

Atuação política e representação da coletividade no ensaio hispano-americano: o *asalto a lo imposible* de Mario Benedetti

Doutorando João Fariaⁱ (UFF)

Resumo:

Através de um diagnóstico da configuração do ensaio como palco de encenação de um discurso de forte viés político, procuro iniciar uma reflexão sobre a formação das pessoas discursivas neste gênero num contexto específico de intensa atuação por parte de escritores e intelectuais do continente no período que se seguiu à Revolução Cubana. Para compreender as relações entre subjetividade, individualidade e coletividade, que neste contexto particular se apresentam como um verdadeiro problema para a teoria do ensaio, tomo o exemplo de um texto de Mario Benedetti, narrador, poeta e ensaísta cuja presença em Cuba desde os anos 1960 se tornou um dos mais claros exemplos da relação entre os intelectuais e o poder.

Palavras-chave: ensaio, literatura latino-americana, América Hispânica, Mario Benedetti, literatura e política.

1 O ensaio como espaço discursivo problemático

A questão fundamental da teoria do ensaio, que diz respeito à caracterização do gênero ante outras discursividades, costuma orientar-se rumo às distinções entre o aspecto inventivo da literatura e os procedimentos expositivos do tratado científico. Mesmo no canônico “O ensaio como forma”, de Theodor Adorno – que não podemos tratar senão como um autêntico exemplar do gênero ensaístico –, encontramos certa dificuldade em tornar precisa a definição dos limites desta modalidade textual sem que se recorra à comparação com outras famílias discursivas. Assim, parece-me razoável iniciar estas reflexões sobre o ensaio com uma fácil constatação, a de que o texto de Adorno em questão é um belo modelo daquilo que ele próprio busca defender justamente por expressar o caráter inconclusivo de suas definições.

Tal é o caso de um oxímoro criado pelo autor alemão, segundo o qual o texto ensaístico procede “metodicamente sem método” (ADORNO, 2003. p.30). Esta imagem, que é eficaz ao provocar estranhamento, bastaria por si própria se não excedesse o âmbito estético e, ao aliar-se à crítica de Adorno ao *Discours de la méthode* de Descartes, não reforçasse a sua perspectiva filosófica: o ensaio se opõe, aqui, à ortodoxia analítica do ambiente acadêmico e, se quisermos inverter a conhecida fórmula de Francis Bacon, às suas meditações **em nada** dispersas. Sob esta perspectiva, o ensaio é pautado por uma liberdade formal que reflete a disposição do seu autor para a felicidade e para o jogo; desta forma, afirma Adorno, as interpretações do ensaio abrem um terreno fértil não apenas para as experimentações interpretativas do escritor, mas também para serem taxadas de “superinterpretações” (ADORNO, 2003. p.17).

Ainda segundo Adorno, o ensaio expressa uma intenção utópica em seu proceder: se é verdade que sua forma “acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação” (ADORNO, 2003. p.36), então a relação do ensaio com as teorias que lhe são próximas se define por uma agressividade que, combinada à marginalidade do gênero diante de discursos que são hegemônicos apenas porque já foram institucionalizados, possibilita a ele encarnar a “forma crítica *par excellence*” e, por extensão, a própria “crítica da ideologia” (ADORNO, 2003. p.38).

Já diferentemente de Theodor Adorno, Medardo Vitier adota uma perspectiva mais lingüística do que filosófica, como podemos notar em sua definição do espaço intermediário que o gênero

ensaístico ocupa em relação às prosas didática e poética. Para o escritor cubano, o ensaio é uma literatura de ideias que se configura como uma “*meditación alada*”, cujos temas são extremamente variados, mas sempre tratados pelos autores desde um ponto de vista pessoal, o que revela, finalmente, “*las modalidades subjetivas del escritor*” (VITIER, 1945. p.45-46). Mesmo sendo um órgão literário propício para a expressão da subjetividade, o ensaio, segundo Vitier, oscila entre o rigor do discurso científico e uma liberdade não apenas formal, mas também ideológica, em que a diferença fundamental de um texto monográfico para um outro, de tom ensaístico, funda-se sobre a incorporação latente de um impulso criador a dados analíticos do universo didático. Assim, o texto pode se tornar um instrumento apto para “*remover las cuadrículas de la rutina en el mundo. De ahí la misión social que [el ensayo] ha tenido en las letras de América española*”¹ (VITIER, 1945. p.48).

