

# Polifonia e resistência na obra *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti

Evandro Fantoni Rodrigues Alves\*

## Introdução

A novela *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti foi publicada originalmente no ano de 1982, nos anos finais da Ditadura Militar no Uruguai – já durante o processo de transição que levaria o país de volta ao regime democrático – e tem como tema central a questão das diferentes formas de exílio: seja no sentido clássico do termo, onde opositores do governo são obrigados a sair do país; seja em um sentido mais profundo, em que presos políticos, pela própria natureza de sua condição de encarcerados, não deixam de ser exilados, nesse caso do direito ao convívio social.

Nesse sentido, ao trazer quarenta e cinco capítulos, nos quais cinco personagens falam em primeira pessoa de suas próprias experiências como exilados, ao lado do próprio autor, que também se coloca na narrativa em um discurso autobiográfico, e de excertos em terceira pessoa em que são contados detalhes da vida das personagens, *Primavera num espelho partido* se configura em uma obra em que a polifonia se apresenta como um ato de resistência, opondo-se aos ideais do governo militar uruguaio que ao longo de toda sua vigência procurou estabelecer no Uruguai uma agenda cultural hegemônica e monológica, que visava transmitir a imagem de uma estabilidade política e social que na verdade não existia.

O presente artigo tem como objetivo, partindo do construto teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin, compreender como Mario Benedetti constrói seu romance polifônico de resistência a partir de uma observação aprofundada de três das “vozes” que compõe sua obra: Os capítulos intitulados “Intramuros” e “Extramuros”, nos quais fala a personagem Santiago; os capítulos intitulados “Exílio”, nos quais fala o autor; e os capítulos intitulados “Feridos e contundidos”, que são os fragmentos escritos em terceira pessoa.

---

\* Doutorando pelo Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Autor dos livros "Siamo Qui! Os italianos de Alcântara Machado" e "De Homero e Ruth Rocha. Um estudo da adaptação das personagens da Odisseia para jovens leitores". Atua como Professor Efetivo de História da Rede Municipal de Ensino de São Paulo.  
E-mail: evandro.fantoni.ra@gmail.com

Iniciamos esse trajeto retomando algumas breves definições acerca do conceito de Polifonia.

## Polifonia: breves definições

Ainda que seja atualmente um conceito bastante caro e importante para os estudos da Crítica Literária, a ideia de polifonia – palavra oriunda do grego, cuja tradução literal seria “muitas vozes” – tem sua origem na música medieval, conforme nos informa Artur Roberto Roman em seu artigo “O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora”.

Polifonia é o nome dado a um estilo de música que se desenvolveu na Idade Média [...]

Datam do início do século XII os primeiros documentos de uma polifonia de duas vozes em que a independência rítmica (duração das notas e acento das palavras) vai aparecer. A segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia do cantochão em movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos [...]

Pelos meados do século XIII, as vozes dos motetos passam a se diferenciar, tanto rítmica como melodicamente. Essa independência das vozes vai permitir que não só uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano apareçam simultaneamente numa mesma peça, mas também que uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês (ROMAN, 1992-1993, p. 208).

É interessante observar que Roman fala sobre “movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos” e “independência de vozes”, porque essas mesmas noções serão integradas – guardadas as devidas proporções – no pensamento estético filosófico de Mikhail Bakhtin quando ele conceber o construto teórico da Polifonia na Literatura a partir do estudo da obra de Fiódor Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde é atribuído a esse autor nada menos do que a criação de um novo tipo de romance, que não seria possível encaixar em nenhuma outra categoria existente para os romances europeus de sua época.

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas históricos-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se

estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 1981, p. 3, grifos do autor).

Essa ideia de independência entre vozes e da plenivalência entre elas é um dos pontos mais centrais do conceito de polifonia segundo Bakhtin. Não bastaria, de acordo com o pensamento do teórico russo, que um romance fosse composto a partir de vários pontos de vista ou com várias personagens que narram suas histórias em primeira pessoa, com ou sem contato entre si. O essencial é a posição do autor frente às suas personagens – aos seus heróis, para mantermos o termo utilizado pelo próprio pensador russo.

É necessário que as personagens sejam ativas em suas próprias narrativas, e não apenas receptores passivos das palavras do autor. É preciso que as personagens sejam “sujeitos” dos seus discursos, e não “objetos” do discurso do autor, conforme destaca Bakhtin.

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve em seus romances; é precisamente *a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso* (BAKHTIN, 1981, p. 2, grifos do autor).

