que a combinação de *Exílios* com os demais capítulos constituem uma potencialização do valor da experiência, constituindo – apesar do quão palpável essa experiência tenha sido - uma representação artística, e não realística da ditadura:

(a narração) não tem a pretensão de transmitir um acontecimento puro e simplesmente (como a informação o faz), integra-o à vida do narrador para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila

À bengala de Rafael, e ao Cavalo Verde do exilado, soma-se a imagem da “esquina rota”, os “cantos”, pedaços de vida, que o tempo e o afastamento forçado na vida de Santiago romperam, quebraram: o “hiato produzido pela ditadura e o exílio, denunciado por Benedetti”, nas palavras de VOLPE (2005, p.96): “la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota/ era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido/ pero aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve” (p. 167). Ao agregar às palavras do título a imagem do espelho, constrói uma alegoria de todo romance: o

espelho quebrado, assim como a obra, refletem a experiência dolorosa e esfacelante do exílio, por meio de pequenas imagens que formam um todo.

Rompeu-se para Santiago a união com Graciela, um hiato no acompanhamento do crescimento da filha foi produzido para sempre e houve também um rompimento em relação à Rolando, dentre outros muitos relativos à identidade, pertencimento e lembranças, que o *desexílio* revela, e que serão abordados por Benedetti em seus romances posteriores. Porém, este autor de outubro de 1980 a outubro de 1981, escritor de *Primavera...* ainda não se constituía como um *desexilado*, apesar de pensar sobre o assunto. Talvez por isso, e também como estratégia para que o leitor complete a última lacuna do romance, a obra termine antes de Santiago recolher as suas malas e ir ao encontro daqueles que o esperavam no aeroporto do país do retorno, com o capítulo intitulado não mais *Intramuros*, mas *Extramuros (Arrivals Arrivées Llegadas)*:

Y ahora a esperar las valijas/ la mía la pobre mía vendrá o no vendrá/ esto va a demorar/ y los que aguardan/ el montón de cabezas tras los cristales/ si pudiera verlos encontrarlos (...) graciela y el viejo y esa cosita bárbara que debe ser mi gurisa/ graciela linda/ pensar que ésa es mi mujer/ beatricita qué fiesta nos espera/ y esse otro que levanta los brazos/ pero si es el duque / pero si es el duque de endives en persona. (p. 186)

CAPÍTULO 2
O PERTENCIMENTO E A IDENTIDADE EM
LA BORRA DEL CAFÉ

Yo creo que la mejor [novela] que escribí es La Borra del Café. Es la única que en algún sentido es autobiográfica. Lo que por lo menos lo es en el envase, pues el protagonista es totalmente inventado pero vive en los barrios donde yo vivi.

Acostumado a ser questionado sobre o teor autobiográfico de suas obras, Mario Benedetti fez a declaração transcrita acima no ano de 2008, em entrevista a Maria Esther Gilio para a Revista Brecha. A afirmação vem ao encontro do que foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, já que, a partir dela, entende-se que o primeiro romance aqui analisado - *Primavera con una esquina rota* - não é tido pelo autor como autobiográfico em algum sentido. E, de fato, a análise do romance demonstra que trata-se de uma obra ficcional, na qual excertos lidos como autobiográficos contribuem para a construção de um todo, cujo objeto não é a biografia do autor, mas a condição humana em um contexto de afastamento, aprisionamento e medo, como é o da ditadura.

Ainda na mesma declaração, Benedetti afirma o caráter autobiográfico de *La borra del café*, romance a ser analisado neste capítulo. Segundo os tradutores do romance para o português, ROITMAN; WACHT (1998), nesta obra o autor “agarra-se ao passado como se fosse a vida em si, e o faz, metaforicamente, sem sair desse exílio em que vive e que nunca abandona”. Mario Benedetti publica o romance em 1992, sete anos depois de haver regressado do exílio, que durou 12 anos. É importante ressaltar que neste, que pode ser chamado livro de memórias, Benedetti retrata não o Uruguai de 1992, ano em que escreve, mas sim o Uruguai dos anos 30, época em que viveu sua infância e adolescência. Este fato, somado aos dados biográficos do autor, permite a interpretação de que a narrativa seria uma viagem ao passado em busca de sua própria identidade, que o escritor uruguaio, por meio do

personagem Claudio, regressa à Montevideu de sua infância, à Montevideu pré-exílio.

É possível afirmar que os temas que permeiam as memórias de Claudio encontram algum diálogo com o tema do exílio, apesar de não abordá-lo explicitamente, experiência pela qual o autor havia acabado de passar quando escreve o romance. O personagem principal divaga sobre a passagem do tempo, o ciclo que envolve vida e morte, linguagem, identidade e pertencimento. Porém, como se trata de uma ficção, de uma construção poética (que será analisada a seguir), é possível dizer que o romance se dá no terreno das “desmemórias” do autor, tal como Lucia Castelo Branco, citada por SILVA (2005, p.07), a define:

Considerando a impossibilidade de se resgatar plenamente o passado, que se apresenta no presente com toda uma série de fissuras e lacunas, um segundo tipo de textos de memórias, denominados pela autora como “desmemórias”, investe justamente no esquecimento, nos lapsos do passado como matéria discursiva de uma construção textual que, por isso mesmo, caracteriza-se pela marca da invenção, da ficção: “Não são memórias são desmemórias [...] há perdas irrecuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar *do que já não há* (e às vezes *do que nunca houve*) um enredo, uma história, um texto” (BRANCO, 1991, p. 35-36, grifos da autora).

Fica claro para o leitor conhecedor da trajetória da vida do autor, que Claudio, o protagonista “totalmente inventado”, possui muito em comum com Benedetti: pertence a uma família que possui o hábito de mudar de casas com grande frequência, se afirma ateu, demonstra interesse pela literatura e pela arte desde a infância. Porém, não há nenhuma indicação – como o há em *Primavera...* – que leve o leitor “desavisado” a interpretar a obra concedendo à narrativa algum teor autobiográfico, ou seja, nos termos de Lejeune (citados no primeiro capítulo), não há

nenhuma marca textual que estabeleça uma identidade entre autor, narrador e personagem. A não ser que este leitor tenha conhecimento das palavras do autor sobre a obra, ou da própria vida deste, e faça, por si mesmo, as associações correspondentes.

Entende-se, portanto, que uma vez recuperada a afirmação do autor neste trabalho, é concedida a licença para realização de reflexões sobre seu procedimento poético tendo em conta o momento de sua vida na ocasião da escritura do romance. Ao mesmo tempo, tem-se aqui com clareza a ideia de que a relevância dos dados autobiográficos para a interpretação do romance é baixa, justamente por ser esta uma obra que apresenta recursos poéticos, de elaboração literária, muito mais interessantes para o leitor do que as relações do texto com a vida do autor. Estes recursos serão neste capítulo analisados demonstrando que *La borra del café* pode facilmente ser considerada a melhor novela do uruguaio, mas, ao contrário daquilo afirmado por ele, não devido à relação do texto com sua vida, mas devido à cuidadosa elaboração estética que se apresenta.

O romance

A vida de Claudio é contada ao longo de 48 curtos capítulos que compõem o romance através das memórias do próprio protagonista. Assim como em *Primavera...* existem temas relacionados a determinados personagens que reincidem no decorrer dos capítulos, porém sempre através da perspectiva de Claudio e obedecendo a uma organização cronológica, quase linear dos fatos. De alguma maneira a matéria da memória de Claudio é um conglomerado de fatos independentes e relevantes na vida da personagem, “muitos fatos e imagens que desfilam diante de nós (paisagens, notícias, júbilos, rostos, leituras, surpresas, desgraças, riscos, faustos, multidões” (p. 159). Porém, ao exercício da lembrança o narrador agrega a reflexão sobre tais fatos e fala a partir de um tempo futuro em relação ao que conta, de maneira que pode atribuir coerências, motivações e consequências àquilo que está rememorando. Nos capítulos finais do romance são frequentes as avaliações que o personagem faz de sua história e do exercício de recordá-la:

Sem intenção deliberada, e com um inesperado domínio do meu próprio caos, comecei a desfiar o meu pretérito imperfeito, ou seja, o meu passado não-perfeito, rudimentar, timorato, imaturo, deficitário, embusteiro, distorcido, vulnerável, quebradiço, negligente etcétera. (p. 154).

O tom intimista, presente também no romance anterior, é outra grande característica da obra. A maior parte dos fatos narrados são muito íntimos e particulares: "Não vou contar toda a história das minhas casas, mas só a partir daquelas em que me aconteceram coisas importantes (ou, como disse o poeta, num arroubo genial de cafonice, 'coisas pequenas para o mundo / mas grandes para mim')." (p. 12). Há, ainda, nas entrelinhas, a ideia de que a vida das pessoas é feita de fatos que vistos de longe poderiam parecer banais, mas que ao se relacionar com a experiência de cada um, aparecem carregados de sentido, sendo, o aspecto sinestésico das lembranças, o recurso que mais permite a veiculação desta ideia no romance. As recordações de Claudio são permeadas de descrições de sensações e referências a odores, imagens, toques e sons, potencializando a importância da experiência:

A casa tinha uma paisagem e também tinha um tato. (...) Tocar na casa, apalpar suas paredes, suas portas, suas janelas, seus ferrolhos, contar os degraus, abrir os armários, tudo isso era a minha forma de possuí-la. (...) o cheiro por exemplo que as lajotas brancas e pretas do pátio exterior exalavam, ou os degraus de mármore no saguão, ou as tábuas corridas, ou a umidade de uma das paredes, ou o que vinha da figueira quando eu deixava a janela aberta. (p.35)

Senti frio, um frio estúpido e absurdo, porque estávamos em pleno outono, que para nós é estação a mais aprazível, mas isso

pelo menos me serviu para comprovar que minhas primeiras lágrimas mornas desciam pelas bochechas geladas. (p. 48)

Além da valorização da experiência no exercício da lembrança, o aspecto sinestésico que Claudio descreve também confere um caráter sensível ao personagem. Ele se identifica de alguma maneira com a sensibilidade do cego Mateo e na amizade com ele encontra conforto e aprendizado. As conversas entre os dois tratam também de outro tema presente na narrativa, a relação da lembrança com o onírico, no qual a presença dos sentidos também é recorrente: “sonho que estou apalpando, saboreando, ouvindo, cheirando coisas” (p. 39). É possível realizar uma analogia entre aquele que se coloca na posição de recordar e a do cego: ambos estão em busca de suprir algo que lhes falta, e recorrem aos sentidos para preencher as lacunas: “Também nessa situação [em vigília] os meus quatro sentidos válidos suprem e ajudam o outro, o que me falta. É como se multiplicassem a sua eficácia” (idem).

O autor joga ainda com a idéia da lembrança ao intercalar, na construção do romance, narrações em primeira pessoa, (feitas pelo personagem Claudio) e narrações em terceira pessoa, que seguem a lógica das primeiras narrativas e acompanham cronologicamente as ações consequentes de Claudio. Tal mudança de primeira para terceira pessoa se faz de maneira tão sutil que pode passar despercebida pelo leitor menos atento. Os textos em terceira pessoa parecem tão pertencentes à memória de Claudio, quanto os em primeira. Isso se dá por exemplo, ao descrever, em terceira pessoa, a bela irmã do cego Mateo: o narrador o faz atribuindo à moça adjetivos que o próprio Claudio notava nela e relacionando sua beleza à arte, tal como é característico do personagem fazer: “Suas curvas eram perfeitas, sua altura ideal, seu rosto podia ter sido escolhido por Filippino Lippi para uma das virgens que pintou” (p. 38). Há, ainda, reforçando essa ideia, passagens em que o narrador refere-se às demais personagens como o próprio Claudio faz em suas narrações em primeira pessoa. Como esta, no qual ao referir-se à mãe de Claudio, o narrador o faz como se referisse à sua própria: “Voltavam tarde, ainda a tempo para a janta, e mamãe pedia que descrevessem todos os detalhes do safári”. (p. 46, grifos meus)

Assim, a própria estrutura joga com a condição instável de distância e proximidade que a memória estabelece com os fatos reais, jogando também com o fato de o relato em si também estar condicionado aos limites, às barreiras, que o próprio exercício de lembrança impõe. Além de dialogar com a proximidade e distância que o personagem de Claudio e os fatos e dados da narrativa possuem em relação à biografia do próprio autor, ou ainda, com o fato de ser aquele que lembra não mais o mesmo do passado, devido às mudanças que o tempo impõe.