Neste mesmo sentido, que considera a possibilidade de intervenção do ensaio num campo cultural mais amplo do que os círculos letrados, chama a atenção a linha traçada por Vitier ao assinalar uma marcha cronológica do gênero, isto é, um campo de forças que revelam a adaptação gradual do universo expressivo do ensaio às mudanças de contextos que lhe circundaram. Desta forma, se o século XIX, período de constituição política e discursiva das identidades nacionais latino-americanas, viu ser publicado o *Facundo* de Domingo Sarmiento, e se a virada do século XX já permitia que se falasse em Imperialismo sob um viés latino-americanista, como se vê em José Enrique Rodó, a extensão do ideário marxista à realidade peruana operada por José Carlos Mariátegui torna-se possível na medida em que a própria consciência nacional se esforça para “*superar tropiezos políticos de juventud y conocer sus deficiencias y peculiaridades*”² (VITIER, 1945. p.56). Em outros termos, a passagem de uma prática ensaística de um âmbito nacional a um ensaio de âmbito supranacional e que, em outros momentos, tenderá a abordar problemas mais particulares, mas igualmente orientados a uma reflexão política, revela as possibilidades de produtividade do gênero ensaístico como instrumento crítico.

No breve esforço teórico que preenche a introdução à sua coletânea de ensaios hispano-americanos do século XX, Skirius aponta outros três impulsos básicos que movem o ensaísta, além do impulso persuasivo: **confessar-se, informar e criar arte**. O primeiro autor mencionado pelo estudioso norte-americano após esta listagem é Alfonso Reyes, que recorre a uma metáfora clássica para situar o gênero ensaístico no mesmo espaço de tensão entre o poético e o científico: para Reyes, o ensaio é o

*centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’*³ (REYES apud SKIRIUS, 1997. p.10).

Nota-se, desde cedo, que estas distintas facetas do ensaio o aproximam de um tom conversacional – legitimando, inclusive, este mesmo tom, diferentemente do tratado científico, que, como depreenderíamos já em Adorno, separa não apenas o sujeito do objeto, mas também de seu leitor.

Por sua vez, na tentativa de tornar o ensaio mais palpável enquanto espaço de tensões, José Luis Gómez-Martínez cria várias representações gráficas no vigésimo capítulo de sua *Teoría del Ensayo*, dedicado às formas de expressão afins ao gênero que por ora investigamos. O mais detalhado destes gráficos contém, à moda cartesiana, um eixo vertical (subjetividade-objetividade) e outro horizontal (forma-conteúdo). No ponto em que se encontram a mais intensa expressão

¹ “[...] remover os quadradinhos da rotina no mundo. Daí a missão social que [o ensaio] tem tido nas letras da América espanhola.”

² “[...] superar tropeços políticos de juventude e quer conhecer suas deficiências e peculiaridades.”

³ “[...] centauro dos gêneros, onde há de tudo e cabe tudo, próprio filho caprichoso de uma cultura que já não pode responder ao orbe circular e fechado dos antigos, mas sim à curva aberta, ao processo em marcha, ao ‘et cetera’.”