Para que essa multiplicidade de vozes se configure em uma verdadeira polifonia – em que as personagens principais são “sujeitos” e não “objetos” do discurso – a postura que se exige do autor em um romance polifônico é a de um diálogo, em que tanto sua voz autoral como a voz das personagens têm o mesmo peso na narrativa, sem que uma dependa da outra, e podendo mesmo discordar entre si. A esse respeito nos fala João Marcos Mateus Kogawa no artigo *A arquitetura de Bakhtin: Fundamentos do conceito de Polifonia*.

O discurso literário polifônico parte da condição de o objeto de representação ser a autoconsciência da personagem. A voz autoral coloca-se equipolentemente diante da voz de seu herói e dialoga com ela. Não há sobreposição de vozes, apesar de o discurso ser organizado pelo autor. Bakhtin não nega que o romance polifônico integra o campo de visão artística de um

autor. Contudo, essa construção diferencia-se no momento em que o autor-criador procura representar seu herói como um “tu” e não como um “ele” (KOGAWA, 2009, p. 192).

Não seria prudente – e nem haveria espaço no presente artigo – aprofundar-nos de forma demasiada nos debates e discussões que ainda hoje ocorrem nos meios acadêmicos a respeito da extensão do conceito de polifonia apresentado por Bakhtin. Ao invés disso, nos limitamos a apresentar algumas brevíssimas definições – que são aquelas com as quais trabalharemos mais adiante no estudo de *Primavera num espelho partido*.

## Ditadura Militar no Uruguai

O Uruguai – em comparação com os outros países do Cone Sul – está entre os que possuem uma história democrática mais estável, duradoura e eficiente, mesmo que tenha havido alternância de poderes entre partidos mais alinhados à direita ou à esquerda.

É por isso que o período de governo militar nesse país é considerado uma época de exceção, quase como uma mácula na sua história democrática. Também é por isso que a ditadura militar uruguaia foi rapidamente incorporada às aulas de História – apenas um ano após o fim do regime – como uma maneira de demonstrar a excepcionalidade do período autoritário, conforme nos diz Quadrat no texto *Páginas da História. O ensino das ditaduras no Cone Sul*, de 2015.

No Uruguai, o tema da ditadura foi rapidamente incorporado ao currículo escolar. Segundo Mariana Achugar, já em 1986, um ano após o retorno à democracia, o ensino da história recente era assim apresentado: “Unidade 4: O mundo depois de 1945. 3. Uruguai: A tensão social, a crise política e o rompimento institucional. O restabelecimento da democracia.” A ideia presente sobre a ditadura no Uruguai, país considerado estável democraticamente em comparação com os vizinhos, era de excepcionalidade. A ditadura era vista como um período de exceção na longa trajetória democrática do país (QUADRAT, 2015, p. 282).

O governo autoritário no Uruguai teve a duração de aproximadamente doze anos – entre 1973 e 1985 – mas suas origens remontam à década de 1960, quando uma série de fatores de ordem econômica, política e social desencadearam uma crise sem precedentes na história do país, criando grupos antagônicos cada vez mais

inconciliáveis e radicais, e abalando as estruturas uruguaias em seus princípios democráticos mais fundamentais.

Ao longo dos anos a crise agravou-se, e a partir da eleição de 1971 – quando os *Colorados* foram eleitos, mas sem a maioria parlamentar – e da combinação de medidas impopulares, confrontos armados e pressões populares levaram ao início – no ano de 1973 – do regime militar no Uruguai.

No momento das eleições de 1971 [...] Os *Colorados* foram novamente eleitos, porém desta vez sem a maioria absoluta do Parlamento. Seguiram-se uma quantidade de severas medidas econômicas, protestos populares, e uma série de confrontos entre as guerrilhas e os militares. Finalmente, em 27 de Junho de 1973 o Presidente Bordaberry suspendeu o governo constitucional, iniciando a ditadura que duraria até 1980, quando uma proposta para uma nova Constituição foi enfaticamente rejeitada em um plebiscito. Seguiu-se uma transição, rumo à restauração das instituições democráticas em 1985. Entretanto, o dano já estava feito, e a sociedade uruguia e sua auto-imagem foram transformadas para sempre (JORDAN, 2005, p. 385-386, grifos do autor, tradução nossa).

Ao longo dos doze anos que durou a ditadura militar no Uruguai, o governo esforçou-se para transmitir ao povo e às demais nações uma ideia de estabilidade no país, afirmando inclusive que não se tratava de um governo militar como os de seus vizinhos, tendo em vista que a suspensão dos direitos civis fora feita por um presidente civil eleito pela população, e que as medidas autoritárias tinham por objetivo proteger o país de intervenções estrangeiras e da “subversão”.