Tal mudança de narração é proposta pela primeira vez no capítulo sobre o cego Mateo, através da qual Benedetti é realizada uma reflexão, que Claudio considera “enigmática” e “fascinante”, sobre como funciona seu mecanismo de lembranças, sobre o que é verídico e o que é inventado, temas muito próprios deste romance:

As lembranças também vão se apagando. Às vezes lembro da lembrança da cor, mas não da própria cor. Você se recorda de tudo o que aconteceu quando tinha seis anos? Não acontece às vezes de você lembrar de um fato, não como evocação direta da sua memória e sim porque o episódio foi contado repetidamente, ao longo dos anos, por sua mãe ou seu pai? No final, você assume o papel de protagonista daquela história contada, mas não a partir do papel protagônico que um dia você teve (p. 38)

A questão da identidade do indivíduo, tão inerente no período da infância até a o início da fase adulta, assim como à experiência do exílio pela qual Benedetti passara, está colocada representativamente pelas sucessivas mudanças de casa que caracteriza a família. O símbolo da casa, diz respeito à estabilidade, raízes, conforto e segurança, ou, nas palavras de Edmundo, personagem do romance, “a casa da gente não é somente um bem imobiliário, é também uma forma de estabilidade espiritual”. (p.178). E ao colocar este símbolo em caráter flutuante na vida da personagem, Benedetti faz com que a questão da busca pelo pertencimento e adaptação esteja sempre presente na vida de Claudio. A família, que é outro símbolo de estabilidade e formação da identidade, mudava-se constantemente não

por necessidade, mas pela não adequação ao local por parte da mãe ou do pai, apresentando as duas figuras motivos contraditórios, ou seja, desde o início do romance é apresentado ao leitor uma conjuntura – reforçada pelas opiniões antagônicas entre pai e mãe – favorável ao sentimento de não-pertencer, de referências confusas, que pode ser lido como uma instabilidade na formação da identidade e conseqüente busca por encontrar-se:

A casa da rua Capurro tinha um cheiro estranho. Segundo meu pai, cheirava a Jasmin; segundo minha mãe, a rato. É provável que esse conflito tenha desorganizado a minha capacidade olfativa por vários lustros, durante os quais não conseguia distinguir entre o perfume de violetas e o cheiro de açafraão, ou entre a emanção da cebola e o vapor das inalações (p. 21)

meu pai gostava dos bairros periféricos, enquanto minha mãe preferia a agitação do Centro (p. 12).

Claudio está inserido em um ciclo repetitivo, que ele mesmo explicita, em que a fase da insatisfação com o local em que se habita segue-se por uma utopia em relação à nova moradia, e depois por outra fase de insatisfação, seguida por frustrações e o esboço de uma nova utopia, e assim sucessivamente. No primeiro capítulo, intitulado *As mudanças*, o leitor já é inserido neste universo nômade, ao se ver diante da citação, em relação a uma curta passagem de tempos, das casas da “esquina de Justicia e Nueva Palmira”, onde nasceu, de “esquina de Inca e Lima”, de “Joaquín Requena com Miguelete”, de “Hocquart com Juan Paullier”, entre muitas outras. Nota-se que as lembranças de Claudio em relação às primeiras casas se restringem a problemas que elas possuíam, como a maçaneta que “dava uns horríveis choques elétricos” em dias de chuva, a descarga que “encharcava não só o infelizmente usuário mas também todo o piso de lajotas verdes”, o pouco espaço que obrigava-os a viver apertados, reforçando essa condição de desconforto em relação ao lar.

Levando-se novamente em conta o contexto no qual Benedetti escreveu *La*

borra del café, é possível afirmar, ainda, que a condição de Claudio, antes mesmo de se relacionar à condição do exilado, reflete a própria condição do sujeito da modernidade que, como colocado por HALL (p. 13) é “caracterizado por um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior”, como consequência do impacto da globalização na indústria cultural. Tema este caro à Benedetti que mantinha uma posição crítica, assumidamente anti estado-unidense.

A questão também está posta no romance de maneira a relacioná-la com a linguagem (assim como em *Beatriz*, no romance anteriormente analisado). Aqui, através da personagem Juliska, “iugoslava que fazia parte de uma migração de mulheres eslavas que, fugindo da miséria e de outras ninharias, chegavam de barco a Montevideu nos anos 30” (p.57). Juliska se encarrega dos afazeres domésticos da casa de Claudio após a morte de sua mãe e tem como traço característico a pronúncia de um “espanhol rudimentar, cuja confusão de gêneros desencadeava um involuntário efeito humorístico”(idem). A confusão com o idioma denuncia escancaradamente que a mulher não pertence àquele lugar e, curiosamente, ao longo do romance, a pronúncia vai se tornando cada vez mais próxima à dos nativos uruguaios, o que demonstra linguisticamente o processo de adaptação e de aquisição do sentimento de pertencimento ao novo país: “lá em cima, no terraço, soou a voz inconfundível da nossa iugoslava: “Boa viagem!” Não restava a menor dúvida sobre a impressionante melhoria de sua língua de adoção.” (p. 182).

No capítulo *Juliska fica triste* esse processo de criar raízas em um novo país, que provoca a sensação paradoxal de pertencer e não pertencer, se torna explícito quando Claudio encontra a empregada chorando no pátio de sua casa:

(...) Que eu não fosse pensar que estava insatisfeita conosco. “São como família meu”, repetia como uma ladainha. Mas, de repente (naquela mesma tarde, ela não sabia por quê), sentira uma saudade terrível da sua terra. Quis lembrar o gosto das frutas silvestres, o cheiro do campo quando anoitecia, o rosto de sua mãe, o canto do rouxinol, as ondas verde-azuis do lago Skadar, o firmamento como um teto. Banzo típico, diagnostiquei.

‘Aqui também tem céu’, tive necessidade de esclarecer. ‘Ah, sim’, balbuciou, ‘mas estrelas demais. Não parece teto. Parece teatral’. (p. 152)

E quando Claudio pergunta se ela gostaria de voltar a seu país, a empregada responde sem mais delongas: “Voltar? De jeito nenhuma. Se voltar eu ficaria com muita saudade da Uruguai, todos vocês bonzinhas comigo saudades dos praios, meu família em Las Piedras” (idem) e no dia seguinte a iugoslava já estava cantarolando durante o café da manhã, como fazia todos os dias, e o que imbrica ainda mais a identificação com ambas as culturas, “não precisamente uma toada da sua terra distante, como seria previsível depois de tanta saudade, mas um tango (...) traduzido para o servo-croata”. (p. 153).

A primeira casa em que Claudio cria laços mais relevantes, cujo significado carregará para todas as memórias conseguintes do romance, é a da rua Capurro, onde morou aos oito anos de idade: “Em primeiro lugar, lá nasceu minha irmã; depois, meu velho mudou de trabalho e isso resultou num considerável acréscimo em seus rendimentos; em terceiro e último lugar, adoeci com certa gravidade e o médico me proibiu de ir ao colégio” (p. 15). Lá também Claudio vive um relacionamento intenso com a professora particular contratada para suprir a impossibilidade de frequentar o colégio, na qual experimenta a competição, já que estudava antes para garantir a sua “honra” e, depois disso, a “primeira e precoce exteriorização erótica” ao olhar para as pernas dela.

Capurro também foi a primeira casa que lhe proporcionou o sentimento de ter um lugar para chamar de seu. Ali ele teve seu primeiro quarto próprio, que era quase um sótão, e, além disso, aquela casa proporcionava um pertencimento também no âmbito familiar, pois em Capurro a mãe ainda estava viva e eles moravam perto de primos e dos avós. Aos fatos marcantes desta casa, soma-se a descoberta do cadáver do mendigo Dândi, no Parque Capurro, seu primeiro contato com a morte, que ocorreu na companhia do também relevante grupo de amigos com quem Claudio manteve fortes laços, formado pelos vizinhos, os irmãos Daniel e Fernando, e Norberto.

A ideia de casa e bairro ao qual se pertence, passa a se relacionar com a ideia de pátria, abordada nos demais romances, na medida em que o autor emprega termos usualmente utilizados para referir-se ao país, para referir-se à casa de Capurro. Claudio afirma que sair de Capurro era “como ir ao estrangeiro”, passeios aos quais a mãe chamava de “safári”, e no fim do romance quando volta seus olhos para sua trajetória conclui que havia entendido a si mesmo, até aquele ponto de sua trajetória, tendo como referência aquele único lugar, momento e pessoas, que significara um mundo para ele, ou seja, via-se a partir do não pertencer a este mundo:

Estava como que cativo de minha infância em Capurro e, no entanto, nunca mais voltara lá. Era um exilado de Capurro. Mas será que aquele conglomerado de bairros era constituído primordialmente pelo parque, o campo de Lito, a figueira da minha janela, ou era muito mais as pessoas que eu havia frequentado, as que eu ainda lembrava e, mais ainda, talvez as que tinha esquecido?” (p. 154)

O interessante é que o leitor, por todo o restante da obra, também se verá colocado como “cativo” de Capurro, pois é neste bairro que aparece Rita, a menina da figueira, que se constitui como a grande estratégia narrativa do texto. A aparição da personagem se dá no dia em que o pai de Claudio conta a ele da iminente morte da mãe, notícia que segundo o próprio Claudio, expulsou-o de sua infância. A vista da janela de Claudio é uma das melhores lembranças que o personagem irá cultivar durante toda a sua memória, pois “Lá havia várias árvores com seus correspondentes pássaros. A mais próxima era uma figueira, que no verão me proporcionava sombra e também figos, cuja ingestão clandestina me produziu algumas diarréias”(p.33). A árvore pode ser lida como um símbolo da vida, do ciclo da natureza que envolve o nascimento, o crescimento, a reprodução e a morte e, de acordo com as lembranças de Claudio, da convivência entre o bom (a sombra) e o ruim (a diarréia provocada pelos frutos) e, ainda, segundo VOLPE (2005, p.11) a figueira pode remeter ao erótico iminente e proibido: “parece interessante destacá-la

aquí como a da Bíblia, com cujas folhas Adão e Eva, ao abrirem os olhos e perceberem sua nudez, cobriram-se envergonhados”.

É nesta figueira que, chorando a notícia da morte próxima da mãe, aparece Rita, que se diz prima de Norberto e vinda de Córdoba, dados que mais tarde Claudio constatará serem falsos. Ela surge e se vai como uma aparição, que tras consigo a descoberta de novas emoções, e assim é todas as vezes em que a personagem misteriosamente aparece na história. Depois de surgir do alto da figueira, Rita vai através dos galhos até o quarto de Claudio, o consola, o acaricia e o beija na bochecha, “ao lado da comisura dos lábios”. Assim, a notícia da morte da mãe e a aparição de Rita são responsáveis pelo marco do fim de sua infância de Claudio:

Rita teve então um gesto que pôs o ponto final, agora sim, na minha infância: me beijou. Foi na bochecha, ao lado da comisura dos lábios, e ela prolongou um pouquinho aquele contato.(...) não era ainda, por razões óbvias, uma excitação sexual, mas digamos que fosse uma emoção pré-erótica(...) (p. 50)

Na descrição da menina, Claudio diz: “Por entre as lágrimas, pude ver que era bastante bonita, que tinha um olhar doce e que seu relóginho de pulso marcava três e dez” (p.49). Ainda segundo VOLPE (2005, p. 112) “essa hora deveria ficar marcada como a do conhecimento da morte e de Eros”. E por várias vezes este será citado como o horário de fatos marcantes como a descoberta do cadáver de Dândi; da morte da mãe; da iniciação sexual com Natalia e de outros encontros com Rita:

“Lembrem da hora em que o descobrimos”, falou Daniel. “Três e dez”. (p.25)

“Mamãe morreu num domingo, às três e dez da tarde.” (p.55)

“E então? Você vai ficar assim? Ou quer que eu tire as suas calças? São três e dez. Vamos aproveitar ou não o tempo que

nos resta? (p. 95)

As aparições de Rita e a recorrência do horário das três e dez são elementos que fortalecem a construção da ficcionalidade no romance. Ela e os números são a lembrança viva, que vai e volta, que aparece e desaparece em passagens misteriosas que envolvem o leitor ainda mais na trama, e se tornam elemento comum entre o passado, o presente e o futuro de Claudio, dando a que lê a sensação de que sempre há algo para descobrir, informações para relacionar, para dar sentido a essa névoa da memória que se apresenta no romance. Claudio, que se torna pintor profissional, passa a ter uma certa obsessão por retratar relógios e mulheres e afirma que são estes os quadros que mais interessam ao público. Da mesma maneira pode-se afirmar que a construção desse repertório simbólico dentro do romance é particularmente aquilo que costura a trama de forma a fisgar o envolvimento do leitor, ou seja, também o que mais interessará ao público: “A questão é que os meus relógios, grandes ou pequenos, indicavam as mais diversas horas, mas o público se interessou particularmente pelo que marcava três e dez”. (p.114)

A importância da personagem Rita como eixo central da elaboração literária se reflete no título do romance. A segunda vez em que se remete à ela, entende-se a relação desta com o nome que Benedetti atribui à obra, que também anuncia o caráter enigmático desta, da relação entre memórias e ficção, e da própria vida humana:

Perico tinha também outras aptidões. Por exemplo, sabia ler as linhas da mão e reconhecer augúrios e presságios na borra do café. Uma tarde nos encontramos no Tupi, bem em frente ao Solís, e quando ele viu que eu estava terminando o café, pediu minha xícara e, seguindo o preceito, virou-a. Examinou atentamente a borra. “Não leve muito a sério a minha cafetomania”, disse, sorrindo. “Nem eu mesmo levo isso a sério. Simplesmente tenho atração pelos enigmas, pelas adivinhações”. Continuou mais um pouco observando aquilo que

para mim não significava nada. “Sabe o que estou vendo? Uma mulher e uma árvore.” Assumi mansamente o presságio, porque

interpretei por minha conta que, em todo caso, devia se tratar de Rita e da figueira. (p. 86)

Todas as aparições de Rita daí em diante – seja de corpo presente, seja por meio de “sinais” - possuem alguma relação com a morte ou com o erotismo. A terceira aparição de Rita se dá anos depois, no café Sportman, no momento em que Claudio desenhava um de seus mostradores de relógio (que até este ponto do romance nada tem a ver com mulheres e erotismo), com algarismos romanos e apontando para o que ele afirma ser a “hora chave da minha breve trajetória” (p. 104). Ela se aproxima e realiza a mesma ação de anos antes na figueira: segura-o no rosto, beija a bochecha “pertinho da comissura dos lábios. Um beijo vindo do passado” (idem). Na conversa com Claudio e relembrando a ocasião de seu primeiro encontro, Rita apresenta sua visão sobre a morte:

“A morte não é tão grave, Claudio.” “Como você imagina que é?”. “Para mim é como um sonho repetido, mas não um sonho circular e sim uma repetição em espiral. Toda vez que você torna a passar por um mesmo episódio, consegue vê-lo com um certo distanciamento e isso faz você compreender melhor”. (p. 106)

Tal visão encontra correspondência no fim do romance, e se relaciona com a maneira como o próprio Claudio realiza suas lembranças – retornando aos fatos e observando-os de perspectivas diferentes. Tão repentinamente quanto da primeira vez, Rita se vai, deixando Claudio apenas com um endereço falso e com os ponteiros que ela desenhara no mostrador de relógios no qual que ele havia começado a trabalhar quando ela chegou:

Os ponteiros desenhados por Rita marcavam (que outra hora poderia ser?) três e dez. Mas havia um detalhe adicional: o

ponteiro dos minutos, que apontava para o II romano, era a figura de um homenzinho nu, enquanto o das horas, que apontava para o III romano, era uma mulherzinha, também pelada. O homenzinho-dos-minutos estava a ponto de cobrir a mulherzinha-das-horas. (p.107)

O rascunho daria origem a uma tela, exposta mais tarde por Claudio, intitulada *A hora do amor, homenagem à Rita*. A terceira aparição de Rita se dá por meio de uma misteriosa carta remetida da Bahia na qual ela sugere que esteve presente na exposição realizada por Claudio tempos depois do encontro no café: “Parabéns pela exposição. Gostei dos seus adendos aos meus ponteiros das três e dez (...)” (p. 117). Nesta altura da narrativa Claudio já se encontra envolvido com Mariana, relação com a qual se demonstra extremamente satisfeito e acredita estar superando a lembrança de Rita, vendo-a como “uma presença fugidia, uma espécie de meta inalcançável?” (p. 120).

A presença do fantasma desta mulher sedutora na memória de Claudio aparece, ainda, em duas ocasiões consecutivas: durante uma conversa em que seu avô Javier relembra seus amores e cita uma determinada Rita, que “simplesmente se evaporou” (p. 124). A outra ocasião se dá na casa de Norberto, quando, depois de se reencontrarem após anos, o amigo o leva para escutar o seu rádio transmissor-receptor:

Como aquilo me chateava solenemente rodei o *dial* Então soou nos meus ouvidos: “Rita chamando Claudio. Câmbio.” Eu não podia acreditar. Mas passaram-se dois minutos e eu tornei a escutar: “Rita chamando Claudio. Cambio”. (...) “Você está pálido”, disse Mariana. (...) “Tenho a impressão de que você desmaiou”, disse Maruja. (...) “Mariana riu: “como se tivesse visto um fantasma” (p.136)

Estas duas passagens demonstram como a figura de Rita é onipresente e

atua como um fantasma na história de Claudio, pois, sendo a narração a maneira como ele lembra os fatos, é aberta a possibilidade de que a voz no rádio, assim como o nome da mulher do passado do avô, sejam fruto de sua imaginação. Possibilidade esta sugerida também, na ocasião em que Claudio encontra uma árvore com os escritos “C e R” dentro de um coração, e com isso, é levado a divagar sobre possibilidades envolvendo seu nome e o da menina da figueira. O nome Rita também é citado em contexto erótico no reencontro de Claudio com Mateo, no qual o amigo cego conta haver se aproximado dele uma moça, chamada Rita, de quem ele se afastou por perceber que não se tratava de uma cega, como ele.

No capítulo intitulado *Jogo feito*, em direção ao fim do romance, Claudio vai até um cassino tentar a sorte em uma espécie de pergunta ao destino sobre seu casamento com Mariana: se faturasse um bom dinheiro, os dois comprariam um apartamento, do contrário, não. Neste contexto a figura de Rita é evocada pela segunda leitura da borra do café do romance, que ocorre após Claudio, espontaneamente pedir um café turco ao barman:

Quando o barman percebeu que havia acabado, aproximou-se com um sorriso e perguntou se ele sabia ler a borra. “O café turco é o melhor para se ler o sedimento, por mais que os gregos sustentem que o deles é mais apropriado, porque é mais grosso e tem grãos maiores”. “Pode ler se quiser”, disse Claudio. O homem virou a xicrinha e pareceu fascinado com o que estava vendo. “Há uma árvore”, disse, “e também uma mulher.”
“Obrigado”, agradeceu Claudio a contragosto, mas lhe deu uma boa gorjeta. (p. 168)

Após a misteriosa leitura, uma figura estranha, um homem curiosamente vestido, que chamara a atenção de Claudio quando ele entrara no estabelecimento, aproxima-se e lhe dá o conselho que o leva a ganhar uma boa quantidade de dinheiro, suficiente para que seu casamento com Mariana venha a se concretizar, fechando o ciclo dos números marcantes da vida de Claudio:

aproximou-se dele, tocou no seu braço e perguntou: “Quer um conselho de especialista?” Claudio vacilou, não queria se envolver em projetos alheios, e além do mais temia que o sujeito lhe pedisse dinheiro ou coisa parecida. “Não quero nada em troca. É um conselho grátis.” Ele continuou sem responder. “Joga no 3 e no 10.” Aqueles números lhe bateram no peito. Foi como se todos os seus relógios eróticos tocassem ao mesmo tempo. (p. 168)

A figura, que até este momento já havia demonstrado uma afinidade com Rita, provoca ainda mais suposições por parte do leitor ao apresentar-se quase como uma outra face da menina da figueira, demonstrando saber o nome de Claudio e citando o bar onde ocorrera o último encontro entre os dois:

Chegou a balbuciar que gostava dos pares e pretos. “Faz como quiser, Claudio. Você é dono da sua sorte. Agora, tenho que ir. Mas lembra desses números: 3 e 10. Algum dia você vai me agradecer. “Mas como sabe o meu nome, como é que você se chama?”. “Digamos que eu sou frequentador do Sportman, mas isso não é fundamental”. Não lhe estendeu a mão. Fez apenas um aceno com a cabeça e se afastou mancando. (idem)

O ciclo em relação a figura Rita se fecha, no último capítulo do romance, na aparição em que as relações da personagem com a morte e a eroticidade se potencializam. Claudio está em um avião indo para Quito e em determinado momento, a viagem transforma-se em um vôo misterioso, do qual Rita é a aeromoça. Ela tenta uma reaproximação erótica com ele e o corpo de Claudio responde a esses estímulos quando é interrompido pela voz do comandante anunciando o destino da viagem:

[Claudio] perguntou em voz alta: “que aeroporto ele disse?” Rita ajeitou o cabelo e sorriu de leve antes de responder: “Mictlán.” “Não íamos para Quito?” “Íamos, sim. Agora vamos para Mictlán”. Ele estava tenso: “E onde fica isso? Em que país? A outra mão de Rita, a que agora repousava em seu braço, parecia insuportavelmente fria: “Você vai ver Claudio, você vai ver (p.187)

Segundo a crença da civilização mexicana antiga, Mictlán é o lugar de residência das almas que deixaram a vida terrena. Lá eles repousam até os dias em que, uma vez por ano, voltam a Terra para visitar seus familiares, que os recebem com altares, oferendas e doces em formato de caveiras. Neste dia se comemora o *día de los muertos*, no México. Sendo assim, a relação entre Rita e a morte já é anunciada desde que o comandante informa o novo destino, mas Claudio só consegue fazer essa associação após sentir que o avião está voando em espiral e lembrar da voz de Rita e seu conceito sobre a morte, durante o encontro dos dois no café Sportman. A ameaça que Rita sempre representou à vida (emocional, e neste sonho, literal) de Claudio é confirmada por ele quando ela diz-se íntima de Dândi, que representa o primeiro contato do personagem com a morte:

“Posso fazer uma pergunta?”, falou Claudio. “Pode claro. Eu não sou como a Esfinge. Eu respondo.” “Você conheceu o Dândi, não é?” “Conheci. Lá no seu famoso Parque Capurro. Um verdadeiro cavalheiro. Mas, isso sim, todo escangalhado” (idem)

O texto, e todo o ciclo de Rita dentro da narrativa, autoriza a interpretação de que, essa figura que seduz e ao mesmo tempo repele, que se parece como uma sombra, presente durante toda a vida de Claudio, é, ela mesma, uma representação da morte, que é parte onipresente da própria vida, como diz uma citação de Fernando Pessoa, que Benedetti resgata como epígrafe de um dos capítulos do romance: “A morte está dentro da vida.”.

A imagem do espelho, simbologia explorada em *Primavera*, aparece também nesta cena final de *La Borra del Café*: “E quando o avião sobrevoava a vida dele pela vigésima vez, produziu-se em seu peito e em sua cabeça uma cristação ou um fragor ou um estouro e, de repente, viu-se diante de um espelho que refletia seu próprio rosto”. (p.188). Assim como no romance anterior o confrontar-se com a própria imagem se dá neste espaço transitório do vôo, porém, ao contrário do espelho de Satiago, partido, o de Claudio permite que ele finalmente veja a si mesmo de maneira límpida e clara, com determinada unidade, em um momento em que está prestes a comprar a *casa própria*, sua e definitiva, Momento também em que o passado das memórias relatado terminaria e encontraria o presente, cheio de porvir, do qual fala o narrador, e em que deixa para trás seus fantasmas: “Ainda restava uma dúvida: em que instante começara a sonhar? E também uma certeza: dali em diante, ninguém iria encontrar vestígios de Rita na borra do café.” (p. 189)

O caráter poético da obra também advém de que, por várias vezes, Claudio utiliza-se de metáforas com a natureza, para descrever sensações. Isso acontece, por exemplo, quando o menino vai sozinho despedir-se do bairro de Capurro, antes de se mudar de lá:

e achei que aquela umidade ou as gotinhas no musgo eram as lágrimas do parque, seu jeito peculiar de despedir-se de mim. (...) Durante outra meia hora o parque e eu choramos nossos adeuses: ele, com seu orvalho que ia evaporando; eu, com umas poucas lágrimas que rapidamente se secaram. (p. 66)

Ou quando o pai, após um longo período em que as pessoas da casa acostumaram-se a falar baixo e pouco, em decorrência da doença e morte da mãe, decreta o fim do “luto oral”：“Naquele instante, as nuvens se deslocaram de lá em cima e o sol invadiu o pátio”(p. 58)

A sensibilidade de Claudio refletida em sua paixão pela natureza, também é demonstrada pelo interesse artístico do rapaz, não apenas pela pintura, seu ofício, mas também pela literatura, como ela o influenciou para moldar seu caráter e a sua maneira de ver as coisas. A primeira vez em que o gosto pelos livros aparece se dá

na ocasião em que o avô Vincenzo conta que escapou de um naufrágio por perder o horário do embarque e comemorou abrindo uma garrafa de vinho, o que Claudio considera muito pouco sensível:

Eu, ao contrário, não ria. Percebi logo que vovô não tinha lido Coração, de Edmondo de Amicis que era a minha bíblia, pois se o houvesse lido não teria tido uma atitude tão mesquinha, e se mesmo assim decidisse tomar o garrafão de vinho, teria feito aquilo com tristeza e até chorando um pouco pelos que se afogaram. (p. 20)

A rica imaginação de Claudio, alimentada pelos livros, é perceptível quando o personagem fala sobre o hábito que tinha, ao voltar da escola para a casa de “Punta Carretas, na rua Ariosto, ao lado do presídio”. (p. 73):

Do meu posto de observação numa esquina qualquer (em geral escolhia a Dieciocho e Gaboto), fui aprendendo detalhes e matizes da conduta humana, e essa visão panorâmica chegou a se tornar, para a minha natureza inexperiente, um exercício apaixonante. Naquela época eu lia bastantes livros, particularmente romances. Fazia tempo que deixara de lado De Amicis, Verne e Salgari, e agora me dedicava a estabelecer as diferenças mais elementares entre os personagens de Vítor Hugo, Dickens e Dostoievski. (p. 80)

Tal interesse e convívio com a leitura, é mais um aspecto do personagem que o aproxima do próprio autor, sendo, inclusive, os autores citados por Claudio na transcrição acima, influências literárias importantes para Mario Benedetti, citadas pelo autor em diversas declarações. Porém, como dito, anteriormente, há motivos – aqui estudados - pelos quais este trabalho defende a ideia de que possuir ou não tal informação não compromete a leitura do romance. Os capítulos em que aparecem os rascunhos do pai de Claudio, podem dar a ideia de que o próprio autor também

acreditava nesta ideia, além, é claro, de seu próprio trabalho como literato.