subjetiva e o extremo trabalho estético, encontra-se o poema lírico; por sua vez, o ponto diametralmente oposto é ocupado pelo tratado científico. O ensaio repousa sobre a interseção dos dois eixos, praticamente como um *degré zéro* que parece agir de modo a vincular, ontologicamente, aquelas “formas de expressão afins” ao ensaio, sobretudo se considerarmos que este ponto visualizado por Gómez-Martínez faz com que a obra de Mariátegui, por exemplo, repouse exatamente sobre o eixo que se estende na direção do didatismo e da preocupação com o conteúdo, sem que se considere a inegável carga subjetiva de seus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Se considerarmos com maior atenção os trabalhos argumentativos de Adorno, Vitier, Skirius e Gómez-Martínez, teremos condições de perceber nestas distintas atitudes críticas o mesmo impulso de definir o ensaio através de seus mecanismos internos, conformando-o enquanto textualidade. Diante destes critérios, que dizem respeito mais à organicidade do ensaio do que às possibilidades de inserção dos textos numa dimensão política e cultural mais abrangente – uma dimensão pública, por exemplo, que leve em consideração a circulação dos discursos numa esfera coletiva –, podemos levantar a hipótese de que o ensaio se difere do tratado científico, por exemplo, por um maior **esforço de participação**, definido pela ânsia de comunicação do ensaísta com seu leitor, sejam quais forem seus *loci* de enunciação e de recepção. Em Adorno, esta dimensão ainda estava circunscrita ao ambiente fechado da academia, à qual o pensador dirigiu suas críticas; a única possibilidade de saída do ensaio deste ambiente seria melancolicamente barrada pelas exigências do mercado. Segundo o pensador alemão,

livre da disciplina da servidão acadêmica, a própria liberdade espiritual [do ensaio] perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela. [...] Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram (ADORNO, 2003. p.20).

Já no texto de Medardo Vitier que citamos anteriormente, embora seja mencionada sua inserção na esfera pública como decorrência daquela marcha gradual, o ensaio se encontra ainda preso a meios letrados prestigiados, fora dos quais não poderia viver porque “*así avanza nuestra América, con lentitud, en las letras, en las ciencias, en la política*”⁴ (VITIER, 1945. p.61). Se ainda não conseguem constatar o papel efetivo que o ensaio pode cumprir diante das questões políticas que nele se discutem, mas apenas vislumbrá-lo, Adorno e Vitier já apontam uma saída para que os esforços de teorização deste gênero escapem da armadilha da comparação com outros modos de discurso. Esta mesma armadilha só pode ser evitada com instrumentos críticos que considerem fundamental a historicidade das práticas discursivas, isto é, os processos de significação e ressignificação que conferem aos textos sua vitalidade.

Distintamente de um trabalho estético que potencializa os mecanismos intratextuais e o aproxima da prosa literária, a vocação de um texto crítico como o ensaio é a de encarnar plenamente uma atuação num debate que acontece no espaço público – não percamos de vista o duplo sentido que adquire aqui a palavra **atuação**, isto é, tanto a **representação** num contexto comunicativo, o que pressupõe a presença de um público, quanto a assunção de uma responsabilidade crítica perante o corpo social, o que leva o escritor, bem como o seu próprio texto, a buscar meios para **agir** intelectualmente.

Ao comentar a atuação do intelectual no espaço público, Edward Said defende que sua atitude mais eficaz não deve ser a de quem sobe em uma montanha ou em um púlpito e discursa de maneira didática, como quem pretende tomar as rédeas da sociedade: “[...] queremos apresentar nosso trabalho onde ele possa ser mais bem ouvido [...]. Sim, a voz do intelectual é solitária, mas tem ressonância só porque ela se associa livremente [...] à busca comum de um ideal partilhado” (SAID, 2005. p.103).

⁴ “assim avança a nossa América, com lentidão, nas letras, nas ciências, na política”.

No mesmo sentido, em meio aos seus comentários sobre a pouca audibilidade do discurso intelectual de oposição ao regime militar argentino diante da manipulação de informações sobre a Guerra das Malvinas, Beatriz Sarlo questiona as possibilidades de o intelectual ainda ser capaz de encarnar a “voz universal que toma partido” no espaço público. Diante de uma resposta negativa, decorrente do cerceamento dos meios de comunicação massivos, a autora defende que o pensamento crítico se esforce para ter **autonomia** – o que não significa que todo e qualquer discurso intelectual vai encontrar realizado o seu sonhado impacto na sociedade, mas sim, por outro lado, que sua **encenação discursiva** deve “encontrar recursos para resistir ao juízo banal de que entre a hegemonia e a insignificância não existe a virtualidade de um espaço” (SARLO, 2005, 169).