Ao mesmo tempo, esse governo criava toda sorte de mecanismos de repressão às posições contrárias às que os militares defendiam, em especial as organizações de esquerda, fossem elas ligadas a guerrilhas e à luta armada ou não. Esse aparelho repressivo começou a ser organizado desde os primeiros atos da ditadura, mas foi consolidado de fato no ano seguinte, em 1974, e “aperfeiçoando-se” ao longo dos anos seguintes.

Acerca desse aparelho repressivo desenvolvido pelo governo uruguaio recorreremos às palavras de Irineu Pacheco Paes Barreto, expressas no artigo *A ditadura uruguia na ficção de Mario Benedetti*

No Uruguai, 1974 é o ano da “consolidação ditatorial”. A “linha dura” dentro do Exército estabelece firmemente sua hegemonia. O Governo aprova a Lei Orgânica Militar que, entre outras medidas, “define o conceito de segurança nacional”. A repressão contra os militantes e organizações de esquerda se

intensifica. Aumenta o número de presos políticos, ao mesmo tempo em que “se deterioram, de forma geral, as condições de reclusão”. O lema da campanha governamental lançada naquele ano contra os “inimigos da nação” é “um país sem marxismo se constrói com fé”. A ditadura impõe pautas para a imprensa e proíbe o jornal de oposição “Ahora” e o célebre semanário “Marcha”, entre outros. Jornalistas e intelectuais de destaque são presos e submetidos à justiça militar (BARRETO, 2014, p. 36).

É nesse contexto, em que a repressão política conhecia uma escalada em progressão geométrica, que Mario Benedetti se vê obrigado a deixar o país, partindo para um exílio que passaria por vários países, e onde ele irá compor grande parte de sua literatura de oposição e denúncia contra o regime militar uruguaio, inclusive *Primavera num espelho partido*, que é o tema de estudo do presente artigo.

Antes de nos aprofundarmos na análise da obra escolhida, consideramos importante apresentar os conceitos de Literatura de Resistência com os quais trabalharemos mais adiante, e as maneiras pelas quais a obra de Benedetti se enquadra nessa categoria de literatura.

## A Literatura de Resistência de Mario Benedetti

Denominamos Literatura de Resistência as obras literárias que têm em comum um caráter de denúncia e oposição a um determinado governo ou política estabelecidos – na esmagadora maioria das vezes – através de golpes de estado que suspenderam os direitos institucionais e democráticos de uma população, com a conseqüente perseguição – que pode ser de ordem política, social, religiosa, cultural, etc. – e extermínio – muitas vezes físico – das organizações de oposição, com sequestros, prisões políticas, torturas e execuções sumárias.

Em seu artigo *Narrativa e resistência*, Alfredo Bosi nos fala da origem das narrativas de resistência no contexto dos regimes totalitários da primeira metade do século XX.

O termo Resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. [...]

Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de

resistência. [...] Um livro candente como *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, testemunhando a sua experiência de judeu lançado em um campo de concentração, é perfeito exemplo desse clima ético e da opção por uma linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo (BOSI, 1996, p. 18-19).

É uma característica desse tipo de romance a presença de uma intensa relação entre individual e coletivo, esperança e desespero, e sobretudo da necessidade de continuar em frente, lutando contra governos cuja violência institucional tem braços longos que, por vezes, chegam a alcançar até mesmo outros países. Uma vez mais contamos com as palavras de Bosi, que recorre ao mito grego de Sísifo – condenado por desafiar os deuses, a passar a eternidade no Hades empurrando uma pedra montanha acima, que imediatamente voltava ao lugar original no momento em que atingia o topo – para ilustrar o conceito de resistência.

Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual. Sísifo é o mito e a imagem exemplar: Sísifo, retomando a subida da montanha, não cederá à onipotência do rochedo (BOSI, 1996, p. 21).

Infelizmente os episódios traumáticos e autoritários passíveis de inspirar narrativas de resistências não se encerraram com a queda dos regimes totalitários, e na segunda metade do século XX são as ditaduras militares que se espalharam pelo Cone Sul que criaram as indesejáveis condições para o surgimento desse tipo de narrativa. Dentre essas ditaduras, como vimos acima, estava a que se estabeleceu no Uruguai.

Uma das políticas empregadas pelo governo autoritário do Uruguai foi a de empreender uma política de homogeneização cultural, através da qual se construiu um discurso político, social e cultural – com apoio de setores não militares – que visava transparecer uma imagem de estabilidade e normalidade, tanto para os próprios cidadãos como para as nações estrangeiras.

A esse respeito, encontramos preciosas informações no texto *Das categorias à pesquisa histórica. As políticas culturais da ditadura uruguaia como caso de estudo*, de Aldo Marchesi.