Há duas inserções destes escritos no romance. Os capítulos são intitulados *Fragmentos dos “rascunhos” do velho*, aos quais Claudio anteriormente se refere como um caderno misterioso no qual o pai costumava escrever antes da mãe adoecer e depois de sua morte. Além de se questionar sobre a felicidade, falar sobre a saudade de Aurora, mãe de Claudio, seus amores passados e de sua relação com a segunda mulher, Sonia, o pai de Claudio reflete sobre a escrita e a primeira máxima que afirma, e que se relaciona à negação de Benedetti em realizar um simples livro de recordações suas, diz, sobre falar de si mesmo: “Na realidade isso não é escrever. É só dizer alguma coisa no papel” (p. 124). Reforçando essa ideia, em outro capítulo segue, coincidindo com o projeto de Benedetti e podendo, inclusive, ser interpretado como uma relação direta entre a palavra do personagem e a intenção do autor:

Na verdade, nunca acreditei em diários íntimos. (...) Não é pouco tentar ser honesto na transmissão do que se vê, toca, gosta, cheira e ouve. Eu desejaria que estes “Rascunhos” fossem uma espécie de caderno de bitácula, só que dos sentidos, destinado a incluir também as eventuais reflexões que essas apreciações e tentativas provoquem no vestibulo da intimidade” (p. 160)

Após a análise do romance, por fim, é possível concluir que toda a construção realizada por Benedetti em torno da imagem da borra do café, aqui demonstrada - que envolve Rita, o horário das três e dez, a morte, o amor, o erotismo, o sinestésico - são as principais “operações formais e imaginativas” da obra., nos termos de SAMOILOVICH (2009, p.347). Elas demonstram não apenas seu caráter ficcional, mas também o fato de que a sensibilidade presente no texto, e que atinge o leitor, advém não apenas de que o autor compartilha pessoalmente com o personagem fatos do passado, cenários e sensações, mas da própria elaboração que realiza com tal material:

O poema trabalha a lembrança como se procurasse apreender

uma experiência, mas a experiência de algum modo desaparece nele. E digamos que *deve* desaparecer: se não o fizesse, o resultado teria esse gosto ao mesmo tempo muito cru e convencional que reconhecemos com bastante segurança como não-artístico. Se houver arte, é porque as operações formais e imaginativas próprias da arte tiveram sucesso, e é esse sucesso o que dá como resultado a impressão de sinceridade; nunca, pelo contrário, a sinceridade ou a potência da experiência garantem o êxito de uma obra,”

CAPÍTULO 3
A RECONSTRUÇÃO DO PAÍS E DA ALMA
EM ANDAMIOS

A pesar de ser yo mismo un desexiliado, advierto que no se trata de una biografía sino de un *puzzle* de ficción, compaginado merced a la mutación de realidades varias, casi todas ajenas o inventadas, y alguna que otra propia. (p.12)

Em 1996, após viver 11 anos como "desexilado", finalmente Benedetti reuniu toda sua experiência e falou explicitamente sobre o assunto em *Andamios*, o romance do regresso. Nas palavras do próprio autor *andamios*, em português andaimes, "son estructuras adicionales que se hacen cuando se está construyendo una casa", e pode-se dizer que a obra é justamente sobre a construção de uma casa, no sentido metafórico. No romance, portanto, o leitor acompanha os dias de Javier, o personagem recém *desexilado*, na atividade de reconstruir a casa que era sua antes do exílio: o Uruguai.

Este é, dentre todos os romances publicados pelo uruguaio, o único no qual ele discute - como Mario Benedetti, o autor da obra - as relações entre o texto que o leitor tem em mãos e a realidade de sua própria vida. Antes de iniciar o primeiro dos 75 capítulos que "puede o quiere ser un andamio, o sea un elemento restaurador, a veces distante de los otros andamios" (p. 12), Benedetti apresenta-se em um *Andamio preliminar*, no qual estabelece um diálogo franco com o leitor, preparando-o para mergulhar na leitura ou decidir desistir dela, caso "los andamios, reales o metafóricos, no le interesen" (p. 13).

Optar por falar sobre este assunto, tão pessoal e caro a ele, em forma de ficção, e deixar isso claro para o leitor, é algo que potencializa na narrativa um o valor de dizer respeito à toda uma sociedade, e não apenas a um indivíduo, além de ser formalmente, como bem postulado por SAER (p.12), eficaz para o tratamento de um tema que é, e pretende ser apresentado como, tão complexo:

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento.

Já neste prólogo, também, Benedetti contextualiza o leitor em relação à trama e deixa claro que o que pretende é explorar o retorno pós-exílio sob a ótica do pessoal, do sensível, ou seja, se trata da "restauración imaginaria de un regreso individual" (p. 12):

este libro trata de los sucesivos encuentros y desencuentros de un desexiliado que, tras doce años de obligada ausencia, retorna a su Montevideo de origen con un fardo de nostalgias, prejuicios, esperanzas y soledades (p. 11)

El desexiliado de marras no se enfrenta a un conglomerado social ni a un país oficial u oficioso, sino a *su* país personal, esse que llevaba dentro de sí y lo aguardaba fuera de sí. (p. 12)

Por fim, afirma a heterogeneidade de gêneros textuais dos quais o romance é feito e a possível fragmentação que isso pode conferir à obra:

no estoy muy seguro de que este libro sea una novela propiamente dicha (o propiamente escrita). Más bien lo veo como un sistema o colección de andamios (...) Se trata simplemente de avisarle, francamente y desde el vamos, que aquí no va a encontrar una novela *com'íl faut* sino, a lo sumo,

una novela en 75 andamios. (p. 13)

De fato o livro se apresenta mais como uma coleção de diferentes formas de expressão, que dão respaldo a essa reconstrução destinada ao personagem, do que como um romance a texto corrido. *Andamios* é constituído por narrações em terceira pessoa; fluxos de consciência do personagem Javier; cartas, a maioria escritas por Raquel e Camila, a esposa e a filha que permaneceram na Espanha; cinco artigos jornalísticos, escritos por Javier para serem publicados em jornais espanhóis; e quatro poemas, também de autoria deste personagem.

No primeiro capítulo do romance Javier faz uma espécie de revisão das etapas do exílio. Dessa maneira Benedetti inaugura o tema da complexidade do retorno à liberdade. Na voz da personagem está a explicação de que o regresso é um processo que começa no passado, no momento em que se deixa a terra natal e durante o período de exílio, por isso, o retorno sempre terá relação com o que foi vivido anteriormente. Nessa passagem Javier, em conversa com seu antigo amigo Fermín (com quem ainda está retomando a amizade), explica sucintamente o trajeto que o levou até o momento presente, o momento da volta:

Fueron varias etapas. Una primera, ésa en que te negás a deshacer las maletas (bueno, las valijas) porque tenés la ilusión de que el regreso será mañana. (...) cuando escuchás los noticieros, sólo ponés atención a los sucesos internacionales, esperando (inútilmente, claro) que digan algo, aliguito de tu país, de tu gente. La segunda etapa es cuando empezás a interesarte en lo que sucede a tu alrededor, en lo que prometen los políticos, en lo que no cumplen (a esa altura ya te sentís como en casa) (...) No obstante, a pesar de la adaptación paulatina, a pesar de que va aprendiendo las acepciones locales, y ya no decís “vivo a tres cuadras de la Plaza de Cuzco”, ní pedís en el estanco (más o menos un quiosco) una caja de fósforos, sino de

cerillas, (...) cuando ya te has metido a codazos en la selva

semántica, igual te siguen angustiando, en el recodo más cursi de la almita, el goce y el dolor de lo que dejaste. (...) por fin se borran las vedas políticas que te impedían el regreso. Sólo entonces se abre la tercera y definitiva etapa, y ahí se empieza la comezón lujuriosa y casi absurda, el miedo a perder la bendita identidad, la coacción en el cuore y la campanita en el cerebro. Y aunque sos consciente de que la operación no será una hazaña ni un jubileo, la vuelta a casa se te va volviendo imprescindible. (p. 20, 21)

Nota-se também, já neste primeiro diálogo, algo que figurará fortemente durante todo o livro, assim como nos romances anteriormente analisados: a constatação sobre a convivência de duas identidades através da reflexão sobre a diferença entre a linguagem espanhola - do exílio – e uruguaia - do retorno. Frequentemente Javier está utilizando dois termos para se referir à mesma coisa, aquele empregado no Uruguai e também o empregado na Espanha. Esta relação entre o entendimento da própria identidade e a língua aparece por diversas vezes no livro e figura, inclusive, na fala daqueles que escolheram permanecer no país do exílio, mesmo depois de “livres” para voltar ao país de origem, como é o caso de Camila, a filha de Javier que em carta a seu pai escreve: ¿y a ti (a vos) cómo te va en la vida? (...) tu (o vos) debes (o debés, mecachis, a esta altura ya no sé cuál es mi idioma) tener una existencia apasionante (...).”

Camila se refere a duas variantes da língua espanhola, que são tão bem demarcadas que, muitas vezes, o uso de uma em detrimento de outra faz com que os falantes espontaneamente relacionem o indivíduo a seu local de origem⁶. A filha de Javier cita a variante dos Montevideanos (os reais e os Benedettianos), típica da

6 É importante ressaltar que comumente, a nível de simplificação, é feita uma distinção geral entre o espanhol europeu e o espanhol americano, porém existem diferenças lingüísticas entre os próprios países da América Latina (o fenômeno voseo a ser discutido é uma delas), bem como entre as diferentes regiões da Espanha.

região do Rio de la Plata (Argentina, Uruguai e Paraguai) que tem como característica a ocorrência de um fenômeno lingüístico chamado voseo. Nessa região (e também em algumas outras regiões da América Latina) os falantes utilizam o pronome de tratamento vos, em detrimento do tú (utilizado na Espanha), para referir-se à segunda pessoa do singular.

Assim, o autor demonstra a dificuldade de libertar-se do fantasma de suas origens e de entender claramente a sua própria identidade, mesmo após a mudança de país tornar-se algo elegível, explorando ao máximo (convencionalmente como todo poeta faz e também jogando com as variantes) aquilo que SAMOILOVICH (2009, p. 349) chama de "memória da língua":

Outra memória, além da própria, intervem no texto do poema: é a memória da língua, ou seja, a dos outros homens que usaram essa língua antes que ele. Há uma experiência acumulada em cada palavra, em cada idioma, assim como em cada operação gramatical autorizada ou proibida por ele (...) estas também são lembranças, como se fossem as lembranças não de um indivíduo, mas sim de uma espécie, condicionando as experiências dos sujeitos; e o próprio exercício da escrita poética é que depende, mais que qualquer outro uso da língua, dessas singularidades sonoras das palavras.

Logo no início do romance o leitor percebe que a reintegração de Javier ao país que foi forçado a deixar se dará aos poucos. Assim que chega ao Uruguai ele se instala em um balneário distante de Montevideu e abre um videolocadora na cidade, motivo que o faz ir para lá ao menos alguns dias da semana. Essa espécie de isolamento escolhido por ele faz com que o amigo Fermín lhe dê um apelido que logo passa a ser utilizado por toda a sua roda de amigos: *anarcopeta*, em referência ao anarquismo e à escolha de viver na solidão.

Javier de fato afirma estabelecer uma relação de estranhamento com o espaço urbano, típico daquele que durante tanto tempo manteve-se afastado e não acompanhou as mudanças físicas e sociais da cidade: "quiero reflexionar, tratar de

asimilar un país que no es el mismo, y sobre todo comprender por qué yo tampoco soy el mismo" (p. 15). Por diversas vezes o personagem constata mudanças no espaço, citando o fato de sentir-se um estrangeiro na terra que deveria chamar de sua, principalmente porque aqueles espaços eram carregados de hábitos constituintes da identidade das pessoas dali, e de significados para ele, que agora não existem mais:

Ya no hay cine Ariel ni Grand Splendid ni Rix Theatre (donde vio *El Gran Dictador* de Chaplin, en la época en que venían nutridas excursiones de porteños porque en Buenos Aires estaba prohibido) ni Iguazú (donde hace un siglo pasaron la deliciosa *Tener y no tener*, de Howard Hawks). Ya no hay Auditorio ni Teatro Artigas. Tampoco hay redadas de estudiantes, apenas si las hay de vendedores ambulantes no autorizados o de hinchas que regresan... (p. 50)

Pero el Jardín Botánico actual no se correspondía con el que había resguardado con mimo en su memoria. O tal vez él no era el mismo. (...) Le costó encontrar el roble de su preferencia, y cuando por fin lo halló (o creyó hallarlo, porque no estaba seguro de que fuera el mismo) no tenía a su izquierda ninguna pareja diciéndose quién sabe qué silencios. (p. 139)

Além da relação com o geográfico, a retomada das relações pessoais (elemento fundamental para reestabelecer o sentimento de pertencimento) também acontece de maneira progressiva. No início as visitas dos antigos amigos, muitos deles também ex-exilados ou ex-presos e torturados, não agradam muito a Javier e acontecem de uma maneira fria, às vezes até constrangedora. Porém, com o tempo, o personagem passa a sentir-se mais à vontade na presença deles até retomar e solidificar laços, principalmente aquela que é a verdadeira e antiga amizade, com Fermín. Neste contexto das amizades, o silêncio é a grande característica pós-traumática colocada por Benedetti: "La primera vez que se reunieron para festejar la

vuelta del "Anarcoreta" (...) no hablaron casi nada de política, que precisamente había sido el menester o artesanía o fajina que antes los había unido" (p. 54).