Para pensarmos esta questão como um verdadeiro problema da teoria do ensaio, podemos inseri-la em um ambiente no qual as dimensões políticas do discurso tenham sido elevado a uma condição até então inédita. Na história da América Latina, tal ambiente se tornaria fecundo após a revolução socialista em Cuba (1959), que abriu campo para que o panorama cultural latino-americano se renovasse, tanto em termos de atitude intelectual quanto no que se referia ao diálogo entre autores e leitores dentro da malha textual.

2 A vocação política do ensaio latino-americano: o *asalto a lo imposible* de Mario Benedetti

É notória a produção de ensaios pelos intelectuais de todo o continente: desde Simón Bolívar e José Martí, passando por José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Fernando Ortiz, Gilberto Freyre e José Carlos Mariátegui, e chegando a Octavio Paz, Angel Rama, Antonio Candido, David Viñas, Carlos Monsiváis e Beatriz Sarlo, questões de ordem tanto política quanto cultural foram debatidas num sem-fim de textos que deram forma à tradição ensaística latino-americana. Já no período em que baseio minhas reflexões mais pontuais, isto é, nos anos seguintes à Revolução Cubana, uma extensa lista de escritores encontrou neste gênero um território fecundo para falar não apenas sobre a cultura, mas também para atuar em favor de ideais e projetos políticos.

Conforme assinala Claudia Gilman em seu trabalho intitulado *Entre la pluma y el fusil*, aquele agrupamento de escritores em Cuba foi decisivo para a criação de uma nova ideia do que deveria ser a América Latina, bem como para o rejuvenescimento do debate sobre os caminhos que levariam o *hombre de lettres* latino-americano (muitas vezes visto por si próprio como um intelectual à moda sartreana) a uma efetiva atuação em favor do programa revolucionário posto em marcha a partir de 1959. A autora argentina defende, no entanto, que mesmo dentro deste grupo havia diferenças de posicionamento frente à natureza da Revolução almejada. Neste sentido, ao lembrar Raymond Aron, Gilman afirma que

*los intelectuales estaban de acuerdo en lo esencial y que las polémicas más virulentas no los enfrentaban unos contra otros, ya que todos estaban de acuerdo con el fin, la revolución, sino que versaban sobre las distintas interpretaciones de la ‘sagrada palabra’*⁵ (GILMAN, 2003. p.26).

Sob a chancela da Casa de las Américas, os membros daquela família intelectual encontraram mecanismos de legitimação para divulgarem as benesses do processo político-cultural iniciado com a chegada ao poder do grupo de Fidel Castro. No entanto, em consonância com Gilman, embora este grupo estivesse composto fundamentalmente por escritores de ofício, podemos dizer que a narrativa e a poesia produzidas sob o fervor do regime socialista acabaram sendo ofuscadas por uma prática ensaística de larga difusão, em que os papéis da arte no contexto de revolução política e social eram debatidos publicamente em diversas revistas culturais, o que contribuiu para evidenciar

⁵ “[...] os intelectuais estavam de acordo no essencial e que as polêmicas mais virulentas não os punham uns contra os outros, já que todos concordavam com o fim, a revolução, mas sim versavam sobre as distintas interpretações da ‘sagrada palavra’.”

aquelas mesmas “*distintas interpretaciones*”.

O caso de Mario Benedetti, de que nos ocuparemos a partir deste momento, é singular por causa de suas relações amistosas com a cúpula da Casa de las Américas – de cujo corpo editorial o escritor uruguaio seria membro durante um longo período. Considerando o fato de que, naquele momento, frequentar a Casa de las Américas significava, em certa medida, frequentar também o gabinete de Fidel Castro, empreender a leitura dos ensaios Benedetti nos fornece um amplo panorama para refletir sobre a formação das pessoas discursivas no ensaio de cunho político.