A exaltação nacionalista foi promovida por meio de medidas das mais diversas, tais como o desenvolvimento de monumentos, eventos sociais e culturais massivos, comemorações, concursos artísticos e campanhas históricas, tendo sido a principal identidade do novo regime em matéria cultural. [...] Ainda, a

releitura da história recente em tom de segunda independência nacional contra a intervenção estrangeira da “subversão” propiciou a identificação do nacional com o regime e do antinacional com a oposição. Por último, o impulso nacionalista do regime esteve claramente vinculado à ideia de refundação nacional. [...]

O desenvolvimento de um sistema de meios de comunicação oficial foi importante para prover um simulacro de “normalidade” e “estabilidade” a um regime, cuja forma de ascensão pouca relação havia tido com algum tipo de legitimidade institucional (MARCHESI, 2015, p. 303).

É desnecessário dizer que toda voz que se levantasse contra esse projeto político do governo militar era considerada dissidente e subversiva, e isso fazia com que todo o aparato de repressão descrito no item anterior começasse a se mover contra essa voz, usando todos os meios disponíveis – lícitos ou ilícitos – para silenciá-la.

Dentre essas vozes estava a de Mario Benedetti, cujo engajamento social, a ideologia política e as contundentes críticas contra o governo deixavam claro o seu posicionamento contra o governo militar, o que virtualmente colocava sobre ele um alvo. É diante do aumento progressivo da perseguição e violência estatais que – após ser convencido por amigos – o escritor decide pelo exílio voluntário que duraria mais de dez anos e no qual passaria por vários países, sendo perseguido em muitos deles. O primeiro destino de Benedetti foi, nos informa Barreto, a capital argentina.

O profundo engajamento político de esquerda de Mario Benedetti, suas críticas sistemáticas ao Governo, seus vínculos com o regime cubano e seu envolvimento com o Movimento de Libertação Nacional-Tupamaros (MLN-T), grupo guerrilheiro que atuou no Uruguai durante os anos 1960, obrigaram o escritor a abandonar o país poucos meses depois do golpe de Estado que no dia 27 de junho de 1973 dissolveu o Parlamento.

Na primavera de 1973, após a intervenção da ditadura na Universidade, Benedetti decidiu seguir a recomendação dos amigos e fugir de Montevideu para Buenos Aires. O escritor tinha 53 anos, estava “sem emprego, sem dinheiro e com o passaporte prestes a vencer” (BARRETO, 2014, p. 35).

Ao longo dos anos de ditadura e exílio Benedetti manteve-se ativo literariamente, escrevendo uma série de obras de diferentes naturezas – como coletâneas de contos e de poemas, novelas e peças de teatro – muitas das quais possuíam um caráter de denúncia contra os crimes cometidos pelo governo, em um



movimento que visava resistir e combater o discurso unificador e nacionalista da ditadura uruguaia.

Dentre as obras publicadas por Benedetti durante esse período, destacamos a coletânea de poemas *Viento del exilio*, de 1981 e especialmente a coletânea de contos *Con y sin nostalgia*, de 1977 – onde encontramos, por exemplo, o conto “Pequebú”, acerca do qual diremos algumas palavras a mais – e a novela *Primavera num espelho partido*, de 1982.

Neste conto – “Paquebú” – encontramos Vicente, que apesar de simpatizante dos movimentos de esquerda – e de conhecer vários de seus integrantes – não atuava neles de forma efetiva. Mesmo assim foi preso e torturado pelo regime militar, que lhe exigia nomes e endereços. Diante dos horrores da tortura, Vicente escolhe a morte, afirmando que resistiria à dor e à crueldade – das quais os militares eram senhores – usando seu próprio silêncio, do qual apenas ele mesmo era senhor.

Pelo menos foi construído um reduzidíssimo campo onde é ele quem impõe as regras do jogo. E uma dessas regras [que não está nos planos do outro] é morrer. Ele vai ferrá-los, mesmo que seja morrendo. Não tem mais músculos, nervos, tendões, veias ou pele. Apenas uma grande dor generalizada, algo como uma náusea gigante, e sabe que vomitará qualquer coisa [desde a comida imunda a pulmões miseráveis] exceto os nomes, endereços e números de telefone que o outro exige. Podem ser donos do agulhão, dos pontapés, do submarino [molhado e seco], do cavalete, da crueldade enfim. Mas ele é dono de sua recusa e seu silêncio (BENEDETTI, s. d., p. 66, tradução nossa<sup>1</sup>).