Essa característica parece paradoxal, uma vez que oscila entre o cômodo e o incômodo, tanto para Javier, quanto para os outros que compartilham dela e no fato de ocorrer também o contrário em determinados momentos, nos quais os personagens sentem a necessidade de falar sobre o que aconteceu:

- No sé si es bueno que no hablemos del pasado entre nosotros, porque, de lo contrario, ¿con quién vamos a hablar? (p. 29)

(...) Antes lo discutíamos todo. La actitud individual formaba parte de una actitud colectiva. Ahora en cambio cada uno mastica en silencio sus rencores, sus amarguras, sus pánicos, sus prejuicios, sus cortedades. En consecuencia es más débil y más frágil. Hemos perdido confianza, y eso nos vuelve mezquinos. (p. 238)

en cambio cuando Javier los encontraba de a uno, la cosa era distinta. Tenía por norma no preguntarles sobre la época sombría. Pero en algunas ocasiones, aunque él no preguntara, el viejo compinche reflexionaba en voz alta (p. 75)

A reconstrução de Javier, a revisão de sua própria identidade, também está ligada a relação com sua família. Sua mãe, com quem nunca havia deixado de se comunicar, é colocada como o porto seguro de suas raízes já que, desde seu retorno, ela é a única, dentre as pessoas que para ele continuava sendo a mesma: "La Nieves que había hallado Javier en su desexilio era (más vieja, claro) la misma de siempre." (p. 114). Dentre os lugares, a casa de Nieves também parece se constituir como sua verdadeira pátria: "Cada vez que visitaba a su madre, Javier se sentía cómodo, más a gusto que en la soledad de su casa y hasta más a gusto que en el apartamento de Rocío. La casa de Nieves era lo más parecido a un hogar." (p. 289). O restabelecimento do contato entre os dois ao longo do romance, faz com

que o fortalecimento do afeto e confiança seja tão grande que Nieves chega a confiar a Javier um caso extraconjugal que ela vivera no passado, e o verdadeiro motivo da morte de seu pai, de maneira que essa renovação na relação também significa a redescoberta de sua própria identidade, a partir do conhecimento da verdadeira história de sua família: "Es mala cosa que ahora te enteres, pero de todas maneras hay episodios de la propia historia que no es bueno ignorar (...) Cuando por fin, pudieran mirarse a los ojos, comprobaron que ahora había otro puente que los unía" (p. 264, 265)

Diferente do afeto existente entre ele e a mãe, Javier encontra nos irmãos, Gervasio e Fernanda, figuras distantes dele afetiva, geográfica e politicamente. Ao contrário dele os irmãos são desapegados de suas raízes a começar pela relação com Nieves, que se restringe ao envio de postais a cada dois meses:

Él nunca se había explicado el desapego de sus hermanos con respecto a su madre. Era cierto que ella se había sentido más ligada a Javier. Por ser el más pequeño, por parecerse más al padre, por ser más simpático" (p. 114).

As diferenças ideológicas entre Javier e seus irmãos também são existentes: Javier é assumidamente anti capitalista, enquanto que os irmãos constituíram sua vida nos Estados Unidos. Quando eles chegam para uma visita inesperada em Montevideú, se tratam com certa frieza e demonstram estar distantes do país e da casa na maneira de falar, se vestir, no fato de os filhos não falarem espanhol e de haverem ido ao Uruguai devido ao interesse em uma herança que a mãe estava prestes a receber:

En realidad Gervasio, con su sombrero de *cowboy*, y Fernanda, metida en una camisola con un rótulo verde de Dallas, parecían dos tejanos más. (...)

les preguntó con naturalidad si querían alojarse en lo de Nieves o en su casa del balneario. Ella dijo: "*Thanks, brother*. Venimos por poco tiempo, por eso hemos hecho reservas en un hotel del

Centro, así estamos a mano de todo (p. 151)

Ante el interés de Nieves por sus nietos, le mostraron varias instantáneas, En la escuela; comiendo en un McDonald's; con bicicletas; en Disneylandia; bailando Rock con otros chicos (...)

- ¿Hablan español? - preguntó Nieves.

- En realidad, no mucho. De vez en cuando hacemos que lo practiquen con nosotros, pero tengan en cuenta que aun en casa y hasta entre ellos hablan inglés." (p. 153)

Porém, a aproximação refeita em relação à família, no fim do romance já não se restringe à mãe. O personagem recebe uma carta inesperada da irmã, na qual ela demonstra que os dois possuem mais afinidade do que sempre deixaram aparentar. Nela, Fernanda critica o capitalismo, confessa que vive nos Estados Unidos menos por vontade própria do que por falta de coragem de recomeçar a vida, e afirma haver sido inicialmente contra, assim como Javier, o pedido dela e do irmão para ficar com parte da herança que a mãe recebera de um velho amigo da família:

Esta nación podría ser una suerte de paraíso, pero el desaforado culto del dinero la ha convertido en un infierno (...) Por desgracia ya no puedo arrancarme de aquí. Mi marido (hace diez días que nos casamos, por fin), mis hijos, mi trabajo, mi futuro, yo misma, estamos para siempre incorporados a esta lujosa miseria" (p. 235).

Com essa carta e a resposta de Javier demonstrando felicidade por ela, eles começam a quebrar os muros que os separavam e vislumbram a promessa de cultivar o afeto perdido: "No importa que estés allí y yo aquí. Simplemente me reconforta que desde uno y otro lado vamos a emprender con paciencia, esperanza y buena fe la reconstrucción del afecto que nos merecemos, Vos pusiste el primer andamio. Aquí va el segundo." (p. 259). Completando o resgate dos laços familiares, Javier no fim do romance se vê mais próximo da imagem e da história do

pai (através de fotos e das conversas com Nieves) havendo, dessa maneira, se apoderado de sua origem: "Saber de su padre era también saber de si mismo. Qué genes de Ramón se habían alojado provisional o definitivamente en manos, cerebro, muslos, válvula mitral, tobillos, sexo de Javier". (p. 252)

Outro laço feito por Javier graças à volta à Montevideú, um andamio amoroso, é a união à personagem Rocío, antiga amiga que foi presa e torturada. Além de Fermín, é com ela que Javier se sente confortável para falar e ouvir sobre o passado negro que ambos viveram, ou seja, de libertar-se da existência deste tabu. No princípio o que une os dois parece ser menos um sentimento de afeto ou atração, que a identificação que sentem um com o sofrimento (atual e presente) do outro: "Aunque discutamos, aunque no siempre estemos de acuerdo, vos y yo sabemos qué supuestos y presupuestos manejamos, vos y yo compartimos un lenguaje, una etapa de vida, una ansiedad y también una esperanza, aunque esté desecha" (p. 82). Porém, na medida em que o romance avança, o relacionamento entre os dois se torna mais íntimo e terno. Benedetti descreve as cenas de união entre eles com muita sensibilidade, sendo que o relacionamento entre os dois também assume o papel no romance de, ao tratar-se de um contexto político tão bem demarcado e discutido pelas personagens, aflorar nele as emoções que nos fazem humanos. Ou seja, leva o leitor a olhar para o enfrentamento daquela experiência com menos distância e entender melhor o que eles significam ao "país personal" de cada um. Assim, o romance não trata de questões sociais específicas, porém entrelaçadas a questões humanas universais. Um exemplo disso se dá em um capítulo em que Rocío demonstra uma falta de fé no futuro e Javier discute com ela os avanços sociais que se deram após aquele período político. Após um discurso estritamente político - "Hemos aprendido muy poco de la derecha, pero la derecha, en cambio sí ha aprendido algo de la izquierda" (p. 225) - Benedetti coloca Javier buscando melhorar o ânimo de Rocío e fazendo um elogio a ela, que, por sua vez, reage sensivelmente:

- Y además - dijo él, con una seriedad fingida -, llevas en ti misma la refutación de tu peregrina teoría.
- ¿Qué refutación? ¿Estás loco?
- Tus pies.

- ¿Qué pasa ahora con mis pies?
 - Que son hermosos. Tan hermosos que contagian a todo tu cuerpo de su hermosura. Y frente a ese milagro, ¿qué importa toda la fealdad del mundo?
- Rocío se tapó los ojos, horizontalmente, con las dos manos. Antes de que Javier se acostumbrara a su inesperado desconcierto, vio que por debajo de aquellos dedos blancos, indefensos, novatos, asomaban dos lágrimas antiguas. (p. 226)

Rocío vai se constituindo, cada vez mais, como o elemento salvador, que liberta Javier das amarras que sua condição de *desexilado* impõe: é devido a ela que se integra cada vez mais à cidade, devido as noites dormidas no apartamento da moça; o fato de estar envolvido e fazer planos com alguém naquele e daquele país fortalecem os laços e a reintegração à sociedade uruguaia; e é com ela que, pouco a pouco, vai assimilando a separação com Raquel que é representativa do que perdeu ao voltar para o Uruguai. Porém, de maneira semelhante ao que Benedetti faz no romance *La Tregua*, em que mata repentinamente a mulher responsável pela trégua na vida da personagem principal, certo dia, ao voltar de um final de semana amoroso em Punta del Este, Javier e Rocío sofrem um acidente de carro que mata inesperadamente a personagem feminina.

Enquanto algumas relações são refeitas ou até construídas graças ao fim do exílio, outras são desfeitas também em função dele: ao retornar ao Uruguai, Javier deixa para traz a convivência com Camila, sua única filha e com Raquel, sua ex-mulher, que decidiu permanecer na Espanha por não confiar na democracia do Uruguai. Com elas ele segue comunicando-se por meio de cartas e sob um juramento mútuo de sinceridade. Esta situação remete àquela vivida por Santiago que em *Primavera con una esquina rota* é separado de sua mulher e filha, mas devido ao exílio. Sendo assim, a relação de Javier com Raquel e Camila demonstra que ainda que se retorne ao país, não é possível desfazer de fato o exílio em seu sentido emocional, já que muitas vezes o retorno é uma perda pela segunda vez. Ou seja, ainda que "desexilado" o sentimento de exílio, em algum sentido permanece e Javier demonstra, inclusive, ter consciência disso quando afirma: "me siento exiliado

de mi hija". Isto chama a atenção para o fato de que problemas obviamente causados pelo exílio, como a separação, também fatalmente acabam por figurar no desexílio, ou seja, o sujeito, politicamente livre, não é de fato premiado com a liberdade total: "Aunque te parezca mentira, el exilio nos unió y ahora el desexilio nos separa". Ao falar sobre isso Raquel cita Fernando Pessoa, em uma de suas cartas, "La patria, ese lugar en que no estoy". Esta sensação vai ao encontro do que sente Javier e à ideia de que por mais que recuperasse laços em Montevideu, sua pátria pessoal ainda estaria incompleta:

Desde Madrid la patria era el Uruguay en que no estaba. Pero ahora, aquí, ¿la patria es el lugar en que estoy? No sé, y me amarga bastante saberlo. A veces creo que la he recuperado, pero otras veces me siento también aquí un exiliado. Y otras más, pienso que mi patria es Camila, que Camila es el lugar en que no estoy" (p. 85)

Há então a ideia de uma impossibilidade de libertar-se do que ocorreu, de resgatar totalmente a vida pré-ditadura, de livrar-se do passado. E essa ponte entre passado e futuro se faz principalmente pela impregnação do sentimento do medo, que passa a ser intrínseco à vida, até mesmo daqueles que, por medo, se mantiveram distantes do país, como Raquel, que o confessa em carta para Javier: ¿Sabés lo que pasa? Que en unos lugares tengo más miedo y en otros menos miedo. Pero desde hace más de veinte años el miedo se me metió en la sangre y cuando veo (siempre desde lejos, lagarto lagarto) un milico, así sea suizo o noruego, me viene la taquicardia. (p. 46). Em conversa de Javier com Lorenzo, o medo é colocado por ele como uma das "perplejidades" sobre as quais o amigo gostaria de conversar:

(...) Hace tiempo que el miedo forma parte de nuestra rutina. Yo creo que nunca más nos desprenderemos de esa inhibición. (...)
- Vos mencionaste el miedo. Pero ¿qué motivos racionales subsisten hoy para el miedo? No veo un clima de pregolpe, ni

siquiera de represión organizada. (...)

- Como voz decís, ya no hay motivos racionales para sentirlo, pero en la cicatriz del miedo queda un escozor. (...)

Es difícil vaciar de miedos la memoria. (p. 238, 239, 240)

A presença deste fantasma do passado sofrido, que frequentemente bate à porta dos que foram presos e exilados políticos, também é representada na figura do Coronel Saul Bejarano, que fora torturador de Fermín, o amigo de Javier. Certo dia Bejarano literalmente bate a porta do personagem principal, que nem ao menos o conhecia, afirmando saber muito sobre ele e anunciando seu desejo de falar com Fermín, explicar-lhe as razões por ter feito o que fez, dizer-lhe que ele apenas cumpria ordens, apesar de afirmar não se arrepender. Javier, portanto, torna-se o meio de comunicação entre o torturador e o torturado, que em nenhum momento se enfrentam frente a frente. Fermín recusa o convite e dias depois Bejarano se suicida e deixa uma carta para Javier, desabafando sobre o vazio em que sua vida havia emergido nos últimos anos, denunciando, dessa maneira que os anos difíceis que o país passou, deixaram suas amarras em todos aqueles que o viveram, sem importar o papel que desempenharam naquele tempo. O coronel, apesar de "retirado", na conversa com Javier apresenta um comportamento marcado por rastros do ofício: não perdeu o hábito de falar na terceira pessoa do plural, e ameaça Javier com uma chantagem, apesar de saber que os tempos são outros o que o impede de realizá-la. Benedetti questiona o caráter e a humanidade daqueles que atuaram violentamente na ditadura ao lado dos militares ao não definir muito bem se o suicídio de Bejarano teria a ver com um sentimento de culpa, ou não. Nota-se na carta deixada a Javier um caráter ambíguo entre a frieza e a emoção:

Antes que nada, quiero que aclare a su amigo el ex presidiario Fermin Velasco, que mi decisión no tiene ninguna relación con su virtual negativa a hablar conmigo. (...) no estoy arrepentido. Cumplí con mi deber, aunque éste fuera cruel. No sólo obedecí órdenes, sino que además estaba de acuerdo con estas órdenes. No tengo pesadillas. Sin embargo, no puedo

suportarme. (...) el insomnio. Le aseguro que el insomnio es mucho peor que las pesadillas. (...) Y no hay ducha matinal que lave el insomnio. Las pesadillas sí, éstas se van por el caño, pero el insomnio se queda en uno." (p. 177, 178, 180)

Sobre essa consciência difícil de desvendar, Benedetti conclui na voz de Fermín reportando-se à Cervantes: "Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!" (p. 185).