Tomadas como uma espécie de supergênero literário, as coletâneas de ensaios de um mesmo autor oferecem indícios da marca pessoal do escritor, aspecto fulcral para a caracterização do gênero ensaístico. Tal é o caso de *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, coletânea lançada por Benedetti em 1974 que toma seu título emprestado do ensaio que tomamos como objeto de leitura neste trabalho e que reúne, em sua maioria, textos publicados anteriormente em diversas revistas do continente americano (como, por exemplo, a própria publicação oficial da Casa de las Américas, a revista *Crisis*, de Buenos Aires, o semanário *Marcha*, de Montevideo etc.). Benedetti agrupou aqui textos compostos entre 1968 e 1973, que são indicativos também da relação entre os intelectuais e o poder por conter, em várias passagens, referências a Fidel Castro e ao Che Guevara não apenas como personagens da classe dirigente cubana, mas também como prolíficos pensadores da cultura: por exemplo, ao comentar que a fantasia e a realidade se nutrem reciprocamente e que o narrador latino-americano, muitas vezes, sente que “*su mundo inventado no es [...] una corrección de la realidad pasada, sino una propuesta de la realidad futura*”⁶ (BENEDETTI, 1978. p.109), Benedetti retoma certas reflexões de Guevara a respeito do realismo socialista como orientações para a arte produzida no seio da revolução para além das diretrizes partidárias.

A alegoria do “asalto a lo imposible”, que Benedetti cria no começo do ensaio – e que se repete em várias ocasiões como se se tratasse de uma verdadeira noção –, estabelece uma ponte entre o plano político-histórico e o plano cultural. Resgatando a carga épica do episódio do ataque ao Quartel Moncada em 1953 pelo grupo de Fidel Castro, o autor propõe que a arte – a literatura, mais especificamente – deva realizar constantemente um movimento parecido. Segundo Benedetti, o artista verdadeiramente revolucionário não pode ceder às facilidades de compor uma obra cuja linguagem subestime a sensibilidade de seu público e desrespeite sua própria consciência de trabalhador (“trabajador intelectual”). Considerando que a arte revolucionária é a arte que contém em si um impulso de inclusão do outro, Benedetti propõe que a consciência criativa esteja fundada em termos de participação; participar da obra significa, em primeira instância, participar da experiência artística. No entanto, o próprio autor reconhece as dificuldades de uma escrita que seja, efetivamente, uma escrita de participação; neste sentido, o exemplo de Julio Cortázar e de *Rayuela* é mais do que significativo:

*Se ha hablado con insistencia del lector-cómplice (también Cortázar recoge esa propuesta [...] y, en Rayuela, la transforma en algo mucho más dinámico pero todavía sutilmente elitario), del lector participante, de la “obra abierta”. [...] Sin embargo, esa concepción sigue siendo exclusivista, discriminadora. Aparentemente, el autor amplía su radio de acción, ya que deja una zona no clausurada, no definitiva, para que el lector introduzca en ella su propio aporte, su propia intervención. Pero en esta “participación”, hay algo de engañoso. Ahí el autor no sale a la búsqueda de cualquier lector, sino a la búsqueda de sus cómplices [...]. El cómplice verifica y consolida la alianza de un reducido clan, contra una mayoría*⁷ (BENEDETTI, 1978. p.102-103, grifos do autor).

⁶ “seu mundo inventado não é [...] uma correção da realidade passada, mas sim uma proposta da realidade futura.”

⁷ “Já se falou com insistência sobre o leitor cúmplice (Cortázar retoma esta proposta [...] e, em *Rayuela*, transforma-a em algo muito mais dinâmico, mas ainda sutilmente elitista), sobre o leitor participante, sobre a “obra aberta”. [...] No entanto, esta concepção segue sendo exclusivista, discriminadora. Aparentemente, o autor amplia o seu raio de ação,

Este seu comentário pode ser lido em dois níveis. Um primeiro nível, mais nítido, diz respeito à inclusão do público na obra – aqui, configura-se claramente um corpo coletivo, que podemos identificar com uma primeira pessoa do plural, um **nós** que engloba o escritor e o público leitor enquanto participantes de um mesmo processo. Já o segundo nível de leitura, que encontramos nas entrelinhas, revela uma crítica de Benedetti – não nos esqueçamos: um escritor que se manteve pró-Cuba até seu falecimento, em 2009 – aos escritores que, além de se refugiarem nos seus escritórios na Europa, longe do cerco da censura que outros enfrentavam em solo latino-americano, haviam esfriado relações com Cuba durante o famoso caso Padilla⁸.