Tendo apresentado brevemente os conceitos com os quais trabalharemos no estudo de *Primavera num espelho partido*, podemos partir agora para o próximo item, no qual efetivamente procederemos com a observação e análise da obra de Benedetti, sob os pontos de vista da Polifonia e da Literatura de Resistência.

---

<sup>1</sup> “Por lo menos se ha construido un reducidísimo campo donde es él quien impone las reglas del juego. Y una de esas reglas [que no figura en los planes del outro] es morir. Los va a joder, aunque sea muriéndose. Ya no tiene músculos ni nervios ni tendones ni venas ni pellejo. Sólo un gran dolor generalizado, algo así como una náusea gigante, Y sabe que vomitará cualquier cosa [desde la inmunda comida hasta los míseros pulmones] menos los nombres, domicilios y teléfonos que el outro reclama. Ellos pueden ser dueños de la picana, de las patadas, del submarino [él húmedo y el seco], del caballete, de la crueldad en fin. Pero él es dueño de su negativa y de su silencio.”

## Primavera em um espelho partido: uma novela, muitas vozes

A novela *Primavera num espelho partido* foi a última obra publicada por Benedetti no exílio, antes do término efetivo do regime militar no Uruguai. A obra se divide em quarenta e cinco capítulos que dão voz a seis personagens – sendo um deles o próprio autor, que narra episódios de sua vida enquanto exilado – que apresentam suas angústias e sofrimentos enquanto vítimas – diretas ou indiretas – do regime militar, e também os mecanismos dos quais se valeram para resistirem a essas angústias e sofrimentos.

Flora González, no artigo *Primavera com una esquina rota de Mario Benedetti: De la novela del exilio a la representación comprometida*, apresenta um panorama geral da novela de Benedetti, que consideramos pertinente reproduzir aqui.

Esta obra se soma ao subgênero literário da novela testimonial que responde aos abusos dos governos militares no Cone Sul com a transcrição da experiência quase indizível da detenção forçada, a tortura e o desespero em nível simbólico. [...]

A novela se divide em quarenta e cinco fragmentos cada um dos quais correspondendo a monólogos, cartas e introspecções das personagens. Oito fragmentos pertencem, à Santiago, uruguaio de meia-idade detido em uma prisão de Montevideu durante o regime militar. [...]

As seções atribuídas a dom Rafael, pai de Santiago, são sete, também em primeira pessoa. A voz do pai define consistentemente o exílio exterior, enquanto a voz de seu filho se concentra no exílio interior. Outros fragmentos pertencem a Beatriz, filha pequena de Santiago, e a “o outro,” Rolando Ansuelo, antigo companheiro e amigo de Santiago agora amante de Graciela. [...]

Há sete seções intituladas “Feridos e contundidos” que estabelecem as relações entre os personagens no exílio mediante uma narrativa em terceira pessoa e uma abundância de diálogo, algo completamente ausente das outras seções. Há finalmente oito fragmentos chamados “Exílios” com uma tipografia distinta no texto que definem os vários exílios de Mario Benedetti, o autor, em terceira e primeira pessoa (GONZÁLEZ, 1992, p. 38, tradução nossa<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> “Esta obra si suma al subgénero literario de la novela testimonial que responde a los abusos de los gobiernos militares em el Cono Sur com la transposición de la experiencia casi indecible de la detención forzada, la tortura y la desaparición al nivel simbólico. [...] La novela se divide em cuarenta y cinco fragmentos cada uno de los cuales corresponde a monólogos cartas e introspecciones de los personajes. Ocho fragmentos pertencem a Santiago, uruguayo de mediana idade detenido em una

Ainda que desejássemos ardentemente poder realizar um estudo aprofundado de cada uma das vozes presentes em *Primavera num espelho partido*, o espaço limitado desse texto nos impede de fazê-lo de forma adequada, e por isso escolhemos três das personagens da obra para serem objeto de nossas observações mais cuidadosas, iniciando com a voz de Santiago.

Santiago é um preso político que no início da obra já se encontra encarcerado por cerca de quatro anos em uma prisão de Montevideu ironicamente chamada Liberdade – falaremos dela mais adiante – e seus fragmentos se dividem em dois grupos:

O primeiro desses grupos é intitulado “Intramuros” e trata dos anos em que o protagonista esteve encarcerado, sendo compostos na forma de monólogos interiores ou de cartas escritas à sua esposa, Graciela, onde são feitas reflexões acerca de muitos assuntos, e se fala – veladamente, levando em conta os censores – das torturas nas prisões e, principalmente, de saudades, de se estar numa espécie de exílio dentro do próprio país, excluído do convívio social.