Apesar de todo esse questionamento sobre os sentimentos humanos presente na obra, a leitura de *Andamios* figura, dentre os três romances do corpus desta pesquisa, aquela em que a política é discutida mais explicitamente. As discussões políticas ficam por conta não apenas das conversas e comentários em cartas entre os personagens, mas principalmente pelos artigos escritos por Javier ao jornal espanhol do qual é correspondente. Ao fazer com que Javier receba avisos de que vários deles são impubescíveis, Benedetti reforça sua crítica ao sistema de interesses que rondam a imprensa e o poder. Os cinco artigos - *Montevideo, capital provinciana* (p. 104), *Los países no mueren* (p. 135), *Las mafias legales* (p. 193), *Yo y la publicidad* (p. 227) e *La democracia como engaño* (p.255) - mantém invariavelmente um discurso anti capitalista, questionador do sistema democrático e combatente ao norte-americano e eurocentrismo e constituem provavelmente parte daquilo que o autor chamou de "realidade própria" utilizada na construção do romance, já que os artigos compartilham de uma ideologia comum à de Mario Benedetti, como pode ser comprovado pelo ensaio *El país de la cola de paja*, (apresentado como um excursão ao fim deste capítulo) escrito muitos anos antes do presente romance, mas no qual o autor já deixa clara vários aspectos de sua visão política que irá figurar em *Andamios*.

Benedetti tinha, ainda em relação à política, a intenção de retratar a sua gente desde o início de sua carreira, como quando em epígrafe ao livro de poemas *La casa y el ladrillo* (1977) cita Brecht: "Me parezco al que llevaba el ladrillo consigo para mostrar al mundo cómo era su casa". Em *Andamios* o autor aborda o tema da identidade latino-americana dialogando com os problemas colocados por CANCLINI (2008, p.77):

falamos, mais que de uma identidade comum latino-americana, de um *espacio cultural* muito heterogêneo. (...) A latino-americanidade foi uma construção híbrida, na qual confluíram contribuições dos países mediterrâneos, da Europa, o indígena americano e as migrações africanas.

Benedetti o faz colocando a insatisfação de Javier perante à imagem caricatural que o europeu demonstrava possuir da América Latina, e perante ao fato de não ser reconhecido como uruguaio nos tempos em que esteve na Espanha:

Sin embargo, cuando él subía en un taxi madrileño y ordenaba: Por favor, a la Plaza Cayao (nunca se acordaba de decir Callao), el chofer lo miraba con ayuda del espejito alcahuete y le preguntaba con sorna y seguridad: Argentino, ¿verdad?, y él debía recitar su bando explicativo número doscientos treinta y cuatro, aderezado además con el necesario estrambote de que Uruguay no es Paraguay (p. 88)

Por várias vezes Javier também se queixa de uma falta de identidade no país em diversos sentidos, talvez porque o próprio personagem ainda buscasse a sua identidade e visse no Uruguai do retorno características muito diferentes das daquela sociedade que havia deixado doze anos antes:

Todas las naciones, todos los pueblos, tenían su identidad y, aunque no siempre de modo consciente, la defendían. ¿Por qué este país, tan mensurable y alfabetizado, tan preciso en sus límites los geográficos y los costumbristas, tan metido en su forma de corazón o de talega o quizá de teta menuda (que no es lo mismo que menuda teta) con su pezón montevideano ¿no iba a tener también su identidad? (p. 147)

Através do personagem Braulio, jovem de 17 anos, amigo do filho de Fermín, que o aborda repentinamente em um café, Benedetti discute, ainda, o que estaria por vir após o período sombrio recém vivido para o futuro do país. Braulio dá voz àquilo que viver naquela época pós-ditadura poderia significar, ou significou, para os jovens e fala sobre a posição que ocupam aqueles que são o futuro do país, que não viveram de fato aquilo, mas que tem em suas vidas os exemplos e as consequências das histórias dos pais:

- Aquí los muchachos de mi edad estamos desconcertados, aturdidos, confusos, qué sé yo. Varios de nosotros (yo, por ejemplo) no tenemos padre. Mi viejo, cuando cayó, ya estaba bastante jodido de a poco se fue acabando, en la cafúa. (...) Otros tienen historias parecidas. (...) Cuando nos juntamos, vos dirías que oscilamos entre la desdicha y el agobio. Ni siquiera hemos aprendido a sentir melancolía. Ni rabía. (..) Ustedes (vos, Fermín, Rosario y tantos otros) perdieron, de una u otra forma los liquidaron, pero al menos habían propuesto luchar por algo, pensaban en términos sociales, en una dimensión nada mezquina. (...) Hicieron lo que pudieron, ¿o no? Nosotros no estamos descalabrados, tenemos los músculos despiertos, el rabo todavía se nos para, pero ¿Qué mierda hicimos? ¿Qué mierda proyectamos hacer? (p. 267, 268)

O diálogo entre *Andamios* e *La borra del café*

Pode-se afirmar que *La borra del café* e *Andamios* são romances complementares. O primeiro trata-se de um personagem crescendo e reconhecendo-se como indivíduo, ou seja da construção deste "eu". O segundo trata da tentativa de recuperar os laços com as pessoas e lugares de sua formação e readaptar-se a uma realidade da qual foi forçosamente afastado, ou seja da reconstrução deste "eu". Ambas as personagens centrais, Claudio e Javier, ganham ou ganharam a vida através da arte, mais especificamente da pintura, Claudio como

pintor e Javier como revendedor de quadros. É trabalhando com essa correspondência que o autor cria aquela que é a maior estratégia ficcional de toda a obra: o encontro das duas personagens em Andamios. É possível afirmar que o encontro dos dois personagens delata a condição de artifício do texto literário renunciando - como o autor afirma pretender no "Andamio preliminar" do romance sobre o qual trata este capítulo - à ilusão de vida real. Já em uma perspectiva de interpretação mais biográfica, realizar o encontro dos dois personagens pode remeter ao antes e depois do próprio autor, realizando assim um encontro consigo mesmo, inevitável dentro da reflexão sobre o *desexílio* e todas as suas implicações que envolvem passado, presente e futuro.

O fato é que Javier frequentemente tem sonhos eróticos com uma moça chamada Rita. Neles o personagem se vê sempre dentro de um vagão de trem, na presença de uma mala sem dono, quando de repente aparece sua dona, "una muchacha más hermosa que cualquier carátula de Playboy". Ela sempre o provoca, tira sua roupa e guarda-a na mala, mexendo profundamente com os desejos de Javier que antes de se despertar sem que de fato uma relação aconteça, se vê na Estação Central de Montevideú. Esses sonhos repetitivos são apresentados em capítulos independentes e a revelação explícita de que esta Rita pode ser, ou é, a mesma dos sonhos de Cláudio de *La borra del café*, se dá no capítulo 44, no qual acontece o encontro entre Claudio e Javier. Na ocasião Javier, ao passar por uma antiga galeria que acreditava não mais existir, vê que ali há a exposição de um artista chamado Cláudio Merino, cuja arte já conhecia e já havia apreciado em outras exposições, inclusive porque lhe chamava a atenção a série de pinturas de relógios e mulheres:

En la época anterior a su exilio, Javier había concurrido varias muestras de Claudio Merino. De su primera etapa, le atraía en especial la llamativa serie "Relojes y Mujeres", con aquella obsesión por las esferas que marcaban las 3 y 10 y el inolvidable detalle de que la aguja del minuterero fuera un hombrecito desnudo y la del horario una mujercita también en cueros, siempre a punto de juntarse en una cópula horaria. (p. 198)

Javier se mostra um conhecedor da obra de Cláudio que agora era um pintor conhecido. O encontro dos dois tem seu ponto alto quando Claudio aparece vindo de uma porta do fundo da galeria e os dois iniciam uma conversa rápida, na qual o pintor afirma que agora lhe interessam outros temas, que não o da mulher e os relógios. É então o próprio Javier faz a relação entre as duas Ritas, a de seus sonhos e a de Cláudio:

-¿Puedo hacerle una confesión? En estos últimos tiempos me acordé bastante de usted, aunque por razones más oníricas que artísticas.

- ¿Oníricas?

- Sí, tuve dos o tres sueños en que se me apareció Rita (p. 200)

Os dois, então, começam a conversar sobre a moça de maneira que “no parecía que hablaban de un sueño, sino de una mujer de carne y hueso”, quando finalmente, depois de Javier contar o teor dos sonhos, o próprio Claudio fornece a conclusão de que se trata da mesma: “No hay otra”.

No sonho seguinte a este encontro, o terceiro de Javier com a misteriosa Rita, os dois se encontram no restaurante do vagão de um trem, ela senta-se para almoçar com ele, eles comentam o encontro entre Javier e Claudio, e Rita se mostra insatisfeita por dentre os poemas escritos por Javier (hábito adquirido recentemente) não había nenhum dedicado a ela :

- Así que conocés a Claudio.

- Muy poco. Sólo una vez hablé con él.

- ¿Te gusta su pintura?

- Me gusta. Más la de antes que la de ahora.

- Claro, la de antes. O sea, cuando me tenía, no digamos de modelo, pero sí de tema.

- Precisamente.

- ¿Vos que hacés? ¿Escribís?
- Algo.
- ¿Alguna vez me has escrito un poema?
- No me considero un poeta. Más bien soy periodista.
- Sin embargo, le has escrito poemas a Raquel y a Rocío.
- No exatamente poemas. Son meros apuntes.
- ¿Y cuándo pensás dedicarme un mero apunte?

(...)

Entre el primero y el segundo beso, dijo Rita: "Ya sabrás de mí".

Y a renglón seguido: "Ya escribirás de mí". (p. 248)

De fato, tendo em vista que a personagem é representativa da morte (como anunciado em *La borra del café* e comprovado ao fim de *Andamios*), não há até este momento no romance nenhum poema falando sobre o tema. Não por acaso no capítulo seguinte ao deste sonho, Javier reflete sobre a morte de seu pai (a perda mais significativa até então), sobre a qual não pensava há muito tempo e vai, inclusive, visitar seu túmulo no cemitério. A ameaça de que uma nova morte se aproxima "ya sabrás de mí" se concretiza no penúltimo capítulo do romance, com a morte de Rocío. A relação do acontecimento com Rita se torna clara para Javier no devaneio que tem, recém chegado do hospital, diante de Fermín,, em que a vê e se revolta contra ela:

Todavía se sentía débil. De pronto se mareó, tuvo un breve desvanecimiento. No tan breve, sin embargo, como para no padecer un relámpago de pesadilla. Estaba en el andén de una estación cualquiera y un tren pasaba con lentitud, pero sin detenerse. En una ventanilla asomó la cabeza de Rita y él alcanzó a entender el grito: "Te había avisado que sabías de mí". La respuesta de Javier, en cambio, se perdió en el bullicio de la estación: "¡Bruja de mierda!" (p. 309)

É interessante notar que em ambos os romances, Rita aparece sempre

inserida em uma atmosfera de erotismo que enfeitiça o personagem fazendo-o perder a noção de tempo e espaço a que pertence, ou seja, o desloca do contexto da indagação sobre sua própria identidade algo que pode ser tão prazeroso quanto os desejos sexuais por ela despertado nos personagens. Além disso, ela é inserida em contexto de movimento: em um avião, no primeiro romance, e em um vagão de trem, no segundo, o que nos remete à condição do recém *desexilado*, que não se sente arraigado em nenhum país e para quem a relação entre o tempo passado, o tempo presente e o espaço é extremamente significativa e confusa. Como representativo dessa condição do desexilado, em *Andamios*, pode-se citar, ainda, a passagem na qual o leitor é informado que Javier, vez ou outra, acordava durante a noite e “padecia de uma breve desorientación”(206). Em determinada passagem, o personagem, em meio à escuridão, acorda sem saber onde se encontra, sente que há um corpo adormecido ao seu lado e confunde-se ao acreditar que está em Madrid, ao lado de Raquel, enquanto que, na verdade, estava em Montevideu, ao lado de Rocío.