Ao comentar que a experiência cubana transformou a revolução não apenas num tema literário, mas num verdadeiro ingrediente moral, Benedetti afirma:

Comprometidos o indiferentes; residentes en sus países o autoexiliados en Europa; extranjeros en su propia tierra, o incurablemente nostálgicos desde la obligada lejanía, todos fueron de algún modo conminados, condicionados, espantados o atraídos por la realidad. ⁹ (BENEDETTI, 1978. p.88, grifo meu)

Este tom inclusivo, no qual a terceira pessoa soa perfeitamente como outra ocorrência da primeira pessoa, desfaz-se ao revelar-se o *parti pris* de Benedetti poucas linhas adiante:

Escritores hubo que se refugiaron en un exilio simbólico, demostrando así que se podía vivir en Corrientes y Esmeralda, o en Dieciocho y Andes, o en Huérfanos y Estado, o en 23 y M, y sin embargo pensar, sentir y actuar en función de la alienación a lo europeo. O sea una enajenación deliberada, con los ojos bien abiertos, sin disculpa. Los otros, los que se iban en cuerpo y alma, llegaban a proclamar que la única forma de juzgar a la América Latina era verla desde París o Londres ¹⁰ (BENEDETTI, 1978. p.88).

Considerações finais

Retomemos o impulso persuasivo identificado por John Skirius. Segundo este autor,

discursos, cartas abiertas y artículos periodísticos polémicos revelan a menudo el papel doctrinario y crítico del ensayista. [...] [Cada escritor] tiene su causa favorita, y espera influir en su público con un sermón. El sacerdote secular sube a su púlpito al escribir tales ensayos ¹¹ (SKIRIUS, 1997. p.14).

Podemos encontrar tal atitude em *Ariel*, o famoso ensaio de José Enrique Rodó escrito na

já que deixa uma zona **não** fechada, **não** definitiva, para que o leitor introduza nela seu próprio aporte, sua própria intervenção. Mas nesta “participação” há algo de enganoso. Aqui o autor não sai em busca de **qualquer** leitor, mas em busca de seus **cúmplices**. [...] O cúmplice verifica e consolida a aliança de um clã reduzido, contra uma maioria.” (grifos do autor)

⁸ Por ter tomado posições ambíguas durante o “caso Padilla”, Julio Cortázar se tornou o escritor mais criticado pelos autores que permaneceram ao lado do governo cubano. Sobre a repercussão deste episódio no seio da “família intelectual”, remeto mais uma vez à obra de Claudia Gilman: “[...] *el caso Padilla fue sólo el detonante ocasional, en el sentido de que existían muchas ‘grietas’ mantenidas en secreto, de una discusión de fondo, vinculada a la redefinición de nuevos modelos intelectuales*” (GILMAN, 2003. p.243).

⁹ “Comprometidos ou indiferentes; residentes em seus países o autoexilados na Europa; estrangeiros em sua própria terra, ou incuravelmente nostálgicos, todos foram de algum modo contaminados, condicionados, espantados ou atraídos pela realidade.”

¹⁰ “Houve escritores que se refugiaram em um exílio simbólico, demonstrando que se podia viver em Corrientes e Esmeralda, ou em Dieciocho e Andes, ou em Huérfanos e Estado, ou em 23 e M, e no entanto pensar, sentir e agir em função da alienação ao europeu. Ou seja, uma alheamento deliberado, com os olhos bem abertos, sem desculpa. Os outros, os que iam embora de corpo e alma, chegavam a proclamar que a única forma de julgar a América Latina era vê-la desde Paris ou Londres.”