Em um desses fragmentos, Santiago faz uma denúncia da opressão da ditadura usando como alegoria a porta da cela, e tece comentários sobre os pequenos mecanismos de resistência dos quais os presos políticos valem-se para continuar tendo esperança em dias melhores.

E ela [a porta], que sempre nos mostra as coisas, mas está aqui, nos olha férrea e sectária, cruel e duríssima, sem nos fazer nenhuma promessa, sem nos dar nenhuma esperança e fechando-se sempre em nossos narizes. No entanto, não nos deixamos vencer assim sem mais nem menos, nós também organizamos nossa campanha anticlausura, e escrevemos cartas, considerando simultaneamente o destinatário e o censor, ou projetos de carta onde, por hábito, continuamos a nos autocensurar, mas somos um pouquinho mais ousados ou mastigamos livres monólogos como este que jamais chegará ao papel e a seus limites. Mas um dos matizes mais notáveis e positivos dessa campanha é justamente fazer promessas a nós mesmos, dar-nos esperanças [...] imaginar que abrimos a porta em nossos narizes. Às vezes, podemos jogar xadrez ou cartas, mas nem sempre. Ah, mas temos o direito de jogar futuro e, é

---

cárcel de Montevideo durante el régimen militar. [...] Las secciones atribuidas a don Rafael, padre de Santiago, son siete, también em primera persona. La voz del padre define consistentemente el exilio exterior, mientras que la voz de su hijo se concentra em la del exilio interiro. Otros fragmentos pertenecen a Beatriz, hija pequena de Santiago, y a “el otro,” Rolando Asuero, antiguo compañero y amigo de Santiago ahora amante de Graciela. [...] Hay siete secciones tituladas “Heridos y contusos” que establecen las relaciones entre los personajes em el exilio mediante uma narración em terceira persona y a una abundancia de diálogo, algo completamente ausente em las otras secciones. Hay, finalmente ocho fragmentos llamados “Exilios” con una tipografía distinta em el texto que definen los vários exilios de Mario Benedetti, el autor, em terceira y primera persona”.

claro, nesse jogo de azar sempre guardamos uma carta na manga ou reservamos um xeque-mate originalíssimo e secreto que não vamos desperdiçar no jogo cotidiano (BENEDETTI, 2018, p. 84).

O segundo grupo de fragmentos em que aparece a voz de Santiago é intitulado “Extramuros”, e trata da libertação da personagem e de sua viagem ao encontro da família no exílio. A escrita desses fragmentos é direta, muitas vezes sem pontuação, como que reproduzindo fluxos de pensamento que nos ocorrem de forma intensa – e até desconexa – e que levam nossa mente para muitos lugares ao mesmo tempo, como é possível de imaginar que seja o que ocorre com uma pessoa que por mais de cinco anos foi preso político, e que agora encontra novamente sua liberdade, embora longe de sua terra natal. Toda a “ação” desses fragmentos se passa no avião que está levando Santiago.

Nesses fragmentos podemos encontrar algo que poderíamos chamar de fio de esperança, muito provavelmente em decorrência do período em que passava o Uruguai, em processo de abertura política, mas em momento nenhum deixa de estar presente a denúncia aos horrores das prisões políticas da ditadura, e nem os atos de resistência das suas vítimas, mesmo que esses atos consistam no simples fato de lembrar-se de amigos presos, ou mesmo de negar aos torturadores até mesmo o ódio do qual eles eram certamente merecedores.

Podemos encontrar exemplos dessas denúncias no trecho abaixo reproduzido, em que, estando livre, Santiago se lembra dos companheiros presos e de um em especial – Andrés – que teria enlouquecido devido ao seu excesso de inocência, o que poderia ser interpretado como um aviso ao leitor: mesmo estando o Uruguai em um processo de abertura, não deveria se confiar no governo de forma inocente, achando que suas garras não estariam tão – ou mais – afiadas quanto antes.

[...] quero recordar todas as caras dos meus lá / os que ficaram / Anibal não é um número esteban não é um número rubén não é um número / quiseram nos transformar em coisas mas fodemos com eles não nos coisificamos / esteban irmão você tem alento para dar e vender / terá que ajudar os desalentados / ah mas quem vai ajudar você

Que ódio e no entanto não quis despedaçar-me nele perder-me nele / durante os primeiros anos eu o reguei cotidianamente como se fosse uma planta exótica / depois compreendi que não podia lhes render essa homenagem e além disso, havia muita coisa a pensar e programar e analisar e fazer / vão apodrecer sozinhos é isso aí

Conseguiram arrastar o Andrés até a loucura / talvez isso tenha lhe acontecido por excesso de inocência excesso de fé no homem / tudo o surpreendia sempre pensava até aqui chegaram e acabou não podem ser tão cruéis mas sim eles eram / vou convencê-los e começava a falar e arrebatavam sua boca / excesso de inocência por isso enlouqueceu (BENEDETTI, 2018, p. 214).