Neste romance as fronteiras que geograficamente aprisionavam os personagens, são desfeitas: os exilados podem voltar a seus países, os presos políticos se vêem fora dos muros da prisão, e aqueles que haviam ficado livres recebem de volta os que estavam distantes. Porém, ao contrário do que se espera, a liberdade não passa a ser um sentimento predominante na vida deles, muito pelo contrário. O paradoxo aqui continua sendo instaurado: a liberdade de ir e vir aumenta e as amarras emocionais se reforçam. Enquanto um problema é resolvido, outro se instaura e o pessimismo continua. Mas ao mesmo tempo em que neste romance o leitor é apresentado a várias razões para a existência de um sentimento de não-liberdade na volta do exílio, parece haver um anúncio de otimismo. No fim do romance Javier já se encontra mais bem adaptado, com vários andaimes postos. Antes da tragédia com Rocío o personagem realiza um balanço sobre aquilo que o narrador chama de "primera etapa de desexílio", observando aspectos novos aos quais já se adaptou e conseguindo, inclusive, enxergar aquilo que não mudou no país

De a poco va llegando a la conclusión de que el país no ha

cambiado en esencia. La cáscara es otra. Eso puede ser. Pero la pulpa y el carozo son los de siempre. (...) La convivencia era entonces más placentera o acaso más normal, menos tensa, la gente se reía con naturalidad, se encontraban al atardecer en los cafés, discutían cambiaban impresiones, ejercitaban el humor, todavía no habían sustituido el cine de artepor la frivolidad y la agresión de la pantalla del living. (p. 276, 277)

A morte de Rocío, portanto, não significa a perdição para Javier. O acontecimento irá ao mesmo tempo desestabilizá-lo e trazer de volta Raquel e Camila, que enviam um telegrama dizendo que estão retornando à Montevideu para cuidá-lo. Ambas são parte de seu "país pessoal" e sua chegada significa um novo recomeço dentro do recomeço maior que é a vivência complexa do *desexílio*.

Por fim, como que fechando o ciclo de diálogo com o leitor, começado no prólogo "Andamio preliminar", Benedetti cita um poema do espanhol Juan García Hortelano, agradecendo àquele que se propôs a escutar todas essas vozes do (des)exílio trazidas pelos andamios poéticos do autor:

Yo sólo quiero decir
lo que debéis escuchar.
Gracias por haber oído
como quien oye nevar.
(p. 311)

Excursão: *El país de la cola de paja*

Podría afirmarse que *El país de la cola de paja* denuncia el funcionamiento del encubrimiento, que es una actitud colectiva caracterizada por la negligencia, el oportunismo y la culpa” (ARTOLA, 2004)

As considerações a seguir tem por objetivo elucidar o caráter político de Mario

Benedetti, uma vez que, em *Andamios* as ideias políticas do personagem Javier são foram aqui tomadas como ponto de contato entre o personagem e a figura real do próprio autor.

O ensaio *El País de la cola paja*, foi publicado pelo autor em 1960, anos antes dos intelectuais latino-americanos se verem em meio à situação que contextualiza politicamente o romance analisado neste capítulo. Porém, nele, Benedetti já se posicionava como artista comprometido com sua sociedade e é possível notar já aí, ideias que o autor carregou para o referido romance.

A *Real Academia Española* foi fundada em 1714 como um órgão que se propõe, até os dias de hoje, a fixar a pureza da língua espanhola. A instituição, que possui sede em Madri, é composta de estudiosos da língua provenientes de todas as nações de fala hispânica e cataloga em seus dicionários as palavras e expressões oficialmente consideradas (de acordo com os critérios internos) pertencentes à língua espanhola. Em seu dicionário *online* a expressão “cola de paja” aparece como típica do Uruguai e sinônimo de *remordimiento*, remorso em português. Em fóruns da internet, nos quais falantes de espanhol discutem o significado da expressão, “tener cola de paja” adquire o sentido mais específico de possuir sentimento de culpa por algo, ser autor de uma acusação contra si mesmo ainda que não seja acusado por terceiros e, também, ter algo a esconder.⁷

No ensaio *El país de la cola de paja*, Mario Benedetti, acusando o país de “tener cola de paja”, se propôs a fazer uma análise social e política da realidade uruguaia daqueles anos e, mais do isso, uma forte crítica aos seus cidadãos compatriotas, ao governo e aos intelectuais, e afirma que o Uruguai “es un país donde todos se sienten culpables de algo y por eso nadie lucha para esclarecer ninguna situación, usufructuando de una especie de complicidad colectiva”

Nele, Benedetti acusa o Uruguai de ser regido por um governo que distorceu a sua conduta ao longo dos anos, perdeu seus valores, passando a ser caracterizado como desonesto e hipócrita, no qual

La democracia (...), más que una tersa, pulida superficie, es una cáscara, nada más que una cáscara. Por debajo de ella, está la

7 É possível tomar a expressão “ter o rabo preso”, como um sentido equivalente em língua portuguesa.

corrupción: la grande y la chica. La gran corrupción del hombre de gobierno que propicia tantas disposiciones como necesita el negociado de sus amigos, y la pequeña corrupción (una especie de limosna de lujo) del aprovechado aprendiz de cretino que negocia con los pobres diablos que intentan jubilarse

Nota-se no ensaio, também, a busca constante por chamar a atenção dos cidadãos e fazê-los reagir diante da acusação de que o Uruguai é uma nação de pessoas submissas, que fingem não enxergar o governo que possuem e que tiveram os problemas deste, estendidos às suas vidas pessoais. Nas palavras de VOLPE (2005):

A burocracia super desenvolvida, a falsa moralidade nas transações públicas e privadas, os sacrifícios que um amplo setor da população deve realizar para viver com decência, levaram à conseguinte problemática nas relações familiares, nos conflitos humanos além da existência dos seres que sustentam valores morais artificiais e que não complementam suas necessidades individuais

Na época em que foi lançado, apesar de ter sido muito atacado por boa parte da crítica, que o considerou, como afirma NOGAREDA (1989), “un libro de sociología mal hecho”, o livro foi muito bem recebido pelo público e em 1973 já havia alcançado o número de oito edições publicadas:

"Nós compramos esse livro porque somos masoquistas: gostamos de que nos doa a verdade, gostamos de nos ver retratados e não poder fazer nada, exceto dizer: Tchê, como o Benedetti pinta bem a situação! Que mal estamos!"

afirmou um dos editores de *El país de la cola de paja* em uma entrevista a VOLPE (2005) na qual busca explicar o sucesso editorial do livro. Os problemas

denunciados neste ensaio se estendem à obra ficcional do autor e constituem o germe do que seria tratado mais diretamente no que foi escrito durante os primeiros anos de sua produção e se refletem também, como visto no presente capítulo, em textos referentes à ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por várias vezes, ao longo das análises realizadas neste trabalho, me referi como "projeto do autor" o recurso utilizado por Benedetti de abordar uma temática real - o contexto da ditadura que seu país viveu durante os anos 70 - sugerindo, inclusive, certo tom autobiográfico, mas de maneira a construir uma ficção, apresentando ao leitor uma representação poética da realidade. Conclui-se que o autor uruguaio tinha tal espécie de elaboração como parte de seu projeto de escrita a partir de depoimentos dados por ele e, principalmente, daquilo que os próprios textos dizem sobre isso, como procurou-se analisar neste trabalho.

As relações entre o real e o fictício é tema abordado pela literatura ocidental desde *Dom Quixote*, de Cervantes, obra considerada como inaugural do romance como gênero. Cervantes já jogava com a realidade e a representação desta de diversas formas: ao fazer seu protagonista ser influenciado pelas novelas de cavalaria que realmente eram lidas na época; ao iniciar com um prólogo no qual fala sobre a suposta influência de um amigo para diminuir suas inseguranças sobre a escrita deste; ao satirizar no próprio prólogo recursos literários realmente utilizados na época; ao fazer o narrador referir-se à história do cavaleiro como "real" por várias vezes; ao criar um "segundo autor" da obra "concedendo a narração" para o mouro Cide Hamete Benegali; ao incluir no segundo volume do romance o *Dom Quixote e Sancho Pança* criados por Alonso Fernández, autor que havia, antes de Cervantes, publicado uma continuação ao primeiro volume; etc. Na introdução à tradução de Ernani Ssó da obra para o português, RUTHERFORD (2012, p. 35, 26) afirma:

(...) Cervantes fez da própria ficção um tema central de sua obra de ficção por causa das possibilidades cômicas que isso lhe oferecia. Mas nada impede os leitores de avançar para uma consideração de sérias implicações sobre as relações entre fato e ficção e sobre os paralelos entre a reação de *Dom Quixote* aos livros de cavalaria e as relações atuais entre telenovelas ou à violência televisada.

Tudo isso pode até levar à percepção de autorreferente não é uma descoberta do

que a ficção afetada ou

século XX, como parecem acreditar certos críticos e teóricos contemporâneos em seu provincianismos pós-modernista.

Talvez a influência do primeiro grande autor em língua espanhola explique o fato de que jogar com ficção e realidade, utilizar-se da meta literatura, inserir-se como personagem do romance, realmente tenham se tornado recursos caros a muitos dos escritores hispano-americanos. Ou simplesmente essa seja uma forma propícia para que eles abordem aquilo a que se propõe, ou que necessitam abordar. Outra explicação é dada por Selligman-Silva (2009) na afirmação de que o conceito de testemunho é tão abordado na literatura de minorias pois tem a capacidade de dar voz àqueles que não tinham direito a ela. E é sabido que grande parte dos autores latino-americanos, inclusive Mario Benedetti, possuíam grande compromisso social, importando-se em tocar em temas políticos, sem deixar de fazer arte.

RAMA (1978), reflete sobre a responsabilidade que possui o escritor e afirma que poucos são aqueles que foram felizes ao estabelecer a ponte entre política e literatura e que, aqueles que o foram, construíram grandes obras justamente por restringir-se à sua condição de escritor, abordando o assunto sem grandes pretensões. Esta pode ser uma boa descrição da maneira que, como visto nas análises, o faz Benedetti, um escritor que assumiu em entrevista à MARTINEZ (2001) que um dia chegou à conclusão de que “podia ter uma incidência política muito maior através da literatura”, algo facilmente notado durante a leitura de seus textos. Ele não acreditava que pudesse provocar mudanças no cenário político em si e, assim, não se dedicava à escritura como alguém que pretende alcançar este objetivo, mas tinha em mente que seus textos eram uma forma de falar ao seu povo e revelar às pessoas coisas que elas não haviam pensado até então, elemento, inclusive, que justifica a opção pela linguagem simples que adota:

[el intelectual] no puede cambiar nada. Yo no recuerdo ninguna

revolución que se haya ganado con un soneto, por ejemplo [...]

Tal vez algún raro personaje de la dirigencia política puede venir un día y decir: "Con estos tres versos me aclaraste este tema", y yo con eso puedo sentirme más que satisfecho. [...] Uno escribe para esclarecer la mente de un individuo, del ciudadano de a pie. Además, es una cuestión de conciencia. [...] No me siento derrotado en cuanto a mis creencias ideológicas y voy a seguir luchando por ellas. Sin éxito, eso sí.

Utilizando-se da fragmentação do texto, dos questionamentos sobre a identidade de seus personagens, e o cenário de suas obras, Benedetti logra, também, espelhar um problema social intrínseco à América Latina. Este homem – o real e o ficcional – vive em um território repartido, “buscando a integração e vivendo a fragmentação”, procurando a visão de si, um significado, uma definição, para sua essência. A latino-américa, da qual o Brasil faz parte, é formada por muitas nações diferentes entre si, com regiões e costumes diversos até mesmo dentro de cada uma delas e, ao mesmo tempo algo em comum a nomeia como latino-américa. Nosso continente, como afirma IANNI (1994):

Parece um fragmento da cartografia mundial, no qual movem-se espaços e tempos, transformações e retrocessos, realizações e frustrações, golpes de Estado e revoluções. Parece uma e única, em sendo realmente múltipla e invertebrada, buscando-se contínua e reiteradamente nos espelhos da Europa e dos Estados Unidos da América do Norte, do tradicionalismo e da modernidade, do capitalismo e do socialismo. Um laboratório em constante ebulição, sem nunca configurar-se nem realizar-se plenamente. Movimenta-se como uma promessa constante, um devir permanente, atravessada por épocas e ciclos, estilhaçada por forças sociais e telúricas; como se não encontrasse nunca a

sua fisionomia; vagando ao acaso das configurações e movimentos do mercantilismo, colonialismo, imperialismo e globalismo, bem como de surtos de nacionalismo e regionalismo.

Nota-se, pelas análises realizadas aqui que em Benedetti, e provavelmente em muitos autores que se debruçaram sobre as implicações da ditadura, que não é possível tocar em temas como a identidade do país e do continente, seus traumas, seu passado e seu futuro, sem falar de memória. E é nas entrelinhas da mescla entre o real e o ficcional que o autor alcança, também, manter uma espécie de memória de seu povo, seja colocando a atuação de seu próprio exercício de memória explicitamente - como em *Primavera con una esquina rota* - seja deixando-a como um fantasma por trás do texto, como terreno fértil para a construção da narrativa - como em *La borra del café* e *Andamios*. Sendo o lembrar, portanto, concomitantemente para o autor uma fonte para a criação e um tema para as narrativas:

Há vários modos da lembrança do autor atuar no processo de fazer o poema: “dois modos do lembrar: a operação de lembrar elidida, a operação de lembrar exibida, e cada modo dá lugar a manobras diferentes, que em ambos os casos são cruciais para o destino dessas miniaturas”. SAMOILOVITCH (2009, p.347)

ASSMAN (2008) defende que a memória é um fenômeno social. O autor propõe o conceito de memória comunicativa, que surge do contato entre os seres humanos e para o qual as emoções tem um papel decisivo: “les dan precisión y horizonte a nuestros recuerdos. Sin precisión, estos no se grabarían, sin horizonte no tendrían relevancia y significado dentro de un determinado mundo cultural”. Se memória e sociedade são interdependentes e a sociedade uruguaia optou por um pacto de silêncio e esquecimento sobre os enfrentamentos das barbáries mais próximas, os leitores de Benedetti encontram na obra do autor uma resposta à suas interrogações e convicções

mais íntimas.