¹¹ “[...] discursos, cartas abertas e artigos jornalísticos polêmicos revelam a miúdo o papel doutrinário e crítico do ensaísta [...] [Cada escritor] tem a sua causa favorita, e espera influenciar seu público com um sermão. O sacerdote secular sobe ao púlpito ao escrever tais ensaios.”

virada do século XX. Encontramos ali a materialização perfeita do sermão proferido no púlpito, dirigido a um público que assiste em silêncio ao discurso do mestre. Neste espetáculo da locução cujos destinatários ultrapassam as paredes do salão, o ensaísta realiza uma atribuição de papéis, demarcados desde a dedicatória: encontramos ali um **eu**, um **vocês** e um **eles** – que se identificam, respectivamente, com o mestre, encarnado na figura de Próspero; com a “Juventud de América”; e com os Estados Unidos, desde já percebidos como ameaça à soberania latino-americana.

O caso de Mario Benedetti parece bastante diferente, uma vez que o autor discursa desde um local de enunciação no qual a política representa um papel legitimador¹². Para falar, o escritor não apenas desce do púlpito, como também opera uma distinta distribuição de papéis, segundo as diversas facetas da questão do escritor latino-americano no contexto de luta política – facetas que, textualizadas no ensaio, se modificam na medida em que o texto avança e os temas se superpõem.

Ao questionar-se a quem se refere a primeira pessoa do ensaio, que se mostra com maior ou menor ênfase nas suas distintas manifestações, Beatriz Colombi lembra que este **eu** nunca está ausente da cena discursiva. Segundo a autora, podemos identificar este **eu** tanto com o escritor fora do texto quanto com um falante ficcional ou com a voz de um intelectual, que se expressa em nome de um setor da sociedade; contudo, esta primeira pessoa “*no se identifica plena y exclusivamente con ninguna de ellas [manifestaciones], sino que se conforma en su intersección*”¹³ (COLOMBI, 2008. p.6).

Assim, no texto de Benedetti, a primeira pessoa do plural adquire distintos preenchimentos de sentido quando o ensaísta fala sobre a tomada de consciência do escritor ou sobre o exílio exterior ou interior. Desta forma, se em um primeiro momento “*todos somos escritores*”, pouco à frente este **nós** toma outra figura, pois alguns de nós estamos vivendo **aqui**, na América, ao passo que outros estão vivendo **lá**, na Europa; os que vivemos aqui enfrentamos o cotidiano, enquanto aqueles outros recebem notícias e devolvem obras apenas inspiradas na luta real. Porém, tanto os que estamos aqui quanto os que estão lá têm uma mesma missão: a de criar tendo em vista a participação dos leitores, que se convertem em participantes e passam a fazer parte efetivamente deste corpo coletivo.

Referências Bibliográficas

- 1] ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.15-45.
- 2] VITIER, Medardo. *Del ensayo americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- 3] SKIRIUS, John. Este centauro de los géneros. In: _____. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p.9-32.
- 4] GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Disponível em <<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm>>. Acessado em: 05 ago. 2011.
- 5] SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- 6] SARLO, Beatriz. A voz universal que toma partido? In: _____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EdUSP, 2005, p.157-169.
- 7] GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- 8] BENEDETTI, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible. In: _____. *El*

¹² Cf. GILMAN, 2003.

¹³ “[...] não se identifica plena nem exclusivamente com nenhuma delas [manifestações], mas toma forma em sua interseção”.

escritor latinoamericano y la revolución possible. 2.ed. Buenos Aires/México: Editorial Alfa Argentina / Editorial Nueva Imagen, 1978. p.83-111.

9] RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Montevideo: Librería Cervantes, 1910.

10] COLOMBI, Beatriz. Representaciones del ensayista. In: *Cuadernos del reciénvenido* 26. São Paulo: Humanitas, 2008. p.5-18.

i João FARIA, Doutorando

Universidade Federal Fluminense (UFF)

E-mail: jreisfaria@yahoo.com.br