A segunda personagem cujos fragmentos estudaremos é o próprio autor, que se coloca na obra nos fragmentos que intitula “Exílios”, e nos quais conta – às vezes em primeira pessoa, outras em terceira pessoa – episódios de sua própria vida no período em que foi exilado político, a partir de 1973, poucos meses depois do golpe militar. Esses fragmentos possuem uma tipografia diferenciada e apresentam tanto reflexões de ordem política, quanto denúncias das ações violentas da ditadura e, principalmente, episódios de resistência ao regime – protagonizados tanto pelo próprio Benedetti quanto por outras pessoas ao seu redor – como no trecho em que o narrador nos fala acerca da luta pela libertação de David Cámpora, um preso político cujo encarceramento datava de 1971, antes mesmo do golpe militar – mas dentro do mesmo contexto que levou a ele.

Em Holweide [Colônia, Alemanha], portanto, estabeleceu-se (em caráter provisório que já acumula sete anos) uma família uruguaia, quer dizer, Olga e seus três filhos, que em 1974 eram crianças e agora já são adolescentes. Família incompleta, pois o pai, David Cámpora, estava preso no Uruguai desde 1971. Para ganhar sua liberdade, obtida em 1980, foi decisivo o papel desempenhado pela escola onde estudam os três jovens: Ariel, Silvia, Pablo. [...]

“A escola foi inaugurada”, conta Olga, “justamente quando as crianças começaram a frequentá-la. Hoje, tem uns mil e duzentos alunos. Das atividades desenvolvidas para a libertação de David, participaram pais, professores, alunos, a diretora da escola e até o próprio Ministério da Educação, que reconheceu que para aquela escola os direitos humanos eram algo mais do que uma aula teórica. [...]

Foram feitos vários atos pelo Uruguai. No primeiro deles, a escola convocou uma assembleia de pais para informá-los sobre a situação de David e consultá-los acerca do que se podia fazer. “Esperávamos que viessem uns trinta”, diz Olga, “mas, para nossa surpresa, apareceram quinhentos e daí surgiu a ideia de fazer uma manifestação diante da embaixada uruguaia.” [...]

“Por fim, e antes que o próprio David, ficamos sabendo que sua libertação era iminente” [...]

Resolvemos, então, que faríamos uma grande festa na escola, assim “todos poderiam ver e tocar David, que era seu sucesso, sua conquista, o resultado de seu trabalho solidário. Antes, foi preciso, é claro, recauchutá-lo” [...]

Estas são as palavras que David Cámpora pronunciou nesse 20 de março de 1981: [...]

Aqui também há muita grandeza, nesta noite. Há a necessidade imperiosa de continuar fazendo, de continuar podendo. Porque vocês puderam. Puderam mais que a brutalidade de uma ditadura, mais que a obstinação e o ódio dos carcereiros, mais que a preguiça e a comodidade de uma vida para si mesmos. Vocês puderam e eu estou aqui como prova do poder de vocês (BENEDETTI, 2018, p. 175-179).

Em último lugar, mas de forma nenhuma menos importante, voltaremos nossos olhos para os fragmentos da personagem Beatriz, a filha de nove anos de Graciela e Santiago, que desde os quatro ou cinco vive no exílio. Os fragmentos da garota são escritos em primeira pessoa, em um tom que lembra o de um diário – embora em nenhum momento ela afirma estar escrevendo em um – ou de uma carta endereçada diretamente ao leitor – que também nunca chega a ser evocada de forma explícita.

Mesmo na inocência da sua juventude – que aparece refletida na maneira como seus fragmentos são escritos, como veremos adiante – Beatriz tece reflexões profundas acerca do contexto histórico em que a obra foi composta – como, por exemplo, quando levanta a questão da condição de vida dos exilados, ao refletir sobre a ideia de Pátria, afirmando ter muito mais em comum com a sua nação de exílio do que com o próprio Uruguai, do qual afirma pouco se lembrar.

São nos fragmentos dedicados à Beatriz que encontramos de forma mais evidente críticas e denúncias ao governo uruguaio, ao lado de reflexões que chegam a ser quase filosóficas, como no fragmento abaixo, em que a imagem de estabilidade e normalidade que o governo militar uruguaio pretendia mostrar é colocada em xeque pelas reflexões de Beatriz em torno da palavra – e ideia de – Liberdade.