Complementar e paradoxalmente, ainda sob conceito do mesmo autor, está o esquecimento: “Para una memoria comunicativa en actividad, el olvido es tan importante como el recuerdo. Es por eso que no es 'fotográfica'. Recordar significa pasar otra cosa atrás, hacer distinciones, cubrir mucho para iluminar algo”. O terreno fértil do esquecimento também está presente na literatura benedettiana, como visto, o autor se aventura nele, resgatando elementos importantes para as emoções e a memória dos indivíduos e da sociedade:

A amnésia é, às vezes, tanto na vida quanto na poesia, uma cara da felicidade. A potência de um momento anula às vezes o passado e o futuro e, paralelamente, a concentração na escrita de um poema necessita frequentemente uma espécie de suspensão da vida, pelo menos da vida corrente.

SAMOILOVICH (2009, p. 34)

Em 1995, o autor publicou um livro de poemas intitulado *El olvido está lleno de memorias*, em que define a ideia de memória que permeia os três romances aqui analisados: a de que ela não é um terreno baldio, e sim, algo repleto de elementos que podem ser resgatados:

(...)

el olvido está tan lleno de memoria
que a veces no caben las memoranzas
y hay que tirar rencores por la borda

en el fondo el olvido es un gran simulacro

nadie sabe ni puede/ aunque quiera/ olvidar
un gran simulacro repleto de fantasmas
esos romeros que peregrinaron por el olvido
como si fuese el camino de santiago

A discussão sobre as chamadas "escritas de si", bem como a hibridez de gêneros, características abordadas neste trabalho, se faz extremamente atual, inclusive de forma representativa na literatura hispano-americana. O tema está em voga devido ao fato de escritores atuais empregarem aquilo que convencionou-se chamar de "autoficção".

AZEVEDO (1991, p. 81) define o conceito de autoficção como “uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção, e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional”. Ainda sobre o mesmo conceito, GUTIERREZ (2009) diz: “textos donde el autor 'real' aparece dentro de la narrativa como narrador y personaje, efectuando una performance de si mismo, una dramatización de si, pero dando marcas evidentes de relación con su biografía.” Estes conceitos vem ao encontro do que há nos textos benedettianos, no sentido de que aponta para recursos semelhantes aos empregado pelo autor. Porém, há de se levar em conta que a autoficção, como pontuado por KLINGER (2006, p. 23) caracteriza-se também por uma ênfase na exaltação de si mesmo, pela "indagação de um eu que, a princípio parece ligado ao narcisismo contemporâneo".

Tal estratégia diferencia-se, como a própria autora coloca, daquilo que faziam os autores dos anos 70 e 80, nos quais se enquadra Benedetti:

o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não
responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a
experiência pessoal relatada traz como pano de fundo
problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho

autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração.

Sendo assim, constata-se que um trabalho que aborde esse tipo de elaboração literária da qual o autobiográfico faz parte em textos produzidos há décadas atrás, se torna pertinente nos dias de hoje, dialogando com a literatura contemporânea. Inclusive diferenciando-se desta no sentido que os textos benedettianos não tem como foco o mercadológico, a propaganda de si, e sim entram como vimos de maneira a fortalecer o discurso ficcional e o sentido social da literatura. Ainda, o interesse deste tipo de reflexão para os estudos literários é afirmada por SELIGMAN (2009, p. 190): “O conceito de testemunho permite hoje um acesso a uma série de questões que estão no centro do debate estético. Ele reintroduz uma reflexão sobre as fronteiras dos registros de escritura, nos aproximando dos 'fatos' sem a ilusão do positivismo.”

Discutiu-se aqui também o fato de que, dialogando com o conceito de memória, Benedetti, os romances são compostos de um hibridismo de gêneros. A necessidade de enquadrar uma obra dentro de um gênero específico também é algo tido como característico da literatura contemporânea, apesar desde o século XIX, em Sarmiento, haja um romance gênero que permite o hibridismo. Além da dificuldade em afirmar a (não) ficcionalidade do texto

el concepto de *literatura híbrida* se ha aplicado en los últimos años a los textos de ficción definidos por su “impureza” o “mestizaje”, por su emplazamiento en un lugar en el que se dan cita varios géneros que contribuyen a ensanchar el territorio de la novela" (ESTUDILLO,QUILEZ E BAGUÉ, 2008)

Nessa discussão da contemporaneidade,

la convergencia textual de ensayo, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía, entre outros

discursos, refleja la voluntad por parte de ciertos autores de conducir su escritura más allá de los marcos de la tradición novelística predominante”. (Idem)

Assim, mais uma vez aquilo que é dito sobre as recentes produções literárias pode ser observado na literatura Benedettiana.

Diante das análises dos romances aqui realizadas, bem como do mapeamento das estratégias literárias utilizadas pelo autor, torna-se possível como Benedetti utiliza-se de sua vivência para "exibir um espelho à natureza", como definida a função da arte nas palavras de Shakespeare, citadas na introdução. Como analogia à contribuição de Benedetti para a humanidade, tomo, por fim, um conto do próprio autor, intitulado *Recuerdos Olvidados* (1994), sobre Fernando, um uruguaio que, no país do exílio

a veces se sentía *extranjero* (...), pero otras veces se sentía *extraño*, y no podía definir qué era peor. O mejor.” e, mesmo após a situação política de seu país permitir a sua volta, tomou a decisão de continuar onde estava, “porque la extranjeridad o el extrañamiento no incluían sólo desventajas. También permitían cierta valoración objetiva (de la que no era capaz, por ejemplo, cuando juzgaba a su país y a sus compatriotas) y hasta algún disfrute que nunca dejaba de ser mínimamente turístico”.

Em determinada passagem, o personagem prepara um mate e senta-se em sua cadeira de balanço com a justificativa de que “de vez en cuando es bueno hacerse un espacio para la reflexión”. Neste momento, passa a observar os inúmeros objetos de sua casa, sendo que cada um lhe traz uma recordação, lhe conta uma história, lhe recoda ideias que já teve e que se mantém, ou se desfizeram, personagens, encontros, desencontros, enfim, os objetivos, como símbolo, contam a narrativa de sua vida, dizem de certa forma quem ele foi ou é, e quem sabe será. E nesse sentido se torna possível considerar finalmente que os textos de Benedetti são como os objetos da casa

de Fernando: símbolos de uma realidade, cada um contendo em si uma potência de memórias capazes de iluminar a busca por uma história pessoal, ou nacional, não como uma recusa ao esquecimento, mas como constatação de que "el olvido está lleno de memórias".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Mario Benedetti

BENEDETTI, Mario. **Primavera num espelho partido**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 218 p.

_____. **Gracias por el fuego**. Tradução Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Porto Alegre: L&PM, 2010. 272 p.

_____. **La casa y el ladrillo**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. 155p.

_____. **Poemas de la Oficina; Poemas del hoyporhoy**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. 78 p.

_____. **Primavera con una esquina rota**. Buenos Aires: Editorial

Sudamericana, 2000. 188 p.

_____. **A borra do café.** Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 1992. 192 p.

_____. **Andamios,** Madrid: Alfaguara, 1997. 311 p.

_____. **El olvido está lleno de memoria.** Ed. Seix Barral. Montevideú.1995

_____. **Cuentos Completos,** Madrid: Seix Barral, 1994.

_____. **La Tregua,** Madrid: Cátedra, 1989.

_____. **Sobre Artes y Oficios,** Montevideo: Alfa, 1968

_____. **El país de la cola de paja.** Montevideo: Asir, 1966.

Demais obras consultadas e/ou citadas

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973

ARTOLA, María Gracia Nuñez. Un paradigma de propuesta crítica: El país de la cola de paja. **Espetáculo Revista de Estudios Literarios.** 2004.

ASSMANN, Jan. **Religi3n y memoria cultural.** Buenos Aires: Lilmod, Libros de la

Araucaria. 2008.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada**. v.1, n.12. Rio de Janeiro: Abralic, 1991.

BAKHTIN, Michail. **Marxismo e a Filosofia da Linguagem**. 9 Edição. São Paulo: Hussitec. 1999.

BENJAMIN, W. "N" In: **Passagens**. Editora UFMG .2007

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**, São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____.; HORKHEIMER, W; ADORNO, T.W.; HABERMAS, **Textos escolhidos 2**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense. 1985

BIANCHI, Fátima. A concepção de arte em Dostoiévski. **Revista Cult**. Ed. 132. 2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-concepcao-de-arte-em->

[dostoievski/](#) > Acesso em: 10/07/2013

CAMPANELLA, Hortensia. **Mario Benedetti un mito discretísimo**. Mexico, Alfaguara. 2008

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008. 134 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução e notas de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

COLLAZOS, ÓSCAR. **Revista Casa de las Américas**. N. 256. julio-septiembre. 9-10. 2009

CONTERIS, Hiber. Exilio, “desexílio” y “desterritorialización” en la narrativa de Mario Benedetti. **Contracorriente**, v.4, n. 1. 40-66. 2006.

COUTO, José Geraldo. *Antonio Candido fala sobre suas obras e a relação com outros escritores*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 Maio, 2002. Ilustrada.

CRUZ, Juan. Entrevista: Feria Del Libro de Madrid - La melancolía de Benedetti. **El País**, Madrid, 24 Maio. 2008.

FREUD, Sigmund. (1939[1934-38]). Moisés e o monoteísmo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXIII.

GALLE, Helmut *et al.* (org). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. 372 p.

GILIO, María Esther. Entrevista a Mario Benedetti. **Revista Brecha**. 2008.

GIRALDO, Rafael Gutiérrez. Adiós a Macondo: Anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Revista Cuadernos de Literatura Bogotá**. N. 26, Julio – Diciembre. 2009

GUTIERREZ, Rafael. Adiós a Macondo: Anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Revista Cuadernos de Literatura Bogotá**. N. 26, Julio – Diciembre. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural** na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora,. 2006.

IANNI, Octávio. Enigmas do pensamento latino-americano. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**. 1992. Texto disponível em

<www.iea.usp.br/artigos> Acesso em: 14/02/2013

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LAUAND, Jean Luiz. Doutrina na participação na estética clássica. **Grupo tempo**. Disponível em <www.grupotempo.com.br> Acesso em: 04/05/2013

MALBERG, Bertil. **La América hispanohablante: unidad y diferenciación del castellano**. Madrid: Istmo, 1966

Martín-Estudillo, Luis e Quílez, Luis Bagué. Hacia la Literatura Híbrida: *Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea*. In: Edmundo Pa Soldán y Gustavo Fuerón (eds). **Bolaño Selvaje**. Barcelona, Candaya. 2008

MARTINEZ, Sanjuana. *Entrevista con Mario Benedetti*. In: Babab.com: Revista de Cultura, nº 01, Novembro, 2007.

MARTINEZ, Ezequiel. Benedetti, el escritor. In: **Clarín.com**. Argentina, 2001.
Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/especiales/benedetti/>. Acesso em: 10 Agosto 2009

NOGAREDA, Eduardo, "Introducción" a Mario Benedetti. In: Benedetti, *Mario*. **La tregua**, Madrid: Cátedra, 1989.

PACHECO, José Emilio. "Prólogo" a Mario Benedetti. Benedetti, Mario. **Cuentos completos**, Madrid, Seix Barral, 1994.

PERANZA, Graciela. Autobiografía, Crítica y Ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario. Diciembre, 2001.

RAMA, ÁNGEL. La riesgosa navegación del escritor exiliado. **Nueva sociedad**. N.35, Março-Abril. 5-15. 1978.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**, 22^a ed. Madrid: Santillana, 2001. Disponible em: www.rae.es

_____. **Diccionario panhispánico de dudas**, 1^a ed. Madrid: Santillana, 2005. Disponible em :www.rae.es

ROFFÉ, Reina. Entrevista a Mario Benedetti. **Cuadernos Hispanoamericanos**. n 597, 2000.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Grupo Editorial Planeta: Buenos Aires,

1997. 302 p.

SALINAS, Mónica. *El espíritu crítico de Mario Benedetti*. Reportajes de la Universidad de Montevideo. Junho, 2009.

SAMOILOVICH, Daniel. Poesia e memória. In: GALLE, Helmut *et al.* (org). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. 372 p.

SAYD, Edward. **Fora do lugar**. Cia das Letras, São Paulo. 2007.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. O testemunho para além do falocentrismo: pensando um outro paradigma. In: GALLE, Helmut *et al.* (org). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. 372 p.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. **Ficção e memória em Lya Luft**: imagens em via de mão dupla. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL ESCREVER A VIDA: NOVAS ABORDAGENS PARA UMA TEORIA DA AUTOBIOGRAFIA, 2005, São Paulo. USP, 2005. CD-ROM

VOLPE, Miriam. L. O Jogo da memória e o esquecimento nas geografias do exílio. **Contracorriente** v. 3, N. 2, 35-50. 2006.

_____. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2005. 192 p.

_____. Mario Benedetti: um intelectual latino-americano. In: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), 2002, Belo Horizonte. **Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada)**. Belo Horizonte : UFMG/ABRALIC, 2002. v. 1. pp. 1-10.

_____. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **Escrever o exílio: uma forma de autobiografia**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL ESCREVER A VIDA: NOVAS ABORDAGENS PARA UMA TEORIA DA AUTOBIOGRAFIA, 2005, São Paulo. USP, 2005. CD-ROM