Liberdade é uma palavra enorme. Por exemplo, quando terminam as aulas, pode-se dizer que uma pessoa fica em liberdade. Enquanto a liberdade dura, você passeia, brinca, não tem porque estudar. Dizem que um país é livre quando uma mulher qualquer ou um homem qualquer pode fazer o que lhe der na cabeça. [...]

Liberdade quer dizer muitas coisas. Por exemplo, se você não está preso se diz que está em liberdade. Mas meu pai está preso e no entanto está em Liberdade,

pois é assim que se chama a prisão onde está há muitos anos. Tio Rolando chama isso de sarcasmo. [...] Meu pai é um preso, mas não porque tenha matado ou roubado ou chegado tarde à escola. Graciela diz que meu pai está em Liberdade, ou seja, preso, por suas ideias. Parece que meu pai era famoso por suas ideias. [...]

Graciela diz que ser preso político como meu pai não é nenhuma vergonha. Que é quase um orgulho. [...] Estou orgulhosa, não quase orgulhosa, de meu pai, porque teve muitíssimas ideias, tantas e tantas que foi preso por causa delas. Acho que agora meu pai vai continuar tendo ideias, ideias espetaculares, mas é quase certo que não fale sobre elas com ninguém, porque se falar, quando sair de Liberdade para viver em liberdade, podem fechá-lo outra vez na Liberdade. Estão vendo como é enorme? (BENEDETTI, 2018, p. 117-119).

## Considerações Finais

A obra *Primavera em um espelho partido* é uma novela em que muitas vezes se somam de forma equipolente à do próprio Beendetti, configurando assim o que podemos considerar um texto polifônico, na medida em que as vozes das personagens se colocam na obra no mesmo patamar e com o mesmo grau de importância da voz do próprio autor: Todos estão passando pelo mesmo contexto histórico de perseguição e exílio. Mesmo que as experiências de exílio sejam diferentes para cada personagem – assim como as formas de resistência ao autoritarismo e as percepções individuais de cada uma delas – todas são igualmente relevantes e traumáticas em diferentes níveis.

Nesse sentido, a novela é também uma obra de Resistência, posto que as múltiplas vozes que a compõe carregam em comum a característica de denunciar o autoritarismo e violência do governo militar uruguaio em seus diferentes níveis, sem deixar de abordar nenhuma de suas funestas nuances, ainda que cada uma dessas vozes faça essa denúncia de maneiras completamente variadas, conforme vimos acima nos trechos estudados das personagens Santiago, Beatriz e do próprio Benedetti.

Podemos afirmar que a novela de Benedetti – *Primavera num espelho partido* – é uma obra em que as ideias de Polifonia e de Resistência coexistem de forma primorosa e perfeitamente conectadas pela genialidade do autor, que usa o conceito bakhtiniano de pluralidade de vozes como instrumento para resistir à política do autoritarismo uruguaio de construir – através de uma narrativa histórico-cultural única e inquestionável e, portanto, monofônica – uma imagem de unidade e estabilidade cultural, política e social, denunciando-o de diferentes formas e em variados níveis.

Tiranía e resistência: literatura da ditadura na América Latina (1954–1990)

Polifonia e resistência na obra *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti

DOI: 10.23899/9786589284116.89

## Referências

BAKHTIN, Mikahil. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BARRETO, Irineu Pacheco Paes. A ditadura uruguaia na ficção de Mario Benedetti. **Literatura e autoritarismo**. Os 50 anos do golpe & outras formas de dominação, Santa Maria, n. 23, jan.-jun., 2014.

BENEDETTI, Mario. **Primavera num espelho partido**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BENEDETTI, Mario. **Con y sin nostalgia**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, [s.d.].

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistências. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996.

GONZÁLEZ, Flora. Primavera com una esquina rota de Mario Benedetti: De La novela Del exílio a La representación comprometida. **Hispania**, v. 75, n. 1, mar. 1992.

JORDAN, Paul R. From bureaucratic alienation to political exile: Evolving views of uruguayan identity in the work of Mario Benedetti. **The modern language review**, v. 100, n. 2, abr. 2005.

KOGAWA, João Marcos Mateus. A arquitetura de Bakhtin: Fundamentos do conceito de polifonia. **Revista do GEL**. São Paulo, v. 6, n. 1, 2009.

MARCHESI, Aldo. Das categorias à pesquisa histórica. As políticas culturais da ditadura uruguaia como caso de estudo. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

QUADRAT, Samantha Viz. Páginas da História. O ensino das ditaduras do Cone Sul. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Ditaduras militares**. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora. **Letras**, Curitiba, n. 41, 1992-1993.